





# MÉLUSINE

N° XXXIV

LE SURREALISME  
ET LES ARTS DU SPECTACLE



CAHIERS DE L'ASSOCIATION  
POUR L'ÉTUDE DU SURREALISME

Publiés avec le concours  
du Centre National du Livre

# MÉLUSINE

N° XXXIV

LE SURREALISME  
ET LES ARTS DU SPECTACLE

DOSSIER RÉUNI ET PRÉSENTÉ PAR  
SOPHIE BASTIEN ET HENRI BÉHAR

REVUE MÉLUSINE

L'ÂGE  
D'HOMME

# MÉLUSINE

Cahiers de l'Association pour l'étude du surréalisme

Directeur : Henri Béhar  
Secrétaire de rédaction : Koffi Kouamé

## RÉDACTION

& ADMINISTRATION :

Éditions L'Age d'Homme  
5, rue Férou, 75006 Paris

Pour des informations complémentaires,  
voir notre site Internet :

<http://melusine.univ-paris3.fr/>

Dans les références, le lieu d'édition est Paris,  
sauf indication contraire.

*Les propos tenus dans cette revue  
engagent la seule responsabilité de leurs auteurs.*

© 2014 by Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse.

*Catalogue et informations : écrire à L'Age d'Homme, CP 5076,  
Lausanne (Suisse) ou 5, rue Férou, 75006 Paris (France)  
[www.lagedhomme.com](http://www.lagedhomme.com)*

I

# **LE SURREALISME ET LES ARTS DU SPECTACLE**



## 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 dégagant 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 poésie<sup>1</sup>.*

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 de la cruauté* (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 dynamiter 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 poétiques<sup>1</sup>.*

\* \*

\*

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<sup>e</sup>* 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 poïétiques, 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.

\* \*  
\*

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, 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 :

*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'Itkine, 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 Wachovski, 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle pour effectuer un retour aux sources, plus précisément aux symbolistes et à Alfred Jarry, racine incontournable du spectacle surréaliste. Son parcours du XX<sup>e</sup> 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 Béhar<sup>1</sup>, 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<sup>e</sup> siècle, en citant Rotrou et Pascal pour éclairer la pensée de Breton, Desnos, Crevel 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.

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

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).

curieusement *Hanounan*. Quoique son article porte le titre non moins énigmatique de « Ramadada », Losseroy effectue un travail de défri-chage 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*<sup>1</sup>, 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 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

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](http://melusine.univ-paris3.fr/Association/ImagesAssoc/Siepe_Lecteur_4oct2010.pdf)

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<sup>e</sup> siècle. Ajoutons que depuis, le metteur en scène Claude Merlin a présenté avec pertinence le *Théâtre de bouche* à Paris<sup>1</sup>.

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<sup>e</sup> 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 autant que collective. Dans « La dramaturgie surrationnelle 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

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

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 du surréalisme, pour aboutir au *xxi<sup>e</sup>* 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.

*LA DOUBLE MÉPRISE ET CE QUI S'ENSUIT*

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 avait ensemencée, 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.



# LE LEGS DU SURRÉALISME AU THÉÂTRE

Michel CORVIN

Parler du surréalisme au théâtre, tel qu'il s'est illustré dans les œuvres de Vitrac en tout premier lieu et dans celles d'Aragon, Desnos, Hugnet, Breton-Soupault et autres, en le confrontant avec le théâtre d'aujourd'hui, oblige à établir un pont lointain et totalement virtuel entre les années 20-30 et le début du *xxi*<sup>e</sup> siècle. Virtuel non tant à cause de l'écart de temps mais parce que les successeurs non surréalistes mais que l'on peut considérer (ou qui se sont, tel Schéhadé, considérés) comme ses héritiers sont morts et bien morts. Aucun des surréalistes (en dehors d'Artaud) n'a théorisé son écriture et sa technique dramatiques ni n'a eu une carrière théâtrale assez longue et assez constante pour laisser des traces durables. Un large fossé sépare le théâtre des années 20-30 des années d'après guerre, non pas pour des raisons de guerre mais parce que le nouveau théâtre des années 50 qui va révolutionner les formes vient de l'étranger et de créateurs étrangers à la tradition théâtrale française : ils sont, dans cette mesure, totalement libres d'inventer leur théâtre qui, par hasard, peut rencontrer tel ou tel trait du théâtre surréaliste mais en lui devant moins qu'à l'air du temps<sup>1</sup>. Quant au théâtre d'aujourd'hui qui, à son tour, a connu une rupture essentielle avec le théâtre précédent en raison de la prise du pouvoir par les metteurs en scène, en raison également du brechtisme, du théâtre du quotidien et de l'influence de dramaturges anglais et allemands, il n'est pas davantage redevable au surréalisme. Si rencontre il y a, ce ne peut donc être que des convergences objectives que les surréalistes eux-mêmes, quand ils ont voulu reconnaître des ressemblances, les ont décelées en des termes tellement superficiels qu'il est à se demander s'ils avaient jamais pris le théâtre au sérieux. Ainsi Aragon, dans sa lettre posthume à Breton, pour lui faire part de son éblouissement à

1. Seul *Akara* (1948) de Romain Weingarten se veut, et à juste titre, directement redevable au surréalisme. Breton et Ionesco appréciaient la pièce et Beckett en traduisit même un fragment en anglais. Un vent de folie et de menace y bouscule toutes les conventions psychiques et théâtrales y compris celles du langage de communication.

la découverte du *Regard du sourd* de Bob Wilson en 1971 se réfère, pour en souligner l'originalité, à « l'esthétique de la surprise » chère à Guillaume Apollinaire, laquelle remonte aux années 10 du même siècle !

## Surréalisme et abstraction

Le seul Jarry a marqué tout le xx<sup>e</sup> siècle et peut bien être tenu pour pré-surréaliste, mais c'est une captation abusive d'héritage. L'idée que le théâtre est une « convention consciente » — je reprends volontairement une formule de Meyerhold pour montrer que Jarry n'est pas isolé —, qu'il a sa grammaire et sa syntaxe propres aussi bien pour sa fable, pour son jeu, pour son langage scénique et son décor, est une idée presque neuve en 1896 et très vite partagée par les théoriciens européens du théâtre, qu'ils s'appellent Meyerhold déjà nommé, Appia ou Craig. Tout ce que Jarry a fait ou essayé de faire dans son *Ubu*, il l'a couché sur le papier dans un texte si connu (« De l'inutilité du théâtre au théâtre<sup>1</sup> ») qu'il n'est besoin d'insister que sur une seule idée qui, elle, est restée relativement confidentielle et réservée à l'avant-garde : la notion d'abstraction. À savoir que le théâtre n'est pas un art du vivant et de l'humain mais de la forme et du concept, pouvant à l'occasion emprunter les apparences de la vie et de l'homme, mais vie et homme tenus pour des *exempla* de quelque chose qui les dépasse et s'appelle soit la géométrie, soit le rythme, soit la combinaison des arts, soit tout simplement la parodie. Il ne faut pas oublier que vers 1900 le théâtre, aux yeux des intellectuels (Mallarmé, Craig, Maeterlinck), traverse une mauvaise passe : il leur semble tellement dégradé par sa compromission avec le commerce et tellement soucieux de ne flatter que les bas instincts du consommateur-spectateur, qu'ils s'en détournent avec mépris et vont jusqu'à préférer la lecture d'*Hamlet* à toute représentation. Mallarmé met en doute l'aptitude d'un comédien à transmettre la profondeur du message d'un Shakespeare<sup>2</sup> et Maeterlinck écrit : « Quelque chose d'*Hamlet* est mort pour nous, le

1. Texte publié dans le *Mercure de France* de septembre 1896, reproduit dans l'édition d'*Ubu*, Gallimard, 1978, p. 307-314.

2. Ce sera encore le point de vue d'Ionesco (après Craig et bien d'autres) : « Les pièces de Shakespeare, dans leur grandeur, me semblaient diminuées à la représentation. Aucun spectacle shakespearien ne me captivait autant que la lecture de *Hamlet*, d'*Othello*, de *Jules César*, etc. », *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1962, p. 7.

jour où nous l'avons vu mourir sur la scène<sup>1</sup> ». Méfiance qui va, chez les hommes de théâtre eux-mêmes (Paul Fort, Lugné-Poe), jusqu'à monter des pièces sans acteurs sur le plateau<sup>2</sup> ! Rien d'étonnant donc si Jarry s'amuse à ridiculiser *Macbeth* et si les surréalistes des années 20, héritiers directs du symbolisme, ont à l'égard du théâtre la même suspicion, où le mépris se déguise en ironie.

De ce fait la place d'Ubu n'est pas chez les hommes mais entre guignol et squelette (rembourré il est vrai) si l'on rapproche les phrases de Jarry tirées tant d'une lettre adressée à Lugné-Poe que de son article fondamental. Dans la lettre, Jarry présente son *Ubu roi* et expose ses besoins et ses intentions ; il requiert un « masque pour le personnage principal » [...] « puisque j'ai voulu faire un 'guignol' », il demande l'« adoption d'un 'accent' ou mieux d'une 'voix' spéciale pour le personnage principal », et des « costumes aussi peu couleur locale ou chronologique que possible (ce qui rend mieux l'idée d'une chose éternelle)<sup>3</sup> ». L'artifice doit primer sur tout autre exigence ; dans l'article, Jarry revient sur la nécessité d'un « décor abstrait » qui n'en donnerait « que la substance », sur « le caractère éternel du personnage » lié à son usage d'un masque, sur la recherche d'un « geste universel » dont il va chercher un modèle chez guignol. De ces précisions sur les composantes techniques du spectacle, il tire des réflexions qui élèvent Ubu bien au-delà d'un type générique d'humain, en fût-il « le double ignoble » :

*À travers tous ces accidents subsiste l'expression substantielle, et dans maintes scènes le plus beau est l'impassibilité du masque un, épandant les paroles hilarantes ou graves. Ceci n'est comparable qu'à la minéralité du squelette dissimulé sous les chairs animales, dont on a de tout temps reconnu la valeur tragi-comique.*

Néanmoins Jarry reste à mi-chemin entre le mimétique<sup>4</sup> (Ubu ressemble encore à un homme malgré sa gidouille et son grimage) et l'abstrait qu'il appelle de ses vœux<sup>5</sup>. Que signifie au juste ce concept

1. Cité par Didier Plassard, *l'Acteur en effigie*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1992, p. 35.

2. Ce fut le cas pour *La Fille aux mains coupées* de Pierre Quillard et pour *La Gardienne* d'Henri de Régnier.

3. Lettre du 8 janvier 1896 publiée dans *Ubu*, *op. cit.* p. 412-413.

4. Pour le masque, Jarry souhaite parvenir à fixer « l'effigie du personnage », effigie à laquelle il attribue des traits génériques qu'il nomme « caractère du personnage : l'Avare, l'Hésitant, l'Avide entassant les crimes », *id.* p. 310-311.

5. Dans « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », Jarry estime « que l'art dramatique renaît » : « Nous croyons être sûrs d'assister à une naissance du théâtre, car

d'abstraction ? Essentiellement négatif par son étymologie même (tirer de, arracher à), il implique, au théâtre, la volonté d'échapper à la mimèse pure et simple du réel et de l'expérience quotidienne qui constitue alors (avec toutes les conventions naturalisées qui forment la base du jeu déclamatoire) la seule façon envisageable de jouer. Or, Jarry veut élargir la juridiction de l'acteur en faisant de lui, à la demande, par geste suggestif et synthétique, l'équivalent d'une fenêtre qu'on ouvre ou d'une porte qu'on pousse, une machine à jouer en somme, la métaphore d'un accessoire ou d'un mouvement. Ce qui, pour l'époque, est un raccourci visuel et un appel à l'imagination tout à fait hardis.

Sans doute les mots de « substance », d'« éternel », d'« universel » se rejoignent-ils conceptuellement, chez Jarry, en ce qu'ils prônent le détachement d'avec le vécu, le quotidien, le vivant. Pour atteindre l'absolu, il convient de se débarrasser du contingent ; pour atteindre l'essence, se détacher de l'existence ; l'impersonnel, de l'individu ; le pur, du composite ; l'universel, du particulier. Plus que Mallarmé mais moins que Maeterlinck (du moins au niveau de la théorie) Jarry percevait que la déshumanisation du personnage est le prix à payer pour accéder à des régions inconnues où l'air raréfié ne permettrait plus à un homme de vivre. Jarry n'écrivait-il pas : il convient de « protéger le personnage de l'individu de chair et de sang qui passagèrement l'habite<sup>1</sup> » ? Quels vont être les successeurs de Jarry à cet égard ? Aucun des dramaturges surréalistes connus. Bien au contraire, les surréalistes sont portés sur la surenchère du vivant, sur la profusion du fantastique, voire du fantasmagorique qui, sous le nom de merveilleux, est l'une de leurs marques de fabrique les plus significatives. Les continuateurs de Jarry, pour l'abstraction, seront des membres du Bauhaus de Weimar à partir de 1920, avec Schreyer et Schlemmer, et des dramaturges d'après guerre comme Jean Tardieu et Ionesco surtout qui, par sa filiation roumaine, sa connaissance de Tzara et des poètes surréalistes locaux, est le plus disposé de tous les dramaturges à (presque) reconnaître sa dette au surréalisme et par-delà à Jarry, si l'on cite des phrases comme :

pour la première fois il y a en France [il cite alors Maeterlinck] un théâtre ABSTRAIT », *Id.*, p. 315-316.

1. Cité par Didier Plassard, *Le Théâtre en effigie, op. cit.*, p. 45.

*Au cours des répétitions de la Cantatrice, on constate que la pièce avait du mouvement ; dans l'absence d'action, des actions ; un rythme, un développement sans intrigue ; une progression abstraite<sup>1</sup>.*

OU

*La Cantatrice chauve aussi bien que La Leçon : entre autres, tentatives d'un fonctionnement à vide du théâtre. Essai d'un théâtre abstrait ou non-figuratif. [...] Il faut arriver à libérer la tension dramatique sans le recours d'aucune véritable intrigue, d'aucun objet particulier. On aboutira tout de même à la révélation d'une chose monstrueuse : il le faut d'ailleurs, car le théâtre est finalement révélation de choses monstrueuses ou d'état monstrueux. [...] Théâtre abstrait. Drame pur<sup>2</sup>.*

## Étendre la juridiction du théâtre

Citation qui, outre l'attention attirée sur l'abstraction, met le doigt sur ce qui paraît à l'opposé de l'abstraction et qui, sans être de l'invention des surréalistes, a été, en la personne de Vitrac, remarquablement dramatisé : le surgissement sur scène de l'inconscient<sup>3</sup>. Pour éviter tout malentendu, il faut préciser que par abstraction, aussi bien Jarry que Tardieu ou Ionesco entendent le refus de tout ce qui imite directement le connu, le quotidien dans les domaines aussi bien de l'apparence physique (costume, stature, figuration) que de la réalité psychique. Dans cette mesure, les pulsions soigneusement dissimulées par la psychologie traditionnelle, les tirer de l'obscur et de l'interdit où elles étaient enfermées, c'est, d'une certaine façon, au sens ionescien, les ranger dans l'abstrait.

Les praticiens de la scène, dans les années 1910-1920, sentent le besoin d'élargir la palette de sensations (et pas seulement d'émotions) auxquelles la littérature dramatique se révèle inapte : on est en quête d'approfondissement de l'analyse psychique mais aussi d'un théâtre pour l'oreille et pour l'odorat, touchant les organes de façon plus directe et plus matérielle que les images verbalisées et les métaphores, si rajeunies soient-elles. Le désir de Cocteau et de ses complices, en tirant le théâtre du côté du cirque, dans *Parade*,

1. Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1962, p. 163.

2. *Id.*, *ibid.*, p. 160-161.

3. L'inconscient est présent, il est vrai, sans être nommé, dans les textes qui, sous la plume de Maeterlinck, au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, pointent la part d'obscur, de forces inexprimables, d'angoisses sans raison, d'élan inexplicables qui déterminent la conduite des hommes et qui, jusqu'à lui, n'ont pas trouvé leur place sur une scène de théâtre.

ressortit à la même intention. Il s'agit moins alors d'élargir les pouvoirs de l'homme que de fournir au spectateur un tableau plus riche et plus concret de ce qu'est l'homme : on répugne de plus en plus (et ce mouvement ne fait que s'enclencher) à réduire le domaine du théâtre (texte et spectacle) aux zones édulcorées du corps écrit et policé ; on est en train de découvrir le corps de chair avec ses humeurs, ses odeurs et ses borborygmes, corps qui ne peut s'exprimer que sur le plateau : serait-on en train de redécouvrir le théâtre ?

C'est là une tendance qui s'oppose de front à tout ce que le symbolisme a légué et qui éloignera du coup encore davantage la plupart des surréalistes des réalités scéniques du théâtre : ils ne croient encore et toujours qu'aux pouvoirs du langage. Ceux qui mettent la main dans le cambouis se comptent sur les doigts d'une seule main et ce sont précisément Artaud et Vitrac.

Puisque l'on parle de cirque, y aura-t-il, dans les années 20, place pour des animaux ailleurs que sur le rideau de scène de *Parade* ? Pas encore et la mise en scène des *Bonnes* avec trois chevaux dans les rôles de Solange, Claire et Madame (2000) ne doit rien aux surréalistes, pas plus que celle (1988) de *Vermeer/Spinoza* de Gilles Aillaud avec un dromadaire ! Il n'empêche que Vitrac a écrit *L'Éphémère*<sup>1</sup> qui, à plus d'un titre, est une pièce prophétique : par son indépendance d'écrivain à l'égard des impératifs d'une mise en scène éventuelle, par la place essentielle accordée aux bruits et aux mouvements, par son arrière-fond psychanalytique, par son affirmation tranquille de l'irrationnel, par l'instabilité du personnage de l'Enfant passant d'un règne à l'autre. L'éphémère, comme insecte de la famille des ptérygotes, porte son destin dans son nom même ; il est promis à la vie la plus brève qui soit : un jour. Dieu sait si le thème de la *vita brevis* taraude toute la littérature occidentale ; par quel moyen le renouveler et le recharger de forces angoissantes ?

Obsédé par la mort, et surtout par la mort d'un enfant — qu'on songe à sa pièce la plus célèbre, *Victor ou les Enfants au pouvoir* — Vitrac choisit un éphémère comme personnage dominant ; il volette autour d'un enfant qui, rêveur et poète, sera métamorphosé en cet insecte même par son astronome de père. Dès lors son destin est scellé : il est attrapé et tué. Plus que sur le conflit des générations et des esprits, cette pièce joue sur la sensation insupportable que

1. La pièce écrite en 1929 a été publiée en 1930 dans la revue *Variétés* et reprise dans le volume III du *Théâtre* de Roger Vitrac, Gallimard, 1964.

provoque le bruit de l'éphémère qui, très vite, « s'accroît jusqu'à atteindre celui du vrombissement d'un moteur ». Tout bouge et se transforme dans cette oeuvre : « La lumière devient progressivement éclatante jusqu'à l'aveuglement » ; et : « Sur le fond éblouissant du théâtre apparaît tout à coup une tache noire qui grossit jusqu'à prendre la forme et la grandeur d'une plume d'autruche », incarnation de l'éphémère. Vitrac se soucie fort peu des possibilités d'exécution de sa pièce et en confie le soin à l'imagination du lecteur ou... aux techniques d'aujourd'hui dont il emploie, par anticipation, les termes mêmes :

*La scène [...] se trouve soudain envahie par des spectres d'objets. Elle est entièrement remplie d'armures, d'outils, de meubles, de machines, de colonnes, de plantes. C'est un désordre prodigieux d'images virtuelles, se superposant et se pénétrant en tout sens<sup>1</sup>.*

Chez Vitrac le langage a le pouvoir magique de faire surgir du néant les choses et les êtres qu'il nomme, pouvoir surhumain dont le théâtre n'est pas doté d'ordinaire et qui l'exhausse à hauteur de rêve : tout ce qui apparaît, supposément, sur le plateau, est la projection subjective d'un œil qui s'ouvre sur le monde du dedans, sur le monde du merveilleux surréaliste que quelques phrases du premier *Manifeste du surréalisme* ont rendu célèbre. Breton n'y mentionne pas le théâtre ; il eût été avisé, pourtant, de constater que Vitrac avait, avant même la naissance officielle du surréalisme, dans des pièces comme *Le Peintre* ou *Poison*<sup>2</sup>, opéré la réalisation de l'irréel... du moins sur le papier. Aujourd'hui ce serait un jeu d'enfant... et d'ordinateur.

## Une nouvelle façon de concevoir les images scéniques

Avec *l'Éphémère*, Vitrac fait entrer le lecteur, par la petite porte, dans l'univers de la bestialité à forte valeur symbolique. On peut aussi domestiquer ce monde et transformer par exemple le cheval en bête de cirque ou de music-hall comme le fait Cocteau dans *Orphée* où les mystères du poème se trouvent sous les sabots d'un cheval, ce qui ne suffit pas à faire sortir le spectateur hors de son monde civilisé et aseptisé. À l'opposé, il y eut quelques années auparavant une autre expérience théâtrale à base de cheval, incomparablement plus riche

1. Ces trois citations sont tirées de *l'Éphémère*, op. cit., p. 58, 59 et 60.

2. Ces pièces sont publiées dans le même volume que *l'Éphémère*.

mais plus secrète car elle touchait à la structure de la pièce et pas seulement à son matériel d'images : je veux parler du *Cœur à gaz*<sup>1</sup> de Tristan Tzara. Dans cette pièce où les « personnages » portent des noms d'organes (Sourcil, Nez, Bouche, Œil, etc.) les répliques donnent le sentiment d'une totale incohérence ; il s'agit en fait de discontinuité, ce qui est bien fait pour déconcerter totalement le spectateur « classique ». En effet, pour ne pas perdre le fil, il faut relier, par la mémoire, des répliques distantes les unes des autres pour qu'une structure de fable, avec enjeu, soit lisible. Ce qui est masqué encore davantage par le fait que le personnage dont Œil est amoureux se nomme Bouche mais n'est désigné – allusivement ! –, presque jusqu'à la fin de la pièce où tout s'éclaire, que sous le nom de Clitemnestre, laquelle se révélera, incidemment, au détour d'une réplique, être un cheval de course ! Il suffira qu'Œil et Bouche se mettent à quatre pattes l'un à côté de l'autre pour que l'amour triomphe ! Qu'on ne crie pas au fou ou à la supercherie, ou encore au mépris du lecteur ; il s'agit d'une composition poétique par réseau masqué d'images et de références qui fait sortir le langage de théâtre de ses limites strictement discursives et argumentatives.

Si l'on résume les traits disséminés dans les deux œuvres de Vitrac et de Tzara on verra qu'ils ont remarquablement « mis en théâtre », comme on disait jadis : l'image scénique comme vision subjective du personnage, l'hétérogénéité des traits différentiels qui constituent son identité, le flottement et la rupture de l'enchaînement des répliques qui ne sont adressées à personne et n'appellent pas de réponse, la fragmentation et la discontinuité du sens, le cheminement souterrain des images qui exige du spectateur un travail de récolement des parcelles de signification en un tout cohérent, toutes choses qui sont le pain de chaque jour du théâtre actuel.

On sait quelle place ont tenue les monstres dans les arts plastiques surréalistes, que ce soit avec Dali qui évide et écorche l'homme pour n'en retenir que l'ossature ; avec Chirico qui pousse d'emblée ses formes humaines au mannequin de vitrine ; avec Bellmer et ses poupées désarticulées, avec Ernst et Masson et leurs formes fantasmagoriques : leur bestiaire d'une étonnante variété de formes et de sensualités a fait passer sur l'humanisme occidental des années 30 et suivantes un tourbillon d'images fortes – insupportables à beaucoup

1. La pièce écrite en 1921 et publiée en 1922 a été reprise dans les *Œuvres complètes* de Tzara, tome I, édition présentée par Henri Béhar, Flammarion, 1975, p. 153 à 180.

– qui le déstabilisèrent et renvoyèrent aux vieilles lunes la conception strictement formatée d'un *homo cartesianus* maître de lui-même et du monde par la force d'une pensée claire. Les surréalistes ont élargi l'homme par le bas, par ce qu'il y a en lui de moins « culture » mais, au vrai, de plus « nature ». Pouvoir étonnant donc que le théâtre de l'époque aurait pu avoir si la doctrine officielle du surréalisme, contrôlée par Breton, n'avait considéré le théâtre comme un non art, dévalué par son inévitable compromission avec le monde de l'argent. Mais le théâtre d'après-guerre, dans son ensemble, a profité de cette extension de l'homme dans des directions faites pour « vider collectivement des abcès » selon l'expression d'Artaud.

La difficulté est de transformer cette ambition en images. C'est tout le propos d'un « théâtre théâtral », pour reprendre le mot de Meyerhold, mais la réalisation ne suit pas toujours les intentions. Artaud tient beaucoup à une majoration physique des êtres et des accessoires avec

*apparitions concrètes d'objets neufs et surprenants, masques, mannequins de plusieurs mètres, changements brusques de la lumière, action physique de la lumière qui éveille le chaud et le froid, etc<sup>1</sup>.*

et il voudrait introduire un peu partout « des mannequins de 10 mètres de haut représentant la barbe du Roi Lear dans la tempête, des instruments de musique grands comme des hommes, des objets à forme et destination inconnues<sup>2</sup> ». Conception naïve de la sur-humanité qu'il sera assez lucide pour ne pas incarner en images. Sans doute voudra-t-il encore insérer des mannequins dans le tableau (acte I scène 3) du banquet des *Cenci*; il le notera dans les indications scéniques, mais il n'en fera rien lors de la mise en scène.

### Vérification sur pièces

Si, maintenant, on envisage ce que quelques pièces surréalistes, dans leur dramaturgie, offrent d'éléments originaux promis à un bel avenir théâtral, on s'aperçoit, dans le cas d'Aragon notamment que, s'amusant à parodier et à déconstruire la composition dramatique classique, il anticipe sur ce que les auteurs d'aujourd'hui font couramment et avec sérieux. C'est comme si, en tournant ostensiblement

1. *Le Théâtre et son double*, Gallimard-essais, 1964, p. 144.

2. *Ibid.* p. 151.

le dos au théâtre, Aragon était allé, sans le savoir, directement dans son sens ! Ce qui, traditionnellement, était continu et enchaîné, avec un niveau homogène d'intérêt et de langue, avec une progression continue de l'exposition vers un dénouement qui rassemble les fils et ne laisse aucune inconnue irrésolue, avec une cohérence des éléments scéniques (accessoires, lumières, bruits), avec une présence de personnages permanents dans leur être, nettement identifiables et respectueux du tour de parole, Aragon prend plaisir à le saccager, mais non en totalité : soit dans ses deux pièces majeures, *L'Armoire à glace un beau soir* et *Au pied du mur*, soit dans la pièce qu'il a écrite en collaboration avec Breton, *Le Trésor des jésuites*.

*L'Armoire à glace...* est un duo d'amour avec ce qu'il faut de menace et de violence pour le rendre passionné et révélateur de l'égotisme à la Stendhal du héros (double d'Aragon). Dans *Au pied du mur*, l'auteur peut bien faire parler des objets et les doter ici de mouvements autonomes (la charrette à bras et l'arc électrique), là, dédoubler et métamorphoser un personnage (Pierre en Frédéric et Frédéric en Speaker) ou insérer un placard publicitaire (sur les bretelles), il mène néanmoins à son terme le conflit posé au départ et recourt à une langue de haute tenue constante, tout en parsemant son texte de considérations sur les rapports, au théâtre, du rêve et de la réalité et sur le passage des fantômes : les références au cinéma muet de l'époque (1922) sont nombreuses. Moins cependant que dans *Le Trésor des jésuites* (1929), hommage – sinon décalque – des feuilletons cinématographiques de Louis Feuillade avec Musidora en héroïne du mal et de... la franc-maçonnerie. Il est de bon ton alors, pour les snobs que sont Aragon et Breton, de s'encanailler avec le divertissement populaire qu'est le ciné<sup>1</sup>.

Assez significativement les premiers essais de composition dramatique que Breton a signés avec Soupault (*S'il vous plaît, Vous m'oubliez*) datent des années 20, avant la naissance officielle du surréalisme ; ils permettent de jauger jusqu'où peut mener la liberté que s'octroient les auteurs nourris de l'impératif dada : le refus de toute contrainte. Certes la contrainte du tour de parole est refusée dans *S'il vous plaît*, ce qui suffit pour contrarier l'enchaînement du sens ; certes l'écriture automatique (pour laquelle Soupault était très

1. Le cinéma va prendre tant d'extension et fasciner tellement les intellectuels que peu d'années plus tard un dramaturge célèbre comme Marcel Pagnol estimera que le cinéma est l'avenir du théâtre.

doué) fait florès dans des répliques qui sont autant de petits poèmes autonomes et rappellent ceux des *Champs magnétiques*. Ce qui ne contribue pas peu à l'impression de brouillard sémantique qui plane sur ces pages. Là encore le sentiment de modernité, pour un lecteur d'aujourd'hui, réside dans le désenclavement de l'écriture théâtrale qui n'a plus à se plier aux lois de la rhétorique argumentative et du discours informatif. Le sens, néanmoins, est clair : il est question d'amour et de rivalité amoureuse que les personnages s'appellent Valentine et Paul dans une pièce ou Parapluie et Machine à coudre dans l'autre.

Le fait aussi que, dans *Vous m'oublierez*, les trois actes sont sans rapport les uns avec les autres révèle le désir, bien connu de nos jours, de ne pas diriger l'œuvre dans un sens prédéterminé, de briser toute direction prévisible, procédure apparemment formelle qui a des incidences précises sur la composition dramatique et met en avant le concept de neutre théorisé après guerre par Maurice Blanchot et Roland Barthes : le neutre laisse l'œuvre ouverte, répugne à imposer quelque signification que ce soit. En poussant cette idée à l'extrême, on aboutit à des œuvres (chez des dramaturges allemands et anglais contemporains, Richter ou Crimp) qui sauvegardent, dans leur écriture, toute fixée qu'elle elle, une part d'aléatoire et d'irrésolution. Ainsi donc, en faisant l'école buissonnière du théâtre, Breton et ses amis mettaient en pratique, sans y songer, une réflexion qui préoccupait aussi, sourdement, leurs contemporains depuis une vingtaine d'années et qui se manifestait par la mise en scène, dans les « théâtres à côté », de textes sans contrainte de composition dramatique, à savoir des poèmes ou des récits.

Il est dommage que les surréalistes n'aient pas continué à être dada, avec la même liberté. Il est en effet bien d'autres contraintes qui avaient besoin d'être bousculées : celle qui exige que le texte soit totalement écrit avant d'être joué, donc figé, intouchable. Il y va de la liberté d'exécution pour un acteur (ou un auteur-metteur en scène), qui disposant d'un simple scénario, pourrait construire ses répliques, non pas à sa guise mais en fonction des exigences du plateau<sup>1</sup> : ce que propose Vitrac dans *Poison* (1922), sous-titré « drame sans paroles » ; c'est un mimodrame comme en fera Beckett avec *Acte sans parole*

1. C'est ce qu'on appelle l'écriture de plateau dont Joël Pommerat est l'un des représentants français les plus connus. Sur cette forme esthétique, on lira la série d'études rédigées par Bruno Tackels, éd. les Solitaires intempestifs.

I et II ; c'est aussi une façon de ramener le verbe à la conscience de son rôle modeste dans un spectacle qui est d'abord fait pour être vu. Façon aussi d'aller dans le sens d'Artaud combattant l'impérialisme du langage au théâtre. Encore une contrainte : celle qui veut que théâtre ne soit pas roman et que le récit n'y doive avoir qu'une portion congrue. Raymond Roussel a poussé à l'absurde la preuve du contraire dans des oeuvres (*L'Etoile au front*, etc.) qui ont fait l'admiration des surréalistes. De nos jours la romanisation du théâtre est devenue une évidence incontournable et constitue pour l'écrivain le premier signe de sa liberté à l'égard de conventions dramatiques stérilisantes.

### Vitrac, encore

Comment ne pas s'attarder, pour finir, sur Vitrac encore et sur ses pièces, petites ou grandes ? Il est le premier, il est bon de le redire, à avoir fait œuvre de psychanalyste (en y introduisant les thèmes de castration, transfert, dénégation, sublimation, acte manqué...) dans *Mademoiselle Piège* et *Entrée libre* où les rêves, normalement interdits d'expression parce que d'une sexualité déviante, échappent au black-out de la censure pour s'imposer sur la scène soit par de simples mots isolés, lourds comme des accusations, soit par ses personnages en miroir, reflétés en images de violences et de meurtres, soit même en incarnant ces dernières en personnages : la mort/le cercueil/M. Chêne ou le meurtre/la balle/M. Plomb. Vitrac ouvre pour les pulsions toutes les possibilités d'humanisation et du même coup pour les humains en action le risque de n'être, sans doute, que des idées qui marchent ; le monde que crée Vitrac est constamment sur le point de basculer du réel dans l'onirique, de l'amour-passion en pulsion mortifère, de la fiction théâtrale en agression du spectateur. Théâtralité exhibée tout autant que plongée à risque dans les fonds et bas-fonds de l'être.

Dans *Les Mystères de l'amour* (1924) les gestes s'opposent aux paroles et les sentiments aux mots qui les expriment ; les personnages se décomposent ou se dédoublent en se travestissant. La violence sexuelle se lie, sans solution de continuité, aux mots d'amour sans qu'il y ait besoin de passer par l'intervention d'un personnage :

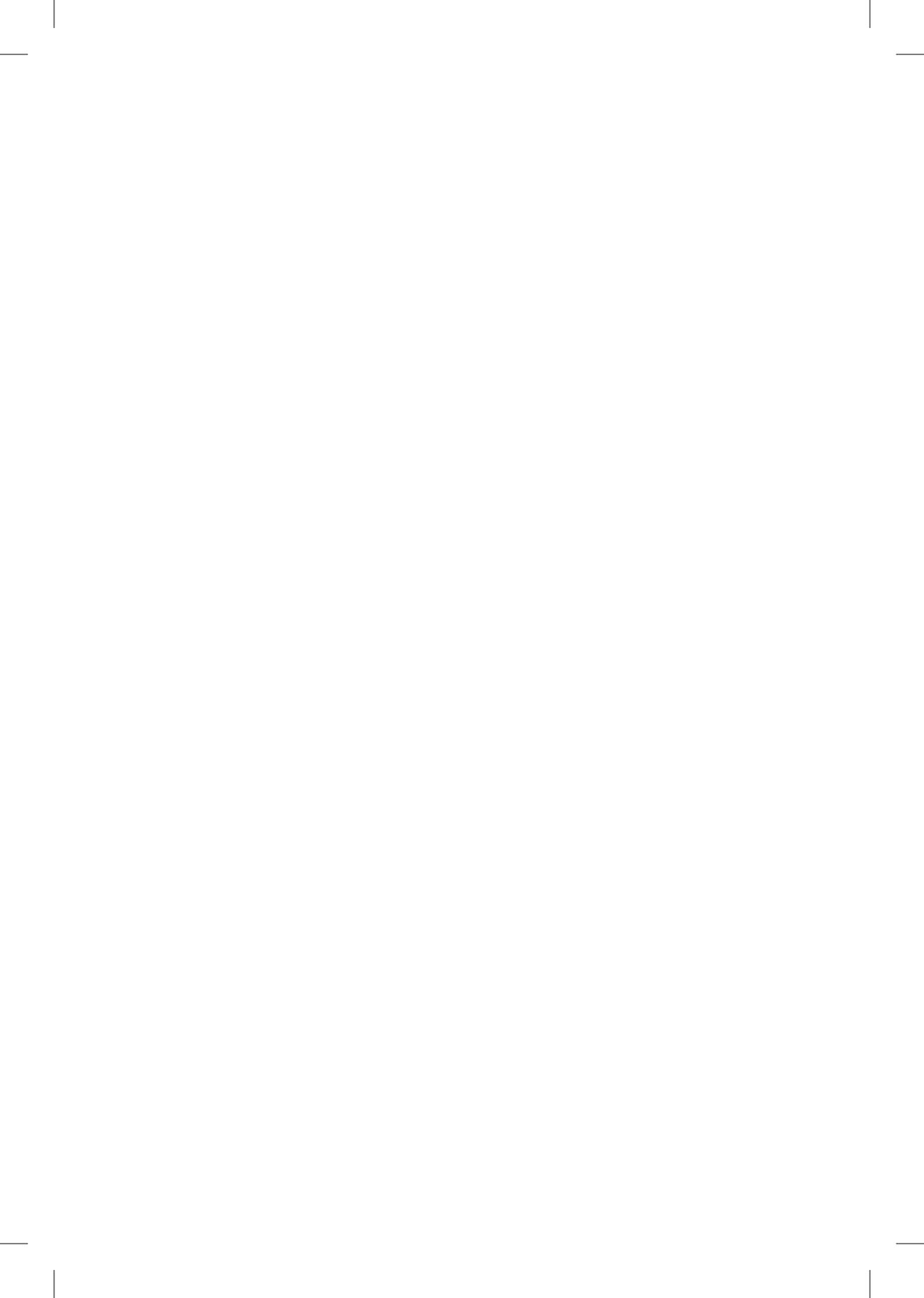
c'est la violence de l'amour qui s'exprime car aimer c'est détruire mais d'une destruction de théâtre, pour rire, avec un revolver-serpentin. Tous, soumis à une instabilité générale, se livrent à des jeux de rôle ; seule Léa ne se métamorphose pas ; elle est la créature écrite, vouée à l'effacement par la mort comme elle était sortie du néant dans le prologue sous forme de dessin tracé par Patrick sur du sable (en fait, de la boue).

Vitrac dit aussi l'impossibilité d'échapper au langage et l'incapacité du langage à dire l'essentiel :

*L'auteur.- Vos paroles rendent tout impossible, mon ami.*  
*Patrice.- Alors, faites un théâtre sans paroles.*  
*L'auteur.- Mais Monsieur, ai-je eu quelquefois l'intention de faire autrement ?*  
*Patrice.- Oui, vous m'avez mis des mots d'amour dans la bouche.*  
*L'auteur.- Il fallait les cracher.*  
*Patrice.- J'ai essayé mais ils se changeaient en coups de feu ou en vertiges<sup>1</sup>.*

En fait il y a deux espèces de langages : celui qui veut signifier quelque chose et dont le procès sera mené de façon drastique par Beckett, et le langage qui, poétiquement manié, décolle du réel et crée un monde qui ne prétend pas exister autrement que par la richesse de ses sonorités et de ses images, monde tel que Novarina se mettra en tête de le fabriquer de toutes pièces. Voilà donc Vitrac très en avance sur son temps, du moins si on le juge selon les catégories théâtrales anciennes. Pouvoirs et impouvoirs du langage et du théâtre et pouvoirs à la mesure même de ses impouvoirs ; besoin incoercible d'aimer et incapacité d'aimer sans détruire, la littérature dramatique à partir de 1950 ne cessera de le redire et de le jouer avec des moyens scéniques qui n'ont rien de plus inventif que ceux que Vitrac (se souvenant, il est vrai, de Pirandello) avait lancés en 1924 sur le papier, bien seul, avant qu'ils ne prennent corps, presque clandestinement en 1927, au Théâtre Alfred Jarry, avec Artaud comme metteur en scène. C'est peu, mais c'est beaucoup car ce fut la rencontre, sur un plateau de misère, d'un poète et d'un voyant. D'un poète et d'un voyant de théâtre dont nous n'avons pas fini d'exploiter l'héritage.

1. *Les Mystères de l'amour*, Gallimard, 1948, acte III, cinquième tableau, p. 58.



## LE TOPOS BAROQUE DU *THEATRUM MUNDI*, ANTIDOTE AU « PEU DE RÉALITÉ<sup>1</sup> »

Diana VLASIE

*La surprenante métamorphose du sommeil nous rend égaux aux dieux. Leurs actions sont réduites à l'importance de celles des acteurs sur une scène subventionnée et nous, vêtus du frac, à la loge ou à l'avant-scène, nous les applaudissons. Quand le spectacle languit, nous montons à leur place et là, pour le plaisir, nous courons à de mortelles aventures.*

Robert Desnos, *Deuil pour deuil*.

C'est dans l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* de Breton qu'on peut lire ce qui est généralement interprété comme sa condamnation du théâtre. « Le Colloque des armures », dont les dialogues et didascalies servent en quelque sorte de témoignage de la pratique surréaliste d'une certaine forme dramatique, s'inscrit dans ce même texte. Cet acte d'accusation pour le moins paradoxal est par ailleurs précédé de la description d'une mise en scène particulière : dans l'entrée d'un château, Breton se trouve face à des armures. Le désir de s'emparer de l'une d'elles et de l'endosser s'exprime immédiatement : « une de ces armures semble presque à ma taille ; puissé-je la revêtir et retrouver en elle un peu de la conscience d'un homme du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. » Ce souhait soudain s'explique non par la volonté de simplement se déguiser, mais par la possibilité prometteuse qu'il recèle de toucher à une conscience *autre*. Emprunter un masque, plus précisément une armure, entretient l'espoir de parvenir à une réalité divergente de la sienne, d'ouvrir une brèche dans la conscience qui la rendrait apte à s'emparer de potentialités différentes, en l'occurrence celles d'un homme du XIV<sup>e</sup> siècle qui ne subit pas encore le joug de la rationalité. On connaît le besoin impératif des surréalistes d'agrandir la réalité jugée incomplète, grâce aux pouvoirs délaissés de l'imagi-

1. L'auteur présente ici des éléments de sa thèse soutenue le 25 janvier 2013 à l'université Paris 7, dans le cadre d'une cotutelle avec l'Université du Québec à Montréal.

2. A. Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », OC II, 266.

nation, du rêve et de la folie. De la même manière, il semble que si le passage par le déguisement ne permet pas entièrement de transformer la conscience réelle de l'homme, il comporterait du moins la promesse d'une probabilité de se rapprocher d'une réalité différente, capable d'élargir celle de l'homme du XX<sup>e</sup> siècle qu'est Breton. Tout cela demeure au niveau de la virtualité d'un modeste vœu non réalisé, mais il reste que dans ce cas, l'apparence, l'armure dont il est question dans cet extrait, se trouve intimement liée à une intériorité, celle de l'homme qui l'aurait déjà portée.

Ce jeu précis entre apparence et intériorité, que Breton garde toutefois au simple degré d'« optatif<sup>1</sup> », est la clé de voûte de l'esthétique baroque qui se développe en Europe à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au début du siècle suivant, sans que le nom lui soit d'emblée attribué. C'est ainsi que nous retrouvons dans *Le Veritable St Genest* de Jean de Rotrou, représenté pour la première fois en 1644, un processus similaire à celui qui est évoqué par Breton, mais qui, cette fois, s'accomplit entièrement au lieu de demeurer au statut du possible non réalisé. En empruntant le rôle et le costume d'Adrian, ministre de l'empereur romain conduit au supplice en raison de sa conversion au christianisme, Genest lui-même délaisse les préceptes païens pour se convertir, devenir à son tour martyr et confondre entièrement sa vie avec celle de son personnage. Ce n'est pas uniquement, pour reprendre les termes de Breton, « un peu de la conscience » d'Adrian que Genest retrouve par le biais du déguisement, mais la vie entière de l'acteur change pour rejoindre celle qui est fictive du personnage joué sur la scène du théâtre. Aussi affirme-t-il éloquemment : ce « n'est plus Adrian, c'est Genest qui s'exprime ;/ Ce jeu n'est plus un jeu, mais une vérité<sup>2</sup> ». Cet exemple prouve que pour les baroques, revêtir le costume d'un autre, fût-il un être de fiction, a des implications sur l'être véritable, le déguisement n'ayant pas moins de consistance que la réalité.

De la découverte de l'Amérique aux travaux de Galilée, en passant par l'horreur des Guerres de religion, la crise généralisée qui marque l'époque baroque entraîne l'homme à douter de tout, en oscillant sans

1. Nous reprenons le terme de Jacqueline Chénieux-Gendron, « Regards croisés : présentation/ représentation du surréalisme, notamment dans les revues », dans : Claude Bommertz et Jacqueline Chénieux-Gendron (dir.) *Regards / mises en scène dans le surréalisme et les avant-gardes*, Leuven, Peeters, 2002, p. 221.

2. Jean de Rotrou, *Le Veritable St Genest, tragedie de Mr de Rotrou*, Paris, Toussaint Quinet, 1648 [1647], Acte IV, Scène 7, p. 79.

cesse entre réalité et illusion, être et paraître. Dans un monde où les frontières ne cessent de basculer, la réalité se confond avec son simulacre et il va de soi qu'on se la représente comme un immense théâtre, dont la représentation n'est qu'une illusion à la durée circonscrite. Répété à outrance par toute la littérature de la période baroque, les auteurs de l'Europe entière ne cessent de réitérer ce motif, tout comme Shakespeare affirme que « all the world's a stage/ And all the men and women merely Players » dans *As you like it*<sup>1</sup>. Ces idées partagées par toute une époque expliquent que l'adjectif dérivé du nom du célèbre dramaturge anglais, considéré par Breton, on le sait, comme un des ancêtres du surréalisme, servait d'épithète à une littérature que l'on n'osait pas encore, en 1937, qualifier ouvertement en France de baroque<sup>2</sup>. En effet, les historiens de l'art et de la littérature (re)découvrent le baroque à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et forgent une notion pour le désigner. Cependant, non seulement la France tarde à accepter la terminologie, mais les considérations nationalistes faisant du classicisme l'âge d'or du génie français l'empêchent d'y envisager l'existence du baroque. Pour y parvenir, il faudra attendre les travaux de Jean Rousset dans les années cinquante, mais dès les débuts du surréalisme, nous pouvons percevoir que les membres du groupe reprennent en les réactualisant des motifs proprement baroques, tel que ce *topos* du *theatrum mundi*. Cette idée du grand théâtre du monde stipule l'illusion de la vie terrestre, afin de mieux l'opposer à celle qui est éternelle. Dieu, à la fois spectateur et dramaturge, regarde l'homme jouer un rôle. Ceux qui sont touchés par la foi chrétienne peuvent joindre le rang des spectateurs à ses côtés. Il existe également une vision profane, selon laquelle ce qui gouverne le monde n'est plus cette source divine, mais les intérêts particuliers ou encore le principe du hasard. Les hommes organisent eux-mêmes le théâtre, tandis que sages et philosophes jugent ce spectacle, prenant un peu la place de Dieu. La philosophie platonicienne, dont le mythe de la caverne se trouve fortement réinvesti à l'époque baroque,

1. William Shakespeare, *As you like it, Shakespeares Comedies, Histories, and Tragedies, Being a Reproduction in Facsimile of the First Folio Edition, 1623*, préf. de Sidney Lee, Oxford, The Clarendon Press, 1902, Acte II, Scène 7, p. 194.

2. Voir Raymond Lebègue, « La Tragédie "shakespearienne" en France au temps de Shakespeare », *Revue bimensuelle des cours et conférences*, vol. 38, n° 13, 15 juin 1937, p. 385-404 ; n° 15, 15 juillet 1937, p. 621-628 ; n° 16, 30 juillet 1937, p. 683-695.

contribue à cette idée que l'homme, prisonnier de la grotte, ne voit pas la vérité, mais de simples silhouettes, des ombres<sup>1</sup>.

Aussi le regard baroque perçoit-il le monde comme une scène où chacun ne fait que jouer un rôle, tout comme ce soldat malade qui attire l'attention de Breton en 1916 au centre neuropsychiatrique de Saint-Dizier. Breton avouera d'ailleurs dans ses *Entretiens* que cette rencontre constitue l'une des influences majeures aux idées développées dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité*. Rappelons que déjà dans «Sujet», il reprenait à la première personne du singulier le délire paranoïaque de cet homme qui n'accordait aucune foi à la réalité de la guerre, croyant qu'il s'agissait d'un simple simulacre monté à son intention. Des cadavres de «cire», aux adieux déchirants sur le quai des gares qui seraient l'œuvre de simples «figurants», en passant par les prétendues blessures soigneusement dissimulées sous les bandages, pour lui, tout n'était que comédie. Le caractère théâtral de cette conception de la réalité y est clairement dénoncé: «Je ne compte plus, à l'échelle de vos *mises en scène*<sup>2</sup>.» La folie permet dans ce cas d'opérer une déréalisation, de stipuler le caractère totalement illusoire du réel, mais aussi ce faisant, sa similitude avec l'univers théâtral. Voir le monde entier tel un théâtre, comme le fait ce malade et comme le percevait aussi toute l'époque baroque, offre la possibilité aux surréalistes de renverser la fêrule de la réalité soutenue par la logique rationnelle et de dévoiler le simulacre sous-jacent. Ce qui intéresse Breton dans ce cas est la remise en question du réel qui n'a d'existence véritable que lorsqu'il se voit soumis à un désir, lorsqu'il devient conditionné par un point de vue particulier. La folie, de même que le théâtre, en ce qu'ils constituent les envers de la rationalité et de la réalité semblent en être les antidotes privilégiés. Une différence s'impose pourtant dans cet exemple précis par rapport à la vision baroque du *theatrum mundi*: le «sujet» n'envisage que sa propre vie de la sorte, le spectacle n'a qu'un seul spectateur, soit sa propre personne, en accord avec son délire paranoïaque. Cette conception implique donc forcément que

1. Voir Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon*, José Corti, 1989 [1953], p.28-31; Jean Jacquot, «"Le Théâtre du monde" de Shakespeare à Calderón», *Revue de littérature comparée*, vol. 31, n° 3, juillet-septembre 1957, p. 341-372 et Sophie Bastien, «La métaphore théâtrale pour penser la vie», dans S. David, J. Przychodzen et F.-E. Boucher (éd.), *Que peut la métaphore? Histoire, savoir et poétique*, L'Harmattan, 2009, p. 97-113.

2. André Breton, «Sujet», OCI, p. 25 et p. 24 respectivement. Nous soulignons.

certains aient une vie bien réelle, dissociée du rôle qu'ils ne jouent qu'en sa présence et à son intention.

Si le motif baroque ne demeure que partiellement développé dans ces textes de jeunesse de Breton, il trouvera sa pleine mesure dès le premier roman de René Crevel. Il suffit de rappeler la manière insistante dont les divers sentiments qu'éprouvent les personnages de *Détours* sont rapprochés des artifices physiques propres aux comédiens, par exemple « le charme de Boldiroff [qui] était un masque », « la joie [qui] fardait ses yeux [de Cyrilla], son visage », tandis que l'orgueil de Léila est comparé à « une parure<sup>1</sup> ». Évoluant dans cet univers tout entier construit de simulacres, Daniel affirme l'importance de la multiplicité des points de vue. Cette idée se trouve réitérée dans *Mon Corps et moi*, sans toutefois être perçue aussi positivement. Le narrateur homodiégétique s'inclut dans ce grand théâtre humain joué par tous en s'interrogeant : « mais qu'espérer des hommes, mes compagnons, acteurs d'une troupe à laquelle j'appartiens ? Je connais assez l'art de feindre pour ne plus croire les vivants capables de vérité<sup>2</sup>. » Il s'en désole, mais le « bransle éternel<sup>3</sup> » stipulé par les auteurs baroques tel Georges de Scudéry, ou encore « le mouvement perpétuel » dont traite Aragon lui-même dans son recueil du même nom, font en sorte que rien ne peut acquérir le statut de vérité stable, dépourvue d'artifice et ainsi « la minute actuelle fait un mensonge d'une franchise antérieure. » (MCM63) Ce constat crevelien de ne jamais parvenir à fixer ce qui demeure par essence insaisissable est empreint de désolation et d'angoisse.

De ce point de vue, il se rapproche des auteurs baroques qui expriment l'inquiétude de la vie dans un monde où rien n'est jamais immobile et que Jean Rousset regroupe sous le nom de « l'inconstance noire<sup>4</sup> ». Suivant cette conception baroque, non seulement l'homme n'est qu'un acteur sur la grande scène du monde, mais sa vie se résume à une suite de pièces bien précises et fort goûtées des dramaturges et spectateurs baroques, soit des tragi-comédies. Sur le même ton désenchanté, la complainte crevelienne se poursuit ainsi : « [c]ertes ils n'étaient pas en grand nombre ceux qui me donnaient

1. René Crevel, *Détours*, préf. de Michel Carassou, Pauvert, 1985, p. 67, p. 68 et p. 86.

2. *Id.*, *Mon Corps et moi*, Toulouse, Éditions Ombres, 2008, p. 61. Les références suivantes à cette œuvre seront identifiées par MCM.

3. Georges de Scudéry, *L'Amant libéral*, Augustin Courbé, 1638, I, 4, p. 15.

4. Voir Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, t. I, Armand Colin, 1988 [1961], p. 61-112.

l'impression que la scène n'était pas tout à fait vide où chaque jour s'essayait à de nouvelles tragi-comédies.» (MCM23) Cet extrait, parmi d'autres du même type que nous aurions pu citer ici, exprime également l'importance du regard d'autrui, puisque ce n'est qu'à travers lui, à travers la représentation devant spectateurs qu'il est possible pour Crevel, comme pour l'homme baroque, de se trouver et ne pas être réduit à néant. Suivant cette veine baroque, la vanité de toute chose y est aussi affirmée, accompagnée de l'idée qu'il n'y a que la mort qui parvienne à figer le mouvement et qui mette ainsi un terme à la comédie :

*Seule la mort, en pétrifiant les plus chers visages, permet de croire définitive leur expression et définitif aussi le sentiment qui en naît au plus secret de nous. [...] Mais cesse la vie, et toutes les ficelles se cassent. Les pantins renoncent aux subterfuges de l'agitation, à l'épilepsie simulatrice. (MCM63)*

Mais cette mort n'est pas celle tant attendue par les mystiques et convoitée dans toute la poésie religieuse baroque. Le livre se conclut sur une tentative de prière qui tourne au blasphème et se clôt sur le constat de l'absence de Dieu qui n'est pas même spectateur du théâtre que jouent les hommes et encore moins le dramaturge : « la bataille achevée, la comédie finie, je suis seul, les mains vides, le cœur vide. » (MCM115) Si la douleur de l'incertitude causée par le monde d'apparences trompeuses est bien présente, aucune brèche n'est ouverte vers la transcendance, aucune vie éternelle qui serait non pas simulacre mais réalité immuable n'est espérée ou même évoquée.

Hormis le rapport à Dieu qui a changé, tous les éléments de cette vision baroque du monde apparaissent dans *Mon corps et moi*, et ce, sous la référence à Pascal, considéré comme l'« exemple de la plus parfaite intelligence et de son merveilleux complément, l'inquiétude » (MCM113). Or, cet auteur était encore perçu comme un classique à l'époque où écrivait Crevel. En effet, Lanson, dont l'*Histoire de la littérature française* demeure la référence durant toute la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le classe dans « La Première Génération des grands classiques<sup>1</sup> ». Breton lui-même le considère comme le « plus grand classique<sup>2</sup> » parmi les moralistes qu'il suggère pour la bibliothèque

1. Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, 3<sup>e</sup> éd. rév., Paris, Hachette, 1895, p. 407-466.

2. Louis Aragon et André Breton, « Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet », dans André Breton, OC I, 634.

de Jacques Doucet. Rousset, au courant des années cinquante, cite Pascal dans son ouvrage sur le baroque, mais en le situant toujours à la limite temporelle de la période baroque<sup>1</sup>. Néanmoins, il lui accorde déjà de partager le point de vue du Bernin, figure emblématique du baroque, en ce qui a trait au mouvement incessant de l'homme. De ce fait, il paraît de prime abord étonnant de retrouver cet hommage de la part d'un surréaliste, puisque nous savons que les membres du groupe décriaient la grandeur du classicisme invoquée par les premiers historiens de la littérature française. Toutefois, dans les aspects que Crevel emprunte ici à Pascal, il semble que ce soit ce qui rattache précisément celui-ci à l'univers baroque<sup>2</sup> qui a retenu son attention. Si Breton s'est penché sur les idées pascaliennes qui présentent le songe comme indissociable de la veille, dans *Les Vases communicants*<sup>3</sup>, Crevel, quant à lui, s'attache à sa vision pessimiste de l'homme dont la vie n'est qu'un théâtre et que ce fragment des *Pensées* résume entièrement : « le dernier acte est toujours sanglant, quelque belle que soit la comédie en tout le reste. On jette enfin la terre sur la teste, & et en voilà pour jamais<sup>4</sup>. » Cette pensée qui reprend l'idée baroque du *theatrum mundi* prouve qu'au-delà des étiquettes qui opposaient dans ce premier temps de la recherche le classicisme au baroque, les surréalistes ont emprunté des éléments qui les inscrivent tout de même sous la bannière du baroque, mais telle que les travaux de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle ont contribué à la définir.

La pérennité de l'instable est présente également chez Aragon, tout en ayant des accents différents de ceux de Crevel. Dans son ouvrage au titre fort évocateur, *Le Mouvement perpétuel*, nous retrouvons cette vision de l'homme et de sa vie dans une mobilité incessante, à travers ces vers bien connus du poème « Les Débuts du fugitif » : « Je m'échappe indéfiniment sous le chapeau de l'infini/ Qu'on ne m'attende jamais à mes rendez-vous illusoires<sup>5</sup> ». De même, le

1. Les sous-titres de ses chapitres le confirment, par exemple « De Sponde à Pascal » ou encore « Pascal contre le Bernin ». Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque...*, op. cit., p. 118-124, p. 139-141.

2. Sur les aspects baroques de Pascal, voir Jean Rohou, *Histoire de la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, nouv. éd. augm., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 186.

3. Voir André Breton, OC II, 179-180.

4. Blaise Pascal, « XXIX : Pensées morales », *Pensées de M. Pascal sur la religion, et sur quelques autres sujets, qui ont été trouvées après sa mort parmi ses papiers*, préf. d'Étienne Perier, Guillaume Desprez, 1669, p. 295.

5. Aragon, « Le Mouvement perpétuel : Les Débuts du fugitif », *Œuvres poétiques complètes*, T. I, Gallimard, 2007, p. 129. Les références à cette édition seront identifiées par MP.

poème « La Faim de l'homme » témoigne aussi de ce mouvement permanent qui caractérise l'existence humaine. Il suffit de rappeler ces quelques vers, qui constituent les propos tenus par « la machine à faire le bleu » :

*Touche et tombe  
Tire et tire  
Traîne ou tresse  
Bouge bouge bouge  
Verse perce caresse  
Briller mourir trembler  
Aimer étreindre  
Crier briller crier  
Éteindre  
Éteindre. (MP 137)*

Ces lignes trahissent l'instabilité incessante, ce « mouvement perpétuel » du titre du recueil, et cela, à la fois par le rythme saccadé que par les diverses actions suggérées qui, sans s'opposer, se trouvent permutées, répétées et s'accumulent frénétiquement. Le glissement de l'impératif à l'infinitif opère le passage des actions qui suggèrent le mouvement à des idées plus globales, plus larges, définissant le propre de l'existence humaine, soit « aimer », « étreindre », « briller », « trembler », « crier », « mourir ». Enfin, la répétition des deux derniers vers évoque l'extinction du feu de la vie de l'homme ou encore, celle des lumières sur une scène à la fin de la représentation. Nous serions ainsi tentée d'y voir peut-être une brève esquisse de la conception du *theatrum mundi*, conception qui apparaît également chez Aragon dans *La Défense de l'infini* où les personnages sont présentés à maintes reprises comme de simples comédiens dont les actions constituent divers rôles, tandis que le monde est décrit tel un décor de théâtre<sup>1</sup>.

Nous retrouvons donc les mêmes idées baroques de mouvement, de basculement et de la vie comparée au théâtre que chez Crevel, mais sous une nuance différente cette fois, puisque Aragon ne déplore pas avec autant de vigueur cet état de faits. Alors que le premier exprime un regret angoissé du fait que « [l]e mouvement continue à déformer objets et êtres autour de nous et les déforme si bien que nous ne les reconnaissons pas » (*MCM64*), le second

1. Voir notamment Aragon, *La Défense de l'infini: romans*, nouv. éd. augm. de Lionel Follet, Gallimard, 1997, p. 11, 16, 31, 62, 72, 76, 93, 109-110, 114 et 118.

préfère plutôt encenser « Le charme mobile et bizarre/ Du changement et de l'oubli » (MP139), de même qu'il louera, dans *Le Paysan de Paris*, les ressources de l'erreur, de l'illusion et des constantes métamorphoses, filles de l'imagination. Aussi affirme-t-il dans ce dernier ouvrage que les erreurs « ne sont pas que des pièges grossiers, mais de curieux chemins vers un but que rien ne peut me révéler, qu'elles<sup>1</sup> ». Cette distinction rapproche Aragon de la seconde catégorie de poètes baroques définie par Rousset, celle de « l'inconstance blanche<sup>2</sup> » puisque, loin de regretter cette mutation permanente, il en vient au contraire à ne plus s'occuper « que de ces transformations méprisées. » (*id.*, *ibid.*)

En dépit du fait – ou précisément pour cette raison – que ces métamorphoses sont usuellement dédaignées par les tenants de la rationalité, elles acquièrent une importance fondamentale aux yeux des surréalistes. Contrairement à Crevel qui semble déplorer cet univers toujours fuyant, les surréalistes, dans leur ensemble, décrivent la réalité présentée comme unique et stable, dissociée de toute « chimère<sup>3</sup> ». Ils visent justement à dépasser ce règne de la raison qui érige son territoire sur les contrées du réel, afin de mettre à mal l'empire de la rationalité. En ce sens, les capacités déstabilisatrices du rêve, de la folie, de l'imagination, mais aussi du théâtre sont recherchées pour elles-mêmes et les surréalistes ne sauraient déplorer une telle réalité pour son caractère illusoire, mais plutôt la rechercher en ce qu'elle constitue justement ce « point de l'esprit<sup>4</sup> » où les contraires cessent de s'opposer pour coexister simultanément.

Au terme de ce parcours, il paraît évident que les surréalistes reprennent et s'approprient le *topos* du *theatrum mundi* qui structure l'essence même de la pensée baroque, telle que les travaux de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle ont pu le démontrer, et cela, avant même que ce motif ne soit associé à la notion de baroque. Dans la vision baroque du monde, réalité et théâtre deviennent indiscernables l'un de l'autre, l'existence elle-même n'étant qu'une pièce de théâtre et le théâtre débordant sur la vie, la transformant. L'instabilité du réel qui la sous-tend et qui ne permet jamais de distinguer entièrement la réalité de son illusion se transforme dans le surréalisme en véritable crise de la réalité. De ses apparences trompeuses chez les baroques,

1. Aragon, « Le Paysan de Paris », *op. cit.*, t. I, p. 149.

2. Jean Rousset, *Anthologie...*, *op. cit.*, p. 61-112.

3. Nous empruntons ce terme à Breton, « Manifeste du surréalisme », OCI, 316.

4. A. Breton, « Second Manifeste du surréalisme », OCI, 781.

qui rendent les frontières floues ou elles-mêmes oscillantes entre illusion et réalité, théâtre et vie, on parvient chez les surréalistes à une vraie mise en accusation de la réalité qui lui enlève toute hégémonie et amène l'abolition des barrières, de même que, par conséquent, la jonction entre l'imagination et le réel, le théâtre et la vie. Il ne s'agit certes pas d'idées parfaitement identiques et nous pouvons assister à une évolution, mais en aucun cas à une opposition. De la conception baroque du monde qui le perçoit fluctuant et n'ayant de cesse de basculer, demeure le fait que toute frontière rigoureuse entre illusion et réalité ne peut exister. Dès lors, comment entendre le refus apparent du théâtre par Breton? Peut-être sa fameuse diatribe pourrait-elle être envisagée comme une apologie du « théâtre éternel » (OC II, 266) qui comprendrait en son sein cette vie diurne évoquée par Desnos faite de « mortelles aventures », cette vie rêvée où nous assistons en tant que spectateurs aux aventures des dieux.

Université du Québec à Montréal

# HANOUNAN

## PIÈCE INÉDITE

Georges RIBEMONT-DESSAIGNES

*Montagne.*

*Obscurité. Deux chauve-souris passent et repassent dans l'air.*

PREMIÈRE CHAUVE-SOURIS

Le couchant ce soir était couleur de sang.

DEUXIÈME CHAUVE-SOURIS

De grands événements se sont accomplis.

PREMIÈRE CHAUVE-SOURIS

Avant demain s'accompliront de plus grands.

DEUXIÈME CHAUVE-SOURIS

Lesquels ?

PREMIÈRE CHAUVE-SOURIS

Je ne sais.

DEUXIÈME CHAUVE-SOURIS

Vois, un moustique chanteur vers toi s'envole.

PREMIÈRE CHAUVE-SOURIS

Il fuit.

DEUXIÈME CHAUVE-SOURIS

Je l'ai.

À toi la phalène !

PREMIÈRE CHAUVE-SOURIS

À droite !

DEUXIÈME CHAUVE-SOURIS

À gauche.

PREMIÈRE CHAUVE-SOURIS

À moi!

*La montagne s'éclaire un peu à la clarté de la lune. Un simple sort de terre et épanouit son feuillage et ses fleurs.*

PREMIÈRE CHAUVE-SOURIS

La montagne s'éveille avec la nuit!

DEUXIÈME CHAUVE-SOURIS

La lune luit!

PREMIÈRE CHAUVE-SOURIS

Les simples quittent le sein de leur mère!

DEUXIÈME CHAUVE-SOURIS

Vois celui-ci et son feuillage vert!

Et ses fleurs qui sentent le miel!

*Un autre simple sort de terre*

PREMIÈRE CHAUVE-SOURIS

Vois! Celui-ci qui semble pareil

Au héros paré pour la guerre!

DEUXIÈME CHAUVE-SOURIS

Oh oh! Passe un capricorne!

PREMIÈRE CHAUVE-SOURIS

Repas magnifique

Qui vole et s'échappe!

*Elles le poursuivent et sortent.*

*Les deux simples se parent d'une faible lueur. Leur feuillage s'agite.*

*On entend leur voix. De temps à autre une plante sort du sol.*

PREMIÈRE VOIX

Je suis le simple de l'amour

Mon âme est de vertu subtile et prompte

Présent de l'amant à l'amante

Pour les jours et les nuits je suis un lien  
D'ardeur

DEUXIÈME VOIX

Je suis le simple des combats  
Mon âme est de vertu vive et sauvage  
L'ardeur que je donne est guerrière  
Et je ceins les poitrines et les reins  
D'airain

PREMIÈRE VOIX

Je fais virer les yeux  
Tendre les membres  
Je fais crispier les mains  
J'affole

DEUXIÈME VOIX

J'assure le regard  
De force fière  
J'arme le bras  
J'exhorte

PREMIÈRE VOIX

Ma fleur a le goût d'une bouche  
Mon parfum est celui d'une chevelure

DEUXIÈME VOIX

Ma fleur a la couleur du sang  
Mon parfum est celui des corps qui fument

PREMIÈRE VOIX

Mes racines sont des bras qui étreignent  
Mes fruits ont la saveur  
Des seins.

DEUXIÈME VOIX

Mes branches sont comme des traits rapides  
Mes fruits semblent des chairs  
Blessées.

UNE CHAUVE-SOURIS (*passee*)

La première heure passe  
Passe, passe, passe  
La première heure passe  
Passe, passera.

PREMIÈRE VOIX

Je suis plus fort que l'amour.

DEUXIÈME VOIX

Je suis plus fort que la vie.

*Les deux chauves-souris apparaissent à nouveau. Sur le rocher du  
sommet quatre simples se sont levés, lumineux.*

PREMIÈRE CHAUVE-SOURIS

Voici celui qui ressuscite de la mort!

DEUXIÈME CHAUVE-SOURIS

Et celui qui retire le fer des blessures!

PREMIÈRE CHAUVE-SOURIS

Et celui qui sait fermer les plaies!

DEUXIÈME CHAUVE-SOURIS

Et celui qui rend la souplesse au corps meurtri!

PREMIÈRE CHAUVE-SOURIS

Pourquoi sont-ils graves?

DEUXIÈME CHAUVE-SOURIS

Pourquoi se taisent-ils?

*Des branches s'élèvent de terre. Une à une des lumières paraissent  
dans chaque plante.*

UNE VOIX

Je rends la lumière aux aveugles.

UNE AUTRE

Je rends la douceur des flûtes au sourd.

UNE AUTRE

Je rends la parole au muet.

UNE AUTRE

Je donne la beauté aux filles laides.

UNE AUTRE

J'éloigne les ulcères.

UNE AUTRE

J'épouvante les fièvres.

UNE AUTRE

Je donne le sourire aux enfants malades.

UNE AUTRE

Je conjure les sorts.

UNE AUTRE

Je trompe les voleurs.

UNE AUTRE

J'assouvis la faim des pauvres affamés.

*Trois gros oiseaux apparaissent.*

PREMIER OISEAU

Simplex joyeux qui célébrez vos mérites  
Il faut songer aux destins qui s'accomplissent

DEUXIÈME OISEAU

Il n'est de vertu  
Que celle qui se cache au cœur vaillant

PREMIER OISEAU

Si l'homme vous ignore  
Vite au soleil  
Montrez vos fleurs  
Mais s'il vous cherche  
D'une main trop habile

Soudain dans l'ombre  
Éteignez vos couleurs

DEUXIÈME OISEAU

À qui veut le mérite  
Le Dieu donne un présent

TROISIÈME OISEAU

Plus loin je puis voir  
que lui :  
Autant que le bien  
Le mal est nécessaire  
Et si la fin est sûre  
L'embûche pas moins  
N'est à l'homme imposée  
Eh oh oh, eh oh,  
Le trouble mal n'est que la nuit du bien clair  
Près du but éternel le héros doit mourir  
Le temps se déroule  
En guirlande de jours  
Le fait suit le fait  
Pas moins fixe est le but

PREMIER OISEAU

De la ville de sang c'est ici qu'est le drame  
Un agile héros vient vers le calme mont

DEUXIÈME OISEAU

Chaque heure qui s'écoule est un fil à la trame

TROISIÈME OISEAU

Chaque pas du héros est suivi par le Père

TOUS TROIS ENSEMBLE

Il faut veiller  
Attention, attention.

*Un grand lys sort de terre et s'épanouit.*

HANOUNAN PIÈCE INÉDITE

SA VOIX

Je suis le simple qui ne guérit rien...

*Il s'effeuille.*

PREMIER OISEAU

Quels sont les présages ?

DEUXIÈME OISEAU

La lune est comme une larme dans l'œil du ciel.

TROISIÈME OISEAU

Elle est comme le regard d'une vierge heureuse.

*Des taupes émergent du sol.*

PREMIÈRE TAUPE

Alerte

DEUXIÈME TAUPE

Des pas

TROISIÈME TAUPE

Dans le val

QUATRIÈME TAUPE

Le sol

PREMIÈRE TAUPE

Frémit

DEUXIÈME TAUPE

Le roc

TROISIÈME TAUPE

Sonne

QUATRIÈME TAUPE

Sous le pied

CINQUIÈME TAUPE

Du marcheur

PREMIÈRE TAUPE

Alerte

TROISIÈME TAUPE

Alerte

TOUTES

Alerte

UNE CHAUVÉ-SOURIS

La deuxième heure passe

Passe, passe, passe

La deuxième heure passe

Passera, passera-t-elle ?

*Le premier oiseau est monté en haut du mont – les deux autres sont en bas, l'un près de l'autre.*

PREMIER OISEAU

Tout en bas voilà luire les banyans...

Plus près de nous voici les grands hêtres...

Aux détours du chemin, j'entrevois le marcheur.

LES DEUX OISEAUX

Illusions

Parsemez l'air

D'apparences trompeuses

PREMIER OISEAU

Sans cesse il avance...

Au passage il casse les branches...

Il est très grand et très fort...

Il va pénétrer dans la clarté

HANOUNAN PIÈCE INÉDITE

LES DEUX OISEAUX

Illusions  
Parsemez l'air  
D'apparences trompeuses

PREMIER OISEAU

Il vient.

LES TROIS OISEAUX (ensemble)

Troubles...  
Mystères...  
Enchantement...

*L'oiseau du haut disparaît derrière la montagne. Deux du bas sortent les ailes pendantes, le cou enfoncé. La montagne s'obscurcit. Les simples rentrent sous terre. Hanounan paraît.*

[Acte V : 2<sup>e</sup> tableau]

[II]

HANOUNAN

Voici que je n'ai plus que ma tâche à remplir.  
De la vallée j'ai vu briller la cime  
D'ombre à présent recouverte ;  
Ainsi du haut du ciel en franchissant la mer,  
Fils du vent, j'ai vu passer et se perdre  
Un poisson d'or.

Mensonges,  
Suprême défense du destin  
Je rallumerai la lampe éteinte  
Et si je ne sais déjouer ruses et feintes,  
Je serai le héros aux bras forts  
Dont la force rompra les pouvoirs factices  
De vos artifices.

Simple qui m'épiez de vos yeux invisibles,  
Qui détenez le salut du Grand Ragouide,  
Je suis comme un aveugle qui cherche pour un autre  
La lumière,  
Et pour tout guide n'a que dans son cœur  
Une ardeur éternelle.  
Je sens vos obscurs flamboiements  
Rayonner sur ce mont,  
Et sans savoir votre apparence sensible  
Je connais déjà vos vertus et vos formes  
Et droit vers vous me guiderai sans faillir.

*Il avance de quelques pas. Un énorme crapaud se trouve sur son passage.*

LE CRAPAUD

Ho, ho, hoho, ho, ho, hoho,  
Seigneur  
Quel mal tenaille  
Mes entrailles !

HANOUNAN

HANOUNAN PIÈCE INÉDITE

Eh quoi ?

LE CRAPAUD

Ho, ho, hoho

J'ai mangé le simple que tu cherches.

UN DEUXIEME CRAPAUD (*surgissant*)

Ho, ho, hoho, ho, ho, hoho,

Seigneur

Quel mal tenaille

Mes entrailles !

HANOUNAN

Quoi aussi ?

DEUXIÈME CRAPAUD

Ho, ho, hoho

C'est moi qui ai mangé le second.

HANOUNAN

Étranges crapauds !

UN TROISIEME ET UN QUATRIEME CRAPAUDS

Ho, ho, hoho, ho, ho, hoho.

HANOUNAN

Les quatre simples dans leur panse

Comme quatre lotus dans une fange !

Me voici comme un pêcheur devant un puits

Se demandant s'il est au fond des cyprins.

Ou des sangsues.

*Les crapauds l'entourent.*

LES QUATRE CRAPAUDS

Ho, ho, hoho, hoho, hoho.

Ho, ho, hoho, hoho, hoho.

*Avec sa massue, Hanounan frappe les quatre crapauds, et des corps assommés jaillissent avec fracas, quatre plantes portant des fruits épineux.*

HANOUNAN

Oh, qu'est ceci ?

Quel piège derrière ces épines se cache ?

*Il veut frapper les plantes qui disparaissent*

Éclats de rire

Ah, ah, ahaa ! Eh !

Ah, ah, ahaa ! Eh !

HANOUNAN

Je poursuivrai ma tâche.

Qu'importe que je sois comme un homme à qui le vent raille aux oreilles

Après lui avoir ravi son chapeau,

Si j'ai sous mon front la certitude pareille

A un clair soleil d'août ?

Ce que je sais est comme une clé d'or

Ignorante encor de la porte qu'elle va ouvrir.

J'irai jusqu'à la cime.

*A mi-hauteur du sommet se dresse une floraison de pavots.*

*Hanounan s'arrête un peu indécis.*

DES VOIX

Hanounan, Hanounan

Voici la vertu parfaite

De nous emporte à tes héros

Le sommet profond et lourd

Du paysan qui repose à midi

Sous un ciel de plomb noir

HANOUNAN

C'est l'éveil qu'il me faut,

Non le sommeil semblable à la mort !

*Il veut se frayer un passage.*

*La floraison de pavots s'élève toujours plus gigantesque, puis monte encore – on voit tour à tour les tiges, puis les racines et toutes leurs subdivisions – A la fin, dans une cavité de la terre, on aperçoit une chrysalide.*

LA CHRYSALIDE

Toi qui es fort, écoute-moi qui suis sage ;  
Mon séjour est obscur mais claire rayonne  
Mon âme.  
Ainsi qu'après des détours les conduits de la taupe  
Mènent au jour  
Sur le chemin du vrai mon esprit ne connaît pas de faute.  
Mon corps immobile et rigide  
Nécessite une âme logique et froide,  
Jusqu'au jour où connaissant le soleil  
Et les ailes  
Je serai palpitant, inconstant, inutile.  
À quoi servira-t-il que tu guérisses de la mort  
Celui que les faits ont guéri de la vie,  
Ah, ah, celui qui doit guérir du mal  
Le monde ?  
Le mal n'est-il pas la droite du bien ?  
Tu es riche,  
Et tu soignes le pauvre  
Qui veut en supprimant l'argent s'évader de sa peine ?

HANOUNAN

Je ne suis pas riche  
Mais l'espoir est en moi

LA CHRYSALIDE

Tu es riche d'espoir  
Et tu cherches le salut de celui qui tuera le désir !  
Le mal n'est-il pas la source de tout espoir ?  
Que faudra-t-il espérer quand le but sera parfait,  
Parfait.  
Comme l'univers  
Circulaire  
De l'écureuil qui tourne dans sa cage !  
  
Que crois-tu ?

HANOUNAN

Comme le rocher placé sur le chaume  
Afin que le vent d'orage ne l'emporte,

Est posé sur mon cœur l'immense et double poids :  
J'aime,  
Je crois.

*La chrysalide disparaît. La floraison de pavots s'évapore. Hanounan marche vers la cime. Il s'arrête devant le roc où sont, invisibles, les quatre simples.*

HANOUNAN

Le discoureur s'est tu,  
Les mensonges se sont envolés.

Maintenant je suis près du mont nu  
D'où j'aperçois les forêts sombres de la vallée.  
Je vois la terre avec ses torrents et ses lacs,  
J'entends les éléphants qui barissent d'amour  
En levant vers le grand ciel sec  
Leur trompe.  
Et les étoiles semblent dans un désert de sable lisse  
Une nombreuse troupe  
De gazelles à l'oeil fixe.

Dernier refuge de Celle qui ressuscite de la mort,  
Ouvre au pauvre Hanounan  
Qui ne sait pas comment on fait de belles prières.  
Comme la pure lune est l'âme du soleil clair  
La prière appartient au cœur humain  
Mais le désir de tenir vivantes dans mes mains  
Les miraculeuses plantes  
Monte tel qu'une flamme vive et solennelle  
Qui tour à tour se contracte et bondit.

DES VOIX (*raillent*)

Ah, ah, aha, eh !  
Ah, ah, aha, eh !

HANOUNAN

Souvent  
Le feuillage semble user la force du vent  
Qui bientôt brise l'arbre et tient toute sa proie ;  
Ainsi je ferai et rompent de mon bras

HANOUNAN PIÈCE INÉDITE

Le roc rebelle et railleur,  
Je l'emporterai comme une tige qui garde encore en son sein  
Ses fleurs.

*Il soulève le roc et s'élanche avec lui dans les airs.  
Rumeurs éperdues. Un oiseau apparaît derrière la montagne  
tronquée et bat violemment des ailes.*



# RAMADADA

Gilles LOSSEROY

In memoriam Michel Random

Dada est le royaume du paradoxe. Assumé certes, mais toujours inconfortable pour le chercheur. C'est sans doute ce qui fait son charme, et la pérennité de son intérêt. La pièce *Hanounan* n'échappe pas à cette règle. En raison de sa paternité, de sa genèse et de son inspiration, l'histoire littéraire nous invite à la considérer au croisement de Dada... et du *Rāmāyaṇa*.

Conservé dans le fonds des manuscrits français de l'Université d'Ottawa<sup>1</sup>, *Hanounan*, manifestement inachevé, se présente sous la forme de vingt-neuf fiches autographes réparties en deux ensembles *a priori* complets et en vers, de quinze et quatorze pages chacun : le verso des faire-part de mariage de l'auteur avec Julia Manbour-Lacassaigne, dont on sait qu'il fut célébré le 28 février 1911 à Neuilly. En haut du premier feuillet rédigé d'un premier ensemble est portée la mention « II », en chiffres romains, et l'autre partie s'ouvre par une feuille où il est simplement écrit : « Acte V : 2<sup>e</sup> tableau. » Le titre ne figure pas sur le manuscrit ; sans doute a-t-il été déduit de la lecture puisqu'il s'agit du nom du héros : *Hanounan*... Si « Hanoumat » est couramment usité, avec un accent circonflexe à la présence fluctuante sur les deux dernières voyelles, ainsi qu'« Hanouman », d'« Hanounan » nous n'avons trouvé nulle occurrence. Contrairement à ce que la fréquentation de l'auteur pourrait laisser penser, le nom du singe éponyme ne relève pas d'une fantaisie onomastique toute dessaignienne ; en 1968, alors que Georges Ribemont-Dessaignes présente un nouveau *Ramayana*<sup>2</sup>, pour la radio cette fois et en prose, il justifie l'orthographe de son manuscrit de jeunesse par l'existence d'un modèle tiré d'une lecture : le héros « dans [le] livre se nommait

1. <http://uottawa.ca.libguides.com/content.php?pid=181087&sid=1612896>

2. GRD, *Le Bien et le mal*, d'après le Ramayana, inédit [1966].

Hanounan<sup>1</sup> ». Il se conforme pour la version tardive à l'« Hanumat » de l'édition Roussel de 1903<sup>2</sup>, dont il s'inspire, et supprime l'épisode qui constituait l'argument du fragment manuscrit. Une première lecture dévoile un texte dont les ruptures et la logique elliptique pourraient être mises au crédit d'une imagination protodadaïste. Las... le chercheur en littérature fondamentale doit vite tempérer son enthousiasme : les pages ne sont manifestement pas dans l'ordre. Cependant, la cohérence du drame et de son écriture, la confrontation avec l'épopée de Valmiki et les informations livrées par l'auteur lui-même sur ce manuscrit permettent d'en éclaircir des contours de prime abord confus.

GRD nous apprend en 1968 que cette œuvre de jeunesse, rédigée à partir de la découverte d'une édition tronquée, est un texte inachevé : « Je prêtai le livre à un ami : il ne me le rendit pas. La pièce en resta là<sup>3</sup>. » L'auteur, comme l'indique le titre, s'en est tenu à la geste du Grand Singe. Ses exploits constituant le cinquième livre sur sept du Rāmāyaṇa, *Sundārakaṇḍa*, voilà qui pourrait expliquer cet « Acte V ». GRD avait-il en projet d'en écrire les six autres, anticipant alors une division en actes ? Cette indication ne renverrait donc pas pas au fragment qu'elle ouvre, mais à l'ensemble de ce cinquième chant dont ne subsistent que deux tableaux. Quant à la mention « 2<sup>e</sup> tableau » et au chiffre romain « II », ils trouvent leur justification une fois les pages remises en ordre. Dans le texte originel, construit sur une structure très répétitive, la quête des plantes médicinales que poursuit Hanounan, les quatre *simples*, se présente en deux temps. Tout d'abord le Grand Singe doit trouver les plantes pour soigner les siens. Cette première mission accomplie, il reprend sa quête pour guérir le frère de Rāma, blessé au combat. Dans les deux cas le mode opératoire est le même. Le singe géant, qui ne parvient pas à identifier les simples qui se dérobent à sa vue en raison de leur pouvoir d'invisibilité, ne fait pas dans le détail et arrache une partie de la montagne qu'il emporte avec lui. Dans *Hanounan*, le texte indique nettement que le premier ensemble de pages correspond à la deuxième expédition du singe. Les simples y sont interpellés au nom de leur pouvoir de sauver « le grand Ragouide », c'est-à-dire Lakṣhmaṇa, frère de Rāma. Plus loin, Hanounan nomme la plante par sa vertu : « Celle qui ressuscite de la

1. GRD, « L'Adaptation radiophonique », *Le Bien et le mal de Georges Ribemont-Dessaignes d'après le Ramayana*, [Dossier O.R.T.F.], février 1968.

2. Alfred Roussel, *Le Rāmāyaṇa de Vālmiki* 3 volumes, *Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve*, 1979 (1903-1907).

3. GRD, « L'Adaptation radiophonique », art. cit.

mort» dont Lakṣhmaṇa, qui en présente toutes les apparences, ne sera délivré qu'après avoir inhalé les parfums salvateurs. La première expédition d'Hanounan, à la recherche des quatre simples, n'est donc pas évoquée par GRD. En revanche, il s'accorde avec le modèle la liberté de mettre en scène les végétaux, leur donnant la parole dans une tonalité très symboliste. À la fin de l'autre liasse, d'où le Grand Singe est absent et qui est celle où s'expriment les simples, ces derniers rentrent sous terre, alors qu'Hanounan s'apprête à paraître... Cet ensemble serait donc manifestement le *premier tableau* qu'une page placée par erreur aurait annoncé comme le « 2<sup>e</sup> » de l' « Acte V ». Le *deuxième tableau* commence donc bien par la page qui porte le chiffre « II ». L'ordre ainsi rétabli est cohérent, conforme au modèle, et met en relief la part d'invention du poète. Car de l'original GRD ne garde que le schéma de base : le héros, sa quête et le mode opératoire. Le premier tableau semble de pure invention, et conforme à une scène d'exposition puisque les simples s'y présentent, d'abord à deux, avant d'être démultipliés en une prolifération de branches miraculeuses ; les autres personnages, exclusivement recrutés parmi la faune, donnent l'alerte à l'arrivée du héros Hanounan qu'ils trompent en adressant un appel très shakespearien aux « enchantements » :

*Illusions*  
*Parsemez l'air*  
*D'apparences trompeuses*

Le deuxième tableau va de l'apparition du héros qui formule sa quête, conscient qu'il va devoir déjouer « ruses et feintes », à son envol avec le roc qu'il a ravi et qui laisse « la montagne tronquée ». Entre ces deux termes, Hanounan fait d'abord la rencontre de quatre crapauds géants, transposition vraisemblable du Kūlanemi, monstre qui possède précisément *quatre* faces, voire quatre bras et huit yeux. Cette présence monstrueuse est importante car elle indique peut-être l'édition du Rāmāyaṇa dont s'est inspiré GRD. En effet, on la retrouve placée à cet endroit dans la traduction d'Hyppolite Fauche de 1864<sup>1</sup>. On la chercherait en vain dans l'édition de la Pléiade dont la bibliographie précise en citant le grand indianiste Louis Renou, que l'édition Fauche de 1854-1858 est « médiocre<sup>2</sup> ». Il y a entre la version

1. Hyppolite Fauche, *Le Ramayana*, Librairie internationale, 2 vol., 1864 (1854-1858, 9 vol.)

2. Madeleine Biarreau et Marie-Claude Porcher (dir.), *Le Rāmāyaṇa de Vālmīki*, « Pléiade », Gallimard, 1999.

de GRD et celle de Fauche un certain nombre de points communs, jusque dans la formulation. C'est le cas avec la présentation des quatre plantes médicinales dont les descriptions sont identiques chez les deux auteurs. L'édition de 1864 étant la contraction en deux volumes des neuf tomes de l'édition précédente, GRD a pu travailler à partir du deuxième volume de Fauche trouvé chez un bouquiniste, ou à partir d'une édition française s'en inspirant. L'écriture en vers, par contre, restitue le texte à sa forme originale sanskrite, ce qui n'est le cas d'aucune des traductions que nous mentionnons ici. Sur le plan des inventions à porter au crédit de l'auteur, la prudence reste toutefois de rigueur : avant de rencontrer la sage Chrysalide, l'Hanounan de GRD triomphe des crapauds à coup de massue puis affronte la tentation des pavots soporatifs, autant de péripéties qui paraissent des créations personnelles. Or, ces opiacés, dont le *Rāmāyaṇa* est totalement dépourvu, sont bien absents de la traduction de Fauche, mais présents dans l'édition que l'orientaliste Franz Toussaint produit en 1927<sup>1</sup>...

Le pavot est soluble dans le *Rāmāyaṇa* ; celui-là l'est-il dans Dada ? Si l'on s'en réfère aux critères proposés par Henri Béhar pour circonscrire un théâtre Dada ou surréaliste, *Hanounan* n'en remplit aucun. La pièce n'a pas été « interprétée au cours des diverses manifestations Dada ou encore reconnue comme telle par ses promoteurs<sup>2</sup> » ; elle n'a pas reçu le label éditorial « Dada » ni n'a été cooptée par le mouvement. *Hanounan* serait-il Dada sur le seul nom de son auteur ? *Hanounan* ne serait pas Dada ? Il ne serait pas le seul...

*L'Empereur de Chine*, qui s'honora de l'estampille éditoriale officielle de Dada<sup>3</sup>, fut conçu dans l'ignorance complète du mouvement, et ce dadaïsme-là reçut dès sa parution l'hommage du *Journal des Débats*<sup>4</sup> et du *Figaro*<sup>5</sup>, sous les plumes respectives d'Henry Bidou et Henri de Régnier, peu connus comme thuriféraires de Dada. *Hanounan* aurait-il rencontré semblable fortune s'il avait connu les lumières de l'édition ?

On peut le penser : sa date d'écriture supposée, 1911, soit cinq ans avant *L'Empereur de Chine*, en ferait le prototype d'une inspiration

1. Franz Toussaint, *Le Rāmāyaṇa*, G. Briffaut, 1927.

2. Henri Béhar, *Le Théâtre Dada et surréaliste*, Gallimard, 1979, p. 15.

3. GRD, *Théâtre*, 1966 (1921, Au Sans Pareil, Collection Dada).

4. Henry Bidou, « L'Empereur de Chine », *Journal des Débats*, 23 mai 1921.

5. Henri de Régnier, « L'Empereur de Chine par Georges Ribemont-Dessaignes », *Le Figaro*, 20 juin 1921.

orientale à l'exotisme conforme au goût du temps. Si le ton n'est pas celui de la concision et des fulgurances du répertoire ultérieur de l'auteur, on y retrouve néanmoins des images et des thèmes obsessionnels qui vont s'épanouir dans *L'Empereur de Chine* et *Le Serin muet*.

Le thème oriental, et plus précisément asiatique, est très présent dans l'œuvre de GRD en peinture comme en littérature ; en témoigne le catalogue de 1975 de la galerie Chave<sup>1</sup>, avec ses reproductions de toiles et dessins pré-Dada faisant la part belle au motif végétal, livré avec sobriété et une grande économie de moyens, dans un style japonisant. Cette source d'inspiration est également mise en lumière par Jacques Simonelli dans sa postface à *L'Autruche aux yeux clos*<sup>2</sup>, et par Arlette Pardos qui souligne que dans *L'Empereur de Chine*, les « chiffres émis par l'homme-clavier (...) semblent correspondre aux gammes de la musique chinoise<sup>3</sup> ». Au-delà de ce thème qui indique le goût et sans doute les solides lectures de GRD, on peut confronter les vers d'*Hanounan* à sa production des années Dada et pré-Dada. Comme dans *Musique*<sup>4</sup>, premier poème publié, en 1915, et dans les fragments des années 1907 à 1913<sup>5</sup>, la métrique joue sur les ruptures provoquées par l'alternance de vers longs et de vers courts, réduits parfois à un ou deux mots. On ne retrouvera plus guère ce rythme dans les écrits postérieurs tels qu'*Ecce Homo*<sup>6</sup>. Dans sa présentation des poèmes primitifs, Jacques Simonelli souligne leur facture syntaxique qui tranche avec la poésie –perdue– des années de guerre pour laquelle GRD avait trouvé une forme « qui [lui] convenait » : « J'avais réduit la syntaxe en lui imposant une simplicité assez singulière<sup>7</sup>. »

*Hanounan*, avec ses adjectifs antéposés et ses inversions, s'apparente au contraire aux fragments des années 1907-1913, même si la syntaxe des dialogues est plus sophistiquée. De cette écriture et des images qu'elle charrie : forces obscures, pouvoirs mystérieux, magie, transparaissent tout autant la source que la parenté avec le

1. Galerie Alphonse Chave, *Georges Ribemont-Dessaignes*, Vence, 1976.

2. Jacques Simonelli, « De *L'Empereur de Chine* à *L'Autruche aux yeux clos* », *L'Autruche aux yeux clos*, Allia, 1993.

3. Arlette Pardos, « La quête du héros à travers le thème du regard dans l'œuvre de GRD », *Cahiers GRD*, n°3, Saint-Jeannet, décembre 1985, note 2.

4. GRD, « Musique », *Dada*, édition présentée par J.-P. Begot, Ivrea, 1994, p. 55-56 (291, n° 10-11, déc. 1915 – janv. 1916).

5. GRD, « Poèmes inédits », présentés par Jacques Simonelli et John Moore, *Cahiers GRD*, n°8, Saint-Jeannet, juin-juillet 1988.

6. GRD, *Ecce Homo*, Gallimard, 1987 (1945).

7. GRD, *Déjà jadis*, 1973 (1958), p. 71.

symbolisme. Henri de Régnier ne s'y était pas trompé ; et Lugné-Poe non plus qui commanda à GRD une pièce : ce fut *Zizi de Dada*<sup>1</sup>.

Dans *Hanounan* comme dans les poèmes primitifs, le poète use de l'exhortation proche d'une prophétie mâtinée d'invective par l'emploi récurrent du futur simple à la première personne : les « je tiendrai ma bouche ouverte », « je pourrai dire », « je pourrai crier » des poèmes font écho aux « ainsi je ferai », « je l'emporterai », « je rallumerai la lampe » du Grand Singe. Ton certes familier à l'épopée, mais inconnu des traductions du *Rāmāyaṇa*. C'est donc bien là une marque de l'inspiration dessaignienne antédadaïste. En transposant le poème en drame, GRD cède également à son penchant pour les personnages multiples et interchangeables : les quatre vieillards et trois prêtres de *L'Empereur de Chine* sont ici annoncés par les trois oiseaux, les quatre crapauds et les cinq taupes. Propres au *Rāmāyaṇa* sont par contre des thèmes dont on comprend la fascination qu'ils exercèrent sur l'écrivain en devenir qui n'a pu être que séduit par un épisode comme celui du Grand Singe à la recherche des simples, dominé par une quête ascensionnelle dont l'écho métaphysique retentit dans toute l'œuvre de Ribemont-Dessaignes : théâtre, mais aussi poésie et roman. Hanounan, qui peut se montrer particulièrement violent et destructeur, par nature et même à son insu, annonce des personnages comme Onane dans *L'Empereur de Chine*. Au-delà des deux fragments dont nous disposons et qui prennent place entre les épisodes les plus meurtriers de la légende, la violence du *Rāmāyaṇa*, dont les combats sont excessivement sanglants avec leur cortège de corps éviscérés, têtes et membres arrachés, préfigure les mutilations, meurtres et tortures de la pièce publiée au Sans Pareil. Violence, on le constate, qui ne doit rien à Dada, mais se donne, au même titre que le bestiaire ailé et le motif végétal, comme consubstantielle de l'univers du poète. La quête des *simples* rappelle quel botaniste passionné fut GRD, herborisant enfant dans son petit vivarium personnel et parcourant l'arrière-pays niçois dans la dernière partie de sa vie, à la recherche d'essences dont il connaissait par cœur les noms latins. Dans la pièce, il fait même malicieusement surgir un grand lys, que la botanique inscrit bien au rang des simples, et qui manie paradoxe et négation avec une verve annonciatrice de Dada puisqu'il déclare avant de s'effeuiller : « Je suis le simple qui ne guérit rien. »

1. *Dada*, op. cit., p. 381 (*Ca ira*, n°16, Anvers, 1921).

À l'exception notable de la figure de la charogne, dont l'ombre totémique plane sur toute l'œuvre, *Hanounan* offre un aperçu significatif de l'inspiration dessaignienne, à un état qui n'est déjà plus embryonnaire. Et que GRD, écrivain athée, dont l'œuvre est résolument placée sous le sceau de la quête d'une impossible connaissance dans un monde sans dieu, en passe par une épopée d'origine religieuse, ne change rien à la radicalité de sa critique, car cette mythologie-là lui permet précisément d'échapper à une dialectique qu'il s'est attaché à ruiner. *Hanounan* est « comme un aveugle qui cherche pour un autre la lumière ». Le thème du bien et du mal, que GRD a décliné à l'envi, est repris ici par le personnage de la chrysalide, non pour opposer les deux pôles dans un conflit manichéen d'essence monothéiste, mais pour en relativiser la valeur : « Le mal n'est-il pas la droite du bien ? » Exemple par sa portée politique est à ce titre l'article de 1929 par lequel son rédacteur en chef clôt le premier numéro de *Bifur*<sup>1</sup>, et auquel l'intitulé de la pièce proposée par France-Culture en 1968 fait écho. Dans *L'Empereur de Chine*, Espher, qui répond à Verdict, pourrait tout aussi bien comme la chrysalide s'adresser à Hanounan :

*Tu es jeune et un peu idiot. Tu ne sais où est le bien, où est le mal.  
D'ailleurs, quand on sait distinguer celui-ci de celui-là  
(...)  
On sait tuer aussi<sup>2</sup>.*

Ce thème obsessionnel, dont la reprise motive l'écriture de la version radiophonique, embrasse cette fois l'intégralité de l'œuvre.

*Mon opinion au sujet de l'œuvre hindoue s'était quelque peu modifiée : son sens véritable apparaissait sous plus de clarté. Le manichéisme de l'aventure de Rama pourrait, pour des lecteurs pressés, n'exprimer que l'exaltation de la vertu, la fidélité sans faille au serment donné. Or, pour le lecteur attentif, il est très visible que tout se passe comme toujours sur la terre : l'Univers est ainsi fait que le bien entrepris se change à chaque instant en mal, tandis que le mal entrepris par d'autres se mue en bien. [...] dans le Ramayana, et par conséquent dans la pièce radiophonique que j'en ai tirée, on voit que le Pouvoir Réel peut être assuré sans dommage par*

1. GRD, *Le Bien et le mal en 1929, Bifur*, Place, 1976, p. 182-189.

2. GRD, *Théâtre, op. cit.*, p. 40.

*une paire de pantoufles déposée sur le Trône royal, agissant aussi bien au nom du Mal qu'au nom du Bien*<sup>1</sup>.

Au regard de ces analogies, les dissonances sont rares, à l'exception d'une seule, peut-être lourde de conséquence : la rime. Elle est plutôt tardive, dans des œuvres comme *Cryptogrammes*<sup>2</sup>, *La Ballade du Soldat*<sup>3</sup> ou encore la posthume *Grande Manigance*<sup>4</sup>. À ces exceptions près, sa présence demeure irrégulière et souvent réduite à un simple écho assonantique. Sans être omniprésentes, ses formes sont plus complexes et affirmées dans *Hanounan* où elles paraissent généralement dans une disposition plate ou croisée à laquelle l'auteur aura peu recours dans le reste de son œuvre, voire pas du tout si on considère son théâtre en vers dont la veine dadaïste doit aussi sa poésie, on l'a vu, à l'influence symboliste.

Or, cette présence de la rime jette un doute sur la date d'écriture de la pièce, qu'elle pourrait reculer de plusieurs années, pour en faire le substrat d'une production poétique non encore affranchie de certaines règles : celles de la rime, mais aussi de l'alexandrin, très présent :

*De la ville de sang c'est ici qu'est le drame  
Un agile héros vient vers le calme mont*

À première vue, la datation est aisée en raison du support même. GRD, graphomane notoire aux professions multiples, noircit de sa plume tout ce qui lui tombe sous la main, de la page de carnet à la note d'auberge de sa clientèle. *L'Empereur de Chine* est rédigé au dos de papiers à en-tête de l'École militaire ; ses ultimes notes et poèmes sont jetés à même les marges de son journal quotidien. Nous sommes donc en 1911. Voire...

Un premier doute surgit dans la confrontation de cette date avec le texte que GRD produit pour le dossier de France-Culture :

*Durant ma jeunesse, alors que je commençais à être talonné par le besoin d'écrire, j'avais trouvé je ne sais plus en quelle librairie d'occasion, un livre à la portée de ma bourse : le Ramayana, légende hindoue. Quel âge avais-je ? Sans doute dix-huit ans. Et le pauvre Ramayana que j'avais devait être terriblement expurgé. Malgré cela il m'enthousiasma, et je commençai à en tirer une pièce de théâtre en vers. Je*

1. GRD, « L'Adaptation radiophonique », art. cit.

2. GRD, *Cryptogrammes*, Chave, Vence, 1968.

3. GRD, *La Ballade du Soldat*, Chave, Vence, 1972.

4. GRD, « La Grande Manigance », *Les Cahiers de la Barbacane*, Saint-Front-sur-Lémance, 1975.

*prêta le livre à un ami : il ne me le rendit pas. La pièce en resta là. Il y a quelques années, en retrouvant des caisses contenant d'anciens papiers qui avaient survécu à deux guerres, j'eus la joie de reconnaître deux ou trois pages de mon ancien Ramayana griffonnées et à peine lisibles. Je sais seulement qu'il s'agissait de strophes placées dans la bouche de Hanoumat, le roi des Singes, qui dans mon livre se nommait Hanounan. Aussitôt l'ancien projet se réveilla<sup>1</sup>.*

La version « expurgée » qu'acquiert le jeune Georges n'est manifestement pas celle d'Alfred Roussel, dont il se servira pour la version radiophonique, mais sa parution correspond néanmoins à la date où GRD dit découvrir le texte : 1903, il a dix-neuf ans. Peut-être manifesta-t-il quelque intérêt pour l'épopée hindoue pour avoir entendu parler de cette édition qui fera date. Si l'écriture démarre à ce moment-là, que faut-il penser du souvenir de « deux ou trois pages (...) griffonnées et à peine lisibles<sup>2</sup> » ?

Quand il retrouve son manuscrit plus d'un demi-siècle plus tard, l'œil attendri mais distrait qu'il pose alors sur cet écrit en simplifierait-il le contenu tant il accorde peu d'importance à cette découverte de hasard?... Certes, la mémoire d'un octogénaire, pour être exacte, n'en est pas moins intermittente (dans le dossier de l'ORTF, il qualifie Hanounan de « roi des Singes », ce qui est faux : il en est le plus illustre représentant, mais le roi des Singes mythologique est Sougrīva de qui Hanoumat est le champion. Au reste, dans la version radiophonique qu'il vient de produire, il présente bien le Grand Singe comme « ministre » de Sougriva). Cependant ce sont vingt-neuf « pages », et non « deux ou trois » qui constituent notre manuscrit, qui révèle en outre une écriture maîtrisée et parfaitement lisible, dont la graphie, qui a considérablement évolué au cours de la vie du poète, est bien celle des textes les plus anciens qui nous soient connus. Ce manuscrit ne comporte que très peu de ratures et repentirs. La typographie dramatique est parfaitement régulière. Bref, ces pages présentent un texte abouti, voire définitif, quand bien même il ne serait pas complet. Les pages que retrouve GRD vers 1966 sont-elles de 1911 comme en témoignerait leur support ? On pourrait alors s'étonner qu'il passe sous silence l'anecdote de ce support original. Le manuscrit d'Ottawa serait dans ce cas la mise au propre du texte, à une époque plus tardive voire très postérieure à 1911. Mais là encore on peut se demander pourquoi GRD ne mentionne pas une version plus aboutie quand

1. GRD, « L'Adaptation radiophonique », art. cit.

2. *Ibid.*

il fait la genèse de la version radiophonique, dont la découverte du manuscrit ancien est le point de départ. Le plus troublant demeure qu'en 1966 l'auteur a en sa possession le manuscrit en vingt-neuf pages, ce qu'il ignore peut-être, faute d'avoir jamais procédé à l'inventaire de ses archives, ce qui expliquerait en outre les disparitions de certaines pièces, de son vivant et après sa mort. *Hanounan*, et plus de deux cent cinquante documents constitués pour la plupart en dossiers, eux-mêmes subdivisés, lui sont « empruntés » vers 1970. Soit des milliers de feuillets : textes autographes, tapuscrits d'articles et de romans dont de nombreux inédits, journal intime... dont on ne peut qu'espérer qu'ils ont tous été déposés à l'Université d'Ottawa.

Cependant, au vu de l'écriture, et en raison de la présence régulière de la rime, ce texte ne peut vraisemblablement être postérieur à 1911, et on peut le considérer comme l'une des premières tentatives poétiques d'envergure de l'auteur. Le modèle épique, suivi ici, ne sera pas sans suite. C'est également le ton de *La Ballade du soldat*, qui paraît en 1972 mais dont certaines parties reprennent des textes produits pendant trois guerres : première et deuxième guerres mondiales et Vietnam, et c'est aussi celui de *Kalevala*, synopsis inédit de cinq feuillets manuscrits conservés à la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet. Le récit prévu en trois parties pourrait constituer l'ébauche d'une adaptation radiophonique du célèbre poème national épique de Finlande. L'écriture, très tardive, est celle des années 1970. Son ancienneté et la résurgence ultérieure de la forme épique dans l'œuvre font d'*Hanounan* un témoignage bibliographique de premier ordre. C'est en outre le premier texte dramatique connu de celui qui fut l'un des plus illustres représentants de Dada en France. Si GRD est « le fils unique de Dada » pour reprendre le mot de Nino Frank, alors *Hanounan* pourrait en être le premier enfant naturel. La pièce, parfaitement respectueuse des conventions théâtrales et poétiques, n'est pas *stricto sensu* une production dadaïste, mais elle témoigne de la filiation qui unit le théâtre Dada de GRD au symbolisme, et à la tradition théâtrale, argument supplémentaire à l'appui de la thèse défendue par Michel Corvin<sup>1</sup> : le théâtre de Ribemont-Dessaignes déborde Dada à qui il échappe de toute part. A ce titre, *Hanounan* n'est pas moins Dada que *L'Empereur de Chine* et *Le Serin muet*. Mais à ce compte-là, Dada était-il Dada ?

1. Michel Corvin, « Le Théâtre Dada existe-il ? », *Revue d'Histoire du théâtre*, 1971.

*Petite bibliographie rama-dessaignienne*

*Hanounan*, inédit [1911], 29 fiches manuscrites (18x14cm) conservées dans le fonds des manuscrits français de l'Université d'Ottawa.

*Le Bien et le Mal, d'après le Ramayana*, inédit [1966], in-4° (27 cm), 79 feuillets dactylographiés conservés à la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet et aux archives de Radio-France.

— Réalisation Jacques-Adrien Blondeau pour France-Culture.

— Enregistrement les 6 et 12 décembre 1966.

— Audition publique les 5 et 15 décembre 1967.

— 1<sup>ère</sup> diffusion le 7 février 1968 à 20h (1<sup>ère</sup> partie) et le 10 février 1968 à 21h (2<sup>nde</sup> partie).

Musique originale : Serge Kaufmann

Musique expérimentale originale : Bernard Parmegiani (Groupe de Recherches Musicales).

Groupes choraux et ensemble divers : Etudiants cambodgiens de la Cité Universitaire de Paris et élèves du cours d'art dramatique Yves Furet.

Effets sonores : Joé Noël.

Interprètes : Tania Balachova, Loleh Bellon, Marcel Bozuffi, Roger Carel, Giani Esposito (Rama), François Périer, Claude Piéplu, Catherine Sauvage, Pierre Vaneck, Henri Virlojeux, etc. (45 comédiens pour 48 personnages, sans compter les « voix » diverses.)

*Le Bien et le Mal* de Georges Ribemont-Dessaignes d'après le Ramayana. [Dossier O.R.T.F.], Paris, février 1968, 27x21cm.

Contient :

Renou (Louis), « Argument. »

Random (Michel), « Le Dialogue de l'amour de Rama et de Sita. »

Ribemont-Dessaignes (Georges), « L'Adaptation radiophonique. »

Blondeau (Jacques-Adrien), « La Réalisation. »

Kaufmann (Serge), « La Musique. »

Parmegiani (Bernard), « La Musique expérimentale. »

[Anonyme. GRD ?], « L'Auteur : Georges Ribemont-Dessaignes. »

[Anonyme], « Distribution. »

*Cahiers littéraires de l'O.R.T.F.*, n° 9, Paris, 28 janvier-10 février 1968, 6<sup>ème</sup> année, 27x21cm en feuillets sous couverture rempliée.

Contient :

[Anonyme].— « Le Bien et le mal de Georges Ribemont-Dessaignes d'après le Ramayana de Valmiki », p. 15.

Ribemont-Dessaignes (Georges), « Le Ramayana, cette grande aventure dramatique », p. 16.

Blondeau (Jacques-Adrien), « Musique, fresque, danse incantatoire, mais

d'abord une œuvre radiophonique », p. 17-18.

Basham (Arthur L.), « Le Ramayana, un idéal toujours vivant », pp. 18-22.  
Dans la presse française de février 1968 :

Random (Michel), « Il était une fois deux amants », *Les Nouvelles littéraires*,  
1<sup>er</sup> février.

Seyral (Luc), « Le Bien et le mal », *Combat*, 3-4 février.

Richard (Roger), « En Inde, le paysan le plus illettré connaît le Ramayana »,  
*Télérama*, n° 942, 4-10 février.

[Anonyme], « Le Ramayana ou Le Bien et le mal », *Télé 7 Jours*,  
10-16 février.

Le soin apporté à cette réalisation, son écho médiatique, son exceptionnelle distribution appartiennent à un âge révolu de la radiophonie. En témoigne également le souci de sa réception critique, comme le montre le questionnaire adressé à divers auditeurs parmi lesquels l'éditeur marseillais Jean Ballard (*Les Cahiers du Sud, Clara des Jours* de GRD) et le professeur à l'École des Langues Orientales Henri de La Bastide. (Sources : archives Michel Random).

J'adresse mes remerciements à Madame Lucie Desjardins, des Archives et collections spéciales de la Bibliothèque Morisset, à l'Université d'Ottawa.

# ANDRÉ BRETON ET LA « RÈGLE DES TROIS UNITÉS » COMME RHÉTORIQUE TEMPORELLE

Misao HARADA

Le « théâtre mental » à l'ouverture de *L'Amour fou* s'impose comme l'exemple majeur du théâtral qui, selon nous, hante l'œuvre d'André Breton. Tout à la fois « revue à grand spectacle » (OC II, 675) et lieu abstrait peuplé d'« êtres théoriques », il n'en réunit pas moins tous les éléments d'une représentation réelle — acteurs, spectateurs et metteur en scène — assistés d'une scénographie concrète. Dans *Arcane 17* encore, « le rideau se lève » et dévoile dans le Rocher Percé « une scène à plusieurs plans » à Breton et Élisa assis dans leur « loge » (OC III, 60, 62). Le site naturel se transforme alors en un théâtre muni d'un « plateau tournant » et de « lumières » à régler (OC III, 61, 60). Ces théâtres de « fantasme » (OC II, 676), quoique ne pouvant accéder à l'existence réelle d'acteurs sur une scène véritable (ce que pourraient expliquer les rapports ambivalents entretenus par Breton avec les tréteaux<sup>1</sup>), semblent cependant dotés d'une certaine matérialité, fût-elle virtuelle. C'est de ce point de vue-là qu'il nous semble fondé de parler d'un art scénique bretonien<sup>2</sup>.

Affirmant considérer un tableau comme une fenêtre, l'auteur du *Surréalisme et la Peinture* déclare aussi s'intéresser surtout à ce « sur quoi elle donne » (OC IV, 351) ; c'est-à-dire au prolongement de l'image au-delà du cadre. Du tableau comme fenêtre au tableau en tant que moment ou aspect d'un drame<sup>3</sup>, il n'y a qu'un pas. C'est un peu ce que le photogramme est au film : la coupe d'une action, bien plus que le décor. Ainsi, pour Breton, étaient sans intérêt les tableaux

1. Sur cette ambivalence, voir Henri Béhar, « Théâtre » in Henri Béhar (dir.), *Dictionnaire André Breton*, Garnier, 2012, p. 970.

2. L'omniprésence de la théâtralité dans l'œuvre est examinée dans : Misao Harada, « Regard et fantasme : quelques remarques sur la théâtralité bretonienne », *Mélusine* XIX, 1999, p. 297-304.

3. Ou d'un « événement », à l'instar de Roland Barthes, « Sagesse de l'art » in *Obvie et obtus : Essais critiques III*, Seuil, 1982, « Points Essais », p. 163.

demeurant des « scènes [...] sur lesquelles [il] ne [s]e sentait pas le cœur à jouer » (OCIV, 351).

Néanmoins le théâtre, étymologiquement ce qui s'offre au regard, tout en entretenant les rapports étroits avec le pictural<sup>1</sup>, ne saurait se réduire à cette seule dimension spatiale. Nous pensons en effet que le théâtre bretonien doit aussi sa présence concrète à la temporalité de la scène. Une analogie-homologie entre rêve et théâtre établie par Breton donne au théâtre une valeur toute nouvelle au cœur de sa rhétorique. Nous nous attacherons à démontrer que Breton, malgré son « peu de goût pour les planches » (OCI, 669), savait cependant les apprécier<sup>2</sup> au point d'utiliser l'art scénique comme stratégie narrative d'exposition et de persuasion au service du discours didactique sur le surréalisme, que forme l'ensemble de ses récits autobiographiques.

## 1. Homologie entre rêve et théâtre pressentie et confirmée : du côté de Freud

Initié dès 1916 au récit de rêve<sup>3</sup> et toujours à l'affût des moyens d'accès à l'au-delà du réel, parmi lesquels le sommeil hypnotique, Breton assimila très tôt le rêve au théâtre, avant même de lire la traduction française de *La Science des rêves* de Freud, ouvrage recourant largement aux métaphores théâtrales. Mais le livre du savant viennois aura une importance capitale dans l'homologie entre rêve et théâtre qui transparaît dans les récits et la poésie bretoniens.

### 1-1. Une homologie fonctionnelle

Breton en est venu à s'intéresser à l'aspect fonctionnel de cette ressemblance entre le rêve et le théâtre qui, bien plus qu'une analogie, est une *homologie*: tous deux ont en effet des mécanismes

1. Dans son article, Michael Sheringham explore les multiples implications du théâtre dans l'œuvre bretonien: « Le théâtre de l'espace pictural » in *Lire le regard: André Breton & la peinture / textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron, Lachenal & Ritter, 1993, p. 199-213.*

2. En dehors des *Détraquées*, dont Breton relate l'histoire dans *Nadja*, il lui arrivait d'apprécier des représentations au théâtre. Sur celles-ci, voir Béhar, « Théâtre », *op. cit.*, p. 969-970.

3. Par le livre d'Emmanuel Régis et Angelo Hesnard (*La Psycho-analyse; des névroses et des psychoses*, Alcan, 1914) au cours de son affectation au Centre neuropsychiatrique de Saint-Dizier.

semblables. Dans *Nadja*, en comparant l'impact de la représentation des *Détraquées*, au lendemain de la rédaction des notes la concernant, à la bizarrerie du rêve qu'il venait d'avoir, Breton résume le fonctionnement du rêve en termes théâtraux :

*La production des images de rêve dépendant toujours au moins de ce double jeu de glaces, il y a là l'indication du rôle très spécial, sans doute éminemment révélateur, au plus haut degré "surdéterminant" au sens freudien que sont appelées à jouer certaines impressions très fortes [...]¹.*

Dans ce passage où aller au théâtre — « Les Deux Masques » — est assimilé à la descente vers l'inconscient, « là où il n'est plus question que la nuit tombe et se relève² », émerge le début d'une analyse sur l'homologie entre rêve et théâtre qui s'épanouira dans *Les Vases communicants*. Publiée dès 1926, la traduction française de *La Science des rêves* de Freud y jouera pleinement son rôle puisque Breton se servira de ses notes de lecture comme outil de travail pour son argumentation³. Nous y reviendrons.

### *1-2. Les Indices de l'analogie-homologie entre théâtre et rêve en poésie*

La poésie présente sous forme de métaphores ce parallèle rêve-théâtre qui, nous l'avons dit, sera étayé par la théorie freudienne du rêve.

Dans « Épervier incassable » publié en 1922⁴, le rêve apparaît explicitement comme une représentation théâtrale donnée au sous-sol :

*La nuit, deux fenêtres multicolores restent entrouvertes. Par la première s'introduisent les vices aux noirs sourcils, à l'autre les jeunes pénitentes vont se pencher. [...] À minuit, la chambre souterraine s'étoile vers les théâtres de genre où les jumelles tiennent le principal rôle (OCI, 160)*

Sur la scène du rêve enfouie dans l'inconscient (dans ce que Breton appellera plus tard dans *Nadja* « les bas fonds de l'esprit »

1. *Nadja*, OCI, p. 675. Soulignement de l'auteur.

2. *Ibid.*, p. 668-669.

3. Breton consignait ses notes dans un cahier d'écolier dont la couverture était ornée du dessin de deux girafes. Ce « Cahier de la girafe » est reproduit dans : Fabienne Hulak (dir.), *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste* préface d'Alain Jouffroy, Nice : Z'éditions, 1992, « Le Singleton », pp. [149]-[170].

4. L'année de publication d'« Épervier incassable », 1922, est aussi celle d'« Entrée des médiums » qui relate le côté très théâtral des prestations d'hypnotisés du groupe surréaliste.

OCI, 668), la dormeuse voit jouer son moi dédoublé et découvre ses « vices » libérés.

Cette révélation par le rêve de l'aspect méconnu de soi-même et de ses désirs secrets se présente comme la mise en scène de son propre rôle au théâtre. « Allotropie », dont le titre annonce d'emblée le thème du double, semble évoquer une telle situation<sup>1</sup>. Dans ce poème daté de 1926, la mauvaise conscience de l'auteur après sa récente aventure avec Nadja contribue vraisemblablement à l'atmosphère inconfortable de ce dialogue entre un personnage anonyme et un quidam qui s'invite tard chez lui. L'heure est plutôt au sommeil, comme celui-ci le fait remarquer :

*L'armoire est pleine de linge  
Il y a même des rayons de lune que je peux déplier (OCII, 73)*

La loquacité, la déclamation (« Je suis le principal coupable / En même temps que le principal innocent ») et le grimage (« Quel maquillage / Nul ne me reconnaîtra ») de l'intrus évoquent naturellement le théâtre. L'espèce d'auto-analyse à deux voix qui s'esquisse progressivement, comme une introspection et un bilan, laisse pressentir le « théâtre mental » du début de *L'Amour fou*<sup>2</sup>.

Chose remarquable, le rêve nous autorise à assister en spectateur à notre propre vie. C'est ce qu'exprime, en 1932, le poème « Rideau rideau » grâce aux « théâtres vagabonds des saisons » :

*Les théâtres vagabonds des saisons qui auront joué ma vie  
Sous mes sifflets  
L'avant-scène avait été aménagée en cachot d'où je pouvais siffler  
(OCII, 91)*

Cette situation va s'emballer, de la façon incongrue propre au rêve : la scène et la salle se confondent ; le « je » interdit d'intervenir recouvre brusquement « trop de liberté [...] à la fois » et finit par descendre vers un lieu semblable à la « chambre souterraine » d'« Épervier incassable » :

1. Le poème fut publié d'abord sans titre dans *La Révolution surréaliste*, n° 8, 1<sup>er</sup> déc. 1926. D'après *Le Petit Robert*, *allotropie* désigne la « propriété qu'a une espèce chimique [...] d'exister dans les mêmes conditions physiques sous les formes cristalline et amorphe ».

2. « Tu vois les femmes que tu as aimées / sans qu'elles te voient tu les vois sans qu'elles te voient / Comme tu les as aimées sans qu'elles te voient ». *Ibid.*, p. 73.

*Le sous-sol était merveilleux sur un mur blanc apparaissait en pointillé de feu ma silhouette percée au cœur d'une balle (Ibid., p. 92)*

Conformément à la topologie bretonienne du psychisme humain, le théâtre du rêve se situe en profondeur. Nous pensons que pour celui qui a refusé toute « dissociation de la personnalité<sup>1</sup> » au théâtre, le rêve, grâce à son « *double jeu de glaces* », est sans doute le seul lieu de représentation qui permette au sujet de se voir sous tous ses aspects.

## 2. Entre Einstein et Freud : la « condensation » freudienne et la « règle des trois unités » selon Breton

« Le temps et l'espace du rêve sont bien le temps et l'espace réels » : pour étayer ce parti-pris étonnant, l'homologie entre rêve et théâtre intervient dans *Les Vases communicants*. Ces deux catégories fondamentales sont donc à considérer « *pareillement ici et là* » et « sous leur aspect dialectique » (OCII, 137) d'après la terminologie bretonienne.

La notion freudienne de « travail de la *condensation* » acquiert alors une importance particulière<sup>2</sup> : elle fournit selon nous aux yeux de Breton la preuve de cette homogénéité de l'espace-temps du rêve avec celui de la veille car elle agit sur les événements de cette dernière en n'altérant que leur cadence. En observant un cas typique de condensation, à savoir l'apparition concomitante dans le rêve des « divers personnages [...] qui n'ont [...] aucune raison d'agir d'une manière interdépendante » (OCII, 137), Breton en déduit :

*un besoin inhérent au rêve de magnifier et de dramatiser, autrement dit de présenter sous une forme théâtrale des plus intéressantes, des plus frappantes, ce qui s'est en réalité conçu et développé assez lentement,*

1. Henri Béhar, « Théâtre », *op. cit.*, p. 969.

2. Souligné par l'auteur. Plusieurs endroits du « Cahier de la girafe » gardent la trace de l'accent mis par Breton sur cette notion et suggèrent qu'il l'a développée à sa manière : le passage de *La Science des rêves* sur « le travail de la condensation » (1926, p. 250), est marqué par une croix qui nous semble attester de son importance. En regard, sur la page de gauche où Breton mettait en général ses propres commentaires, on lit : « Comment s'opère la condensation ». Mais il est surtout à remarquer que Breton ajoute « condensation » à une citation de la page 165, là où Freud ne s'y réfère pas directement : « Il y a dans l'élaboration du rêve une contrainte qui unit tous les motifs en un tout », peut-on lire. Aussi Breton souligne-t-il doublement « Condensation » qu'il a inscrit lui-même sur la page voisine.

*sans heurts trop appréciables, de sorte que la vie organique puisse se poursuivre. (Ibid., 136)*

À notre sens deux points se dégagent de ce rapprochement du théâtre et du rêve : d'une part le fait que Breton retient surtout du rêve sa « forme », autrement dit ses effets, et d'autre part, la perception de ces effets comme le fruit d'un traitement narratif : une contraction temporelle.

### 2-1. « Magnifier et dramatiser » : une théorie des effets

Dans le passage ci-dessus Breton nous semble privilégier l'aspect formel du rêve faisant appel à la surprise et à son impact psychologique sur le rêveur. Le rêve en tant que procédé rhétorique permettant « de *magnifier* et de *dramatiser* » est ainsi mis en parallèle avec le théâtre qui, dépouillé à son tour de sa dimension socioculturelle, se réduit en art d'« intéress[er] » et de « frapp[er] » le spectateur, de capter son attention, pour mieux le convaincre du « dénouement<sup>1</sup> » proposé.

Les verbes « magnifier » et « dramatiser », bien que leur choix ait pu être inspiré par la lecture de Freud<sup>2</sup>, sont à notre avis employés par Breton d'une manière très personnelle, au sens d'effets produits auprès du rêveur-spectateur : rendre à la fois magnifique, grandiose, dramatique, et source d'émotion. La nuance laudative des deux participes passés est renforcée par les qualificatifs « unique, inconnu » dans un passage de *L'Amour fou* qui décrit la fascination exercée par une image féminine conçue à partir d'un objet chiné au marché aux puces :

*une femme unique, inconnue, magnifiée et dramatisée par le sentiment de ma solitude et de la nécessité impérieuse d'abolir en moi certains souvenirs. (OCII, 707)*

L'enjeu pour Breton est d'emprunter au rêve des effets d'éblouissement, afin de déjouer « la censure », comme il l'explique à propos de la fabrication des « objets à fonctionnement symbolique » :

1. Voir la suite de cette analyse bretonienne des *Vases communicants*.

2. Selon Marguerite Bonnet et Étienne-Alain Hubert (OCII, p. 1391, note 8), le premier est tiré de la phrase suivante : « Le rêve organise ces images en scène, il représente les choses comme actuelles, il *dramatise* une idée, selon l'expression de Spitta. » (Sigmund Freud, *La Science des rêves* / traduit par I. Meyerson, Alcan, 1926, p. 46. L'auteur souligne.) Quant au verbe « magnifier » il aurait remplacé « sublimer » car Breton « juge[ait] le mécanisme de la "sublimation" insuffisamment élucidé par Freud » (OCII, p. 1357, note 6. Voir aussi p. 1392, note 6).

*[l']incorporation volontaire du contenu latent — arrêté d'avance — au contenu manifeste est ici pour affaiblir la tendance à la dramatisation et à la magnification dont se sert souverainement, au cas contraire, la censure. (OCII, 142)*

La paire des vocables y apparaît très précisément.

*2-2. La « Règle des trois unités » réinterprétée par Breton à des fins rhétoriques : resserrement temporel*

Ces effets dramatiques résultent d'un traitement temporel, voire narratif, qui apparaît comme une sorte d'accélééré produisant des « courts-circuits<sup>1</sup> ». Rappelons-nous que les effets dramatiques de la « scène primitive » freudienne sont dus à ce que nous avons proposé d'appeler en 1999 son « télescopage temporel » du passé et du présent<sup>2</sup>. Dans la suite de son analyse des *Vases communicants*, Breton rapproche la mise en scène onirique d'autres procédés artistiques, dont notamment la célèbre « règle des trois unités » :

*Peut-être même y a-t-il là, puisque je parle théâtre, de quoi justifier dans une certaine mesure la règle des trois unités, telle qu'elle s'est imposée curieusement à la tragédie classique et cette loi de l'extrême raccourci qui a imprimé à la poésie moderne un de ses plus remarquables caractères. Entre ces deux tendances à résumer sous une forme succincte, brillamment concrète, ultra-objective, tout ce à quoi l'on veut imposer et faire imposer telle ou telle espèce de dénouement, il ne doit y avoir que la distance historique de trois siècles, passés par l'homme à épiloguer de mieux en mieux sur son sort et à vouloir faire épiloguer de même les hommes futurs. (OCII, 136)*

C'est le même procédé narratif de réduction ou de contraction temporelle que Breton discerne à travers une parenté d'effets entre trois domaines aussi éloignés l'un de l'autre que le théâtre classique, la poésie moderne et le rêve. Voici la règle des trois unités sous les feux de la rampe : son éloge, en tant que procédé narratif et rhétorique incarnant celui du rêve, est pour le moins inattendue de la part du détracteur de la « littérature ».

1. Breton prend note dans son « Cahier de la girafe » de cette expression employée par Freud à la page 252 de *La Science des rêves*.

2. Misao Harada, *op. cit.*, p. 302.

2-3. La « Règle des trois unités » entre Einstein et Freud : « Max Ernst » et Nadja

Dénommée abusivement « règle d'Aristote », la règle des trois unités — unité de lieu, d'action et de temps — s'exprime surtout au XVII<sup>e</sup> siècle par la « règle des vingt-quatre heures », aspect temporel sur lequel les remarques de Breton nous semblent se concentrer dans *Les Vases communicants*.

Aussi surprenant que cela puisse paraître de la part de quelqu'un qui n'aimait pas « les terribles dames de la Comédie-Française<sup>1</sup> », Breton s'intéressa dès l'époque dada à la « règle d'Aristote » comme art de manipuler le temps et l'espace. En témoin « Max Ernst » :

*La croyance en un temps et un espace absolus semble prête à disparaître. [...] Il nous reste encore à faire justice de plusieurs règles semblables à la règle des trois unités<sup>2</sup>.*

Écrit en 1921 pour la première exposition du peintre à Paris, on peut deviner dans cet article l'influence de la théorie d'Einstein et de la conception d'un espace-temps quadridimensionnel, diffusées en France depuis l'année précédente<sup>3</sup>. Breton nous semble condamner la vieille vision unitaire et compartimentée de l'âge classique au profit de la nouvelle, rendue accessible grâce au cinéma :

*À mesure que se généralise l'emploi des appareils ralentisseurs et accélérateurs, qu'on s'habitue à voir jaillir des chênes et planer des antilopes, on pressent avec une émotion extrême ce que peuvent être ces temps locaux dont on entend parler. (OCI246)*

En 1927, dans les ultimes pages de *Nadja*, il oppose la beauté surréaliste dynamique (qualifiée plus tard d'« explosante-fixe ») à celle classique régie par la règle des vingt-quatre heures, implicite ici :

*Nullement statique, c'est-à-dire enfermée dans son « rêve de pierre », perdue pour l'homme dans l'ombre de ces Odalisques, au fond de ces tragédies*

1. Tiré de sa réponse à une enquête d'Henry Mercadier pour *Les Annales* (cité dans Alain et Odette Virmaux, « Le Cinéma : un autre "bilan d'infortune". La part d'André Breton » in Marc Saporta, Henri Béhar, *André Breton ou le surréalisme, même*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988, « Bibliothèque Mélusine », p. 92).

2. « Max Ernst », OCI, p. 245-246.

3. Notamment par les articles de Lucien Fabre qui parurent en 1920 dans *La Revue universelle*. Voir OCI, p. 195, note 1.

*qui ne prétendent cerner qu'un jour, à peine moins dynamique [...] c'est-à-dire plus étourdie qu'un flocon dans la neige [...]. (OCI, 752-753)*

Ces références réitérées à l'aspect spatio-temporel de la tragédie classique ne nous semblent expliquées qu'en 1932, grâce à la théorie freudienne du rêve et à sa terminologie théâtrale.

### 3. L'Unité de temps au théâtre et dans la vie réelle

#### 3-1. Temps au théâtre et vie réelle

Nous pensons que Breton recherchait dans le théâtre un moyen d'abolir la frontière entre le réel et l'imaginaire<sup>1</sup>. « S'il vous plaît », pièce écrite en 1920 par Breton en collaboration avec Soupault, devait dans sa version d'origine s'achever par le suicide sur la scène d'un des deux auteurs. À en croire Aragon, rendre vraie la mort de théâtre aurait été la forme de transgression la plus radicale de cette frontière<sup>2</sup>. Mais selon nous Breton aurait préféré se diriger ensuite vers la temporalité théâtrale qui proposait une manière plus modérée et plus accessible de circuler librement entre les deux univers, habituellement tenus pour discontinus : pendant le spectacle, leur décalage demeure transparent au spectateur, et une fois le spectacle fini, celui-ci retrouve le réel sans aucune difficulté.

La « condensation » du rêve selon Freud constitue aux yeux de Breton une solution semblable à celle du théâtre. Elle comporte cet avantage, comme Breton le mentionne dans le passage cité des *Vases communicants*, de provoquer peu de « heurts » par rapport à la « vie organique », en altérant non pas la nature des événements mais leur cadence<sup>3</sup>.

Cette vue bretonienne sur la règle des trois unités — plus précisément sur l'unité de temps<sup>4</sup> — en tant que procédé narratif d'homogénéisation des deux mondes, peut être comparée utilement aux efforts

1. Cette paire relève des antinomies évoquées dans *Second manifeste du surréalisme* (OCI, p. 781).

2. « [I]l s'agissait de donner à l'imagination une conclusion qui mît la vie en cause, une conclusion qui fût le drame. » Louis Aragon, « L'Homme coupé en deux », *Les Lettres françaises*, 9-15 mai 1968, p. 8 (cité dans OCI, p. 1174).

3. Le montage cinématographique pourrait donner une autre image de cette opération, comme nous venons de le voir avec « les appareils ralentisseurs et accélérateurs ».

4. Dont Nadal fait remarquer que parfois l'unité de lieu « apparaît comme une simple dépendance ». Abbé Augustin Nadal, « Observations sur la tragédie ancienne et moderne » in

des hommes de théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle pour réconcilier l'unité de temps « jugée arbitraire et “monstrueuse”<sup>1</sup> » avec la vraisemblance, non moins absolue. Tant que le respect de la durée réelle de chaque action était considéré comme indispensable à la vraisemblance, cette réconciliation était impossible au théâtre puisqu'aucune représentation ne pouvait durer plus de deux ou trois heures ; « limiter la durée des événements représentés sur la scène<sup>2</sup> », tel était d'après Jacques Scherer le pis-aller utilisé depuis l'époque des tragédies grecques. L'explication en fut trouvée par Augustin Nadal pour qui l'unité de temps considérait la réalité psychologique de la crise :

*“Une raison bien naturelle a obligé les maîtres de l'art à resserrer la tragédie dans un court espace de temps ; c'est qu'en effet c'est un poème où les passions doivent régner, et que les mouvements violents ne peuvent être d'une longue durée.” [...] Dans ce texte essentiel de l'abbé Nadal, la tragédie est conçue comme une crise ; c'est parce que la tragédie est conçue comme une crise que l'unité de temps s'y trouve respectée [...]. (Ibid., p. 117)*

De son côté, pour justifier la « condensation » appliquée à la veille, Breton se rallie à Havelock Ellis sur le fait qu'« aussi bien à l'état de veille que dans le rêve, une émotion intense implique la perte de la notion du temps<sup>3</sup> ». Si nous poussons la négation de la « longue durée » invoquée par Nadal jusqu'à la « perte de la notion du temps » relevée par Ellis, alors nous remarquons que l'argument de Nadal pour concilier les deux temporalités théâtrale et réelle se rapproche de celui de Breton, partisan d'un temps « dialectique » unique dans le rêve et à l'état de veille. Ainsi autour de la clé de voûte des « passions » ou des « émotions intenses » se rejoignent, selon nous, le théâtre et le rêve.

Abbé Augustin Nadal, *Œuvres mêlées*, tome II, Briasson, 1738 (cité par Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1966 [1950], p. 123).

1. Agnès Pierron, *La Langue du théâtre*, Le Robert, 2009, p. 457.

2. Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 110.

3. *Les Vases communicants*, OCII, p. 137. (Citation de : Havelock Ellis, *Le Monde des rêves*, Mercure de France, 1912, p. 66.)

3-2. Décrire « les épisodes les plus marquants » d'une vie : du mode d'exposition au discours didactique<sup>1</sup>

La temporalité du théâtre devient alors le pont entre réel et imaginaire, entre expression artistique et vie. Breton a pu considérer ce traitement temporel qui incarne sa conception « dialectique » du temps comme une rhétorique particulièrement indiquée pour présenter des événements à charge psychologique forte : « tels rares événements qui [l']auront poursuivi de leur marque » (OCII, 675). Ce sont les seuls qui selon lui méritent d'être retenus d'une existence humaine ; ils ne sont rien de moins, pensons-nous, que ces « crises » dont parle Scherer.

Breton revendiquait depuis toujours la relativité du temps — ou selon ses termes sa nature « dialectique » — à propos des expériences de sa propre vie. Souvenons-nous de sa profession de foi, plus éthique que technique, exprimée dans la célèbre diatribe sur le roman dans *Manifeste du surréalisme* :

*Je dis seulement que je ne fais pas état des moments nuls de ma vie, que de la part de tout homme il peut être indigne de cristalliser ceux qui paraissent tels. (OCI, 315)*

Une formulation qui fait pendant à celle-ci se rencontre dans ce passage de *Nadja* où Breton reconnaît la nécessité d'une certaine abstraction temporelle à propos des événements qu'il s'apprête à rapporter :

*Je n'ai dessein de relater [...] que les épisodes les plus marquants de ma vie telle que je peux la concevoir hors de son plan organique. (OCI651)*

Il ne serait pas étonnant que la « forme théâtrale » en question dans *Les Vases communicants* puisse correspondre à ce type de compte rendu. Elle propose en effet une figuration « succincte, brillamment concrète, ultra-objective » de ces événements de la vie considérée « hors de son plan organique », en les triant, pour ne retenir que ceux que l'auteur considère comme essentiels, sans pour autant les dénaturer. Cette figuration, insistons-y, est rendue possible par l'interprétation bretonienne de la règle des trois unités.

1. L'argument de cette section est développé plus largement dans : Misao Harada, *La Cohérence du texte chez André Breton. Une étude de quatre œuvres : Nadja, Les Vases communicants, L'Amour fou et Arcane 17*, Thèse de doctorat, Université Paris 3–Sorbonne Nouvelle, 28 mars 2013, 382 pages dactyl. Voir notamment la 3<sup>e</sup> partie, pp.245-343.

Mieux encore, Breton inscrit cette rhétorique narrative dans une perspective didactique globale de l'être humain visant, selon ses propres mots, à « épiloguer de mieux en mieux sur son sort et à vouloir faire épiloguer de même les hommes futurs » ; ses récits autobiographiques nous apparaissent comme de telles tentatives, dans la mesure où ces comptes rendus de sa vie, incarnation et application vivantes du surréalisme, adoptent le traitement onirique et scénique du temps, transposé hors du domaine théâtral<sup>1</sup>.

### Conclusion : La dénégation théâtrale ?

La parenté du théâtre avec le rêve qui, selon nous, est un trait majeur de la rhétorique bretonienne, fut analysée par le psychanalyste Mannoni, qui l'attribua à la « dénégation » (*Verneinung*) freudienne. Il remarqua que l'« illusion comique » nécessitait un double point de vue chez le spectateur : « c'est un peu comme si nous menions avec nous la personne à mystifier. » Cette curieuse structure de réception au théâtre ressemble à celle du rêve, où nous savons toujours que nous rêvons « bien que ce savoir nous soit caché » :

*Il faut que ce ne soit pas vrai, que nous sachions que ce n'est pas vrai, afin que les images de l'inconscient soient vraiment libres. Le théâtre [...] serait tout entier comme la grande négation [...] qui rend possible le retour du refoulé sous sa forme niée<sup>2</sup>.*

Cette notion de « dénégation théâtrale » est caractérisée de la même manière par Ubersfeld : « le récepteur [du message théâtral] considère le message comme non réel ou plus exactement comme non vrai. » Cette sorte de conscience double confère au théâtre « un statut de non-réalité qui l'apparente au rêve<sup>3</sup> ».

Le point de vue bretonien jette à notre sens un éclairage nouveau sur cette autre homologie entre rêve et théâtre, fondée sur leur commune structure de communication. En effet, Breton a tenté de s'approprier ce pouvoir libérateur du désir refoulé qui appartient au théâtre,

1. Sur le théâtre comme discours didactique, voir : Misao Harada, « André Breton ou la visée didactique », *Études de langue et littérature françaises*, n° 72, mars 1998, p. 116-127.

2. Octave Mannoni, « L'illusion comique » in Octave Mannoni, *Clés pour l'imaginaire ou L'Autre scène*, Seuil, 1969, « Points », p. 165.

3. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre / avec une postface à la 4<sup>e</sup> édition*, Éditions sociales, 1982, « Essentiels », p. 42.

sous la forme d'une rhétorique temporelle semblable à celle du rêve, mais parfaitement contrôlable et transposable hors du théâtre.

Hors scène et rendu fantasmatique, le « théâtre mental » bretonien conserverait-il cette force dénégatrice ou la perdrait-il ? La question reste ouverte car, devenu immatériel, ce théâtre serait dépourvu de cette caractéristique fondatrice de la communication théâtrale : la présence tangible des acteurs et des objets sur la scène, donnant lieu au statut ambigu du rêveur-spectateur.

Par ailleurs Breton ne nous en semble pas moins attendre du théâtre qu'il remplisse pleinement cette mission de libérer l'inconscient, sans s'encombrer des autres considérations à son sens accessoires (pécuniaires, par exemple). Le théâtre comme genre ne semble pas avoir pu répondre à cet espoir trop grand, ni même le cinéma ; du moins de son vivant<sup>1</sup>.

Sous sa forme virtuelle, l'art scénique bretonien aspire à sa réalisation idéale sur la scène.

Université Nihonbashi-Gakkan  
(Japon)

1. Hormis quelques rares exceptions, son constat de déception est exprimé dans « Comme dans un bois » en 1952.



# LE RAPPORT SCÈNE-SALLE DANS LE DRAME SURREALISTE

Dina MANTCHÉVA

L'aspiration des surréalistes à dépasser l'opposition entre l'art et la vie<sup>1</sup>, pour purifier les hommes<sup>2</sup> et transformer le monde, justifie l'importance qu'ils réservent à la réception de leurs œuvres par le public. Dès lors, le problème de la communication entre le texte littéraire et le lecteur s'inscrit au cœur de leurs préoccupations théoriques et détermine les particularités de leur écriture.

Les membres du groupe associent le changement de l'individu au rétablissement de son intégrité grâce au déclenchement de son inconscient refoulé. Ils relèguent donc à la littérature le rôle de catalyseur de ces forces comprimées dans le psychisme humain et croient que seule « la réalité absolue » qui excède les oppositions rationnelles de l'existence serait en mesure d'accomplir ce but.

Par ailleurs, l'œuvre dramatique semble la plus propre à établir le rapport direct avec le destinataire. La relation entre la scène et la salle se crée dans l'immédiat, au moment même de la représentation, et le contact entre ces deux instances du spectacle y est le plus manifeste. La pièce théâtrale concilie, de plus, deux modes d'expression bien divers – visuel et verbal –, et qui s'adressent simultanément au public.

Enfin, la dimension surréelle de la forme dramatique sous-tendue par la fusion entre le réel et l'imaginaire donne parfois lieu à une structure hétérogène complexe. En plus du niveau fictionnel, celle-ci contient deux autres fragments extra-fabulaires, ayant leurs propres personnages et cadre spatial, et qui élargissent davantage les relations entre la scène et la salle.

Ce sont ces différents types de rapports formés entre les drames en question et le public qui feront l'objet de notre analyse, dans le but de relever les particularités de la communication surréaliste au théâtre.

1. Henri Béhar, in Hans T. Siepe, *Le Lecteur du surréalisme. Problèmes d'une esthétique de la communication* 2010, p. 7.

<http://melusine.univ-paris3.fr/Association/Publications.htm>

2. Paul Eluard, in Siepe, *op. cit.*, p. 134.

Le corpus d'analyse porte sur les pièces conçues par le groupe de Breton depuis le moment de son affermissement dans les années 1920 jusqu'à ses manifestations tardives dans les années 1940.

Le problème ainsi défini n'a été étudié ni au niveau de la dramaturgie d'un seul auteur, ni à celui de la production théâtrale dans son ensemble, créée au sein du surréalisme.

## La trame fabulaire et les rapports avec le public

L'intrigue, dans les pièces surréalistes, est puisée le plus souvent dans le théâtre de boulevard bien connu du public. Les intitulés de certains drames – *Victor ou les Enfants au pouvoir* (Vitrac), *Juliette ou la Clef des songes* (Neveux), *Le Muet ou les Secrets de la vie* (Hugnet) – semblent expliciter davantage leurs attaches au modèle de base. Ceux-ci formés de deux syntagmes (nom propre et expression alternative) liés par la conjonction « ou », suivent le schéma formel des désignations courantes du mélodrame et notamment de celles de Pixérécourt, le maître incontestable de ce genre. Pour n'en citer que quelques-unes : *Victor ou L'Enfant de la forêt*, *Coelia ou L'Enfant du mystère*, *Ali Baba ou les Quarante Voleurs*.

Toutefois, les fables surréalistes tendent à se rapprocher de la vie moderne par une variété de lieux emblématiques de l'époque, tels que le bar muni d'un phonographe, ainsi que par l'existence même des protagonistes qui reflète celle des spectateurs dans la salle. Ceux-là lisent la presse quotidienne, ils chantent les airs à la mode et font même des clin d'œil à la peinture primitiviste ou cubiste du début du xx<sup>e</sup> siècle.

Certaines stratégies relatives à la structuration de la trame fabulaire, dont le théâtre dans le théâtre et l'étendue de la scène vers la salle, viennent renforcer la jointure entre les deux instances du spectacle au point d'effacer le seuil entre elles. Dans *Victor ou Les Enfants au pouvoir* de Vitrac, les adultes regardant une scène galante à travers laquelle les enfants miment les rapports entre les amants adultérins, se rangent du côté du public. De plus, celui-ci y semble impliqué dans l'univers fictionnel. Suivant une didascalie dans la pièce, les comédiens doivent attendre que les spectateurs cessent de rire après l'arrivée de la pétomane, « pour continuer la scène<sup>1</sup> ».

1. Roger Vitrac, *Victor ou Les Enfants au pouvoir, drame bourgeois en trois actes* (1928), Denoël, 1929 ; *Théâtre*, t. I, Gallimard, 1946, p. 50. Nous soulignons.

Toutefois, simultanément à la tendance à l'identification de la salle à la fiction, plusieurs moments nés de la subversion des repères traditionnellement admis de la réalité, renient le climat d'authenticité dont on vient de parler et suscitent la distanciation des spectateurs de l'aire de jeu.

Le plus souvent, l'histoire nouvellement conçue renverse les situations communes dans le boulevard et perturbe de ce fait l'attente du public. Le déroulement inhabituel de l'intrigue surréaliste est particulièrement accentué dans le drame *S'il vous plaît* de Breton et Soupault. Les trois sujets qui le composent suivent tous la technique du détournement et font de l'inattendu le principe majeur de l'action. Alors que le mari dans le vaudeville s'attaque aux amants qu'il surprend en plein délit, ici, c'est le rival qui tire sur sa maîtresse quand il réalise que l'époux de celle-ci est de retour. À l'encontre de toute logique, le détective qui y mène l'enquête sur un meurtre, s'avère subitement l'assassin que l'on cherche. Enfin, la prostituée y avertit elle-même son client de sa maladie vénérienne et pourtant celui-ci part avec elle.

« La rhétorique du renversement<sup>1</sup> », pratiquée sur la scène surréaliste, est une parodie implicite de la littérature conventionnelle que les dramaturges avant-gardistes considèrent comme fausse et artificielle. Selon eux, l'humour suscité par l'inversion des assises traditionnelles de la fiction, représente « un geste de délivrance qui implique celle de l'homme<sup>2</sup> ». Celui-là brise les liens familiers entre les choses dans la vie et bouleverse les habitudes normales des spectateurs de voir le monde sous un aspect préconçu.

De même, contrairement aux rapports bien définis entre les personnages dans les pièces de boulevard, ceux dans les drames surréalistes s'attaquent souvent à la compréhension de l'intrigue. Les auteurs avant-gardistes estiment que les mécanismes cachés de l'inconscient motivent l'activité rationnelle de l'individu et ils accordent la même importance à « l'acte accompli en rêve » qu'à celui « qu'on accomplit éveillé<sup>3</sup> ».

Par ailleurs, la structuration même du songe, inspirée par la découverte par Freud des mécanismes psychiques (dynamisme,

1. Jean Weisgerber (dir.), *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle: Théorie*, Budapest, Akademiai Kiado, t. 2, 1984, p. 754.

2. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, J.-J. Pauvert, 1966, p. 229.

3. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op.cit., p. 77.

condensation et déplacement du contenu latent) donne lieu à une action insolite, parsemée de contradictions et d'ellipses.

Dans *Entrée libre* de Vitrac, la bagarre, qui met fin au dîner entre le mari, la femme et son amant, se déroule sur l'espace extra scénique. Les cris qui s'y font entendre laissent deviner une scène de jalousie débouchant sur un meurtre. Toutefois, l'apparition des personnages dans les scènes oniriques qui encadrent ce tableau de la vie éveillée met en doute le crime éventuel et installe l'ambiguïté.

L'univers, envahi par les pulsions de l'inconscient, perd souvent sa cohérence et débouche sur le fantastique. Les objets s'animent subitement et prennent parfois même la parole. Ceux-ci se dépouillent donc de leur fonction instrumentale pour adopter des rôles poétiques et inattendus pour le public. Une lampe électrique « fait des signaux de détresse<sup>1</sup> ». Les feuilles, les fleurs et les fruits du jardin s'allument, « des arbres coule le sang... et inonde la scène<sup>2</sup> ». Dans *La Place de l'Etoile* de Desnos, une étoile de mer prolifère et envahit toute une rue.

L'atmosphère surréelle qui en découle ébranle les rapports habituels d'identification et de distanciation que le public entretient avec la fiction. Il ne cherche plus à s'expliquer l'incohérence de l'action, mais s'adonne plutôt à l'emprise du merveilleux qui envahit la scène.

L'alternance constante entre le mimétique de la vie éveillée et le langage psychique de l'inconscient s'attaque également à l'identité stable des personnages, à la logique de leur discours et à la vraisemblance du cadre spatio-temporel dans lequel ils sont montrés.

Les individus surréalistes, montrés sous des perspectives multiples – dans le réel et dans l'imaginaire –, transgressent complètement la crédibilité traditionnelle. Ils meurent pour ressusciter immédiatement après, même s'ils sont parfois déchiquetés en plusieurs morceaux. Les personnages se dédoublent ou parfois même se *détripent*, leurs corps frôlent l'insolite. Leurs actes ne sont pas moins déroutants. Au lieu de mettre son nouveau-né dans le lit, Léa des *Mystères de l'Amour* de Vitrac, le dépose sur le marbre de la cheminée d'où il tombe et se tue. Enfin, les réactions spontanées des êtres humains contredisent souvent leurs paroles et mettent à la surface leurs désirs ou leurs angoisses refoulées. Ainsi donc, les amoureux dans le même

1. Roger Vitrac, *Poison, drame sans paroles* (1922), *Littérature*, Nouvelle Série, n°8, janvier 1923; *Théâtre*, t. III, Gallimard, 1964, p. 52.

2. Pablo Picasso, *Les Quatre Petites Filles, pièce en six actes* (1947), Gallimard, 1968, p. 113.

drame, avouent leur amour en se giflant, en se pinçant ou en se crachant au visage.

Le dialogue des personnages accentue l'effet d'inattendu sur la scène. Leurs répliques, basées sur des associations sémantiques et phonétiques, dépassent souvent l'enchaînement logique de la pensée, tandis que leurs réponses décalées jouent avec la polysémie. Ce langage, extériorisant le for intérieur du parleur, semble adressé à l'inconscient de ceux qui l'écoutent, les destinataires sur la scène et le public dans la salle.

Enfin, le cadre spatio-temporel dans les fictions surréalistes perd ses paramètres rationnels, créés par les nombreuses références à l'époque contemporaine et à des sites réellement existants. Le temps géré par les pulsions de l'inconscient y est tantôt trop accéléré, tantôt invraisemblablement ralenti ou y progresse parfois même à rebours. Le basculement permanent entre un espace vraisemblable, des lieux réels bizarrement déformés et des endroits incompatibles renforce l'effet de vertige chez l'auditoire.

Dans *L'Éphémère* de Vitrac, la scène instantanément vide est envahie d'objets « virtuels », définis comme « spectres » – « armures, outils, meubles, colonnes, plantes qui se superposent et se pénètrent en tous sens »<sup>1</sup> – évoquant la mobilité dynamique de l'inconscient.

Les adeptes de Breton considèrent toutes ces « invraisemblances adorables »<sup>2</sup> comme l'image du « lyrisme moderne » – et y voient le seul moyen de « féconder la littérature »<sup>3</sup>. Celui-là produit « la soudaineté désirable » – et déclenche le for intérieur du public, sans allégeance à la réalité, en le libérant des contraintes rationnelles de la conscience. L'imagerie active des spectateurs les détache donc de leur statut de regardeurs passifs et les transforme en partenaires particuliers de l'intrigue.

## Le fragment du « réel » extrafabulaire et la destruction de l'illusion théâtrale

La fiction dans certains drames surréalistes est complétée d'un fragment extra-fabulaire supplémentaire. Celui-ci installe le temps

1. Roger Vitrac, *L'Éphémère, fantasmagorie* (1929), *Variétés*, 2<sup>e</sup> année, n°9, 15 janvier 1930; *Théâtre III*, op. cit., p. 60.

2. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op.cit., p. 26.

3. *Id.*, *ibid.* p.24.

des spectateurs sur la scène tout en formant des rapports nouveaux avec la salle.

Les personnages qui « théâtralisent » le réel sont dans l'ensemble des êtres fictifs liés à l'écriture, à la mise en scène ou à la réception de la pièce pendant le spectacle : auteur du drame, directeur et praticiens de théâtre, comédiens, commentateurs du jeu et de l'intrigue, photographes et spectateurs. Suivant leurs fonctions esthétiques, les protagonistes ainsi définis établissent des relations spécifiques avec le public.

Les techniciens et les électriciens qui arrangent l'espace à la vue de la salle, ont une présence instrumentale sur la scène et n'interviennent pas dans l'histoire fabulaire. En revanche, ils détruisent l'illusion théâtrale et font voir le caractère ludique du plateau. En démasquant les mécanismes cachés de la représentation, les surréalistes optent pour « l'autonomie artistique » de la scène et considèrent que celle-ci ne doit pas être un « mystère pour le public<sup>1</sup>. »

En revanche, les commentateurs de l'histoire fictionnelle et les comédiens fictifs participent à deux univers différents – le réel extra-fabulaire et le monde fabulaire – et assurent l'alternance entre l'illusion et la destruction théâtrale.

Les Commentateurs dans *Mouchoir de nuages* de Tzara, apparaissant après chaque acte de l'histoire fabulaire, se situent en quelque sorte en dehors d'elle et rejoignent le point de vue du public. Ils s'adressent directement aux spectateurs et leur posent des questions concernant l'action que ceux-ci viennent de voir en établissant ainsi un contact immédiat avec eux. Toutefois, conjointement à leur écart prononcé par rapport à la fiction, les commentateurs éclairent le passé des personnages ou bien ils anticipent sur le déroulement de l'intrigue et acquièrent donc le statut de narrateurs omniscients qui les place plutôt du côté d'elle. Enfin, suivant les didascalies dans cette pièce, les mêmes comédiens jouent les rôles des personnages secondaires dans la fable.

Pour ce qui concerne le double statut des comédiens, montrés à la fois comme acteurs réels pendant l'entracte et comme personnages dans la fiction, il fournit une interprétation esthétique originale du jeu de l'artiste. Celle-ci suggère l'idée que chaque interprète cherche à atteindre une partie cachée de lui-même à travers le rôle qu'il réalise sur l'aire de jeu.

1. Tristan Tzara, *OC (1912-1924)*, t. I, Flammarion, 1975, p. 606.

En dernier lieu, les figures de l'auteur et des spectateurs fictifs qui s'associent souvent au motif de la violence, transgressent les conventions habituelles de la représentation théâtrale en installant le choc et la panique dans la salle. Dans *Les Mystères de l'Amour* de Vitrac, non seulement des spectateurs fictifs poussent des cris de panique en entendant un coup de feu derrière le rideau, mais ils s'adressent par la suite à l'un des protagonistes fictionnels et le traitent de criminel. En revanche, à la fin du drame, un de ces pseudo-spectateurs est tué par l'héroïne principale qui descend dans la salle et y tire au hasard. Ainsi donc, le public semble intégré à la scène et il a l'impression d'être directement concerné par les événements qui s'y déroulent.

Les surréalistes considèrent la surprise terrifiante au théâtre comme une forme particulière de merveilleux surréaliste<sup>1</sup>. Les regardeurs transformés en participants perdent leurs liens avec la logique quotidienne, tandis que le choc inattendu et la frayeur grandissante déclenchent le fonctionnement de leurs propres angoisses refoulées. Ce type de saugrenu attire tout particulièrement Vitrac dont le *Théâtre de l'incendie* basé sur la violence poussée à l'extrême se propose de mettre en cause la sécurité dans la salle et d'y installer l'effroi total<sup>2</sup>.

Enfin, l'image insolite de l'auteur qui apparaît les vêtements couverts de sang sur la scène ou qui a parfois même l'intention de se suicider, fait penser à la thèse surréaliste de l'autonomie et de l'anonymat de l'œuvre littéraire<sup>3</sup>. Selon les surréalistes, le texte littéraire, une fois terminé, n'appartient plus à son créateur, mais à ceux qui l'achèvent par leur propre interprétation – comédiens, metteurs en scène, spectateurs.

Par la disparition de la figure de l'auteur, le public est invité à constituer lui-même le sens du spectacle et à prolonger de cette façon le processus de la création. C'est la raison pour laquelle les adeptes de Breton considèrent les lecteurs comme partenaires actifs de leurs productions.

1. Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1979, p.293.

2. Henri Béhar, *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993, p.54.

3. Henri Béhar, *Les Enfants perdus*, essai sur l'avant-garde, Lausanne, L'Age d'Homme, 2002, p.248.

## Le fragment fantasmagorique extra-fabulaire – entre la dénégation et le plaisir actif du public

Pareillement au fragment du « réel » extra-fabulaire, l'intermède fantasmagorique extra-fabulaire ne se retrouve que dans certaines pièces. Toutefois, il introduit l'atmosphère de bouffonnerie burlesque sur la scène, afin de dérouter les spectateurs et de bouleverser totalement leurs assises logiques. L'intermède insolite extra-fabulaire s'appuie sur une transgression complète de la vraisemblance et fait de la surprise l'un de ses procédés majeurs. Celle-ci résulte soit de la présence de couples discordants qui rappellent un songe étrange, soit de scénettes burlesques – clowneries, gags, pantomimes – et qui évoquent la poésie du cirque et du tréteau.

Les duos insolites sont formés de figures antithétiques qui associent le mimétique au saugrenu. Dans le fragment burlesque de *L'Armoire à glace un beau soir* d'Aragon, apparaissent, d'une part : le poète avant-gardiste Théodore Fraenkin, le Président de la République en habit avec le grand cordon de la Légion d'honneur et le soldat français à 20 ans. S'y croisent, d'autre part, des êtres rocambolesques : un général nègre à l'accoutrement bouffon, une femme nue portant une « voiture d'enfant » sur ses épaules, une fée dans sa robe dernier cri, coiffée de son hennin traditionnel. Tous ces personnages sont conçus à base de différents types de contrastes. Ainsi le drapeau de fer peint en rouge que la fée tient à la place de la baguette magique habituelle, est très surprenant. Le remplacement d'un accessoire magique par un simple signe matériel, semble une parodie burlesque du monde des adultes qui ont oublié l'univers enchanté de l'enfance. Cet objet fait également penser à la pratique surréaliste de s'attaquer à une expression figée, en l'occurrence « le drapeau de fer-blanc » (la girouette) pour en créer une nouvelle image inattendue, notamment un signal d'alarme.

Alors que l'aspect visuel des deux types de personnages les rattache soit au réel, soit au fantastique, leurs discours et leur comportement bizarre effacent complètement la distinction entre eux. Dans *Les Mystères de l'Amour* de Vitrac, le dandy élégant sort un oiseau de sa poche et le laisse s'envoler, comme s'il faisait un numéro d'illusionniste sur les planches. Dans *L'Armoire à glace un beau soir* d'Aragon, les répliques du Président de la République qui décerne le titre de maréchal de France au général nègre parce qu'il le trouve idiot, transgressent toute logique.

Pour ce qui concerne les gags et les pantomimes dans le fragment fantasmagorique, ils évoquent l'atmosphère ludique sous les chapiteaux. Dans *Au pied du mur* d'Aragon, l'image de l'homme accroupi en train de chercher quelque chose par terre et qui se lève subitement pour gifler la personne qui l'observe, fait penser aux gags habituels du cirque.

Les sketches fantasmagoriques installent l'atmosphère de gaieté et de plaisir actif dans la salle. Ce climat particulier, propre plutôt au spectacle sous les chapiteaux, semble rappeler aux spectateurs le monde de l'enfance, pour retrouver dans « l'exaltation » « la possession efficace, et sans aléas » d'eux-mêmes<sup>1</sup>.

Quant au mélange constant entre le plausible et le burlesque dans le fragment fantasmagorique, il renvoie à l'univers surréel, tel qu'il est défini par les adeptes de Breton. Si l'unité des contraires suscite au départ la dénégation du public de ce qui est représenté sur la scène, le merveilleux qui en découle le plonge dans la magie du spectacle en le soumettant au seul cours des images.

### Fragments extra-fabulaires et fusion intuitive du public

Différentes stratégies dans le théâtre surréaliste déterminent la contamination réciproque entre les fragments extrafabulaires et l'histoire fictionnelle en compliquant davantage les rapports entre la scène et la salle. Ces procédés structurels concernent tant la place et l'enchaînement des trois niveaux – le « réel », le fictionnel et le fantasmagorique – dans la structure dramatique globale que la disposition de ceux-ci sur l'espace scénique.

Ainsi, l'intermède fantasmagorique qui encadre ou précède l'histoire fictionnelle lui confère des nuances insolites. Celles-ci déréalisent la trame fabulaire insérée à cet endroit et la situent entre le réel et l'imaginaire en affaiblissant l'identification totale du public avec elle.

L'alternance rapide de tableaux hétérogènes, issus de l'un des trois niveaux et dépourvus de lien logique, est un autre procédé qui atténue les limites entre le réel, le fantasmagorique et le fictionnel, en influençant le caractère de la communication entre la salle et la scène.

1. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op.cit., p. 67.

En tant que technique puisée dans la stylistique cinématographique, la succession rapide de tableaux sur l'aire de jeu paraît rapprocher la scène théâtrale de l'écran au cinéma. Pareillement au public d'un film, absorbé par l'écran et soumis à la magie de celui-ci, l'auditoire de la pièce ainsi construite se laisse entraîner par l'enchantement des images qui s'offrent à sa vue sans essayer d'y chercher la logique. Les surréalistes y voient la syntaxe du rêve et croient, à la suite de Freud, que « la pensée visuelle se rapproche davantage des processus inconscients que la pensée verbale<sup>1</sup> ». La fusion intuitive des spectateurs au fantastique sur la scène opère donc une sorte de délivrance des conflits intérieurs qui les animent. En effet, selon Aragon, « la liberté commence où naît le merveilleux<sup>2</sup> », tandis que, de l'avis de Breton, « c'est par la force des images que... pourraient bien s'accomplir les vraies révolutions<sup>3</sup> ».

La disposition fréquente des fragments extrafabulaires et de la trame fictionnelle sur différentes parties de la scène, au devant du rideau et même dans la salle, crée une image kaléidoscopique de l'espace. Celle-ci accentue davantage le mélange des univers antagonistes et déroute le public au point de l'éloigner de tout repère réellement existant.

Les stratégies cinématographiques et spatiales tendent ainsi à effacer les frontières nettes entre les trois niveaux structurels et favorisent par conséquent la création de l'univers surréel. En plaçant le spectateur dans ce monde vacillant d'images, l'auteur ne le pousse ni à s'identifier avec ce qui est montré sur la scène, ni à s'en distancier, mais l'incite à sortir du quotidien banal pour s'adonner à ses propres désirs latents.

## Conclusion

L'analyse des rapports entre la scène et la salle, créés par les différentes constituantes des pièces surréalistes, met en évidence l'oscillation constante du public entre identification et distanciation, dénégation et plaisir actif. La vacillation alternative de toutes ces

1. Sigmund Freud, *Essai de psychanalyse*, Payot, 1972, p. 189.

2. Aragon, *Une vague de rêves, L'Œuvre poétique*, t. I, livre 2, Messidor-Livre Club Diderot, 1974, p. 573.

3. André Breton, *Essais et Témoignages*, recueillis par Marc Eigeldinger, Neuchâtel, La Baconnière, 1950, p. 27.

attitudes adoptées par l'auditoire, atténue leurs oppositions dichotomiques traditionnelles et donne lieu à un rapport nouveau. Celui-ci place les spectateurs en disponibilité totale par rapport à la fiction pour déclencher leur propre inconscient. Ainsi, ils se transforment en récepteurs « productifs<sup>1</sup> » du spectacle et font le pont entre l'art sur la scène et « le monde extérieur<sup>2</sup> » de leur vie.

De cette manière, tout en se proposant des objectifs éthiques visant le changement du monde, les surréalistes évitent l'image conventionnelle du théâtre didactique. Ils lui substituent un drame ouvert sur le merveilleux, censé muer la passivité traditionnelle de la salle vers un état dynamique nouveau pour la ramener vers sa plénitude oubliée et lui faire adopter la « pratique totalisante de l'existence<sup>3</sup> ».

*Université de Sofia  
Saint Clément d'Ohrid*

1. Siepe, *Le Lecteur du surréalisme*, op.cit., p. 155.

2. André Breton, *Les Vases communicants*, Gallimard, 1970, p. 125.

3. Henri Béhar, *Les Enfants perdus*, op.cit., p. 199.



# LE SPECTACLE SURREALISTE SELON SALVADOR DALÍ

Caroline BARBIER DE REULLE

L'intérêt de Salvador Dalí (1904-1989) pour la scène fut très précoce. Il serait possible de considérer que l'artiste catalan a suivi l'exemple de peintres célèbres ayant collaboré au monde du spectacle, comme son illustre modèle, Picasso, auteur du rideau de scène, des décors et costumes du ballet *Parade* en 1917. Cependant, l'intérêt de Dalí pour la scène va au-delà. Très jeune, il publie des articles présentant ses conceptions artistiques et esthétiques, mais l'écriture et la peinture semblent devenir des moyens d'expression insuffisants pour lui qui souhaite donner vie à ses concepts et images surréalistes. Le spectacle apparaît alors, selon une expression chère à Kandinsky, une « nécessité intérieure ». Au cours de son existence, Dalí a mis sa vie en scène, réunissant les arts dans ses happenings ou apparitions publiques. Ce n'est pas un hasard si le lieu où il repose aujourd'hui est le Théâtre-Musée de Figueres, l'ancien théâtre municipal de sa ville natale. Les projets et œuvres scéniques furent nombreux mais tous ne virent pas le jour<sup>1</sup>. L'étude de quelques-unes de ses œuvres scéniques permettra d'aborder certains aspects du « spectacle selon Dalí » et d'observer comment sa conception du surréalisme fut mise en scène.

## La réunion des arts

Salvador Dalí n'est pas le simple exécutant d'une commande : il se veut le concepteur du spectacle dans son ensemble. Le 14 août 1937, il adresse au Ballet russe de Monte-Carlo une proposition de contrat débutant ainsi :

*Les Ballets russes de Blum et de Massine s'engagent à monter un spectacle original de Salvador DALI sur l'accord suivant :*

1. Les textes de certains spectacles ont été traduits en espagnol et publiés dans : Salvador Dalí, *Obra completa*, vol. 3, Barcelone, Ediciones Destino, 2004.

*1) Salvador DALÍ est l'auteur absolu du spectacle : c'est lui qui choisit la musique, le chorégraphe, qui invente le sujet, le dialogue, les décors, les costumes, etc.<sup>1</sup>*

La proposition de Dalí démontre sa volonté de tout contrôler et de faire de ce ballet « son » œuvre proche de « l'art total » wagnérien. Les Ballets de Monte-Carlo, via la société Universal Art Inc, donnent une suite favorable mais demandent quelques modifications, notamment pour que les choix se fassent d'un commun accord avec la compagnie et son conseil artistique. Le contrat est rédigé sur le papier à lettre du Palace Hotel St. Moritz de New York mais son nom est rayé. Gala a écrit à la main « Répondez à Südbahn Hôtel Semmering bei Wien (Autriche) ». Dalí était donc à Vienne, cherchant à rencontrer Freud, lorsqu'il préparait son ballet fortement inspiré par la psychanalyse. En 1932, il publiait *Babaouo, scénario inédit précédé d'un abrégé d'une histoire critique du cinéma et suivi de Guillaume Tell, ballet portugais*<sup>2</sup>, film présenté par Dalí lui-même comme « surréaliste ». Cela démontre l'importance du ballet dans sa conception d'une œuvre rattachée au mouvement. Son premier projet scénique fut certainement *Admosferic-Animals-Tragedie*, spectacle surréaliste<sup>3</sup>, adressé à Boris Kochno vers 1933. Extrêmement précis, il fournit des indications sur la musique et la mise en scène :

*Avant que le rideau se lève, on commencera à jouer « l'habanera<sup>4</sup> ». (Je vous enverrai la musique de cela, qui je crois existe même en disque.) Le rideau s'écarte, et apparaît le premier rideau peint, figurant un crâne « atmosphérique » se détachant sur un motif décoratif « atroce mais d'une beauté extrême ». Le rideau dure pendant le temps suffisant à entendre deux fois le motif de « l'habanera » (lequel est extrêmement court) et alors il se lève pour donner place à un second crâne « atmosphérique », lequel est beaucoup plus grand que l'antérieur, il couvre presque en entier le rideau. À l'apparition de ce rideau coïncidera une plus intense illumination de celui-ci,*

1. S. Dalí, lettre dactylographiée, in Sergei Denham, *Records of the Ballet Russe de Monte Carlo*, New York Public Library (NYPL), Jerome Robbins Dance Division (JRDD), box 16, folder 1533. Le brouillon est conservé au Centre d'Études Daliniennes (CED) de la Fondation Gala-Salvador Dalí (FGSD) de Figueres (RI 412).

2. Éd. des Cahiers libres, 1932.

3. Le manuscrit est conservé à la FGSD (RI 553). Inédit, il a été retranscrit avec une reproduction des illustrations dans *Dalí*, catalogue d'exposition, Éditions du Centre Pompidou, 2012, p. 321-328.

4. Dalí fait certainement référence à l'ostinato mélodico-rythmique de l'air « L'amour est un oiseau rebelle » de l'opéra *Carmen* de Georges Bizet, compositeur qu'il appréciait beaucoup. Pour *Tristan fou*, il avait notamment imaginé une « danse de l'Angélus » accompagnée par la musique de « la danse de l'Arlésienne de Bizet ».

*la durée de la présence de ce rideau sera juste celle d'entendre une fois le motif de « l'habanera », et alors se levant on découvre la scène<sup>1</sup>.*

Quelques années plus tard, Dalí prépare *Tristan fou* d'après *Tristan et Isolde* de Wagner. Le projet n'est pas réalisé comme prévu pour la saison 1938 avec Le Ballet russe et le spectacle est reporté à 1939 où il se produit un changement d'argument. Dalí remplace *Tristan fou* par *Bacchanale* et choisit la musique de l'Ouverture de *Tannhäuser* de Wagner. Puis, en 1941, il offre une réinterprétation du mythe d'Ariane et de Thésée avec le ballet *Labyrinthe* en réunissant les arts :

*Pour la première fois, la mythologie grecque est interprétée romantiquement pour aboutir à un résultat classique, et cela était l'aspiration musicale de Schubert, Schubert étant le plus romantiquement épais de classicisme<sup>2</sup>.*

Toutefois, Dalí revendique également la recherche de contraste entre la *Septième symphonie*<sup>3</sup> de Schubert et les éléments visuels. Pour le ballet *Sacrifice* qui n'aboutira pas, il avait opté pour la musique de Jean-Sébastien Bach arrangée par Leopold Stokowski<sup>4</sup>. L'artiste prévoyait pour la dernière partie du ballet des « inventions chorégraphiques absolument adaptées à la musique de Bach<sup>5</sup> ». *Sacrifice* est fondé sur « Le rêve de Philippe II [qui] ne peut avoir d'autre fond musical que celui grandiose de J. Sébastien Bach, auquel Philippe II s'anticipa par l'esprit<sup>6</sup> ». Le nom du projet change<sup>7</sup> et devient *Mysteria*. Un manuscrit sublime vendu chez Sotheby's le 15 mai 2012 permet de découvrir avec davantage de précision les conceptions scéniques de Dalí. Le texte – rédigé par Gala qui recopiait fréquemment les manuscrits souvent difficilement lisibles de son époux – est accompagné de somptueux dessins du maître décrivant les mouvements et la mise en scène : des danseuses à têtes de fleurs rappelant les « filles-fleurs » de l'opéra *Parsifal* de Wagner réaliseront la chorégraphie suivante [fig. 1] :

1. Dalí, cat. d'expo., *op. cit.*, p. 321.

2. FGSD, RI 17-02, nous adaptons l'orthographe.

3. Selon les numérotations, il s'agit de la *Symphonie n°9* en do majeur, D. 944.

4. Dalí massacre l'orthographe du nom de ce chef d'orchestre britannique qui a arrangé plusieurs œuvres de Bach pour orchestre, notamment pour *Fantasia*. Dalí possédait un grand nombre d'enregistrements de la musique de Bach et plusieurs disques de Stokowski se trouvaient dans sa discothèque.

5. FGSD, RI 168. Nous adaptons l'orthographe.

6. *Ibid.*

7. Peut-être pour masquer une filiation avec le texte *Sacrifices* de Georges Bataille illustré par André Masson qui, lui aussi, met en scène le minotaure.

*Menuet avec chaque fille effectuant des gestes individuels : l'une dramatique, l'autre douce, autre languissante, autre raidie par la catalepsie – ce menuet occupera tout l'espace de la scène<sup>1</sup>.*

Nini Theilade (née en 1915), qui a interprété le rôle de Venus dans le ballet *Bacchanale* en 1939, se souvient que Dalí a choisi chacun des danseurs<sup>2</sup>.

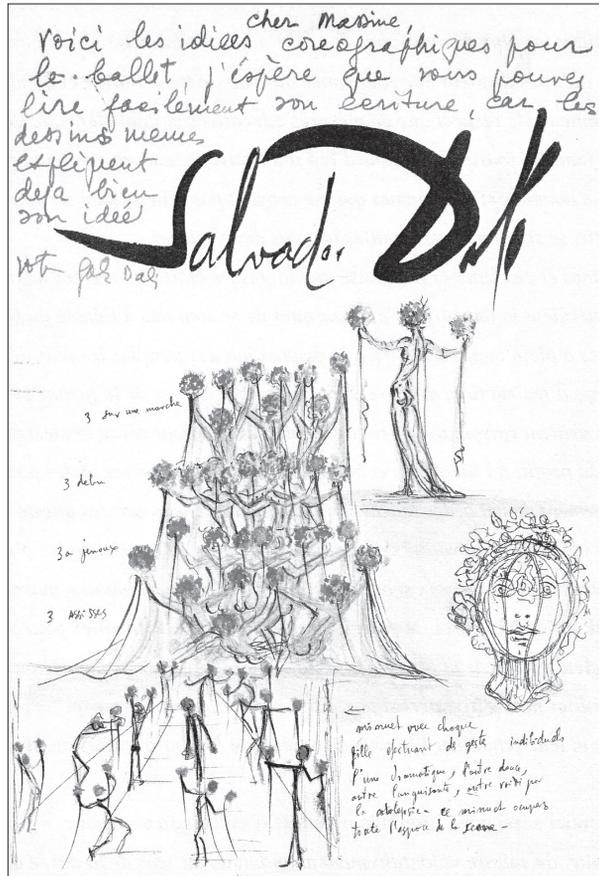


Fig. 1 : Salvador et Gala Dalí, Chorégraphie pour le ballet *Mysteria*, dance de « l'innocent », vers 1942

© Fundació Gala-Salvador Dalí, ADAGP, cliché Sotheby's

1. Nous adaptons l'orthographe.
2. Entretien téléphonique avec Nini Theilade le 3 mars 2012.

## Tout contrôler... ou tout renier

Pour Dalí, une compagnie de ballet est un simple « outil » lui permettant de concrétiser ses conceptions scéniques. Or, les choses ne se passent pas toujours comme il le souhaite. Alors que la création de *Bacchanale* est prévue le 9 novembre 1939 au Metropolitan Opera House de New York, Dalí ne peut quitter Arcachon en raison de la guerre. Il insiste auprès de la compagnie pour que la représentation n'ait pas lieu sans lui car il ne veut pas prendre le risque qu'elle ne soit pas à la hauteur de ses attentes et menace de la désavouer. Mais la première eut lieu sans lui et sans les costumes originaux de Chanel. Toutefois, la collaboration avec le Ballet russe de Monte Carlo se poursuit avec *Labyrinthe*, créé le 8 octobre 1941. Dalí n'est toujours pas satisfait et adresse une lettre plutôt corsée :

*Cher monsieur,  
Grace a la lamentable organisation de votre ballet, tous les efets teatrales de Labirinte on ete completement rates  
1° Les parques  
2 Les pijons = La vrai tete de veau  
3 Le bato (une honte !)  
ect ect ect  
J Atens d'urgence la some complementaire que l'on me doi a fin de ne plus havoir a pense a sete triste histoire – Amicalement Dalí'.*

## Contrainte et frustration

Dalí glorifiait le « raté » et la frustration. Organiser des soirées érotiques, convaincre les protagonistes d'abord réticents puis tout annuler à la dernière minute, était l'un de ses grands plaisirs. Il semble se complaire dans des déclarations affirmant que la réalisation de ses spectacles n'est jamais à la hauteur de ses ambitions. Comme si, à l'instar de ses soirées, il aimait déclarer avoir tout préparé soigneusement avant l'échec. Un moyen de ne jamais considérer son œuvre scénique comme aboutie et de parer à toute critique ? Les idées de mise en scène étaient souvent extravagantes et il ne pouvait ignorer la difficulté – voire l'impossibilité – de leur réalisation. Ainsi, pour *Icare* chorégraphié en 1935 par Serge Lifar, il avait imaginé le héros nu avec d'immenses chaussures, coiffé d'un énorme petit pain au lait,

1. S. Dalí, lettre manuscrite à Serguei Denham ou à Léonide Massine, in S. Denham, *ibid.*, folder 1541.

une mouche au-dessus du front tenant sur un fil de fer. Un prêtre sortant d'un cercueil devait le ramasser à la cuiller et un rideau de motocyclettes en marche était prévu pour accompagner l'ensemble. Lifar fut sceptique :

*Malheureusement je dus, à mon vif regret, renoncer aux décors que j'avais d'abord demandés à Salvador Dalí. Celui-ci, emporté par sa débordante imagination, m'avait remis des maquettes échappant à toute utilisation scénique<sup>1</sup>.*

Une déclaration, datant certainement de 1962, montre Dalí fort mécontent du sort réservé à ses idées :

*Toujours on vous promet qu'on va faire des choses extraordinaires qu'on a jamais fait [sic] [...] alors je donne beaucoup d'idées, mais malheureusement, au moment où ça se lève le rideau, c'est toujours pareil, il y a un décor, plus ou moins comme les autres, plus ou moins bien et des gens qui sautent comme des puces devant que c'est le ballet, etc. Mais jamais on introduit ce que moi j'ai, toute ma vie, je lutte pour avoir un rideau de vingt-cinq motocyclettes réelles avec le moteur en marche qui se bousculent et qui se cognent les unes contre les autres et on dit que oui, mais à la fin il n'y a jamais les motocyclettes<sup>2</sup>.*

Le spectacle auquel il avait collaboré en 1961 au Théâtre de la Fenice à Venise, comportant l'intermezzo de Scarlatti *La Dama spagnola e il Cavaliere romano* ainsi que le ballet *Gala* chorégraphié par Maurice Béjart, avait été repris au Théâtre des Champs-Élysées en 1962 après avoir été donné à Bruxelles au Théâtre de la Monnaie. Pour l'enrichir, il y avait eu des ajouts de décors et costumes « à la manière de Dalí » et quelques modifications dans la mise en scène. Dalí a intenté un procès qui alla jusqu'à la Cour de cassation mais le jugement fut en sa défaveur. Ce qui montre sa détermination et l'importance qu'il accordait à ses œuvres scéniques. L'artiste lançait des défis et recherchait la contrainte : pour le spectacle de Venise, il avait conçu des bulles carrées ! Dans *Bacchanale*, il souhaitait une « danse des béquilles », témoignant de sa volonté sous-jacente « d'handicaper » les danseurs. Massine reprit l'idée mais en immobilisant deux danseurs : une béquille sous le bras, l'autre sous la jambe et des ballerines modifiant leur disposition. Si Dalí empêche les danseurs de se mouvoir correctement, dans un passage du spectacle

1. Serge Lifar, *Ma vie*, Julliard, 1965, p. 171.

2. *Le Théâtre des Champs-Élysées 1913-1987, 5 et fin : opéra et ballet*, émission radiophonique, « Musique mode d'emploi », France culture, 16 octobre 1987.

*Admosferic-Animals-Tragedie*, il réduit les musiciens au silence. Ainsi, l'un d'entre eux « s'assoit, affine légèrement le violoncelle, et reste immobile, figé dans l'attitude de virtuose<sup>1</sup>. » Puis, le « Musicien de la niche gauche enlève son pain de la tête, range sa flûte à l'intérieur du pain et remet le pain sur la tête<sup>2</sup>. » Les acteurs sont contraints à ne pas être entendus du public :

*À un moment où tout cela apparaît, on entend la rumba « le vendeur de cacahuètes<sup>3</sup> » ce qui rend impossible de continuer à entendre le dialogue de la mère et du fils, comme la conversation des baigneurs<sup>4</sup>.*

Pour *Tristan fou*, finalement créé à l'International Theater de New York par la compagnie de ballet du marquis de Cuevas en 1944, Dalí souhaitait initialement la chute d'un piano sur scène et la démolition du décor, tel un chaos organisé.

## Un spectacle surréaliste

Dalí fonde plusieurs ballets sur des éléments chers aux surréalistes : le rêve, la psychanalyse, les troubles mentaux. Les associations d'idées provenant de l'inconscient sont présentes sous la forme d'enchaînements d'événements imprévus et déroutants sur scène. Pour *Bacchanale*, Dalí écrit :

*Le sujet représente la Bacchanale de Tannhäuser se déroulant à travers la confusion imaginative et délirante de Louis II de Bavière, lequel restera jusqu'à la fin du spectacle, le « seul » et unique protagoniste réel, l'action n'étant menée que par la Bacchanale d'hallucinations mythologiques et des images dont il est la proie<sup>5</sup>.*

Parmi les personnages du ballet, figurent Sacher-Masoch et sa femme le frappant avec un parapluie<sup>6</sup>, par référence au masochisme. Sacher-Masoch est également l'auteur du roman *La Vénus à la fourrure* et dans *Bacchanale*, Louis II de Bavière est subjugué par Vénus, ce qui constitue certainement un lien supplémentaire. Le roi sombre dans la folie et meurt à l'issue de son combat avec le chevalier de la

1. Dalí, cat. d'expo., *op. cit.*, p. 324.

2. *Ibid.*

3. Dalí avait précédemment cité cette musique dans *Babaouo*.

4. Dalí, cat. d'expo., *op. cit.*, p. 321.

5. FGSD, RI 176-03/04. Nous adaptons l'orthographe.

6. Visible sur les vidéos de *Bacchanale* à la NYPL, JRDD. Les ballets *Labyrinthe*, *Colloque sentimental* et *Tristan fou* sont également consultables sur accréditation.

mort dont le costume fut conçu en utilisant la forme d'un parapluie géant retourné surmonté d'une tête de mort. Si Dalí a construit sa personnalité publique autour de la notion de « folie », il en est de même pour ses spectacles. *Tristan fou* imagine l'existence de Tristan après la mort d'Isolde. Le spectre du souvenir l'obsède et le fait sombrer dans la folie. Le compositeur Carlos Surinach relate la mise en scène du projet d'un autre ballet fondé sur le même mythe :

*Il a donc inventé une sorte de bulle en plastique que vous pouviez gonfler pour y mettre quelqu'un à l'intérieur. Dans le ballet, Tristan et Isolde, habillés comme des araignées, devaient être à l'intérieur de la bulle qui aurait pu bouger sur le public pendant qu'ils faisaient l'amour. Quand ils avaient terminé, Isolde voulait manger Tristan<sup>1</sup>.*

Dans ses spectacles, la femme est souvent castratrice, telle une mante religieuse. Selon Dalí, le personnage féminin de l'*Angelus*<sup>2</sup> de Millet a la position de l'insecte s'apprêtant à dévorer son mâle. Dalí a fondé l'analyse du tableau d'après « une méthode spontanée de connaissance irrationnelle fondée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes » qu'il a conçue et dénommée *paranoïa-critique*. *Tristan fou* est sous-titré « spectacle paranoïaque » et les figures de l'*Angélus* de Millet sont fréquemment utilisées comme dans *Admosferic-Animals-Tragedie* qui met en scène un complexe d'Œdipe exacerbé entre une mère et son fils.

## Un surréalisme de façade ?

Dalí a conçu certains ballets comme une trilogie : *Bacchanale-Labyrinthe-Sacrifice*. L'influence de Wagner et de sa tétralogie est évidente mais l'artiste ne cache pas sa volonté de glorifier le classicisme et le catholicisme, signifiant explicitement que le surréalisme n'est pas une voie à suivre :

*La trilogie a lieu non pas dans un « temps historique » mais dans le « temps et l'espace » d'un rêve dans lequel seule la valeur symbolique du visuel compte. Bacchanale représente le chaos romantique. Le héros, Louis II de Bavière, – musique de Wagner – lieu de l'action, le Venusberg. Labyrinthe dépeint l'apparition du chaos romantique à l'aide du fil d'Ariane de la tradition.*

1. Tim Smith, « Carlos Surinach, A Life of Composing », *Sun Sentinel*, Fort Lauderdale, 27 octobre 1985. Nous traduisons de l'anglais.

2. S. Dalí, *Le Mythe tragique de « l'Angélus » de Millet, interprétation paranoïaque-critique* [1963], Allia, 2011.

## LE SPECTACLE SURREALISTE SELON SALVADOR DALÍ

*Héros: Thésée - musique de Schubert – lieu de l'action, la Grèce.  
Sacrifice sera la troisième partie de la trilogie et symbolisera le triomphe de la religion et des valeurs spirituelles. Héros, Philippe II - musique de J. S. Bach – lieu de l'action, le monastère d'Escorial. Atmosphère générale d'El Gréco et Hieronymus Bosch.  
Cette trilogie est pensée pour être jouée comme une représentation complète. C'est seulement à ce moment-là que les liens imaginatifs entre Bacchanale et Labyrinthe apparaîtront. Ces liens sont là pour souligner l'apothéose du sacrifice dans lequel mes nouvelles conceptions théâtrales trouveront leur expression<sup>1</sup>.*

Ses modèles picturaux ne sont pas surréalistes mais de la Renaissance; pour *Mysteria*, Dalí indique: «c'est dans l'esprit et la catégorie de *La Transfiguration* de Raphaël<sup>2</sup>!» À l'arrière-plan du décor unique de *Bacchanale*, constitué d'un cygne, figurait une plaine avec le temple des *Fiançailles de la Vierge* de Raphaël. En 1929, Dalí avait peint le provocant *Parfois, je crache avec plaisir sur le portrait de ma mère*, affichant son mépris de la religion tout en utilisant un titre qui pouvait laisser penser qu'il s'adressait à sa propre mère et non à celle du Christ. Dix ans plus tard, il fait volte-face en imaginant une trilogie glorifiant «l'acte de foi». Rappelons qu'il fut (presque) exclu du groupe en 1934: on lui reprochait des propos fascistes, ce qu'il avait fermement récusé. Au début de la Seconde Guerre mondiale, Dalí part pour les États-Unis. L'artiste s'émancipe et n'hésite pas à porter un regard critique sur le mouvement, et sur lui-même, comme en témoigne *Les Nuées* d'après Aristophane, sous-titré *Comédie-musicale, satire sur Salvador Dalí et le surréalisme en général par Salvador Dalí lui-même*, qu'il rédige à la même époque que son ballet *Sacrifice*<sup>3</sup>.

### *Les Nuées*, satire du surréalisme par la comédie musicale

Dalí s'inspire de la pièce d'Aristophane *Les Nuées*<sup>4</sup>, mettant en scène Strepsiade, un vieux paysan croulant sous les dettes de sa femme et de son fils Phidippide. Il désire que celui-ci suive l'enseignement de Socrate pour apprendre une rhétorique permettant

1. Nous traduisons à partir de S. Dalí, *Obra completa, op. cit.*, p.979 et du tapuscrit anglais, FGSD, RI 399.

2. Manuscrit consultable en ligne sur le site de Sotheby's.

3. Des manuscrits de *Sacrifice* sont conservés à la FGSD sous la côte RI 168 qui contient également des manuscrits des *Nuées*, rédigés sur le même papier et avec la même encre rouge: les deux œuvres ont été écrites en même temps, en 1940.

4. Texte de Dalí publié dans *Obra completa, op. cit.*, p. 995-1010.

de se défendre face aux créanciers, en faisant passer les choses mal-honnêtes pour honnêtes. Strepsiade se heurte à un refus et décide de suivre l'enseignement du philosophe. Socrate explique qu'il ne faut pas croire aux dieux, mais aux Nuées puisque ce sont elles qui font résonner le tonnerre et tomber la pluie. Atterré par la stupidité du vieillard, Socrate le convainc de faire venir son fils à sa place. Pour se venger d'avoir subi un enseignement qu'il méprisait, Phidippide finit par battre son père en argumentant à la manière de Socrate sur la légitimité de son acte et l'informe qu'il fera de même avec sa mère. Strepsiade se rend alors chez Socrate et met le feu à « cette maison de fous » !

Dalí remplace l'école de Socrate par des « philosophes adorateurs des nuages » désignant le groupe surréaliste ! Les nuages descendent sur la terre, « pénètrent dans la tête des hommes et causent les folies les plus incroyables<sup>1</sup> ». Les actes I et II se déroulent à l'époque moderne afin de présenter les conséquences de la descente des nuages dans les têtes d'un public snob et superficiel. Le décor principal est une clinique très moderne proposant à des gens « ultra sophistiqués » de voir leurs rêves en technicouleurs et en relief. Le tout est fondé sur une grande escroquerie : l'admission à la clinique est compliquée, le prix très cher, mais une fois à l'intérieur, les gens vivent dans le luxe sans rien dépenser. Si leurs pensées se matérialisent grâce aux masques fournis, les patients doivent s'acquitter de sommes très onéreuses : « Personne ne voit rien ; mais tout le monde par snobisme, prétend avoir des visions et cela dans une concurrence ruineuse et acharnée<sup>2</sup>. » La métaphore est claire et dénonce une surenchère d'idées et d'images oniriques recherchée par le groupe surréaliste qui, si l'on en croit la pièce, n'aurait été qu'une vaste supercherie. Les expériences d'automatisme et de sommeil hypnotique sont raillées avec des patients devant s'allonger sur des divans pour rêver. À la fin, la réalité triomphe : les victimes mettent le feu à la clinique et la pièce se termine dans un « night club surréaliste » où les patients floués se rebellent. Le choix d'une comédie musicale est un paradoxe particulièrement intéressant, les surréalistes ayant eu la réputation de dénigrer la musique<sup>3</sup> ! L'œuvre ne fut pas créée mais

1. FGSD, RI 57. Nous adaptons l'orthographe.

2. *Ibid.*

3. Sur les raisons de cet a priori tenace et les nuances qu'il convient d'apporter, voir Sébastien Arfouilloux, *Que la nuit tombe sur l'orchestre, surréalisme et musique*, Fayard, 2009 et les actes du colloque *Le Silence d'or des surréalistes*, Sébastien Arfouilloux [dir.],

Dalí avait choisi Duke Vernon<sup>1</sup> pour la musique et Balanchine pour la chorégraphie. La découverte de Broadway et de ses comédies musicales réunissant les arts fut pour Dalí une source d'émerveillement et d'inspiration mais Wagner n'est jamais loin. Après la défaite de 1870, le compositeur écrit *Une capitulation, comédie à la manière antique*, satire sur les Français qui avaient réservé un accueil plutôt hostile à sa musique. Dalí crée lui aussi une satire à la manière antique mais sur un groupe artistique qui l'a exclu. Le Catalan s'est servi à plusieurs reprises de l'Antiquité pour brocarder mais dans *Les Nuées*, il fait preuve d'autodérision et rajoute certains éléments autobiographiques. Comme le souligne Mathilde Hamel<sup>2</sup>, le conflit entre Strepsiade et son fils rappelle la rupture familiale que connut Dalí à l'époque de son entrée dans le groupe ; l'ajout d'une intrigue amoureuse et d'un personnage féminin (père et fils tombent amoureux d'une même infirmière) évoque certainement Gala. Leur relation fut réprouvée par la famille de Dalí et aggrava la rupture. En outre, dans cette œuvre, « [...] l'artiste avide, séduisant et trompant toujours plus de disciples pourrait très bien être Dalí lui-même<sup>3</sup> ».

La personnalité et les mises en scène de Dalí ont profondément marqué les artistes avec lesquels il a collaboré, comme Maurice Béjart : « [...] c'était assez fou quand même. Moi j'aimais beaucoup. En tout cas la rencontre avec lui m'a beaucoup apportée [sic] parce que la liberté, le génie et la tendresse, c'est très important<sup>4</sup>. »

Université Paris IV  
Paris-Sorbonne

préface d'Henri Béhar, Aedam Musicae, 2013. Concernant Dalí, voir notre article « Salvador Dalí et la musique, dissonances entre le discours et l'œuvre », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, « Dalí », n° 121, Éditions du Centre Pompidou, automne 2012, p. 34-57.

1. Compositeur de nombreuses comédies musicales de Broadway, tout comme Cole Porter à qui Dalí avait songé pour *Tristan fou*.

2. Mathilde Hamel, « Les Nuées de Salvador Dalí, ou le surréalisme mis en scène. Dalí et le monde du spectacle », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne, op. cit.*, p. 88-101.

3. *Ibid.*, p. 100.

4. Maurice Béjart : *le théâtre et l'opéra*, « À voix nue, grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui », émission radiophonique, France culture, 28 décembre 2000.



## LE SURREALISME DANS LE THÉÂTRE DE GELLU NAUM

Ion POP

Fondateur en 1940, avec Gherasim Luca, du Groupe surréaliste roumain, Gellu Naum (1915-2001) avait fait ses débuts poétiques en 1936, avec un petit volume mis sous le signe d'un titre manifestement frondeur: *Le Voyageur incendiaire*. On y trouvait déjà l'ébauche d'une vision qui devait individualiser son écriture à l'intérieur de ce groupe dont les autres membres furent Gherasim Luca, Virgil Teodorescu, Paul Păun et Dolfi Trost. Il s'agissait de son goût pour la mise en scène du discours poétique, d'une certaine théâtralité traduite en des « personnages » porteurs d'un message, doués d'une gesticulation excentrique, agissant en tant que trouble-fêtes d'un monde conformiste et figé dans ses comportements stéréotypés, défiant les inerties du langage, cause de désordre, dans un décor lui aussi insolite, sous des masques qui changent devant les yeux du lecteur-spectateur. Un tel personnage était le protagoniste même du poème cité, construit ironiquement selon le cliché journalistique de l'assassin et du malfaiteur dangereux, véhiculé par la presse à sensation et par le roman feuilleton, étalant son narcissisme, passant d'un travestissement à l'autre :

*Le voyageur incendiaire aiguise la prune  
de ses yeux dans les cahiers de statistiques  
Il arrange sa coiffure dans les pendules  
(le temps est un peigne délirant pour les cheveux  
qui couvrent les mamelles virginales)  
il dépose un molaire infestée dans chaque vitre ;*

*Écureuil il sautille dans les sifflets goitreux des gendarmes  
son cerveau fait de grands signes comme un mouchoir  
et s'il ne craignait pas le ridicule  
il pourrait être pope ou cravate.*

*Son cœur est une forêt autonome  
et il déclare :*

*Ces messieurs choisissent nos poèmes d'après leur rubans  
comme les putes.*

*La presse écrit : « C'est un cruel assassin : Il a  
sous le nez une moustache comme un moineau »...*

Le poète s'adresse à un moment donné à un public virtuel dans le même style défiant, avec une désinvolture de clown farceur, usant de la parodie d'une rhétorique gonflée :

*Messieurs  
j'ai oublié ma moustache dans le wagon-lit  
près des sacs de monnaie des Rotschild  
et l'unique borgne de la région celui qui  
masturbe le sexe immense de l'air  
précipitant sa main tendue vers le raki d'un gros sou  
m'a confié le secret principal de la gare :  
LE MONDE COMMENCE-À PUER...*

Le poète lui-même se prête à des gestes spectaculaires, d'une insolence jouée :

*je tirerai de mes fesses les papillons et les pipes du rêve à doublure de  
laine  
je saurai ôter les ventouse du rêve  
pour que s'en égoutte le jus empesté des poèmes douceâtres  
je saurai maman à mes heures de gloire  
faire claquer au vent mes chaussures puantes à l'entrée de l'Académie  
Roumaine...*

De la même famille feront partie des « personnages » *sui generis* tel Vasco de Gama du poème homonyme publié en 1940, ou Le Major Bleu du recueil *La liberté de dormir sur un front* datant de 1944, tous parents, en fin de compte, du héros principal des *Sept Manifestes Dada*, clown farceur lui aussi, provocateur et triste, jouant un drame dissimulé sous des masques riants ou prenant à la légère le sérieux d'un monde ressenti comme foncièrement faux et dérisoire, sans s'exclure lui-même de ce précaire et absurde *theatrum mundi*. En fait, une grande partie de la poésie de Gellu Naum peut être lue comme une sorte de « comédie onirique » qui, faisant usage d'une dictée automatique plus ou moins surveillée, n'hésite pas à manœuvrer avec une liberté totale les « conventions » mêmes de l'écriture surréaliste.

Dans cette perspective, il n'est pas du tout surprenant de voir le poète s'exercer au théâtre proprement dit, à un moment (1940-1945) où la plupart des membres du Groupe surréaliste roumain participaient

à des expériences théâtrales transposant sur la scène des produits issus de l'automatisme psychique pur. La pratique la plus proche des techniques surréalistes de construction du discours (théâtral) est celle du « cadavre exquis », jeu collectif consistant pour les joueurs à aligner des propositions sur un papier plié de telle sorte que chacun ignore la proposition précédente. Il s'agissait, évidemment, d'une manière de provoquer le hasard des associations insolites, de dévoiler au moins quelques côtés cachés de la vie mentale prise dans la rêverie du groupe en communication. Des expériences de ce genre étaient placées sous le titre *Diamantul conduce mâinile* (*Le diamant dirige les mains*), métaphore assez facile à décrypter, vu l'accent mis sur la révélation ultime, idéale, éclatante, des mystères de l'être, qui n'était pas sans rappeler les pratiques spiritistes, niées comme telles par les surréalistes.

Des textes dramatiques récemment découverts dans les archives de Virgil Teodorescu témoignent de cette pratique ludique, par exemple dans le *cadavre exquis* théâtral intitulé *Doi canari fără mamă* [Deux canaris sans mère], réalisé par Virgil Teodorescu, Paul Păun et Dolfi Trost. *L'amour invisible* (en français) portait aussi la signature des trois camarades. À son tour, Gherasim Luca avait écrit un petit « acte » sous le titre *Les Terreurs de ma vie* et un autre, en roumain, *Ocean*, sous-titré « danse intra-utérine en trois actes ». Par ailleurs, Gherasim Luca proposait une sorte de théâtre fantasmagorique-onirique dans son *Amphitrite* de 1945, en ouverture du poème devenu célèbre par la suite, *Passionnément. Le Secret du vide et du plein*, essai en prose poétique, faisait aussi appel à une sorte de mise en scène dont les personnages étaient des notions comme Désir, Blessure, etc., dissimulant une réflexion sur le langage poétique de facture surréaliste.

Gellu Naum n'en faisait pas exception, car il est, avec Gherasim Luca, l'auteur d'un texte divisé en quatre actes, *Sicriul irespirabil* [Le Cercueil irrespirable], dont les personnages insolites sont : « L'Ombre, Violette Nosière[s], Une femme-philtre, Une femme médium, Son Passé, La Mère, La Prostituée du rêve ». S'y ajoute « La Souris d'hôtel, Gherasim Luca, Stanislas de Guaita, Le Vampire, Gellu Naum, Van Belmont et Le Déserteur »... Portant des titres donnés plutôt au gré du hasard (*L'aveugle mourant, mourant ou la Craie fardée, Le cœur en flammes, La Balançoire magique, Le Chacal cristallisé ou le Deuil qui disparaît, Le Sein ouvrant une trappe ou La Couleur noire*), assez peu liés au contenu des textes, ces « actes » ne sont en

réalité que des didascalies pour une sorte de pantomime, un ballet érotique à outrance, avec profusion de fellations, baisers passionnés, tâtonnements sensuels, gestes « obscènes » étalant des impulsions sexuelles frénétiques, d'une sensualité déchaînée. Du coup, il est assez difficile de leur trouver une valeur « esthétique », car tout le déroulement de ces scènes, tantôt tendres, tantôt d'une violence meurtrière, n'est qu'une mise en scène plutôt explicite de désirs défoulés, subissant à peine un sommaire traitement allégorique. Ces indications sur la dynamique scénique se dispensent par ailleurs presque totalement de « répliques » parlées, réduites à quelques mots-exclamations, tels : OUI, COMME DANS LE RÊVE, ADIEU, INCUBE, MORT, ADORATION, NUIT, JE SUIS À TOI À JAMAIS... Un certain air de comédie et de mélodrame se transmet cependant par ces mouvements de film muet, quelque peu mécanique<sup>1</sup>.

À la même époque, Gellu Naum avait publié sous sa seule signature une pièce dont le label surréaliste est frappant : *Exact în același timp* (*Exactement en même temps*), imprimé en 1945 dans un volume au titre bretonien, *Teribilul interzis* (*Le terrible interdit*), qui contenait aussi des proses et des textes à caractère théorique, autour du surréalisme. Placé sous une exergue de Max Ernst, « la tranquillité des assassinats anciens et futurs », l'action de ce texte de dimensions assez réduites (deux tableaux, une vingtaine de pages) nous introduit dès la première scène dans une atmosphère qui suggère une telle « tranquillité ». Dans une « chambre sommairement meublée », Cécile attend, impatiente de voir achevés les préparatifs de suicide de son amant, Robert, qui nettoie derrière un paravent son pistolet, se déclarant ennuyée et pressée de payer quelques dettes urgentes et de mettre une lettre à la poste... Et lorsque le travail de nettoyage est fini, ce Robert se tue en effet, en se tirant une balle dans le cœur, manière de mourir décidée par le « pile ou face » d'une monnaie... Avant que le geste funeste soit accompli, un certain Monsieur Rudolf, entré par la fenêtre, traverse la scène à la recherche de son chien perdu, pour que, juste après ce suicide, apparaisse « La fillette au cerceau », qui demande à Cécile la permission de rougir ses lèvres avec le sang du mort « beau » et « gentil », qu'elle embrasse avec une précoce coquetterie...

1. Voir le recueil *Texte teatrale suprarealiste* (*Textes théâtraux surréalistes*), sous les noms de Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, D. Trost, anthologie et préface de Ion Cazaban, Ed. Unitext, Bucarest, 2005.

Ces scènes frappent par leur caractère dérégulé, absurde, suivant plutôt le mouvement imprévisible des phantasmes et des rêves, avec des intrusions brusques d'images aléatoires, au déroulement quelque peu mécanique. Le contraste choquant entre, d'une part, l'apparence de normalité et de sérénité affichée et, d'autre part, l'absurde des situations scéniques est dans la ligne de l'humour noir si cher aux surréalistes. Le deuxième tableau continue dans une atmosphère similaire. Travestie, cette fois-ci, en homme, sous le nom du peintre Raphael Sanzio, Cécile rend visite à Luiza, l'autre amante de Robert, au château qu'elle habite, où elle lui fait transmettre par trois portefaix, qui se présentent comme étant la... Trinité, un cercueil en argent. Obligée de l'ouvrir avec une hache, celle-ci y découvrira le chien mort de Rudolf et une enveloppe contenant, en guise de message du défunt, un cafard empoisonné qu'elle doit manger... Mais, avant de mourir, Cécile-Raphael porte avec elle un dialogue plein de détours et allusions à la mort de Robert, l'oblige à laver ses pieds, lui ordonne d'introduire la tête dans un tiroir, ensuite lie ses yeux et enfin la délie et l'invite à ouvrir le cercueil... La même fillette au cerceau réapparaît, demande à Cécile de lui livrer le cadavre de Luiza pour en utiliser « le rouge liquide » ; la gouvernante devait transporter le cadavre dans le petit chariot où elle promenait un gosse qu'elle jette par la fenêtre afin d'y mettre à sa place la femme morte. A la fin, Cécile quitte le château, expliquant au Valet que sa maîtresse était partie dans un long voyage et le prie d'enterrer le cadavre du chien dans le jardin, sous une touffe de roses noires...

Sur ce schéma mélodramatique sommaire, dont le caractère conventionnel est rendu visible à chaque pas, Gellu Naum exploite avec profit l'humour noir par la création de situations scéniques incongrues et absurdes, mimant une indifférence froide devant les situations dramatiques esquissées par des traits rapides, eux-mêmes réduits à quelques schèmes gestuelles et de langage. Les dialogues cèdent à bon escient aux dérèglements logiques et aux clichés, entraînent des développements superflus, des déviations suggérant un certain automatisme. L'insolite des situations rappelle l'interférence du réel et des projections oniriques. La rigidité de certaines attitudes des personnages peut renvoyer aux mannequins fréquents dans l'imaginaire surréaliste et au goût pour l'artifice, ou bien à un certain côté morbide faisant écho au penchant « décadent » fin-de-siècle. On pourrait lire aussi l'exercice dramatique de Naum d'un angle de vue psychanalytique, si l'on pense à l'association constante des

impulsions érotiques et thanatiques chez les protagonistes, mais aussi chez la « Fillette au cerceau » qui est une sorte de projection symbolique de ce genre, des pulsions du personnage central, Cécile (« je joue seulement pendant la nuit. Le soleil me fait mal » – dit-elle à Cécile dans la première scène).

Une deuxième version de cette pièce, réalisée dans les années suivantes, qui ajoute tout au début deux scènes nouvelles, introduit le personnage Robert dans la maison de Luiza, dont le père, l'aveugle Homère, remplace le Valet de la première variante. Amoureux des roses noires, le jeune homme pénètre dans le jardin de la maison par un temps annonçant l'orage, avoue à Homère son ennui et sa fatigue de vivre, ainsi que son désir de se... pendre. Faisant la connaissance de Luiza, sa fille, tombée amoureuse de lui, il écoute ses déclarations enflammées avec méfiance, en soulignant ironiquement leur excès, l'appelant tantôt « machine à fabriquer des larmes », « machine d'échos » ou « d'illusions » et, une fois, « éclatant amphitryon de la panique ». Il déclare parler avec elle « comme de pourriture à pourriture », se montre conscient du ridicule de sa situation de chercheur de gibet, refuse son amour au nom du même ennui et s'en va sortant par la fenêtre tandis que l'orage cesse et que Luiza reprend son jeu au piano. Rencontré par Homère en sortant, il envoie en gage à la jeune femme sa corde de gibet... La suite du texte reprend la version première, de 1945. Procédant de cette manière, le poète dramaturge enrichit de quelques traits le portrait de Luiza, en accord avec la rhétorique conventionnelle de son premier discours amoureux et renforce l'ambiguïté de l'atmosphère onirique par l'introduction du personnage Homère, dont on ne sait pas exactement s'il est vivant ou mort de longue date.

Dans les archives du poète on a découvert après sa mort un autre texte bref, *La picioarele Semiramidei (Aux pieds de Sémiramis)*, un « Acte 1 », datant de 1948, dans un cahier manuscrit qui contenait un écrit à caractère ésotérique, *Calea Șearpelui (La voie du Serpent)*. Il reprend les deux personnages de *Exactement en même temps*, Luiza et Raphael, mais cette fois-ci les amoureux changent de discours : ils récapitulent leurs anciennes hypostases, interprétées maintenant comme autant de travestissements (« RAPHAEL : Quelle mascarade ! Non, je ne peux pas ne pas me souvenir ! Par ailleurs, seulement pour te présenter mes excuses ! Mes fantômes : Robert, Cécile et moi, moi-même ; étouffé, macéré, sous leur pauvre peau. Robert avait décidé d'en finir... » Comme le Serpent abandonnant ses peaux successives

superficielles, ils arrivent à une sorte de purification ultime, histoire d'invoquer « une légende ou une vérité, celle de la recherche à travers plusieurs vies ». C'est le moment de la révélation d'une « vérité », la conquête d'une connaissance libératrice grâce à l'amour. On y reconnaît facilement un des thèmes majeurs de l'imaginaire poétique du surréalisme.

Les rares lectures critiques de cette pièce, comme par exemple celle de Ion Cazaban dans la préface au recueil mentionné, ont mis en relief son côté parodique. Cazaban notait que « les personnages pathétiques ou diaboliques animaient la littérature fantastique et de sensation qui faisait partie, souvent, de la lecture des jeunes surréalistes<sup>1</sup> ». L'introduction à une autre édition du théâtre de Gellu Naum, due à Ion Cocora, propose de situer la pièce dans l'espace du théâtre de l'absurde, même parmi ses précurseurs (à côté de la première version, roumaine, de la *Cantarice chauve, Englezește fără profesor – L'anglais sans professeur*, écrite en 1942-43) : « Sur le fond d'un plaisir du jeu et de l'improvisation non dissimulés, qui relèvent plutôt des apparences, étant surtout des pièges tendus par l'auteur, on sent la présence des marques de l'absurde: de la réplique ironique, lapidaire, au fragmentarisme de l'action ou au comportement des personnages<sup>2</sup>. »

Resté fidèle à la poétique surréaliste, malgré les libertés qu'il se permet en jouant souvent avec ses « conventions », Gellu Naum revient au théâtre avec trois autres pièces: *Poate Eleonora (Peut-être Eleonora, 1962)*, *Ceasornicăria Taus (L'Horogerie Taus, 1963)*, *Insula (L'Île, 1963)*, publiées dans un recueil de 1979<sup>3</sup>.

La première, qui est la plus proche de l'imaginaire surréaliste, accorde une place privilégiée au rêve: le protagoniste Iulius, fils d'un couple qui peut renvoyer à la famille des personnages de Ionesco, tombe amoureux, en rêve, d'une jeune femme qu'il appelle Eleonora, qui apparaît, dans une autre séquence du texte, comme la femme en bronze installée au pied de la statue équestre du maire de la ville: elle entrera en dialogue avec le double onirique de Iulius (Iulius I), avouant le même désir d'aimer et d'être aimée. Son entrée en scène a lieu d'ailleurs dans un pur régime onirique, rappelant les

1. Ion Cazaban, *Texte teatrale, op. cit.*, p. 17.

2. Ion Cocora, *Dramaturg pe cont propriu* [Dramaturge à son propre compte], introduction à Gellu Naum, *Exact în același timp*, Editura Palimpsest, Bucarest, 2003, p. 7.

3. Gellu Naum, *Insula, Ceasornicăria Taus, Poate Eleonora*, Ed. Cartea Românească, Bucarest, 1979.

décor de « peinture métaphysique » de Giorgio de Chirico : le maire et son cheval, devenus statues, parlent entre eux, s'adressent à Eleonora, lancent un long cri amoureux au moment où la femme les quitte pour suivre « à la gare » Iulius I – occasion de rassembler dans une scène de cauchemar une profusion de tonnerres et éclairs, l'agitation du va-et-vient des trains, des traits de pantomime bariolée de commedia dell'arte d'une humanité en panique... Ne manquent pas de cet ensemble une femme qui tient un petit enfant dans ses bras, une mariée et son époux, un voyageur qui porte avec lui un arbre (du bien et du mal!)... Une autre séquence introduit sur les tréteaux le juge Minos, de la mythologie grecque, le chien Justus, rappelant l'ancien Cerbère, deux avocats appelés à juger Julius pour son amour et pour avoir « profané l'Histoire » (selon les mots du maire-statue). Les plans de la réalité et du rêve s'entrecroisent en permanence, les personnages se retrouvent toujours dans un « autre rêve », Eleonora réapparaît en scène pendant que Iulius rêve dans une chambre voisine, les deux amoureux se rencontrent pour se séparer bientôt, avec la promesse de se revoir quand ils « ne seront pas deux », maintenant donc toute leur relation au niveau de la pure projection onirique du désir. L'obsession d'une « police » vers laquelle on suppose que les personnages se dirigent au moment où ils sont recherchés suggère d'une manière transparente les interdits sociaux. Iulius se retrouve dans sa famille conformiste, sortant confus du rêve qu'il avait vécu et retournant aux inerties de la vie commune...

À vrai dire, cette composition/décomposition dramatique est difficile à résumer, car l'alternance permanente du « réel » et des évasions oniriques jette le lecteur-spectateur dans des états d'esprit contradictoires, l'obligeant à affronter l'insolite des situations qu'on lui propose. Des moments d'une « beauté convulsive », d'autres baignés dans l'atmosphère nocturne « métaphysique », voisinent avec des situations d'un comique parodique ayant comme cibles les automatismes de la vie quotidienne et surtout ceux du langage, proie de contaminations plutôt formelles, qui font dérailler la logique... Les montres qui mesurent le temps fonctionnent au gré du hasard, les clichés figés de la langue sont les seuls à assurer une apparence de stabilité et d'ordre, car en fait dans ce monde instable règnent la confusion, le sentiment d'insécurité, de culpabilité mal définie, d'aspirations hésitantes, vite bloquées par les automatismes de toutes sortes. Le jugement d'ordre général d'Henri Béhar sur le théâtre surréaliste est applicable aussi à la manière d'écrire de Gellu

Naum : on exploite là aussi « les possibilités de l'automatisme verbal à produire les images les plus arbitraires », la « quête du merveilleux [...], l'irruption des puissances du rêve [...], l'éclatement de l'humour<sup>1</sup> ».

Dans *L'Horlogerie Taus*, la situation n'est pas radicalement différente. La relation avec le temps reste toujours aussi labile, les personnages vivant à l'heure fixe de leurs idées fixes. Ici, il est tout le temps 8 heures dans un premier plan de la « grande scène », tandis que sur les deux autres « petites scènes » on projette des souvenirs, des rêveries, des phantasmes, provoqués par les associations fortuites des mots prononcés sur la scène principale. Au lever du rideau, on voit le personnage Maus, qui était venu deux ans auparavant, avant de partir pour la Nouvelle Zélande, où il avait trouvé un poste de scaphandrier. Un autre personnage, Klaus, qui ne savait même pas, dans un premier temps, comment il s'appelait, vient pour réparer une montre qui « marche exactement », en désirant qu'elle avance « tantôt plus rapidement, tantôt plus lentement », la faire « s'arrêter définitivement », marcher « rondement mais à temps carré »... L'automatisme est mis en relief le long de l'action par l'obsession de la réalisation du couple... À l'exception de Taus, tous les autres sont à la recherche de l'âme sœur : lui aussi est le « propriétaire » d'un couple étrange, un ange et un tigre, celui-ci « clandestin », le premier répondant aussi au nom de Mélanie (qui sera présentée au cours de l'action en tant que fille du veuf Papus et paraîtra toujours accompagnée d'un Ange) ; la même Mélanie, exaltée et sentimentale (« elle a des sentiments », pleure tout le temps), « connaît » en rêve Maus, puis, en réalité, elle s'enfuit avec lui vers les « banquises », arrive en fait dans une sorte de cathédrale dans laquelle Taus, déguisé en prêtre, devrait les marier. À son tour, Klaus (qui porte sa femme en lui, se dédouble de temps en temps et parle à Madame Klaus comme à une présence-absence, caractérisée par son mari en tant que « gardien nocturne ») fait la cour à la veuve du scaphandrier Coclès, Madame Burma, en compétition avec Taus. Elle apparaît dans le même lit avec l'Ange et finit par accepter Papus comme mari... Protagoniste d'un drame sentimental, Madame Burma avait tué son mari scaphandrier, qui l'avait trahie (on apprend cela par une remémoration représentée en pantomime de film muet, sur la petite scène) et porte toujours une arme menaçante. C'est avec ce fusil que l'Ange abattra le fantôme du scaphandrier, interprété par Papus, qui déclarera ensuite qu'il s'était

1. Henri Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Éd. Gallimard, 1979, p. 63.

suicidé, et Madame Burma, jalouse, tuera plus tard l'Ange à la suite d'une déclaration d'amour que celui-ci avait fait à la fantomatique Madame Klaus... Tombée dans la misère, après sa fuite avec Maus, elle retournera « chez papa », se séparant de son amant. Taus, qui l'avait réveillée afin de lui annoncer qu'elle serait reçue de nouveau dans sa famille, va l'accompagner vers les... Casernes. Maus se réveille lui aussi et déclare, comme si rien ne s'était passé entre-temps, qu'il attendait là-bas depuis deux ans pour faire ses adieux avant son départ pour la Nouvelle Zélande. À la fin le couple Klaus part aussi, tandis que sur la scène restent seulement Taus et la fantôme du Scaphandrier, qui lui avait apporté un message de l'Au-delà, de la part du feu « Conseiller Kubici » et ensuite de « l'Autre ». Tous les deux traînent hors de la scène le cadavre de l'Ange, pour le livrer au tigre...

Il est à nouveau – on le voit bien – très difficile de résumer cette pièce riche en situations imprévues, où le réel et le rêve interfèrent en permanence, où se passent des scènes de drame sentimental parodié, avec des sauts d'un niveau temporel à un autre, des automatismes à la fois de comportement – une sorte de mécanique de l'attraction et du rejet, parodie immense sur le schéma archétypal, mythico-philosophique, du *Zohar* hébraïque ou de la vision platonicienne, mise dans la bouche d'Aristophane, de l'androgynie peimitif, de sa division et de son éternelle recherche de la « confusion » avec la moitié qui lui manque. Un autre schéma qui synthétise d'une certaine manière, dans une perspective scientifique, la même mécanique érotico-associative est contenue dans les messages finaux du « conseiller Kubici » et de l'« Autre », sous forme de vérités empruntées à la physique, plus exactement à la théorie de la « radiation thermique ». L'insertion de ces messages augmente les effets comiques dans la mesure où elle introduit une note de solennité « académique » soulignant le côté mécanique du fonctionnement des « caractères » :

*Dans le cas de deux rayons cohérents qui apparaissent d'un rayon par réflexion et réfraction, nous constatons que leur entropie totale est plus grande que celle du rayon initial : on peut recomposer un seul rayon de deux rayons cohérents, par une réflexion et une réfraction adéquates. L'entropie de deux rayons cohérents doit être égale avec celle du rayon initial...*

*Mutatis mutandis*, et lisant de manière métaphorique ces « citations » (interprétées par le personnage Taus), on peut voir en elles l'expression concentrée des multiples relations entre les personnages, mobilisés avec des intensités différentes et des « oscillations » de

la « radiation »... érotique, avec des phénomènes d'« entropie » (de dégradation de l'énergie du système), mais avec des résultats égaux au « rayon » initial. Le final de la pièce fait retourner, en fait, les personnages à leur situation du début, les couples se refont ou se défont pendant que, dans l'horlogerie Taus, l'heure reste la même – 8 – un « nombre pair », inscrivant dans ce syntagme la même obsession de trouver sa... paire et peut-être le signe d'un infini repositionné, inépuisable dans le pullulement des combinaisons possibles... Le sous-titre du texte est, d'ailleurs, « comédie statistique ».

La réalité et le rêve n'y sont pas séparés, les frontières entre les deux restent toujours perméables. De la grande scène du temps immobile on peut monter vers les petites scènes de la mémoire ou de la rêverie et l'inverse, les personnages peuvent se dédoubler ou bien ils circulent sous des masques différents : le haut et le bas, la vie et la mort, le réel et l'imaginaire communiquent encore une fois, comme dans la définition de la *surréalité*. Le dramaturge propose ainsi un *theatrum mundi* concentré, avec sa quantité de réalité, d'illusion et de rêverie, un théâtre essentiellement absurde, parodique et burlesque, insinuant le sentiment du dérisoire généralisé. Des répliques savoureuses, aux calembours des plus inventifs, avec une subtile technique de l'équivoque, s'ajoutent au comique de situations, dans une construction dramatique complexe.

Mais c'est surtout *L'Île*, l'autre composition dramatique de Gellu Naum, qui se situe sous le signe de la parodie. Partant de quelques repères du livre de Defoe, *Robinson Crusoé* (le naufrage sur l'île déserte, les efforts de survie par un travail tenace et systématique, la rencontre avec Vendredi et « l'éducation » de celui-ci dans un esprit européen), Gellu Naum imagine une action dans laquelle il réunit bon nombre de conventions de la littérature d'aventure et de sensation. La convention romanesque/théâtrale est mise en évidence dès les premières pages, dès la description du décor et les didascalies. Dans le paysage exotique, à végétation tropicale, on rencontre une faune distribuée de manière « artistique », comme des accessoires (sur les branches des arbres se posent *trois* perroquets, « de l'eau sortent les têtes de *deux* phoques », sur un rocher apparaissent *deux* chevreaux)... Les animaux mentionnés chantent avec des voix masculines, à l'exception de celle de Robinson, qui est « solo soprano lyrique de colorature », les mêmes voix du « canon » seront éliminées à coups de fusil par un Robinson armé jusqu'aux dents ; les objets de la ferme apparaissent « arrangés méticuleusement comme sur le

marché, avec les prix fixés » et, à côté, leur « inventaire » et leur « plan de travail ».

Le personnage agit au rythme du métronome et, lorsque celui-ci se grippe, « il passe d'une opération à l'autre, confondant les outils (il aiguise des pastèques, enfonce des clous dans l'orge, fauche la chaumière, etc.), fait ensuite de la « gymnastique suédoise », fusille des oiseaux qu'il expose parmi les autres objets, en affichant leur prix. Toute la pièce est surchargée de conventions suggérant les automatismes et les clichés de la vie courante, avec surenchère d'accessoires théâtraux, les clichés en matière de typologie, les automatismes verbaux et gestuels. Une vaste galerie de personnages réunit des figures emblématiques pour la littérature d'aventures – du pirate à la jambe en bois (ici, Pierre Surcouf, envoyant au corsaire français Robert Surcouf), au missionnaire envoyé dans les colonies (le vieux Selkirke, avec sa femme Adélaïde, le fils Randolph, la fille Mary, inexistant dans le roman de Defoe) ou le « chef des bédouins », Mabololo, roi de l'île, plus la Sirène abandonnée par Surcouf et qui donne son amour à « Roby », etc. Les « aventures » sont réduites au même statut d'accessoires : des expressions du fonctionnement d'un mécanisme, d'un rouage et d'une « recette » confirmés par la tradition littéraire. C'est surtout la figure théâtrale de la « reconnaissance » qui est présente ici en tant qu'élément coagulant de l'action : en dernière instance, tous les personnages importants finissent par découvrir leur parenté. Robinson est identifié comme fils de Mary, le pirate apprend qu'il est le fils conçu avec une certaine Eléonore par le roi Mabololo au temps de sa jeunesse estudiantine à Nice, Mary se révèle être une autre ancienne amante du roi. À son tour, Vendredi rencontre son père, qui n'est autre que le guide des touristes qui visitent l'île... déserte. Des trahisons sentimentales, des rapt (Mary ravie par les bédouins), des batailles, des expéditions (à « l'enclos des chèvres »), etc. constituent la trame de cette comédie-parodie qui dévoile à chaque pas ses conventions, ses procédés rhétoriques. Comme dans ses autres pièces, Gellu Naum fait grand usage de stéréotypes verbaux, de jeux de mots et d'effets d'intertextualité avec le livre de départ.

De même que dans sa poésie, le dramaturge Naum continue un puissant filon surréaliste. Celui-ci est évident, comme on l'a vu, dans le très profitable emploi de la dictée automatique, dans l'enchaînement des répliques basé sur la contiguïté, avec un énorme appétit du ludique. L'automatisme favorise les contrastes et les ruptures de la logique du

réel, pousse le comique vers le grotesque et l'absurde, transforme les personnages en marionnettes. L'automatisme fonctionnel des situations et du langage est souvent dépassé par le plaisir gratuit du jeu avec les mots, ce qui a fait parler de sa luxuriance néobaroque : « Les personnages de Naum sont fascinés par un schéma de jeu qu'il complique avec une frénésie enfantine. Les situations surréalistes, dès les costumes jusqu'à la psychologie des personnages, sont détaillées d'une manière ostentatoire et interprétées avec l'air d'un secret divertissement<sup>1</sup>. »

Si la confusion de la réalité et du rêve visée par les surréalistes, la perméabilité de leurs frontières sont quasi permanentes chez Gellu Naum, il est néanmoins important de remarquer que dans son œuvre théâtrale – une ample comédie onirique – l'écrivain garde à la fois une certaine « distance vis-à-vis des rôles », contrôlant les « douanes » entre les deux territoires, manœuvrant avec dextérité et une sorte de volupté ironique les mécanismes qui constituent le rouage complexe et compliqué du texte dramatique. C'est un supplément de liberté qu'il s'accorde à lui-même, qui n'est pas sans suggérer une forte conscience, assez amère en fin de compte, quant à la convention menaçant tout acte authentique de notre vie et quant au caractère dérisoire et trop souvent absurde de la « comédie humaine » dont nous sommes les acteurs.

1. Radu Călin Cristea, *Ariergarda suprarealistă* [L'arrière-garde surréaliste], in *Amfiteatru*, n°6, 1990, p. 10.



## « JE M'ORALISE » : GHERASIM LUCA ET LE THÉÂTRE DE BOUCHE

Charlène CLONTS

Dès 1947, Gherasim Luca a créé à partir de ses poèmes de petites pièces de théâtre avec des amis, et effectué des enregistrements privés. Entre 1960 et 1991, il a présenté de manière quasi-ininterrompue des récitals, aussi bien en France qu'en Suisse, au Liechtenstein, en Norvège, en Suède ou aux États-Unis. À de nombreuses reprises, il fut convié à diffuser sa poésie sur les ondes hertziennes, notamment entre 1960 et 1976. Cependant, rares sont les récitals qui ne sont pas le pendant verbal d'une exposition personnelle ou collective, ou la partie d'un tout plus grand, à l'instar des festivals où son œuvre était souvent assimilée à la poésie sonore : Le Domaine Poétique, Fluxus, Fylkingen, Polyphonix 1, 3, 7, 8, 9 et 11, ou encore les Rencontres Internationales de la Poésie. L'œuvre de G. Luca ne peut toutefois pas être uniquement liée à la poésie sonore, telle qu'on l'entend dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ou à la mouvance des happenings et *events* qui se développent dans cette même période, pour la simple raison que les récitals du poète se déroulent essentiellement entre 1960 et 1991. En effet, la théâtralité de son écriture prend racine bien en amont. Impliqué dès son plus jeune âge dans le mouvement d'avant-garde roumain de Bucarest, puis dans le groupe surréaliste roumain, l'année 1938 lui apporte un répit lorsqu'il est invité par Victor Brauner auprès des surréalistes de Paris. La montée de l'antisémitisme sous le régime d'Antonescu et la Deuxième Guerre mondiale ont interrompu momentanément la publication de ses écrits. Les parutions de ses textes et ses récitals sont liées aux contingences historiques et culturelles, auxquelles le poète a dû faire face tant bien que mal, remettant à plus tard le fait d'ouvrir son travail à un plus grand nombre. Ses productions devenues publiques sont l'aboutissement d'un long cheminement dans sa pensée.

La *praxis*<sup>1</sup> des récitals de G. Luca n'est pas théâtrale – au sens d'extrêmement visible – et reste éloignée de l'action scénique, mais c'est parce que l'acte se situe ailleurs. En effet, on trouve dans ses carnets une note qui semble être la didascalie initiale d'une pièce de théâtre, *Les Mots en actes*<sup>2</sup>. Par delà l'ambiguïté humoristique du mot *actes*, le pouvoir des mots apparaît déjà dans l'intitulé. Cette force verbale résonne dans toute l'écriture du poète. Par exemple, le poème *Le Verbe*<sup>3</sup> fait appel à des actants dont la dénomination s'appuie sur le système des mots composés formés de lexèmes, libres à l'origine, mais reliés ici par des tirets. Une étude des actants permet de mettre en évidence des traits propres au conte et donc d'évoquer les rapports entretenus entre l'oralité et la poésie hybride de G. Luca qui a trait à une forme élémentaire de théâtre.

Dans l'épisode poétique du *Verbe*, les actants ne fonctionnent pas forcément selon le statut qu'on leur accorde de prime abord : adjouvants et opposants<sup>4</sup> apparaissent instables dans leur fonction. Les retournements de situation sont nombreux : les opposants deviennent des adjouvants ou les héros perdent leur statut au profit d'actants secondaires. Le poète témoin se réjouit de ce qui se produit sous ses yeux. La fin de *Comment-se-délivrer-de-soi-même* – « héros principal<sup>5</sup> » mais aussi opposant et personnage secondaire au début du texte – le contente car l'être de l'actant correspond alors à ses actions : il se délivre de lui-même par son suicide. Les deux actants amoureux que nous prenions pour les héros au début du texte restent sur leur position ridicule et apparaissent bornés. Comment-se-délivrer était bien le « héros principal ». S'il est décevant, c'est uniquement parce qu'il ne correspond pas au type du héros, d'après le schéma actanciel.

Le schéma actanciel reste donc imparfait puisque le poète le détourne, mais il met en lumière son travail sur les mots comme actants. De plus, l'histoire de ces actants, narrée par le poète lui-même sur scène, participe à la mise en abyme du théâtre dans le théâtre et à l'oralité de son spectacle, à la manière d'un conteur. Ainsi, lors des récitals, les gestes *a minima* de G. Luca accompagnent l'acte

1. Terme de Gherasim Luca dans « La Praxis comme proie du logos... », GHl ms 130, Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Doucet, Paris.

2. Gherasim Luca, *Le Verbe*, GHl ms 132, BLJD.

3. Gherasim Luca, *Le Chant de la carpe*, José Corti, 1986, p. 27.

4. D'après la terminologie d'A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, « Langue et langage », 1966, p. 177-178.

5. Gherasim Luca, *Le Chant de la carpe*, *op. cit.*, p. 61.

verbal, comme un double : le langage verbal s'apparie à une communication non verbale. Et si les mots peuvent être des actants, alors ils peuvent aussi *porter* le poète sur la scène, et vice-versa. D'ailleurs, celui-ci porte effectivement les mots sur la scène lorsqu'il tend son livre afin de le lire, reliant par là corps, voix et texte de manière visuelle et sonore. Le récital de G. Luca se veut *macro-acte* de langage où le corps et les mots se meuvent vers le récepteur.

La préparation des récitals prouve en effet que G. Luca entend mettre en scène une performance physique qui tend vers le public. Dans l'émission *Une Vie, Une Œuvre* : « *Gherasim Luca*<sup>6</sup> », l'un des invités témoigne de la vigueur avec laquelle l'*auctor* entrait dans la peau de l'*actor* : « Luca appelait ses récitals des *performances* », « il se posait comme un athlète ». On précise aussi qu'il faisait « des exercices d'assouplissement, se met[ait] en train, dans le récital ». Cette concentration et cet échauffement physique nous le montrent sur le point de « Prendre Corps<sup>7</sup> ». G. Luca réinvestit son propre corps et se détache progressivement de l'engourdissement de la vie quotidienne pour passer à la *vie*. Nous pourrions trouver là une résurgence de l'artiste dada se présentant sur scène vivant comme à la vie et non vêtu de la peau de l'acteur. Mais, comme certains acteurs dada, G. Luca prépare minutieusement et à l'avance sa performance, sans laisser une grande place au hasard et à la spontanéité de l'improvisation. Ainsi, la chute des barrières entre le public et le récitant ne provient pas du caractère débridé du récital. Elle réapparaît dans le lien que Luca matérialise par des mots et des trajectoires implicites entre le spectateur et le poète. Dès 1947, avec Dolfi Trost à ses côtés, G. Luca souhaite d'ailleurs le « passage de l'externe à l'interne, de la sonde à la flèche, de l'investigation à l'instigation, de la pensée à l'action.<sup>8</sup> »

Le premier moment de cette trajectoire de la poésie s'exprime au travers de la formule « je m'oralise<sup>9</sup> ». L'expression s'appuie sur un jeu de mots autour de la *morale*, terme choisi de manière ironique puisque le poète détruit et reconstruit la conception manichéenne du bien et

6. *Une Vie, Une Œuvre*, « *Gherasim Luca* », émission radiophonique du 16 janvier 2005, France Culture, animée par Lydia Ben Ytzhak, Ubuweb, <http://www.ubu.com>.

7. G. Luca, « Prendre Corps », *Héros-limite* (1985), *Poésies*/Gallimard, 2001, p. 288.

8. G. Luca, Dolfi Trost, *Déclaration sur la portée exacte de l'outrance poétique* (1947), GHL ms 18 (1-15), BLJD.

9. G. Luca, *Il m'est difficile de m'exprimer*, texte reproduit sous le titre « Introduction à un récital », *Das Körperrecho / Lapsus linguae*, Wien und Basel / Weil am Rhein, Urs Engeler Editor, double volume bilingue, 2004, p. 10.

du mal, comme il le fait par ailleurs dans ses *cubomanies*<sup>1</sup>. « Je m'oralise » a un lien fort avec l'oral, ne serait-ce qu'étymologiquement : la formule fait référence à la langue parlée ; mais elle est aussi signifiante physiologiquement car en lien avec la bouche. Quant au verbe *oraliser*, il est employé dans un sens spécialisé de l'orthophonie : en essayant de se rapprocher le plus possible de la langue parlée mais jamais entendue par eux, les sourds de naissance effectuent une mise en mot sonore qui permet essentiellement de communiquer avec ceux qui ne maîtrisent pas le langage des signes. Cette première référence établit une difficulté de communication entre le poète et l'autre, mais aussi une différence sonore dans leur manière de diffuser le message.

En même temps, dans « je m'oralise », s'effectue une extériorisation de sa pensée, notée par le réflexif. Ce ne serait donc pas uniquement *oraliser* quelque chose d'extérieur à soi auprès de quelqu'un, mais *s'oraliser*, autrement dit extérioriser son être auprès de l'autre et au travers d'un *oralisme*. C'est dans cette même veine que G. Luca emploie le terme d'*ontophonie* pour caractériser sa poésie (ὄντος : participe présent du verbe être ; φωνή, -ῆς : « la voix, le dialecte »). Autrement dit, l'*ontophonie* serait la voix et/ou le dialecte de l'être, ce qui apporte une strate supplémentaire et humoristique à l'évacuation du mot *ontologie*. Dans un texte rédigé par G. Luca, à l'occasion du récital de Stockholm en 1967, apparaît sa définition du mot *ontophonie* :

*[...] le terme même de poésie me semble confus, je préfère ontophonie. Celui qui ouvre le mot ouvre la matière, et le mot n'est que le support matériel d'une quête qui a la transmutation du réel pour fin. Plus que de me situer par rapport à une tradition ou à une révolution, je m'applique à dévoiler ma résonance d'être<sup>2</sup>.*

Avec le terme *résonance*, issu des sciences physiques mais aussi employé au sens figuré ou en tant que terme spécialisé de la musique, la voix obtient du même coup la capacité de se décupler en nous. La voix intérieure du poète est déployée par la voix sur scène, elle-même amplifiée par l'*in*-corporation sonore réalisée par le public.

L'auditoire est donc le réceptacle privilégié de cette langue des profondeurs qu'est le bégaiement poétique. À la différence du lecteur,

1. Cf. Charlène Clonts, « Les Synesthésies dans les *cubomanies* et l'écriture poétique de Gherasim Luca », *Ekphrasis* n°7, Cluj-Napoca, Université Babes-Bolai, 2012, p. 160-176.

2. G. Luca, *Récital Stockholm 1967*, GHL Pp 12-1 à 25, BLJD.

le public n'a pas accès au texte, donc à l'orthographe de certains sons. Il peut imaginer ce qu'il souhaite. Par exemple, à l'écoute du poème « Héros-limite<sup>1</sup> », nous pouvons saisir plusieurs versions de l'extrait suivant : « dans une vraie, un faux, une vraie folie, vraie folie-lit<sup>2</sup> ». L'oreille multiplie encore les possibilités émises à l'écrit par le poète. L'oreille de l'autre saisit ce que le poète ne saisit pas forcément de lui-même, seul, face à la page blanche. Ainsi, G. Luca rejoint dans sa poétique l'un des deux grands courants du théâtre dada-surréaliste énoncés par Henri Béhar :

*le poète cherche la spontanéité première, il se livre au libre fonctionnement de l'activité créatrice et invite le spectateur à faire de même. Sa pensée, au lieu de s'exprimer à l'aide du symbole ou de l'imaginaire, se laisse porter au gré des mots ou des sons. On atteint des zones où l'incommunicable se fait jour, où aucun des auditeurs présents ne peut jurer avoir compris la même chose que son voisin<sup>3</sup>.*

De plus, le bégaiement participe au déploiement de l'inconscient sur la scène par sa ressemblance avec le *lapsus linguae*, même si la part de spontanéité d'un tel processus disparaît avec la fixation des mots sur la page. Il n'empêche que l'auditeur pourra entrevoir des relations cachées entre la quête d'un mot et ce par quoi il est remplacé de façon inattendue, c'est-à-dire un ou plusieurs autres mots ou syllabes. G. Luca fait apparaître à la surface de la voix ces relations entre les mots par les sonorités, la sémantique, la quasi-homonymie. Quoique le poète n'ait pas commis à proprement parler de *lapsus*, nous pouvons en retrouver diverses formes, révélatrices de l'intensité des échos langagiers et sonores dans sa pensée : *persistance de sons*<sup>4</sup> dans les chaînes sonores répétitives, *contamination* des mots entre eux par leur proximité morphologique, effets de *substitution* d'un syntagme par un autre, etc. Le bégaiement du poète rompt la phrase, le déroulement du discours poétique, en même temps qu'il crée, cependant, un rythme nouveau donc inhabituel et impropre à la communication dans la vie quotidienne. Le dessèchement du langage laisse place à un discours qui rafraîchit la langue et, de ce fait,

1. G. Luca, *Gherasim Luca par Gherasim Luca*, José Corti, Rien de commun, 2001, 2 CD.

2. Pour le texte, cf. Gherasim Luca, *Héros-limite*, op. cit., p. 20.

3. Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, « Idées », éd. revue et augmentée, 1979, p. 383.

4. Termes de Sigmund Freud, *La Psychopathologie de la vie quotidienne*, Gallimard, « Folio/Essais », 1997, 474 p.

la pensée du public. Le bégaiement de G. Luca instaure une nouvelle théâtralité à la manière d'Antonin Artaud car « briser le langage pour toucher à la vie, c'est faire ou refaire le théâtre<sup>1</sup> ».

Violence est donc faite au langage mais aussi au spectateur, puisqu'il y a un « potentiel d'agression<sup>2</sup> » de la vraie *vie*. La violence se situe surtout dans la pénétration métaphorique du poète. Et pour cause, celui-ci cherchant à atteindre l'altérité de cette foule. Or, pour ce faire, il faut nécessairement altération avant fusion, comme dans la *conjunctio oppositorum*<sup>3</sup>. Cette altération se fait de part et d'autre de l'espace de représentation. De manière plutôt abstraite, nous pourrions dire que poète et public s'altèrent et se modifient par le frottement de leur conscience. Charles Baudelaire emploie pour cela l'image de l'électricité : « Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité<sup>4</sup> ». Le contact de l'autre suffit à dégager une énergie qui permet la stimulation du *peintre de la vie moderne*. Celui-ci est piqué au vif par cette forme d'électricité statique toujours renouvelée. Mais ce stimulus n'est pas uniquement émis par la foule des spectateurs de Luca : ce dernier touche en retour le public. Du poète au public, nous quittons le champ électrique pour passer à l'onde sonore. Lors de la *profération*, l'onde sonore issue du *Théâtre de bouche* se propage dans la salle en métamorphosant le milieu dans lequel elle se déplace. Puis, elle actionne le mécanisme de l'oreille de l'auditeur qui peut ensuite l'interpréter et l'assimiler en esprit. Ainsi, on peut dire en schématisant que les textes *oralisés* s'exfiltrent du corps du poète avant de s'infiltrer dans le corps de l'auditeur. Le poète pénètre donc son public au sens figuré comme au sens physiologique. L'onde sonore, symbolique de la pénétration du texte, permet de rendre concrète la transmission qui s'effectue entre le récitant et l'auditeur.

Cette transmission s'effectue tout d'abord grâce à une certaine familiarité du public avec les formes de discours employées par le

1. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, « Folio/Essais », 1964, p. 19.

2. G. Luca, Dolfi Trost, Déclaration sur la portée exacte de l'outrance poétique, *op. cit.*

3. Terme de Carl Jung, cf. l'analyse de Charlène Clonts, communication « Gherasim Luca et la vie dans le vide », colloque « L'Hétérogène dans les littératures d'expression française », 5-7 avril 2012, Université de Gafsa, actes à paraître.

4. Charles Baudelaire, « L'Artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 793.

poète lors du spectacle. Lorsqu'il dit *Le Tangage de ma langue*<sup>1</sup>, Luca se sert de la tonalité des récits dramatiques. D'ailleurs, le texte confirme cette volonté de rendre le poème narratif puisqu'il évoque le « récit » qu'il est sur le point de faire. Les verbes d'action ponctuent ce texte, où « L'aveugle vise l'aigle/ et tire sur un sourd », où l'« on fusille un héros ». Parallèlement, le poète emploie aussi la tonalité du questionnement, ce qui va de pair avec son regard dans le vide ou tourné vers le sol : G. Luca semble alors s'introspecter et le vide ou le sol blanc deviennent le symbole de son esprit dans lequel s'inscrit cette interrogation. En effet, la séquence du *Tangage de ma langue* fait apparaître un « je » poétique très présent. Mêlant tonalité narrative et tonalité du questionnement, le poème devient pour l'oreille récit à focalisation interne. Plus le récital télévisuel avance, plus le spectateur entre en confiance avec le poète. Le zoom sur le visage dans les dernières séquences, notamment celles de *Prendre Corps I* et *II*, est ainsi signifiant. La confiance, presque chuchotée, apparaît comme la volonté de matérialiser un lien intime avec le spectateur. Mais ce n'est pas seulement le registre qui permet la reconnaissance d'un monde littéraire par le spectateur : il existe aussi des jeux de genres.

De fait, G. Luca se sert de genres théâtraux bien connus du grand public. Dans le manuscrit de *Son Corps léger*<sup>2</sup>, il procède à une « tentative de mise en scène de quelques poèmes avec deux couples d'amis ». Les didascalies présentent un intérieur bourgeois : fauteuil, armoire à glace ; et ce, malgré la didascalie initiale qui se veut d'emblée contradictoire : « À Paris, de nos jours, dans une chambre d'étudiant de Saint-Pétersbourg en 1905 ». Les répliques laissent à penser qu'une relation amoureuse s'est établie entre les trois personnages. Suivent alors des didascalies qui situent ces personnages dans une action sur scène, comme celle qui concerne les gestes de Fernand qui « ouvre l'armoire à glace, entasse quelques affaires dans une valise ». Nous avons là tous les ingrédients réunis pour réaliser un Vaudeville : triangle amoureux, départ de l'un des personnages, armoire à glace qui pourrait cacher un amant. Toutefois, le spectateur est vite décontenancé par l'absurdité des dialogues. Dans une veine beckettienne les personnages ont l'air de s'en aller tout en restant sur place, les répliques ne se répondent pas, les personnages semblent

1. *Comment s'en sortir sans sortir*, récital télévisuel réalisé par Raoul Sangla en 1988, scénographie préparée avec Gherasim Luca, coproduction La Sept/Fr3 Océaniques/CDN, 56mn, José Corti, Rien de commun, 2008, DVD.

2. G. Luca, *Son Corps léger (Autodétermination)* (1946), GHL ms 14 (1-17), BLJD.

monologuer sans s'écouter, des passages reviennent en un cycle infernal dans la bouche de l'un des personnages puis de l'autre, et le texte se clôt par un pseudo-dialogue platonicien où Tatiana soulève des questions sur l'amour auprès de deux amants.

Par ailleurs, le bégaiement contribue à l'ébranlement du spectateur. Tout en essayant d'être attentif à chaque groupe verbal qui peut faire sens à l'oreille de l'auditeur, celui-ci se perd inévitablement dans ses pensées, attaché qu'il est soudainement à la musique des mots. Le texte dit devient incantation musicale. Par là, l'esprit du public s'évade nécessairement. Ainsi, les sens du texte sont décuplés par cette force créatrice qu'est l'esprit humain, le public y participant à même hauteur que l'auteur.

Nous retrouvons là une réminiscence du chamanisme qui se pratique au cœur de la foule et auquel celle-ci participe assidûment. La *Poésie pratique*<sup>1</sup> de Gherasim Luca est semblable aux rituels du chaman par son efficacité. Les récitals du poète sont d'ailleurs au « participe présent<sup>2</sup> », c'est-à-dire qu'ils engagent le spectateur dans une action présente. Celui qui assiste à plusieurs récitals de Luca pourra d'autant plus entrer en résonance avec son art qu'il tendra lui aussi vers la transe par le biais du rituel. Certes, chaque récital est unique, mais les textes dits sont souvent les mêmes, et participent à une répétition du même au sein de la variation. Le poète in-carne ou incorpore ce monde qu'il cherche à transmettre par les ondes sonores à son public. C'est ce que le poète appelle « l'effet d'entrancement<sup>3</sup> » et ce qu'il associe à une « opération physique sur le langage » en rapport avec le caractère organique de son spectacle.

Plus que réceptacle, le poète est donc chair et bouche de l'univers. C'est ainsi que se constitue le chaman sibérien, d'après Bertrand Hell, puisqu'il « incorpore ses esprits auxiliaires pour les *nourrir* de sa chair avant de les envoyer en mission<sup>4</sup> ». Ces esprits vampires rappellent *Le Vampire passif*<sup>5</sup>, l'offrande de sang plusieurs fois invoquée par le poète et ce besoin nourricier de l'autre pour s'exprimer. Bertrand Hell parle de l'« irruption du Sauvage dans l'ordre de la cité<sup>6</sup> », ce qui va de pair par exemple avec la poétisation du démembrement de l'ai-

1. G. Luca, « Poésie pratique », *Héros-limite*, *op. cit.*, p. 214.

2. G. Luca, *Enregistrements 1*, GHJ ms 220, BLJD.

3. G. Luca, *Le Ton erre confit dans ciel*, GHJ Pp 23, BLJD.

4. Bertrand Hell, *Possession et chamanisme*, Flammarion, « Champs », 1999, p. 42.

5. G. Luca, *Le Vampire passif*, José Corti, 2001, 92 p.

6. *Op. cit.*, p. 168.

mée chez Luca, puisqu'elle permet l'abolition des limites que donne la société à l'homme et ainsi l'ouverture à une création autre. Par une *praxis* à l'orée du chamanisme, le poète pratique une vie libérée et la fait entrer dans l'espace scénique. Nous ne sommes pas loin des propositions d'Antonin Artaud :

*[...] le totémisme est acteur car il bouge, et il est fait pour des acteurs ; et toute vraie culture s'appuie sur les moyens barbares et primitifs du totémisme, dont je veux adorer la vie sauvage, c'est-à-dire entièrement spontanée<sup>1</sup>.*

Le poète dévoile ce que nous n'osons pas dire ou voir, opposant alors *vraie vie* et ordre établi. C'est pourquoi, chez le chaman comme chez le poète, le langage se détache aussi des convenances et sens établis. Le bégaiement est rythme, tandis que la possession du chaman est danse et chant. Le poète ouvre les mots à d'autres sens, comme le chaman crée « des ruptures de l'ordre normal du langage<sup>2</sup> ». Poète et chaman prennent aussi conscience de la force du souffle, de l'entrée de l'air dans le corps, comme une pénétration ou une possession du vivant, le tout scandé par une gestuelle qui peut être dépouillée à l'instar de celle du poète. Le tribal est donc entré dans l'espace scénique de G. Luca mais ce dernier ne cherche pas à s'attribuer l'unique rôle du chaman à la scène. De fait, nous trouvons dans les manuscrits du poète une mise en scène non datée pour les *Secrets du Vide et du Plein*, dans laquelle le poète fait jouer deux acteurs selon la didascalie initiale suivante :

*Avant chaque lever de rideau, (on entend réciter) une voix d'homme et de femme dévoilant les « Secrets du Vide et du Plein ». (Ceux-ci seront presque toujours présentés sur la scène.) Deux masques de type totémique mais occidental incarneront (tour à tour) leur antagonisme et leur fusion. Muet ou pas, (leur) éventuel besoin d'expression n'atteindra jamais chez eux le langage articulé et seule l'improvisation décidera les gestes de se muer en immobilité totale et (par rapport à l'action proprement dite) ne jamais sortir de leur rôle d'ombres secondes<sup>3</sup>.*

Lorsque les acteurs revêtent le masque totémique, ils confèrent à leur jeu le signe du sacré. Or, ils incarnent « leur antagonisme et leur fusion », c'est-à-dire l'ouverture à l'Autre malgré la différence.

1. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 16.

2. Bertrand Hell, *op. cit.*, p. 176.

3. G. Luca, *Le Verbe*, *op. cit.* Des mots sont mis entre parenthèses par le poète et donnent parfois lieu à des variations.

Nous pouvons légitimement parler de sacré car « le regard sacral ou magique, qui jaillit d'un différentiel, n'a pour condition que l'existence de deux sources distinctes, le regardeur et le regardé, sans quoi nulle relation ne peut prendre »<sup>1</sup>, écrit Régis Debray. L'allée et venue de la jonction de l'homme et de la femme, puis de leur disjonction, est le sacré dans l'espace scénique et face au public. Ainsi, G. Luca met en scène l'inconstance et le *continuum* sous la forme d'un rituel qui prendra naissance à « chaque lever de rideau ». Ce projet de pièce de théâtre est tout aussi novateur dans sa volonté d'éradiquer la parole articulée de la scène. Certes, cela peut rappeler Hugo Ball ou Filippo Tommaso Marinetti dans leur travail du son et de la lettre, et nous ne pouvons nier l'existence d'une forme d'influence sur G. Luca. Cependant, celui-ci va plus loin, dans le sens où il laisse place au langage de l'univers. L'articulation du langage de la société n'est pas nécessaire à la transmission d'une vie autre. Les acteurs retournent à l'innocence et à la vérité du babillement du nourrisson, à ce que Jacques Derrida appelle la *glossopoièse*<sup>2</sup>. Comme chez Artaud, l'exigence de la *glossopoièse* n'amène pas à l'aporie mais les acteurs peuvent aussi adopter une position silencieuse, plus proche encore d'un jadis primitif et laissant place à une forme de spontanéité. C'est pourquoi leur rôle est celui d'une « ombre », autrement dit de ce qui est caché, de ce qui est tu. Cette « ombre » est celle du désordre apparent : il s'agit de ce qui est dissonant dans une harmonie présupposée par des conventions esthétiques et morales.

Ainsi, la pratique en public du bégaiement, comme propagateur de poésie, remet en cause la fixation du langage. Tout en désorientant momentanément le spectateur, les récitals constituent une révolte contre un monde figé, révolte transmise au travers de la chair même du poète. Cette incarnation de la poésie est cependant paradoxale car elle s'accompagne du thème du démembrement (en référence à Sade notamment), tant dans les textes que dans l'enregistrement d'une voix qui nous parvient ex-corpore par le biais des nouvelles technologies (CD, vidéo). En outre, la pratique du bégaiement dans les récitals met en scène avec humour la distance que prend le poète avec les arts oratoires traditionnels. Enfin, sur scène, G. Luca incarne ses propos sur le désir, propos aux résurgences surréalistes : dans sa pratique du *Théâtre de bouche*, le poète fait don de soi au

1. Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, « Folio/Essais », 1992, p. 84.

2. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Seuil, « Points/Essais », 1967, p. 352.

« JE M'ORALISE » : GHERASIM LUCA ET LE THÉÂTRE DE BOUCHE

public – don que l'on retrouve dans une certaine mesure avec ses *Objets Objectivement Offerts* – et, lorsque le bégaiement aboutit au terme final d'un poème, la poésie se fait jouissance et soulagement.

Université de Pau  
Centre de Recherche en  
Poétique et Histoire Littéraire



# LE CHÂNON MANQUANT

Henri BÉHAR

## Introduction

Il faut tordre le cou à cette belle légende, forgée par Samuel Beckett lui-même, selon laquelle il aurait écrit sa première pièce de théâtre, *En attendant Godot*, pour se distraire des romans, vraiment trop déprimants, qu'il composait alors. L'écriture dramatique aurait été pour lui « une merveilleuse diversion libératrice<sup>1</sup> ». En dépit de ses propres affirmations, il ne s'est pas tourné vers le théâtre pour se changer les idées, ni même parce que le dialogue dramatique serait plus facile à développer que la phrase romanesque. De cela, on peut être sûr, même si l'on ne dispose pas, à l'heure présente, de preuves irréfutables, parce que Beckett, on le sait, s'est livré, auparavant, à divers essais dramatiques, et parce que sa première pièce jouée révèle un dramaturge conséquent.

Dès sa jeunesse, Beckett est plus qu'un amateur de théâtre. Il manifeste son goût, en tant que spectateur du moins, en fréquentant l'Abbey Theatre à Dublin, où il assiste à la représentation des œuvres de Sean O'Casey, de Pirandello, de W.B. Yeats, de J.M. Synge ; ainsi que le Queen's Theatre, où il est fasciné par le mélodrame et la farce. Plus tard, il fait partie de la « Drama League » et du « Dun Laoghaire Theatre Group » qui, en tant que clubs privés, ne sont pas soumis à la censure, et où il prend connaissance du théâtre européen, expressionniste notamment<sup>2</sup>. Il faut souligner que durant un premier voyage en Europe (1927-1928), il suit avec sa cousine les cours de Jacques-Dalcroze en son institut d'Hellerau. La méthode d'enseignement, *l'eurythmie*, y est fondée sur l'idée que la communication entre le corps et le cerveau passe par le rythme<sup>3</sup>. Or, c'est

1. Tel est le sous-titre du chapitre consacré à *Godot* par Deirdre Bair dans sa biographie, *Samuel Beckett*, trad. française par Léo Dilé, Fayard, 1990, 626 p. Il est fondé sur le témoignage de Beckett lui-même, s'adressant à Colin Duckworth, « The making of Godot » (1967).

2. Informations dans D. Bair, *Samuel Beckett, op. cit. passim*.

3. Voir : James Knowlson, *Damned to Fame*, Bloomsbury Publishing, 1996, p. 84 sq.

bien l'harmonie, l'alternance de phrases et de pauses qui structure fondamentalement son théâtre. Ses biographes mentionnent certains des spectacles auxquels il assista à l'Odéon, alors qu'il faisait fonction de lecteur à l'École Normale supérieure (1928-1930), mais, faute certainement de témoignages écrits, ils ne nous disent rien des pièces d'avant-garde qu'il a pu voir dans des théâtres moins notoires et moins conservateurs, ne serait-ce qu'en se rendant dans les salles du Cartel ou au Vieux-Colombier. Il me plaît d'imaginer, par exemple, que, sur la recommandation de ses amis normaliens, il est allé voir, à la fin de l'année 1928, le quatrième spectacle du Théâtre Alfred-Jarry où Antonin Artaud, metteur en scène, donnait *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, le « drame bourgeois » de Roger Vitrac, à la Comédie des Champs-Élysées.

Pure supposition de ma part ; mais rien n'empêche de croire qu'il en a entendu parler et qu'il en a lu le texte. Il convient de noter que Beckett fréquenta Nancy Cunard, l'amie des surréalistes, d'Aragon et de Tzara en particulier, à partir de la publication de *Whoroscope* (1930), son poème primé et imprimé par Hours' Press. En outre, il traduisit en anglais textes et poèmes du numéro spécial surréaliste de *This Quarter*, préparé par André Breton, paru en septembre 1932. Je sais bien qu'une telle activité lucrative ne vaut pas adhésion de sa part, mais il me semble qu'on ne peut mener à bien une telle tâche sans un minimum de compréhension<sup>1</sup>. J'en déduis que Beckett a pu avoir plus qu'une curiosité momentanée pour le surréalisme et les thèses sur le théâtre développées par Antonin Artaud, mises en œuvre par Roger Vitrac dans *Les Mystères de l'amour* et *Victor*, résumées dans la brochure *Le Théâtre Alfred-Jarry et l'hostilité publique*<sup>2</sup>. Par la suite, il a lu et médité *Le Théâtre et son double* d'Artaud (1938). Certes, ces mêmes biographes mentionnent l'espèce d'hostilité qui opposait l'entourage de Joyce et les surréalistes (à l'exception de Philippe Soupault, qui s'était séparé du mouvement dès 1927), à propos de la révolution verbale, mais ils reconnaissent que Beckett appréciait l'atmosphère de

1. Nuançons cependant : Breton écrit à Tristan Tzara le 20 septembre 1932 : « Il paraît que les traductions de *This Quarter* sont effroyables. Péret, au téléphone, me dit que "Ma main dans la Bière" est devenu "Ma main dans le cercueil", que « scaphandrier » est traduit par "sapeur-pompier", etc. ! » (Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Pauvert, 1965, p. 460).

2. Cette brochure, rédigée par Vitrac et approuvée par Artaud se trouve dans les *Œuvres complètes* de ce dernier, t. II, p. 43 sq.

fièvre expérimentale qui les entourait<sup>1</sup>. Quant à sa pratique de l'écriture dramatique, elle est bien antérieure à l'année 1948.

Il faut tout d'abord écarter *Le Kid*, parodie du *Cid* donnée à son retour à Trinity College en 1931, dont son dernier biographe « autorisé » dit que les extraits ont été choisis par son collègue et ami Georges Pelorson<sup>2</sup>, qui prendra le pseudonyme de Georges Belmont, de sorte qu'on ne saurait y voir une première esquisse de la fatrasie de Lucky dans *Godot*.

En revanche, son premier essai dramatique de 1936, *Human Wishes*, même s'il se résume à dix feuillets manuscrits et, de fait, à quelques brèves répliques, mérite attention. Inspiré par le poème de Samuel Johnson « The Vanity of Human wishes », et surtout par l'existence de ce polygraphe du dix-huitième siècle, il met en scène trois commères (les trois Parques ?) et un chat, au moment où l'on enterre le bienfaiteur du Dr Johnson. Passe Levett, un pharmacien alcoolique, qui émet un hoquet si renversant qu'il manque en être projeté à terre. Les femmes s'en indignent, puis reprennent chacune leur occupation, commentant ce que devrait faire un véritable auteur dramatique. Première occurrence de l'effet T (pour « théâtralité ») sur lequel je reviendrai<sup>3</sup>, qui, d'emblée, nous rapproche de *Godot* ou de *Fin de partie*. Le dialogue se poursuit par des propos sur la mort, mais il tourne court. Beckett aurait interrompu sa pièce parce qu'il ne parvenait pas à trouver le ton pour ses personnages, parlant un jargon irlandais trop contrasté par rapport aux propos distingués du héros, s'exprimant de la façon que lui prête son ami Boswell. En outre, le dispositif envisagé aurait, selon lui, posé des problèmes pratiques insurmontables. Reste un usage du silence qu'il développera d'une manière conséquente par la suite.

Je m'arrêterai davantage sur *Eleutheria*, pièce composée directement en français en 1947, éditée désormais. Sous-titrée « drame bourgeois<sup>4</sup> » comme *Victor ou Les Enfants au pouvoir* de Vitrac, c'est plus qu'un essai dramatique, en dépit de l'attitude ambivalente que son auteur adoptait à son endroit.

1. James Knowlson, *op. cit.* p. 107.

2. *Id.*, *ibid.*, p. 123.

3. Sans aller plus avant dans la lecture de cet article, on peut s'informer de cet « effet T » dans : Henri Béhar, *Littéruptures*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988, p. 22 sq.

4. Samuel Beckett, *Eleutheria*, Éditions de Minuit, 1995, 168p. L'édition originale en français ne porte pas de mention de genre. Celle-ci se trouve sur le manuscrit conservé à l'université du Texas (cf. l'article de Dougald MacMillan, « Eleutheria : le discours de la méthode inédit de Samuel Beckett », *Revue d'esthétique*, 1990, p. 101-109.

D'une part il était prêt à la faire monter par Jean Vilar ou la compagnie Grenier-Hussenot. Par sa construction, par ses options dramaturgiques et par son langage, elle témoigne, sinon d'une influence explicite du théâtre surréaliste, du moins d'une connaissance de ce théâtre telle qu'on peut, à bon droit, y voir le chaînon qui nous manquait pour retrouver le fil conduisant Beckett à la réussite aussi totale que soudaine de *Godot* et, plus généralement, pour rétablir la continuité menant du théâtre symboliste au Nouveau Théâtre, en passant par ce que j'ai nommé autrefois le théâtre Dada-surréaliste<sup>1</sup>. Non qu'en matière de théâtre il faille postuler une continuité absolue des œuvres, s'engendrant les unes les autres sans rupture ni solution de continuité, mais, tout bonnement, parce qu'en matière d'art et de création, pas plus que dans la nature, il n'y a de génération spontanée.

D'autre part, le contenu d'*Eleutheria*, tel que je le perçois aujourd'hui, laisse penser qu'il s'agit d'une mise en théâtre de la crise anorexique traversée par l'auteur après la mort de son père. Cet épisode intime serait si exactement référentiel qu'il aurait suscité une attitude de rejet, à tel point que, selon Jérôme Lindon son éditeur, Beckett aurait, peu de temps avant sa mort, refusé de jamais l'éditer, même à titre posthume.

## Dramaturgie interne

Les études dramaturgiques distinguent habituellement la « dramaturgie interne », portant sur la Fable et le Personnage, de la « dramaturgie externe », qui concerne l'adaptation de l'œuvre aux conditions contemporaines de sa représentation. Une telle grille est mieux adaptée aux œuvres classiques, pour lesquelles elle a été conçue (à partir de la *Poétique* d'Aristote), qu'au Nouveau Théâtre et à ses prémices. Je m'en servirai cependant, dans la mesure où elle souligne parfaitement les transformations que Beckett fait subir à ce genre, dans la foulée du théâtre d'avant-garde.

1. Voir : Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste* (1966), Gallimard, 1979, 444 p. « Idées ».

*Discontinuité de l'action*

De la même façon, distinguons l'action, c'est-à-dire la matière de la pièce, de l'intrigue, agencement des événements, avec exposition, nœud et dénouement. Or, les œuvres de Beckett vont se caractériser par une structure ouverte, en spirale (comme celle que Jarry a peinte sur la gidouille du Père Ubu, et qui résume l'architecture de ses pièces). Les commentateurs disent généralement que la structure d'*En attendant Godot* et de *Fin de partie* forme un cercle. Ce n'est pas tout à fait exact puisque la fin ne reproduit pas le début à l'identique. Non seulement un grand nombre d'épisodes discontinus sont intervenus entre temps, sans aucune justification logique, mais encore il s'est produit un léger décalage tel que personne ne se retrouve à la même place qu'au début. «La fin est dans le commencement et cependant on continue» observe Hamm dans *Fin de partie* (F91) : c'est grâce à cette petite déclinaison ou *clinamen*, cette variation irrationnelle, que l'action peut se répéter, indéfiniment.

Il en va de même dès *Eleutheria*, dont l'action peut se résumer à la revendication de sa liberté (d'où le titre, en grec) par le héros, Victor, qui se sépare de sa famille et finit par se coucher, au troisième acte, son « maigre dos tourné à l'humanité » (E167), après avoir quitté tous ses familiers et refusé l'autolyse proposée par un fort curieux médecin. À première vue, c'est une sorte d'Oblomov, le héros aboulique du roman de Gontcharov (1859), qui passe sa journée en robe de chambre, à recevoir des visiteurs, sans se décider à rien faire. Mais, tandis qu'on a pu voir dans ce roman une peinture de la société provinciale russe de l'époque, *Eleutheria* ne montre rien d'autre que le refus absolu du jeu social chez le jeune homme.

La progression dramatique est minime et ne résulte d'aucune opposition véritable entre les protagonistes, mais plutôt d'une série d'événements fortuits. Consciemment ou non, l'auteur se situe dans la filiation d'un théâtre de rupture, proche des *Mystères de l'amour* de Vitrac, de *Mouchoir de nuages* de Tzara, en construisant un espace-temps libéré des contraintes physiques habituelles. Ainsi, au second acte, Victor casse un carreau ; le vitrier arrive aussitôt (E71), sans aucune transition. C'est un effet de temporalité immédiate, provenant sans doute du Douanier Rousseau, précisément utilisé par Tzara au

premier acte de sa pièce<sup>1</sup>. Que l'on m'entende bien : je ne prétends pas que Beckett a eu besoin de voir cette « tragédie ironique », ni de la lire, ni même de rencontrer l'ancien animateur de Dada pour introduire cette nouveauté dans sa dramaturgie, mais qu'il a repris à son usage personnel une idée qui, non seulement était dans l'air du temps, mais avait été mise en pratique avant lui.

### *Personnage sans identité*

Autre rupture dramaturgique de taille, celle qui concerne les personnages, à l'identité instable, selon le principe magistralement amorcé par Vitrac dans son sketch *Le Peintre* (1921) où un individu, qui se dit peintre, démontre au jeune Parchemin, par la pratique, que plusieurs personnes différentes peuvent porter le même nom, qu'une porte peinte en rouge peut être dite verte si tout le monde y consent, qu'en somme tout revient à savoir qui décide, en matière de langage<sup>2</sup>.

On sait la question de l'identité des personnages posée par Ionesco dans *La Cantatrice chauve*. Mais on connaît moins la scène de *Victor ou Les Enfants au pouvoir* où Ida Mortemart se trouve soudain devant Mme Paumelle, son amie de trente ans, alors qu'elle cherchait simplement Mme Paumelle...<sup>3</sup> Beckett semble suivre la voie vitracienne avec ces personnages aux noms dérisoires et grossiers si on les traduit de l'anglais (Krap=crap = chier, Piouk=puke = vomir, Skunk=moufette...), réduits à leur seule apparence scénique, mus chacun par leur seul désir, et parfaitement contradictoires. Ainsi de ce Vitrier, venu on ne sait d'où, apparaissant au deuxième acte (contrairement à la convention théâtrale qui veut que tous les personnages important à l'action soient présentés au premier acte), qui, délaissant son métier et la raison initiale de sa présence, intervient dans le cours des choses en assommant l'homme venu enlever Victor de force (E78), orchestre les faits et gestes de Victor, met son grain de

1. Voir : Tristan Tzara, OC I, p. 308. Je suppose que cette contraction du temps lui a été inspirée par *La Vengeance d'une orpheline russe*, pièce du Douanier Rousseau qu'il éditera en 1947, mais qu'il avait pu lire chez le détenteur du manuscrit, Robert Delaunay. Au demeurant, cette technique rappelle celle des « mansions » médiévales, mais dans un tout autre esprit.

2. Voir : Roger Vitrac, *Théâtre III*, Gallimard, 1964 ; mes analyses dans *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Nizet, 1966, p. 161-163, et *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve* (1981), L'Age d'Homme, 1993, p. 54-55. Le problème est déjà posé par Lewis Carroll dans *Alice*. Il se retrouve chez Ionesco.

3. Voir : Roger Vitrac, *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, in *Théâtre*, Gallimard, 1946, et l'analyse dans *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve, op. cit.*, p. 64-84.

sel dans toutes les conversations et accouche, si je puis dire, chaque visiteur. Il somme Victor de s'expliquer :

*Vous expliquer, non, je ne dis pas, je me suis mal exprimé. Vous définir, voilà. Il est temps que vous vous définissiez un peu. Vous êtes là comme une sorte de... comment dire ça ? comme une sorte de suintement. Comme une sanie, voilà. Prenez un peu de contour, pour l'amour de Dieu. (E84)*

Il révèle les faits de théâtralité (dont je traiterai ci-dessous) et, en fin de compte, apparaît comme le seul être raisonnable dans cette histoire de folie.

Quant au héros, Victor, il reste un problème pour tous, à tous points de vue, non résolu à la fin de la pièce. Il a fui le domicile familial depuis plus de deux ans, pour se réfugier dans un trou, Impasse de l'Enfant Jésus<sup>1</sup>. Au dire de sa mère, il fouille les poubelles des beaux quartiers pour subsister. En public, elle refuse d'entendre parler de « cette crapule » (E31). En fait, elle lui procure de l'argent en secret, et si elle disparaît brusquement au cours du premier acte, c'est pour le retrouver. Quant à son père, il semble se résigner à la situation créée par ce départ, au caprice de sa femme, Violette, qui entend conserver à chacun sa place de prédilection au domicile :

*Bientôt l'appartement sera plein de barbelés. (Pause.) Il faut ajouter, à la décharge de Violette, qu'elle est restée un après-midi entier sous l'emprise de l'Exposition surréaliste. (Pause.) Est-ce assez clair ? (E48)*

Allusion probable au parcours initiatique de la seconde exposition internationale du surréalisme, qui s'est tenue à la galerie Maeght en juillet 1947. À la demande d'André Breton et en accord avec Marcel Duchamp, l'architecte viennois Frederick Kiesler en avait conçu les plans : une grotte toute blanche comme salle des superstitions, un billard dans la salle de la pluie, un labyrinthe, etc. À la grande colère de Tristan Tzara y voyant une référence déplacée aux camps de concentration, le même Kiesler s'était fait remarquer en proposant en 1943, pour le deuxième numéro de *VVV*, revue surréaliste publiée à New York, le « test du toucher jumeau » : un morceau de grillage (pris pour un barbelé) encadré en quatrième page de couverture.

De fait, le père adopte une attitude dictée par le comportement de Victor :

1. À l'époque, Beckett habitait rue des Favorites, tout près de cette impasse parisienne, dont le nom lui plaisait particulièrement.

*Étant donc dans l'impossibilité de vivre et répugnant au grand remède, par pudeur ou par lâcheté, ou parce que précisément il ne vit pas, que peut faire l'homme pour éviter la démence, oh, bien discrète, bien effacée, qu'on lui a appris à redouter ? (Pause.) Il peut faire semblant de vivre et que les autres vivent. C'est à cette solution, à cette ruse plutôt, que je me suis rallié ces derniers temps. [...] (E57)*

Au passage, nous apprenons que les parents se disputent constamment et qu'ils n'ont pas désiré cet enfant. Autant d'éléments qui font partie de l'étiologie classique de la maladie. Ainsi la personnalité psychiquement défaillante déteint sur toute la famille. Dans les actes suivants, Victor illustrera jusqu'au bout ce comportement morbide en rejetant tous ses familiers, y compris sa fiancée, s'approchant du néant : « Il est temps que quelque chose soit tout simplement rien » (E85). Il cherche, si je puis dire, le degré zéro de l'existence, en réduisant au minimum toutes les nécessités vitales. La mort de son père, les pressions des uns et des autres ne le feront pas changer d'avis, même quand il sera sommé par un médecin bizarre de prendre une pilule mortelle ou de consentir à la vie. Et de conclure, provisoirement :

*Je renonce à être libre. On ne peut pas être libre. Je me suis trompé. Je ne peux plus mener cette vie, je l'ai compris hier soir, en voyant mon père. On ne peut pas se voir mort. C'est du théâtre. Je ne... (E150)*

### *Théâtralité*

Ce renoncement à ce qui fait le sujet même de la pièce, Victor le prononce devant le Spectateur, anonyme délégué de la foule, qu'on dirait droit venu des *Mystères de l'amour* de Vitrac. On allègue souvent, à ce propos, le jeu baroque du théâtre dans le théâtre, qui n'a rien de nouveau dans notre tradition dramatique, sans voir qu'il s'agit de tout autre chose. Au lieu de poursuivre « l'illusion comique », je veux dire le mirage théâtral, comme dans l'œuvre cornélienne du même titre, c'est le théâtre qui s'avoue théâtre, et rien d'autre. Que l'on dise « métathéâtre » ou « théâtre dans le théâtre », c'est toujours un des constituants de ce que j'appelle l'effet T, cette manière, caractéristique du théâtre contemporain, de nous ramener constamment au théâtre, à sa matérialité même. Dans *Godot*, c'est Vladimir constatant, à l'arrivée de Pozzo et Lucky : « Nous commençons à flancher. Voilà notre fin de soirée assurée. » (G109) Inutile, je pense, d'énumérer ici toutes les répliques d'*En attendant Godot* et de *Fin de partie* rappelant à qui l'aurait oublié que toute la représentation n'est que

jeu théâtral. Le procédé est déjà présent dans *Eleutheria* avec le Spectateur<sup>1</sup> et le Vitrier qui, analysant l'action accomplie jusqu'alors, déclare à Victor :

*Quant à vous, je n'ai plus rien à vous dire. J'ai vu des amateurs, mais jamais personne aussi mauvais que vous. Vous auriez à cœur de vous faire conspuer que vous ne sauriez mieux faire [...] (E 88)*

Plaisamment, tenant le discours de la sagesse populaire, il lui indique ce qu'il devrait faire, qu'on devrait trouver dans une pièce traditionnelle. Mais il n'oublie pas qu'il est lui-même un acteur, payé pour divertir le public. Ainsi, entendant quelqu'un monter, il bloque la porte de son épaule, puis la lâche brusquement, ce qui provoque inéluctablement une entrée tumultueuse de ceux qui poussaient de l'autre côté. Au docteur qui lui demande s'il est l'auteur de cette plaisanterie, il rétorque : « Faut bien amuser les badauds » (E96). Déjà, à la première apparition de ce personnage de médecin, M. Krap se demandait à quoi il allait servir « dans cette comédie » (E39).

Au dernier acte, le Vitrier joue à nouveau de cette confusion entre la fiction dramatique et la réalité théâtrale, pour en tirer une profondeur remarquable :

*VITRIER tombant à genoux, joignant les mains. — Monsieur! Monsieur! Je vous supplie! Pitié, pitié pour ceux qui rampent dans les ténèbres. (Il prête l'oreille avec ostentation.) Silence! On dirait l'espace de Pascal. (Il se lève avec découragement, époussette les genoux de son pantalon. Au spectateur:) Vous voyez. (Il réfléchit.) Je m'en vais. Vous me remplacez, n'est-ce pas? Au près de lui, au près (geste vers le public) d'eux. Merci d'avance. (E137)*

## Langage et gestuelle

Ainsi, en vertu de l'effet T (qui, d'une certaine manière, n'est pas très éloigné de l'effet de distanciation cher à Brecht), sommes-nous constamment ramenés à l'espace et au temps même de la représentation. Le langage dramatique en est un constituant essentiel. M'en tenant au sujet exposé en introduction, je ne traiterai ici que des éléments qui, dans la lignée du théâtre Dada-surréaliste, marquent une rupture avec la tradition, par le système de décalages infligé au

1. Évidemment, on trouve un autre Spectateur dans *Pas moi*, et cette incarnation moderne du chœur n'est pas l'exclusivité de Vitrac, mais il y a entre eux une parenté de ton unique.

dialogue, par l'usage du rêve, par la mise en cause radicale et définitive du langage comme moyen de communication.

### *Décalages*

On sait que dans le théâtre surréaliste (plus que dans tout autre genre), les interlocuteurs, dégagés des bienséances, poursuivent, en quelque sorte, un dialogue d'échos, ou encore « à côté », dont la signification subsume les propos effectivement tenus. Après avoir défini le surréalisme comme « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale » dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton écrit :

*C'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux. Là, deux pensées s'affrontent ; pendant que l'une se livre, l'autre s'occupe d'elle [...].*

Beckett est certainement moins attaché que Breton à la recherche d'une telle expression libre de la pensée. Cependant, il en connaît le principe, comme avec ce bref exemple, pris dans *Fin de partie* où les protagonistes répondent presque systématiquement par la négative à toute question posée, ce qui ne les empêche pas de poursuivre la conversation :

NAGG. — *Tu te rappelles...*

NELL. — *Non.*

NAGG. — *L'accident de tandem où nous laissâmes nos guibolles. Ils rient.*

NELL. — *C'était dans les Ardennes. (F31)*

Bien plus incohérente, la logorrhée de Lucky, dans *Godot*, articule quelques vérités sur la marche de l'homme au tombeau et le secours que peut lui apporter un Dieu personnel. Elle est précédée d'une tirade du même tonneau (quoique le fil conducteur soit plus précis et le personnage plus conscient de son discours), dans *Eleutheria*, présentée à la façon de Tabarin par le Dr Piouk :

*Quelques impressions personnelles sur l'homme. Hem ! Tout en haut il y a les cheveux. C'est la fin, il ne va pas plus loin. Autre chose : son état lui répugne, plus ou moins. C'est trop et c'est trop peu. Mais il s'y résigne, car*

1. André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), Idées/Gallimard, 1967, p. 48.

## LE CHAÎNON MANQUANT

*il porte en lui la résignation, celle de la nuit des temps, audacieuse ellipse!*  
(E159)

De même qu'on peut s'appeler Brun et être blond, de même le théâtre surréaliste, celui de Vitrac en particulier, met en évidence la discordance qu'il peut y avoir, couramment, entre les actes et les paroles d'un individu. Voici un exemple canonique, extrait des *Mystères de l'amour*. C'est un amoureux qui parle :

*je t'ai toujours aimée (il la pince). Je t'aime encore (il la mord). Il faut me rendre cette justice (il lui tire les oreilles). Avais-je des sueurs froides (il lui crache au visage). Je te caressais les seins et les joues ? (il lui donne des coups de pied). Il n'y en avait que pour toi (il fait mine de l'étrangler). Tu es partie (il la secoue violemment). T'en ai-je voulu ? (il lui donne des coups de poing). Je suis bon (il la jette à terre). Je t'ai déjà pardonné<sup>1</sup>.*

Quoique plus court, le trait est analogue dans *Eleutheria*, parsemé de contradictions :

*Mlle SKUNK, avec amertume. — Il ne se tient plus de joie. (E41)*  
*Dr PIOUK, découragé. — C'est un homme remarquable. (E42)*

Il sera élevé à la puissance d'une effigie du théâtre nouveau avec la réplique finale de *Godot*, Estragon proclamant « Allons-y », et le rideau tombant sur les trimardeurs immobiles.

### Rêve

Avec le surréalisme, le théâtre s'est ouvert sur le rêve. Non que celui-ci fût absent des pièces antérieures, où il servait essentiellement à la prémonition. Désormais, le rêve intervient pour lui-même, comme partie intégrante de la vie, avec sa logique propre et surtout son langage mystérieux, laissé irrésolu. Vitrac a composé une pièce enchaînant les rêves de trois personnes, le traditionnel trio du théâtre bourgeois, dans *Entrée libre* (1922), restée inédite jusqu'en 1964, et elle n'a été montée qu'une fois depuis : il est peu probable qu'elle ait pu être connue par d'autres dramaturges. Je la signale comme un modèle du genre, dont les applications se trouvent dans *Les Mystères de l'amour* et bien d'autres pièces. Beckett, quant à lui, ne semble guère s'être intéressé à l'architecture spécifique du rêve. Pourtant,

1. Roger Vitrac, *Théâtre II*, p. 21.

l'acte III d'*Eleutheria* s'ouvre sur un cauchemar de Victor, retranscrit comme tel :

VICTOR, dans son sommeil. — Non... non... trop haut... rochers... mon corps... papa... sois brave... brave petit... je suis brave... un brave petit... brave petit. (Silence. Il s'agite. Plus fort :) Brasse... profondeur cinq brasses... à marée haute... mer basse... profonde... profonde, onde profonde. (Silence. Entre le vitrier. Il va vers le lit.) Là les yeux... mille navires... les tours... circonscises... feu... feu... (Silence.) (E119)

En dépit des réserves du Vitrier (qui, comme son métier l'indique, est en quête de transparence), ce discours incohérent est expliqué par le rêveur lui-même, quelques moments après :

VICTOR. — Je rêvais à mon père. Il était.  
VITRIER. — Non, non, ne le dites pas, je déteste les histoires de rêves.  
VICTOR. — Il était dans l'eau et moi j'étais sur le tremplin. C'était...  
VITRIER. — Ne le dites pas !  
VICTOR. — La mer était pleine de rochers. Il me disait de plonger.  
VITRIER. — De plonger ?  
VICTOR. — Moi, je ne voulais pas.  
VITRIER. — Et pourquoi ?  
VICTOR. — J'avais peur de me faire mal. J'avais peur des rochers. J'avais peur de me noyer. Je ne savais pas nager.  
VITRIER. — Il vous aurait sauvé.  
VICTOR. — C'est ce qu'il me disait.  
VITRIER. — Vous plongiez quand même.  
Silence. (E153)

Je ne me donnerai pas le ridicule de commenter à la manière freudienne ce rêve qui nous est donné comme la clé, ou du moins l'une des clés du comportement incompréhensible de Victor. Comporte-t-il une accusation du père ? Ne serait-ce pas plutôt, à travers le travestissement habituel du discours onirique, la crainte de la castration<sup>1</sup> ? Beckett se garde bien de donner une réponse, comme il le fera dans ses œuvres ultérieures. Au spectateur de trancher.

### *L'impossible langage*

Dire que le Nouveau Théâtre, celui d'Adamov, Ionesco et Beckett, fut une mise en question du langage comme moyen de communication est devenu une banalité. Auparavant, le théâtre Dada-surréaliste

1. Plus précisément, le texte du rêve porte : « les tours... circonscises » (E119), exemple typique du déplacement analysé par Freud.

déchaîna la horde triomphante des mots, à tel point qu'il fut un théâtre du verbe plus que de l'action. *Eleutheria* se situe à la charnière de ces deux esthétiques. À la suite de propos bafouillants, le Vitrier, porte-parole de l'auteur, constate : « Au fond, il n'y a que les mots qui m'intéressent » (E85). Encore faut-il se défier des mots démonétisés. C'est ce qu'exprimait déjà Patrice, le héros des *Mystères de l'amour* :

L'AUTEUR. — *Vos paroles rendent tout impossible, mon ami.*

PATRICE. — *Alors, faites un théâtre sans paroles.*

L'AUTEUR. — *Mais, monsieur, ai-je eu quelquefois l'intention de faire autrement ?*

PATRICE. — *Oui, vous m'avez mis des mots d'amour dans la bouche.*

L'AUTEUR. — *Il fallait les cracher.*

PATRICE. — *J'ai essayé, mais ils se changeaient en coups de feu ou en vertiges.*

L'AUTEUR. — *Je n'y suis pour rien. La vie est ainsi faite<sup>1</sup>.*

Étrangement, bien que dans un contexte fort différent, un dialogue semblable se retrouve dans *Fin de partie*, entre Clov et son père adoptif, Hamm, celui qui lui a appris à parler :

HAMM. — *Hier ! Qu'est-ce que ça veut dire. Hier !*

CLOV (avec violence). — *Ça veut dire il y a un foutu bout de misère. J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire. (F62)*

Plus loin, le même individu qui rêve de quitter le refuge où il est confiné constate que les vocables les plus familiers, ceux de la vie quotidienne, ne signifient plus rien :

CLOV. — *Puis un jour, soudain, ça finit, ça change, je ne comprends pas, ça meurt, ou c'est moi, je ne comprends pas, ça non plus. Je le demande aux mots qui restent — sommeil, réveil, soir, matin. Ils ne savent rien dire. (F108-109)*

## Dramaturgie externe

Si la dramaturgie externe, comme on la définit généralement, est bien l'adaptation de l'œuvre aux conditions contemporaines de sa représentation, cela ne signifie pas que l'auteur devra se plier à l'usage et à la pratique professionnelles en tous points. Tout en restant dans un cadre donné, il lui est permis d'innover, tant sur le plan

1. Roger Vitrac, *Théâtre II*, p. 87.

matériel de la scénographie que pour ce qui concerne la conception générale de l'œuvre, son esthétique dramatique. À cet égard, Beckett se montre fort averti des débats théoriques relatifs à la pratique théâtrale, tout en inventant une dramaturgie nouvelle, que l'on peut dégager de ses pièces, même s'il s'est abstenu de toute explication théorique.

### *Scénographie double*

On a calculé que, pour *Godot et Fin de partie*, les didascalies représentaient presque un tiers de l'ensemble<sup>1</sup>, ce qui donne une idée de la manière dont Beckett guide, je dirais même contraint comédiens et metteur en scène. Moins développées dans *Eleutheria*, les indications scéniques se concentrent dans les quatre premières pages. L'auteur y adopte le principe de deux scènes juxtaposées, du moins durant les deux premiers actes, sur lesquelles se déroulent deux actions simultanées, la principale sur la plus grande scène, la secondaire, avec un seul personnage, sur l'autre. Mais l'espace secondaire envahit progressivement le principal. On imagine aisément quel parti spectaculaire on peut tirer d'une telle disposition matérielle avec le sujet en question. Ainsi au premier acte, tandis que les personnages défilent dans le salon des Krap, Victor nous est montré dans sa chambre, inactif ou presque ; au deuxième acte, c'est l'inverse, l'action marginale est dans le salon, la principale dans la chambre du jeune homme. Du contraste entre le décor, le mobilier, l'éclairage de chaque espace, les attitudes des uns et des autres, naît une impression oppressante. L'espace secondaire disparaît au troisième acte, dans la mesure où Victor envahit la famille, totalement préoccupée de lui.

Or, une telle conception scénique avait déjà été formulée par Pierre Albert-Birot pour son théâtre nunique<sup>2</sup> et, même s'il n'exige pas deux scènes différentes, par Tristan Tzara avec *Mouchoir de nuages*, « la plus remarquable image dramatique de l'art moderne » selon Aragon. Les comédiens, enfermés dans le cube théâtral, se maquillent ou bien commentent l'action tandis que jouent leurs camarades. Le titre de cette pièce, représentée à Paris en 1924, aurait été inspiré par Nancy Cunard, qui projetait d'écrire une autre pièce avec

1. Hubert de Phalèse, *Beckett à la lettre*, Nizet, 1998, p. 34.

2. Pierre Albert-Birot, « À propos d'un théâtre nunique », *Sic*, n° 8, 9, 10, octobre 1916 ; Henri Béhar, *Le Théâtre Dada et surréaliste*, op. cit. p. 88.

Tzara, partant de l'adaptation du *Faust* de Marlow<sup>1</sup>, vraisemblablement destiné à constituer un collage magistral. Une fois de plus, ces rapprochements, ces détails historiques qui ne prouvent rien n'ont pas pour but de minimiser la part d'invention formelle chez Beckett. Bien au contraire, ils montrent ses préoccupations, qui prennent une forme technique pour résoudre de véritables problèmes dramatiques. À vrai dire, en le rapprochant d'une lignée de dramaturges révolutionnaires, j'ai le sentiment de rendre justice à sa réflexion fondamentale, alors que tous les commentateurs font comme si le théâtre était pour lui une forme donnée.

*Le « personnage sublime »*

La question n'est pas de savoir s'il a effectivement lu ou vu les pièces pour marionnettes de Pierre Albert-Birot, la tragédie ironique de Tzara, mais de bien comprendre qu'*Eleutheria*, comme toutes les pièces qui suivront, se situe dans une série, longuement méditée, qui prend sa source du côté du théâtre symboliste, s'informe de l'expressionnisme allemand, et réfléchit sur le théâtre Dada-surréaliste, injustement négligé.

Je ne sais pas si Beckett a connu *L'Intruse* ou *Les Aveugles* de Maeterlinck. Néanmoins, il me paraît évident qu'avant de composer ses pièces il a tiré la leçon de la théorie du « personnage sublime » formulée par le dramaturge belge lorsqu'il rassembla son théâtre :

*Ce personnage énigmatique, invisible mais partout présent qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente mais forte que le poète se fait de l'univers et qui donne à l'œuvre une portée plus générale, je ne sais quoi qui continue d'y vivre après la mort du reste et permet d'y revenir sans jamais épuiser sa beauté<sup>2</sup>.*

Qui est Godot, sinon ce personnage, énigme théâtrale, symbole des attentes du spectateur, inconscient collectif ?

Il n'y a pas un seul être revêtant une telle dimension dans *Eleutheria*, mais, parmi les dix-sept personnages, plusieurs se partagent le rôle du sphinx, à commencer par le Vitrier et surtout son fils Michel, avide de savoir, innocent qui pose les questions fondamentales, s'inquiétant d'une définition du bonheur et de l'amour.

1. Sur ce *Faust*, voir : Tristan Tzara, OC I, p. 537-547.

2. Maurice Maeterlinck, *Théâtre I*, Bruxelles, Lacomblez, 1903, p. XVI (réimpression Slatkine).

Dougald McMillan a montré comment chaque acte, chaque personnage constitue une exploration des différents styles dramatiques, aussi ne reprendrai-je pas ce chemin, sauf pour désigner la voie symboliste puis surréaliste, singulièrement absente du tableau brossé par ce critique<sup>1</sup>. À cet égard, et sans, pour autant, en faire une source, il me semble important de signaler que le procédé utilisé par le Dr Piouk pour guérir ses malades de leur petite folie individuelle est proche parent de celui dont se servent l'ami et la maîtresse de Dartigny dans *Madame la Mort* de Rachilde.

### *Monisme*

Deirdre Bair considère que Beckett a raté *Eleutheria* parce qu'il n'a pas su faire exprimer par Victor la rébellion contre sa famille. Ce jugement serait pertinent si nous avons affaire à une œuvre dramatique traditionnelle, et à un cas psychologique banal d'opposition, disons l'affirmation de sa liberté par un adolescent.

Or, nous l'avons vu, ce n'est pas exactement de cela qu'il s'agit, Victor définissant son existence comme « une vie mangée par sa liberté » (E146). De fait, avec cette pièce, Beckett, qui s'est longtemps imprégné de la logique cartésienne, aborde ces logiques autres, auxquelles Dada et le surréalisme faisaient place, notamment la logique du « tiers inclus », si je puis dire, où A est à la fois égal à A et son contraire.

Son personnage dramatique n'a ni consistance ni épaisseur psychologique, il est comme un fantoche entre les mains des diverses forces qui le manipulent. Il se découvre ambivalent, désirant une chose et son contraire, incapable de prendre une décision, ni même de prendre son parti de la vie. Il découvre que tous les mots sont polysémiques et il en déduit qu'il faut supprimer le langage, ne plus se reposer que sur le silence. Et ce personnage agit de façon totalement incompréhensible, sans que jamais l'explication de ses actes nous soit donnée : pourquoi Flore Médard s'est-elle rasé la moitié de la tête dans *le Coup de Trafalgar* de Vitrac ? Qu'est-ce que le knouk dans *Godot* ? Qui est le Schmurz dans *Les Bâtisseurs d'empire* de Boris Vian ? Chacun de nous en a bien une notion, mais une chose

1. Dougald McMillan, « *Eleutheria* : le discours de la méthode inédit de Samuel Beckett », *Revue d'esthétique*, hors-série, juillet 1990, p. 101-109.

est certaine : l'explication viendra d'autant moins de l'auteur qu'il n'a, pour sa part, aucune idée.

Avec ce théâtre, c'est l'absurde qui entre en scène. Non pas l'absurde de Sartre ni même de Camus, « Ce malaise devant l'inhumanité de l'homme même, cette incalculable chute devant l'image de ce que nous sommes, cette nausée<sup>1</sup> », mais, plus simplement, ce qui est logiquement et sémantiquement absurde. Ainsi le Père Ubu montait sur un rocher pour que ses prières atteignent plus rapidement le ciel. Et Clov de déclarer : « Si je ne tue pas ce rat il va mourir. » (F90). L'exemple suivant, dans *Eleutheria*, est plus laborieux, moins brillant, car moins concentré, mais il montre que Beckett s'est déjà orienté vers l'exploration des paralogismes humains :

*Mme Krap. — Nous trouverons bien quelque chose. Ça ne peut pas continuer comme ça.*

*M. Krap. — Bravo !*

*Mme Krap. — N'est-ce pas ?*

*M. Krap. — Mais oui, nous trouverons bien quelque chose. (Mme Krap se lève.) Pour que ça continue comme ça. (E61)*

\*\*\*

On l'aura compris : je ne prétends nullement que Samuel Beckett s'est approché de l'esthétique surréaliste. Il refuse, c'est évident, tout ce qui pourrait ressembler, de près ou de loin, à l'écriture automatique, et je ne vois pas qu'il se soit intéressé, peu ou prou, à la problématique politico-éthique du mouvement. Il était trop impliqué dans le groupe formé autour de Joyce pour pouvoir sérieusement approcher ses membres les plus influents lorsqu'il était en mesure de le faire (sauf peut-être pour Philippe Soupault). Mais il me semble avoir montré, à travers quelques exemples empruntés à *Eleutheria*, qu'il s'est effectivement intéressé à sa recherche en matière théâtrale. D'autre part, il aura traité au moins un des thèmes majeurs du mouvement, la liberté individuelle, dans sa première pièce, à travers le personnage de Victor. On voit bien que cette liberté, objet de conquête, procède négativement, par éliminations successives, jusqu'à laisser le personnage dans une totale solitude, à l'opposé de ce que postule le surréalisme. Reste que la conception très personnelle du théâtre qu'il se forge bénéficie de la réflexion et de la pratique des rares dramaturges surréalistes, dont il reprend non pas l'héritage, mais, du moins, les

1. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, p. 29.

HENRI BÉHAR

éléments essentiels. En somme, Beckett ne passe pas directement du symbolisme au Nouveau Théâtre. Il a dû faire un détour par le théâtre Dada-surréaliste, ce qui peut sembler d'autant plus paradoxal que ce théâtre était peu publié, peu joué durant l'entre-deux-guerres. C'est cependant le même terreau où puisèrent ses comparses, Adamov et Ionesco. À eux trois, ils accomplirent la révolution théâtrale de ce demi-siècle.

*Université Paris III  
Sorbonne Nouvelle*

# IONESCO, HÉRITIER DU SURREALISME

Marie-Claude HUBERT

Très admiratif face aux audaces avant-gardistes du mouvement surréaliste, Ionesco témoigne d'une vive déception lorsque ce dernier s'est essoufflé, s'est figé dans une sorte d'académisme, et appelle à un renouveau. N'écrit-il pas dans la « Conclusion » de *Notes et contre-notes* :

*Tout de suite après la guerre 14-18, il y avait eu une nouvelle énergie, un feu intérieur, un grand dynamisme. Il y avait un grand effort chez Breton, Éluard, Aragon, Maïakovski; Essénine, Kafka aussi, Artaud, Tzara, Marinetti, etc., etc., une grande force, une grande énergie qui se manifestait aussi dans une peinture nouvelle vraiment révolutionnaire. C'était une impulsion nouvelle, permettant la création d'un monde autre, nouveau, ou d'une façon de voir autre. [...] Ce dynamisme a tourné court, s'est relâché, s'est appauvri, stérilisé. Un nouveau surréalisme serait utile [...]»<sup>1</sup>.*

Dès ses premières pièces, écrites en guère plus d'un an<sup>2</sup>, il est salué comme un de ses héritiers en raison de sa fantaisie verbale, du goût qu'il manifeste pour des formes corporelles étranges, femme à trois visages<sup>3</sup>, homme sans tête<sup>4</sup>, etc. Apollinaire, en 1917, avec *Les Mamelles de Tirésias*, Vitrac, en 1928, dans *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, avaient certes préparé le terrain, mais leur théâtre n'avait suscité que peu d'écho auprès du public. Aussi les surréalistes applaudirent-ils ces pièces qui venaient enfin réaliser leurs vœux.

*Quand, en 1952-53, Philippe Soupault, Breton et Benjamin Péret ont vu mes pièces, confie Ionesco, ils m'ont dit en effet : « Voilà ce que nous voulions faire ! » Mais je n'ai jamais fait partie de leur groupe, ni des néo-surréalistes, bien que le mouvement m'ait intéressé. Je m'explique bien d'ailleurs pourquoi on a pu arriver, seulement récemment, à un théâtre surréaliste : le*

1. Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, « Conclusion », Gallimard /Idées, 1966, p. 372.

2. *La Cantatrice chauve* est créée en 1950, *La Leçon* en 1951, *Les Chaises* en 1952.

3. Dans *Jacques ou La Soumission*.

4. Dans *Le Maître*.

*théâtre est toujours en retard de vingt ou trente ans sur la poésie, alors que le cinéma, lui, est en avance sur le théâtre*<sup>1</sup>.

Si Ionesco, effectivement, n'a jamais adhéré au groupe surréaliste, il partage un certain nombre de ses aspirations et de ce fait se situe dans sa mouvance. Il pourrait faire siennes les grandes orientations impulsées par Breton dont le premier *Manifeste* (1924) commence par un triple éloge, éloge de l'imagination que l'homme perd trop souvent au sortir de l'enfance, éloge de la folie, état psychique dans lequel l'inconscient parle libre de toute censure, éloge du freudisme qui a ouvert le champ infini de la psyché. À l'instar de Breton, nous allons le voir, il fait constamment le procès de la logique et du réalisme, il déclare avoir une vision de la réalité « irréaliste ou surréaliste<sup>2</sup> ». Comme tout le groupe surréaliste également, il est très attiré par la psychologie des profondeurs, par les découvertes, récentes alors, de la psychanalyse. Aussi use-t-il de toutes les ressources de l'imagination et porte-t-il à la scène le monde du rêve.

### Dérision de la logique

Cultivant avec jubilation l'illogisme, Ionesco ne manque jamais une occasion de tourner en dérision la logique aristotélicienne et d'en souligner les dangers. Le Policier de *Victimes du devoir*, qui croit posséder une philosophie du monde « aristotéliquement logique », a l'aspect d'un pantin menaçant. Quant au Logicien de *Rhinocéros*, qui raisonne en permanence à coups de faux syllogismes, c'est une baudruche grotesque, un homme tout aussi redoutable, rapidement gagné par la rhinocérite. Transcendant Satrape du Collège de Pataphysique aux côtés d'un Boris Vian ou d'un Arrabal qu'il tenait en haute estime, Ionesco ne pouvait que se moquer de tous ceux qui se prennent au sérieux, que se méfient de tous les donneurs de leçons — tout particulièrement de Brecht dont le théâtre partisan est sa cible de prédilection — qui virent facilement au fanatisme au nom d'une logique implacable.

1. « Entretien avec Édith Mora », *Les Nouvelles littéraires*, 1960 ; repris dans *Notes et contre notes*, op. cit., « Entretiens », p. 177-178.

2. *Id.*, p. 174. C'est en ces termes qu'il explicite la genèse d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser*.

Il ne cache pas son admiration pour *Logique et contradiction* de Stéphane Lupasco<sup>1</sup>. Ne fait-il pas dire, dans *Victimes du devoir*, à Nicolas d'Eu, personnage à qui il semble momentanément prêter sa propre conception de la dramaturgie :

*M'inspirant d'une autre logique et d'une autre psychologie, j'apporterais de la contradiction dans la non-contradiction, de la non-contradiction dans ce que le sens commun juge contradictoire... Nous abandonnerons le principe de l'identité et de l'unité des caractères, au profit du mouvement, d'une psychologie dynamique... Nous ne sommes pas nous-mêmes... La personnalité n'existe pas. Il n'y a en nous que des forces contradictoires ou non contradictoires... Vous auriez intérêt d'ailleurs à lire *Logique et contradiction*, l'excellent livre de Lupasco<sup>2</sup>.*

Dans *La Cantatrice chauve*, sa première pièce, lorsque les Smith évoquent Bobby Watson (scène 1), Ionesco s'amuse à créer un quiproquo inextricable. Tous les Watson s'appellent Bobby et tous les Bobby Watson sont commis-voyageurs. Comme ils ont même prénom, même profession, rien ne permet de les différencier. « De quel Bobby Watson parles-tu<sup>3</sup>? », demande avec effroi M. Smith à sa femme. Ionesco s'amuse à invalider totalement la logique et le raisonnement déductif par cette réplique, burlesque dans son absurdité : « Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre, quand on les voyait ensemble<sup>4</sup>. » Dans la pièce, le principe aristotélicien de non-contradiction est tourné en dérision en permanence par une série d'associations incompatibles situées à tous les niveaux rhétoriques du texte (associations de mots, de phrases, de scènes qui démentent la véracité des actions représentées dans les précédentes, contradictions entre le dialogue et les didascalies), ce qui déclenche constamment le rire du spectateur plongé dans un monde étrange dont il ne possède pas les clés. Des affirmations sémantiquement incompatibles sont proférées l'une après l'autre. Ainsi, avant de s'en aller, le Pompier qui vient de passer chez les Smith « un vrai quart d'heure cartésien » dit : « À propos, et la cantatrice chauve ? », à quoi Mme Smith répond : « Elle se coiffe toujours

1. Voir Stéphane Lupasco, *Logique et contradiction*, PUF, 1947. Roumain émigré comme Ionesco, Stéphane Lupasco (1900-1988) est venu en France à l'âge de 16 ans. C'est un élève de De Broglie, Becquerel et Langevin.

2. Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, Théâtre I, Gallimard, 1954, p. 226.

3. Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, Théâtre I, *op. cit.*, p. 24.

4. *Id.*, p. 22.

de la même façon» (scène X<sup>1</sup>). Telle est la clé du titre, trouvé au hasard des répétitions, lorsqu'Henri-Jacques Huet, le Pompier, dans la longue tirade du « rhume » (scène VIII) fit un lapsus, parlant de « cantatrice chauve » là où il est question « d'institutrice blonde ». Une telle erreur ne pouvait que réjouir Ionesco pour qui le langage dont le sens échappe en partie à celui qui parle et bien plus encore à celui qui le reçoit est un énorme lapsus. Les éléments du décor sonore, la sonnette, la pendule qui « sonne tant qu'elle veut », renforçant cet effet de discordance, ajoutent à la confusion générale et provoquent le rire face à l'étrangeté d'un tel univers. Éléments du réel, apparemment tangibles, ils sont en fait facteurs d'ambiguïté. Lorsqu'à l'ouverture de la pièce « la pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais » et que Mme Smith déclare, sans manifester d'étonnement : « Tiens, il est neuf heures », cette incompatibilité burlesque entre les deux messages, celui du bruitage, inapte à marquer le temps comme le langage l'est à saisir le réel, et celui du dialogue, suggère qu'il n'est pas pour l'homme de certitude possible.

## Le triomphe de l'imagination

Désireux de privilégier l'imaginaire aux dépens de la logique, Ionesco, tout comme les surréalistes, s'est toujours radicalement opposé à une conception réaliste du théâtre car « l'œuvre d'art n'est pas le reflet, l'image du monde ; mais *elle est à l'image du monde*<sup>2</sup>. » Il revendique une liberté absolue pour l'auteur dramatique : « Mais je veux, moi, faire paraître sur une scène une tortue, la transformer en chapeau, en chanson, en cuirassier, en eau de source. On peut tout oser au théâtre [...]<sup>3</sup>. » Profondément intéressé par la psychologie des profondeurs, il a le sentiment que le théâtre qui se nourrit de l'imaginaire est beaucoup plus vrai qu'un théâtre réaliste.

1. *Id.*, p. 51. Arrabal semble se souvenir de ce passage lorsqu'il écrit : « Au théâtre Panique 'l'homme aux longs cheveux' était un chauve sans perruque », *La Pierre de la folie*, [Éditions Juillard, 1963], Christian Bourgois éditeur, 1970, p. 107. Il est difficile de dire s'il s'agit là d'une réminiscence consciente ou inconsciente.

2. *Notes et contre-notes, op. cit.*, « Notes sur le théâtre », p. 309. Les italiques sont le fait de Ionesco.

3. *Id.*, p. 84. Ionesco semble se ressouvenir ici de l'une des phrases les plus célèbres des *Chants de Maldoror* de Lautréamont : « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », phrase qu'il se plaisait à citer dans la conversation.

*La vérité est dans l'imaginaire. Le théâtre d'imagination est un théâtre de la vérité authentique, le seul à être authentiquement documentaire. Le document réaliste n'est jamais honnête ni jamais libre pour la simple raison qu'il est a priori (sic) orienté. L'imagination ne peut mentir. Elle est révélatrice de notre psychologie, de nos angoisses permanentes ou actuelles, des préoccupations de l'homme de toujours et d'aujourd'hui, des profondeurs de l'âme<sup>1</sup>.*

L'imagination constitue dans toute son œuvre scénique la source d'inspiration majeure. Aussi chez lui, bien souvent, pas plus que chez Jarry, Apollinaire ou Vitrac, personnages, situations, lieux n'ont d'équivalent dans le réel. Dans *Jacques ou La Soumission*, le héros a une allure étrange qui devient franchement irréaliste au final lorsque, ayant ôté son chapeau, il découvre ses cheveux verts. Quant à sa fiancée Roberte, avec ses trois nez et ses neuf doigts à la main gauche, tout aussi déconcertante que Thérèse devenue homme dans *Les Mamelles de Tirésias*, c'est un personnage qui appartient à un monde qui ne semble pas régi par les lois du nôtre. Elle porte un masque qui doit être semblable, selon Ionesco qui attache beaucoup d'importance à sa beauté, à celui de l'une de ces divinités à plusieurs visages d'Extrême-Orient, à la fois monstrueuse et belle. Il confie à Claude Bonnefoy :

*Il s'agit d'une femme parfaite. C'est un modèle de femme qui a tout ce qu'un homme peut demander. Disons aussi que c'est une divinité dans laquelle se rejoignent tous les attributs contradictoires [...]. C'est la femme qui n'a pas seulement trois visages, mais une infinité de visages puisqu'elle est toute femme<sup>2</sup>.*

À la façon dont il la décrit à travers les propos de Robert Père, elle semble droit sortie d'un tableau surréaliste : « Et puis des boutons verts sur sa peau beige ; des seins rouges sur fond mauve ; un nombril enluminé ; une langue à la sauce tomate [...]<sup>3</sup> ». À la fin de la pièce où l'on voit « sa figure pâle, aux trois nez, se dandiner et ses neuf doigts s'agiter comme des reptiles<sup>4</sup> », elle est à la fois merveilleuse et terrifiante. Dans *Le Maître*, l'apparition du héros crée un fort effet de surprise car ce maître n'a pas de tête. Quant à la métamorphose

1. Eugène Ionesco, *Antidotes*, Gallimard, 1977, p. 176.

2. Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*. Entretiens avec Claude Bonnefoy, Belfond, [1966], 1977, p. 146.

3. Eugène Ionesco, *Jacques ou la soumission*, Gallimard Folio Théâtre, p. 50, édition de Marie-Claude Hubert.

4. *Id.*, p. 127.

de Jean dans *Rhinocéros*, même si l'interprétation métaphorique est évidente, elle plonge le spectateur dans un univers dont l'étrangeté ne peut que mettre mal à l'aise.

Les situations apparaissent tout aussi bizarres que les personnages. Les deux Vieux dans *Les Chaises* qui, croyant converser avec leurs invités, parlent face à des chaises vides, le Professeur de *La Leçon* qui en est à son quarantième assassinat depuis le début de la journée, le cadavre qui ne cesse de grandir dans *Amédée*, la couvade burlesque de Jacques qui doit accomplir ses fonctions de reproduction dans *L'Avenir est dans les œufs*, les hommes qui se transforment en bêtes sauvages dans *Rhinocéros*, autant d'éléments déconcertants qui projettent le public dans un monde qu'il ne reconnaît pas.

L'espace scénique contribue lui aussi à la création de cet effet d'étrangeté. Il n'a pas pour but de représenter un lieu mais de caractériser partiellement le personnage. Dans *Amédée*, l'itinéraire intérieur du personnage éponyme est figuré par la transformation de l'espace scénique. Le pourrissement de la salle à manger infestée de champignons, la croissance du cadavre visualisent l'érosion de l'amour, l'éclatement de la maison souligne le déchirement de la séparation tandis que l'envol du protagoniste clame la liberté retrouvée. Dans *Le Roi se meurt*, l'espace est traité comme un corps malade qui reflète les étapes de l'agonie du roi. Dans une telle dramaturgie, la scénographie prend une place réservée antérieurement à la parole. Comme Antonin Artaud, Ionesco a le sentiment que « le théâtre est autant visuel qu'auditif, [qu'il est] une construction, une architecture mouvante d'images scéniques<sup>1</sup> ». Il ne cache pas son admiration vis-à-vis des auteurs dramatiques chez qui la visualisation du drame prime sur la verbalisation car ils touchent ainsi plus directement au monde imaginaire du fantasme : « Chez Weingarten, chez Dubillard, le théâtre est devenu visuel, est devenu image, concrétisation de l'angoisse. Il est devenu comme chez Boris Vian (je pense aux *Bâtisseurs d'empire*) image vivante et non discours sur d'incertaines vérités<sup>2</sup>. » Il préconise donc l'utilisation de toutes les ressources scéniques.

*Tout est permis au théâtre : incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement*

1. *Notes et contre-notes, op. cit.*, « Expérience du théâtre », p. 63.

2. *Entre la vie et le rêve, op. cit.*, p. 184.

*permis, mais recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles<sup>1</sup>.*

Ionesco a bien conscience que la représentation scénique d'un monde imaginaire nécessite un jeu spécifique et que le metteur en scène ne doit pas se contenter de mettre des tulles ou de faire apparaître des personnages fantomatiques pour donner une illusion d'onirisme<sup>2</sup>.

Il faut que les comédiens jouent d'une façon tout à fait naturelle et qu'il y ait quelque chose qui donne une atmosphère spéciale, un objet dont la présence crée l'angoisse ou soit la concrétisation du danger comme dans *Les Bâtisseurs d'empire* de Boris Vian<sup>3</sup>.

Pendant les dix premières années au cours desquelles ses pièces furent créées, il eut à vaincre beaucoup de résistance chez ses metteurs en scène, qui, malgré leur génie créateur, étaient déroutés par son irréalisme débridé.

*Les metteurs en scène avaient une vision assez réaliste du théâtre, une mentalité plutôt logique. Malgré Dullin, malgré Jouvet, malgré Pitoëff, ils étaient, encore, pas très loin d'Antoine. La littérature, la peinture, la musique avaient fait des expériences surprenantes: surréalisme, peinture de Picasso, peinture non figurative, nouvelle musique, etc. La psychologie avait fait des progrès énormes. Le théâtre était en retard. Il y avait toujours un certain réalisme conventionnel au théâtre<sup>4</sup>.*

Dans les années cinquante, la structure répétitive de *La Leçon*, qui confère à l'œuvre toute sa force, déconcerta tout autant le public que les metteurs en scène, comme en témoigne cette réaction de Peter Hall qui, en 1955, lisant la pièce en traduction anglaise, ne put comprendre que le professeur tue quarante élèves par jour. Il attribua cela à une traduction inexacte, comme le rapporte Ionesco :

1. *Notes et contre-notes, op. cit.*, « Expérience du théâtre », p. 63.

2. Romain Weingarten, auteur dramatique que Ionesco tenait en haute estime, donne les mêmes conseils : « Qu'on n'encombre pas le plateau d'un bric-à-brac de rêve sous le prétexte fallacieux qu'il s'agit d'un rêve, qu'il faut 'faire du rêve'. Le rêve ne s'annonce pas avec une pancarte : Rêve. Ce qui caractérise le rêve est justement le fort sentiment de réalité qui s'en dégage, avec, seulement, au loin, en plus, la gêne assourdissante que procure le 'pas possible' devenu normal. Prendre les choses du dedans, c'est donner justement cette sensation de réalité du rêve et, pour le comédien, s'y introduire d'abord lui-même. », *Alice dans les jardins du Luxembourg*, Christian Bourgois éditeur, 1970, « Notes », p. 124.

3. *Notes et contre-notes, op. cit.*, « Propos sur mon théâtre et sur les propos des autres », p. 100-101.

4. *Entre la vie et le rêve, op. cit.*, p. 89-90.

*Ce n'est pas possible, vous n'avez pas pu écrire cela», lui déclara-t-il. Ce texte est complètement idiot, votre traducteur n'y comprend rien. Je lui ai répondu, ajoute Ionesco : C'est le texte qui est idiot. C'est fait exprès<sup>1</sup>.*

Lors de la première représentation d'*Amédée*, il eut également beaucoup de mal à faire admettre à Jean-Marie Serreau que les pieds du cadavre devaient être gigantesques. Serreau trouvait que des pieds d'un mètre cinquante seraient beaucoup trop grands, et il allait commander des pieds de soixante-quinze centimètres, qu'il trouvait même démesurés.

*Je lui ai dit que des pieds de soixante-quinze centimètres, c'était presque des pieds normaux, que cela allait faire «grand guignol»; pour que leur apparition soit vraiment fantastique et non pas granguignolesque, il fallait aller bien au-delà des proportions normales. Serreau voulait bien échapper au réalisme, tout en n'osant pas aller franchement au-delà du réalisme. Donner au cadavre des pieds d'un mètre cinquante, cela lui paraissait excessif : finalement il les a faits quand même<sup>2</sup>.*

Ionesco a poursuivi en peinture avec tout autant d'irréalisme la quête qu'il a menée au théâtre, donnant libre cours à son imaginaire. Attiré très tôt par la peinture abstraite, lui qui a consacré de très belles pages à deux des grands artistes abstraits du xx<sup>e</sup> siècle, Brancusi et Schneider<sup>3</sup>, fasciné par la peinture surréaliste, il a beaucoup médité, avant de peindre lui-même, sur l'art moderne. Lorsqu'il évoque, en 1981, dans *Le Blanc et le noir*, essai où il réfléchit sur sa propre production picturale, les cours de dessin qu'il était contraint de suivre, au lycée de Bucarest, il souligne combien le rebutait alors la reproduction réaliste d'un modèle tandis que l'exécution du dessin non figuratif lui était spontanée.

## Le rêve à la scène

Univers entièrement irrationnel dans lequel l'imaginaire est roi puisqu'il échappe à la censure et laisse libre cours à l'inconscient, le rêve, cette « autre scène », selon les termes de Freud, est pour lui un réservoir important d'images, voire de situations dramatiques.

1. *Id.*, p. 94.

2. *Id.*, p. 91-92.

3. Voir *Notes et contre notes*, « Portrait anecdotique de Brancusi », p. 347-354, « Gérard Schneider et la peinture », p. 354 -361.

*Pour quelqu'un qui fait du théâtre, le rêve peut être considéré comme un événement essentiellement dramatique. Le rêve, c'est le drame même. En rêve on est toujours en situation. Bref, je crois que le rêve est à la fois une pensée lucide, plus lucide qu'à l'état de veille, une pensée en images et qu'il est déjà du théâtre, qu'il est toujours un drame puisqu'on y est toujours en situation<sup>1</sup>.*

C'est ainsi qu'à propos de *Victimes du devoir*, pièce particulièrement chargée d'éléments autobiographiques, Ionesco déclare : « [...] lorsque j'écrivais, j'étais dans la logique extra consciente du rêve<sup>2</sup>. » Aussi est-il très attentif à ses propres rêves qu'il utilise comme matériaux scéniques. C'est un de ses rêves, son rêve du jardin et de l'échelle d'argent<sup>3</sup>, qu'il prête à Jean dans *La Soif et la faim*.

*Il est clair, comme Jung les voulait. Selon lui, pour qu'un rêve soit significatif, il doit être clair, bien dessiné, coloré. C'est un rêve en couleurs, un rêve d'espérance. Ce genre de rêve vous arrive, dit Jung, lorsque vous êtes complètement désemparé, lorsque vous êtes dans la détresse. Alors, à votre secours viennent de vieilles images perdues, qui se trouvent dans l'inconscient collectif, images qui peuvent réapparaître, pour vous montrer un chemin, une voie<sup>4</sup>.*

S'il se sent plus proche de Jung que de Freud, sans doute parce que la théorie des archétypes lui semble pouvoir rendre compte avec plus de pertinence de la métaphorisation littéraire, il reconnaît pourtant avoir beaucoup appris sur le mécanisme de la création artistique, sur la littérature en lisant Freud « qui a bouleversé, renouvelé la compréhension de Sophocle, et de tant d'autres<sup>5</sup>. »

Plusieurs nouvelles qu'il adaptera ensuite à la scène, *Une victime du devoir*, *Oriflammes*, sont des récits de rêves qui l'ont profondément impressionné. Un certain nombre de pièces sont nées directement de rêves, de cauchemars, notamment *Amédée ou comment s'en débarasser*<sup>6</sup> et *Le Nouveau Locataire*, pièce écrite au réveil et terminée

1. *Entre la vie et le rêve*, op. cit., p. 12.

2. *Ibid.*, p. 68.

3. Rêve raconté dans *Les Cahiers de l'Est*, n° 1, janvier 1975, repris dans *Un homme en question*, Gallimard, 1979, p. 156-157. « Un jardin plein d'arbres et de lumière qui s'étendait bien loin. Lumineuse dans la lumière, descendant du ciel bleu, sur ma gauche, une échelle d'argent et, à côté un buisson. »

4. « Entretiens avec Eugène Ionesco », in Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, Seuil, « Les contemporains », 1990, p. 266-267.

5. *Entre la vie et le rêve*, op. cit., p. 46.

6. Ionesco déclare à propos d'Amédée : « [...] le point de départ, ce fut le rêve d'un cadavre allongé dans un long couloir d'une maison que j'habitais. », *Entre la vie et le rêve*, op. cit., p. 72.

en moins de quinze jours. Un rêve d'envol, « qui est un rêve courant que les analystes interprètent comme un rêve érotique », est à l'origine du *Piéton de l'air*<sup>1</sup>, pièce dans laquelle Bérenger s'élève dans les cieux et disparaît sous les yeux de sa femme et de sa fille, totalement éberluées.

L'atmosphère de ses pièces est parfois tout aussi étrange que celle des images qui peuplent nos rêves. L'irréalisme est débridé dans *L'Avenir est dans les œufs* où l'onirisme participe souvent du burlesque, notamment dans les moments où le visage du grand-père mort s'anime dans le tableau qui est accroché au mur, comme dans les songes où les morts peuvent se manifester tout naturellement sans que le rêveur s'en étonne.

Ionesco mêle parfois des scènes de rêve à l'action dramatique de telle sorte que le spectateur ne les repère pas immédiatement comme telles. Les personnages rêvés semblent aussi réels que les protagonistes du drame si bien que la frontière entre rêve et réalité vacille, comme dans *Amédée* lors de l'apparition, pendant la dispute du couple, des doubles rêvés d'Amédée et de Madeleine, jeunes, en costume de mariés. « [...] on doit éviter, dans toute la mesure du possible, que Madeleine II et Amédée II aient l'aspect d'ectoplasmes... Le jeu de Madeleine II et d'Amédée II doit être très naturel dans le non naturel, dans l'irréel ; aussi naturel que peut l'être celui de Madeleine et d'Amédée », conseille Ionesco dans les didascalies<sup>2</sup>.

Quant aux deux dernières pièces, *L'Homme aux valises* (1975) et *Voyages chez les morts* (1980), dans lesquelles Ionesco se penche ouvertement sur son passé, tantôt remémoré, tantôt rêvé, profondément irréalistes, elles sont, plus encore que toutes les pièces précédentes, à tout instant baignées d'onirisme. Les deux héros ne semblent pas établir de différence entre les événements qui se déroulent *hic et nunc* et ceux que leur fantasmagorie a suscités. Scènes vécues et remémorées ou rêvées s'interpénètrent sans qu'une frontière nette les sépare. Lieux réels et lieux rêvés se confondent. « La véritable maison c'est celle dont nous rêvons, oui je rêve aussi souvent de celle-ci dans laquelle nous nous trouvons, elles sont toutes vraies, mais quelle est la plus vraie des vraies<sup>3</sup> ? », questionne Jean, dans *Voyages chez les morts*. La notion de réalité n'a plus cours ici.

1. *Ibid.*, p. 33-34.

2. Ionesco, *Amédée ou comment s'en débarrasser*, *Théâtre I*, p. 285.

3. Ionesco, *Voyages chez les morts*, *Théâtre VII*, Gallimard, 1981, p. 118.

*Cette pièce, écrit Ionesco à propos de L'Homme aux valises, est faite d'une série de rêves emboîtés les uns dans les autres, et l'unité est donnée par le personnage, toujours présent sur scène, à la fois témoin et acteur de ce qui se passe, mais aussi de ce qu'il fantasme<sup>1</sup>.*

C'est par la construction dramatique que l'onirisme est créé car lieux et personnages ne cessent de se transformer comme dans le rêve qui joue des mécanismes de condensation et de déplacement. Les héros des deux pièces se perdent dans un espace chaotique où ils côtoient des personnages protéiformes qui se transforment sous leurs yeux sans qu'ils n'en comprennent jamais les raisons. « Je cherche l'espace perdu<sup>2</sup> », dit Jean, angoissé. Parlant de cette pièce, Ionesco confie : « C'est un labyrinthe au niveau de l'espace, au niveau du temps, au niveau du langage et de la psychologie des personnages<sup>3</sup> ».

Ionesco a toujours pris plaisir à cultiver le paradoxe, goût qu'il partageait avec Breton, dont il fut un lecteur passionné. N'écrivit-il pas, à la mort de ce dernier, en 1966, ce vibrant hommage :

*Il vivait, non pas dans la contradiction, mais dans le paradoxe. Ce théoricien de l'irrationnel élargissait, approfondissait, augmentait la raison, l'irrationalité apparaissait ainsi comme la face cachée de la raison que la conscience pouvait explorer, intégrer<sup>4</sup>.*

Même si, trop indépendant, trop critique également face aux positions doctrinaires de Breton, Ionesco n'a jamais adhéré au mouvement surréaliste, il n'en demeure pas moins qu'il avait conscience lui-même d'en être l'un des continuateurs. Dans une quatrième et dernière partie de *Notes et contre-notes*, intitulée « Vouloir être de son temps, c'est déjà être dépassé », comme s'il jetait un regard rétrospectif sur ce qu'il vient d'écrire, il redéfinit ce qu'est pour lui le théâtre. En tant que fondateur de l'avant-garde théâtrale, il éprouve le sentiment de s'inscrire dans le grand courant artistique qui a commencé au lendemain de la guerre de 14-18 avec le dadaïsme et le surréalisme.

*Peut-être continuons-nous, chacun pour sa petite part, la grande révolution artistique, littéraire, de la pensée, qui a commencé vers 1915 ou 1920, qui n'est pas encore achevée et qui s'est exprimée dans les découvertes*

1. *Entre la vie et le rêve*, op. cit., p. 171.

2. *Voyages chez les morts*, op. cit., p. 114.

3. « Entretien avec Eugène Ionesco », in Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, op. cit., p. 258-259.

4. Eugène Ionesco, *Présent passé passé présent*, [Mercure de France, 1968], Idées / Gallimard, 1976, p. 221.

MARIE-CLAUDE HUBERT

*scientifiques nouvelles, la psychologie des profondeurs, l'art abstrait, le surréalisme, etc. — on ne sait pas, on ne peut pas encore savoir si nous sommes ou non les ouvriers d'une transformation de la mentalité — il n'y a pas encore une perspective suffisante pour en juger*<sup>1</sup>.

Refus de la logique, surréalité, onirisme, telles sont les trois vertus théologiques qui régissent les univers des surréalistes et de Ionesco et qui les rendent par moments si proches.

Université Aix-Marseille  
CIELAM

1. *Notes et contre-notes, op. cit.*, p. 332-333.

# RÉÉCRITURE DU QUOTIDIEN ET DU SPECTRAL DANS LE THÉÂTRE DE MARIE NDIAYE

Martine ANTLE

*De l'actualité et des événements, oui ! Des pré-occupations, dans ce qu'elles ont de profond et qui est l'apanage de quelques-uns, non ! (Artaud)*

Avec la pièce *Papa doit manger* en 2003, Marie Ndiaye est la deuxième femme dramaturge à entrer au répertoire de la Comédie Française. Son théâtre s'inscrit dans la continuité de l'histoire du théâtre contemporain français, il renouvelle aussi les ressorts et les forces du théâtre surréaliste. Néanmoins, le caractère surréaliste de son œuvre semble échapper à la critique, bien que Marie Ndiaye fasse un clin d'œil indiscutable au surréalisme en opérant de nombreux intertextes avec l'avant-garde théâtrale, comme c'est le cas par exemple avec des pièces telles que *Les Enfants terribles*, *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, ou encore *Les Mystères de l'amour*. On ne trouve en effet aucune mention du surréalisme dans les écrits portant sur son œuvre bien que les motifs fondamentaux du surréalisme et du théâtre surréalistes y soient omniprésents et repris de pièce en pièce : l'anticléricalisme, la parodie de la famille, l'humour noir, les personnages ubuesques, les spectres et la cruauté. Une centaine d'articles de presse consacrés au théâtre de Marie Ndiaye peuvent se résumer en quelques mots et sous-entendent qu'il n'y aurait rien de surréaliste dans ce théâtre : l'œuvre théâtrale de Marie Ndiaye serait uniquement, selon la critique, faite de faux-semblants, habitée de fantômes, basculant dans le fantastique ; située entre l'imaginaire et le monde réel, elle nous communiquerait une fantaisie grave en faisant allusion aux non-dits.

Ce silence et cette absence de reconnaissance sur les liens que le théâtre de Marie Ndiaye tisse avec le théâtre surréaliste et le surréalisme en général mettent en évidence que la présence du surréalisme dans la production littéraire et/ou théâtrale contemporaine n'est pas facilement discernable. Ce n'est pas le cas dans les arts qui relèvent du visuel. En effet, en opposition, la prolifération du surréalisme et

son assimilation dans de multiples media visuels n'est plus à démontrer : la capacité du surréalisme à s'infiltrer ou à être récupéré a été largement reconnue par la critique dans les modes de représentations visuels comme la mode, le design, la publicité et les arts décoratifs. Par ailleurs, le fait que les surréalistes aient eux-mêmes exploré le domaine de la mode, de la publicité, des vitrines, et qu'ils se soient donc à l'occasion éloignés de la portée politique et éthique du mouvement a aussi rendu visibles et promulgué leurs interventions dans les domaines visuels et mercantiles. Les noms de Man Ray et d'Elsa Schiaparelli emblématisent à eux seuls les retombées commerciales du surréalisme dans le monde de la mode. On peut également rappeler que le monde de la publicité, au premier abord incompatible avec l'éthique surréaliste, a aussi trouvé sa place dans le mouvement, comme le démontrent de nombreuses icônes publicitaires, à commencer par les ampoules Mazda dans *Nadja* ou l'apparition du bébé Cadum dans *La Liberté ou l'Amour* de Desnos, ou encore chez Picabia et René Clair dans leur film *Entr'acte*.

Mais comment rapprocher le théâtre de Marie Ndiaye, un théâtre parlé dans lequel le langage verbal prédomine sans aucun lien apparent du point de vue de la mise en scène, avec le théâtre alchimiste et magique surréaliste ? Il est évident qu'il n'explore pas les révolutions de la scène et de la théâtralité promulguées par le Théâtre Alfred Jarry qui ont transformé le théâtre du xx<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux représentations récentes de Wadji Mouawad. Son théâtre ne peut donc être rapproché du surréalisme du point de vue de la mise en scène. Il se situe par contre, par sa structure et son langage, parmi les créations qui ont remis l'accent sur le texte et le langage verbal, comme c'est le cas avec Duras, Redonnet et Koltès.

Néanmoins, je propose de montrer ici que c'est à partir des principaux motifs du surréalisme, et non par sa théâtralité, que le théâtre de Marie Ndiaye adhère aux principes du surréalisme et entreprend de réécrire le quotidien de notre société contemporaine, de ses fantômes, ses doubles, et de dénoncer ses pulsions, ses scandales et ses contradictions. Cette nouvelle écriture du quotidien ne vise pas à déréaliser le monde quotidien et à faire surgir le rêve, comme c'était le cas avec les surréalistes, mais effectue un retour brutal au réel, par ce qui pourrait se nommer un effet de « sur-réalisation » ou de « grossissement » du réel. Ce faisant, le théâtre de Marie Ndiaye stigmatise la famille et la patrie. C'est un théâtre de choc, de transgression et de subversion qui met en scène délibérément les tabous, les non-dits

de personnages animés par leurs pulsions, comme chez Buñuel. Il repose sur les clichés, le langage-vérité, la parodie dramatique, et une ironie féroce qui permettent de révéler les drames sans toutefois les résoudre. Il ébranle aussi l'idéologie dominante et les discours bourgeois en faisant douter le spectateur de tout discours normatif, et rejoint par là même les intentions politiques de l'avant-garde théâtrale<sup>1</sup>. En résistant à l'uniformisation discursive, Marie Ndiaye inaugure de nouvelles formes d'engagement et de résistance à l'ère contemporaine et prend une posture novice face au monde.

Vu les recoupements multiples qui existent entre son théâtre et le surréalisme, il n'est donc pas étonnant que chez Marie Ndiaye, le spectral occupe aussi une place centrale. De nombreux personnages fantomatiques ou même des spectres font irruption du passé et reviennent sur les lieux pour tenter en vain de faire justice. Dans *Rien d'humain*<sup>2</sup> l'intrigue simpliste nous introduit dans l'espace domestique de la maison où se joue le drame : deux amies se chamaillent un appartement<sup>3</sup>. Bella, à son retour d'Amérique, tient à récupérer l'appartement qu'elle a prêté à sa « plus vieille amie », Djamila. Tandis qu'elle se justifie pour expliquer l'ingratitude de cette dernière, elle révèle le passé et l'histoire d'exploitation et d'abus de Djamila : « Ma famille a beaucoup donné à Djamila. Ils ont usé et usé d'elle [...]. Nous l'avons formée, et cultivée. Baisée, baisée, baisée. » (RH 18)

Le troisième personnage, nommé Ignace, fou amoureux de Djamila, sert d'intermédiaire entre les deux femmes. Néanmoins, le passé accablant, omniprésent, complique la relation entre ces dernières parce que les frontières entre « don » et « prêt » demeurent floues et évoluent selon les témoignages contradictoires et mensongers. Car le prêt de l'appartement, loin de rester un simple acte de générosité gratuite, rentre dans une dynamique familiale complexe et dysfonctionnelle qui brouille les notions de don, de prêt, de dette et d'échange, puisque nous apprenons par la suite que l'appartement aurait été légué à Djamila par le père de Bella. C'est même Bella qui annonce que c'est par générosité que son père aurait permis à Djamila de sortir de sa « condition de fille d'employé mal payé » pour ensuite abuser d'elle :

1. Rappelons ici la présentation d'*Ubu Roi* dans laquelle Alfred Jarry annonce son intention de faire « grogner » le spectateur comme un ours pour le réveiller de sa torpeur.

2. Marie Ndiaye, *Rien d'humain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003. Par la suite, nous indiquons le titre des pièces sous leurs initiales.

3. Cette parodie de l'amitié fait écho à la parodie amoureuse des *Mystères de l'amour*.

*Bella : Mon propre père si magnifique montait sur Djamila comme sur son petit cheval favori<sup>1</sup>. (34) Papa a tout donné à Djamila. Mes frères me l'ont dit. [...] Et dire qu'ils soumettaient Djamila, qu'ils l'empoignaient et la jetaient par terre en riant, car ils étaient secs, musclés, pleins d'assurance. (RH40)*

Le renversement de rôle dominé/dominant entre Bella et Djamila s'effectue sans crise aucune, par une véritable mise à plat — ou banalisation — de l'Histoire et de la violence. Tandis que le passé s'affiche, il n'y a ni crise, ni dénouement ; les questions demeurent posées dans toute leur brutalité. En guise de conclusion à ce drame, et par un renversement ironique, sinon comique des rôles, Bella va se trouver en position de femme de ménage chez Djamila. L'interchangeabilité des rôles est par ailleurs suggérée par la quasi-symétrie des deux noms : Bella, et Djamila dont le nom en arabe renvoie aussi à Belle. Face au constat contradictoire des faits rapportés, le spectateur/lecteur doit remonter l'histoire troublante de Djamila tout autant que celle de l'appartement. Pour autant, la pièce ne tombe ni dans le tragique ni dans la morale.

Avec *Papa doit manger*<sup>2</sup>, nous retombons dans les clichés du drame de famille conventionnel, un des thèmes privilégiés de l'avant-garde déjà présent à partir de *Mouchoir de nuages* de Tristan Tzara. Nous assistons cette fois-ci au retour du père prodigue Aimé<sup>3</sup>, qui revendique sa couleur noire, sa richesse et revient au domicile familial pour reconstruire la famille qu'il a abandonnée. Il y aurait là matière à composer une pièce sur une parodie de la négritude et de la paternité. Les éléments parodiques sont communiqués par des objets de consommation : ce père ubuesque revient avec des pâtes de fruits « duty free, achetées à Roissy » et une invitation à manger de la choucroute à l'hôtel Nikko, un plat sorti de son contexte régional et déplacé dans un lieu japonais, pour se faire pardonner :

1. Le cheval fait un clin d'œil indiscutable à la définition de Dada, soit la désignation enfantine du cheval, et à Hugo Ball, le fondateur du mouvement, selon qui il fallait « sauver le petit cheval de bois ». Les intertextes abondent et je ne donnerai ici que quelques exemples.

2. Marie Ndiaye, *Papa doit manger*, Les Editions de Minuit, 2003.

3. Ahmed dont le nom a été changé en Aimé pour mieux réussir dans les affaires. Ceci fait allusion aux Arabes en France qui sont nombreux à franciser leurs noms pour des raisons professionnelles.

*Papa : Je vous invite à l'hôtel Nikko. Nous y dînerons. [...] Il y a, à l'hôtel Nikko, des choucroutes qu'on<sup>1</sup> se rappelle toute sa vie. (PM24)*

Ce pseudo-drame familial est détourné d'une part par une logique digne du Théâtre de l'Absurde, un des premiers héritiers du théâtre surréaliste : on ne sait trop quoi faire de ce papa encombrant, manipulateur, menteur et pauvre, et la seule réponse ou solution pratique à cette situation sera formulée par ses deux filles qui, ne voulant pas voir leur père à la rue, concluent que « papa doit manger ». Il sert d'autre part de prétexte pour donner voix à d'autres membres de cette famille et révéler les mentalités sur les mariages mixtes en France.

*Grand-Mère, par exemple : Est-ce que ton mari est toujours noir comme le diable [...] ? Zelner ton bienfaiteur, t'a prise sous son aile comme il faut. Tu gâcherais tout cela ? Pour ce nègre ? (51) Et cette odeur, cette odeur qu'il avait, cette odeur qu'ils ont tous. Tiens, je la sens sur toi. Tu en es toute imprégnée. (PM59)*

*Et Tante Clémence : [...] Nous n'avons aucun problème avec les étrangers [...]. Tes filles ont le teint assez clair, c'est une chance pour elles. (PM52-56)*

Avec Zelner, professeur de lettres et deuxième mari de Maman, s'affiche la culpabilité de l'intellectuel vis-à-vis du colonisé et du Noir en général. Ce personnage parodique en tant que défenseur de la langue française et du langage raisonné incarne sur scène l'antithèse même du surréalisme : contraint par les académismes, il s'est efforcé au cours des années à corriger « les impropriétés de langage » de sa femme et il est très fier de répéter à plusieurs reprises qu'ils ont « une vie sexuelle équilibrée ».

Dans *Toute vérité*<sup>2</sup> que Marie Ndiaye écrit en collaboration avec Jean-Yves Cendrey, nous sommes à nouveau confrontés au drame familial. La confrontation idéologique et générationnelle qui oppose père et fils, dévoile les contradictions de l'éducation chrétienne que ce dernier a reçue :

*Fils : Au catéchisme, ça ne rigolait pas, et à la maison non plus. Au catéchisme, on me faisait ce commandement : « tu honoreras ton père et ta mère », puis je rentrais à la maison pour me faire taper dessus, et, je le confesse, réprover mes parents plutôt que les honorer. Au catéchisme*

1. Notons ici l'effet comique du langage parlé qui est grammaticalement incorrect (« des choucroutes qu'on » au lieu de « des choucroutes dont ») et qui s'oppose aux principes rigides de la grammaire revendiqués par Zelner.

2. Marie NDiaye et Jean-Yves Cendrey, *Toute Vérité* dans *Puzzle*, trois pièces, Gallimard, 2007, 75-102.

*heureusement, on dessinait, et j'adorais dessiner le Christ en croix, le faire saigner comme un cochon. (TV95)*

Dans un esprit subversif proche de celui d'Arrabal et de Buñuel, Marie Ndiaye place le spectateur en situation d'écoute et de voyeurisme face au remue-ménage familial auquel est confronté le fils et face à son éducation religieuse.

Dans d'autres pièces, les victimes, absentes ou mortes, tout comme dans *Mademoiselle Piège* de Vitrac, ne sont pas en mesure de réclamer leur dû ou justice. C'est le cas de la servante Hilda dans *Hilda*<sup>1</sup>, ou encore du petit Karim dans *Les Grandes Personnes*<sup>2</sup>.

Le personnage d'Hilda<sup>3</sup>, absent de la pièce *Hilda*, demeure figé dans le discours de sa patronne Madame Lemarchand qui marchande ses services avec son mari Franck. Ce n'est plus l'art qui fait l'objet d'un vulgaire marchandage comme le proclamaient les dadaïstes, mais le personnage féminin pris ici en tant qu'objet de consommation. Cette pièce répond ouvertement aux positions des surréalistes contre l'hypocrisie et l'exploitation sociales. Monsieur et Madame Lemarchand, « des êtres sensibles de gauche » (46), vont s'adonner à la domination, au clonage, à la sexualisation, aux projections et au fantasme. Hilda est chosifiée et serait un clone parfait à qui il manquerait néanmoins une seule qualité : elle est sans affect et ne peut plus être victime du sadisme de sa patronne<sup>4</sup>. Car, en effet, ce qui motive Madame Lemarchand dans son appropriation d'Hilda, c'est de marchander, ce qui lui permet d'entretenir avec elle des rapports ambigus d'amitié, de charité, et non pas, elle s'en défend, de reproduire d'anciens modèles de maîtresse et d'esclave :

*Madame Lemarchand*: Hilda me devra une grande soumission [...]. Comprenez-vous qu'Hilda ne veuille être qu'une domestique ? Elle peut être mon amie. Quelle servante refuserait [...] ? Pourquoi joue-t-elle à l'esclave ? Pourquoi Hilda éprouve-t-elle une aussi grande répugnance de notre peau et de notre chair, Franck ? (31) Et tout à l'heure, j'ai mis Hilda

1. Marie Ndiaye, *Hilda*, Editions de Minuit, 1999.

2. Marie Ndiaye, *Les Grandes Personnes*, Gallimard, 2011.

3. Hilda étymologiquement est celle qui meurt au combat.

4. Notons qu'*Hilda* est publiée en 1999, la même année où le Tribunal de grande instance de Paris traite la première affaire d'esclavage domestique en France au sein d'une juridiction pénale. Ce n'est probablement pas une coïncidence si les propos de Bella suivent à la lettre le texte des avocats qui ont défendu les époux accusés d'esclavage domestique selon qui leur employé bénéficiait « d'affection et d'amour » et qui ont eux aussi revendiqué leur rôle d'humanistes et leur éthique chrétienne. Voir l'ouvrage de Raphaël Dallaporta et Ondine Millot, *Esclavage domestique*, Arles, Les Rencontres d'Arles, Photographie, 2006.

*entièrement nue [...] J'ai remarqué depuis le début qu'Hilda n'est pas toujours très propre, Franck. (GP22, 31, 53)*

Madame Lemarchand entreprend de couper les cheveux d'Hilda pour la rendre « plus hygiénique » ; de « l'éduquer », pour la transformer en employée « charmante, propre, nette, portant des bas blancs au maillage extrêmement fins et des mules de cuir blanc à talons hauts [...]. Hilda est encore plus belle qu'avant car elle ressemble, ainsi, tout à fait à un page. » (58) Une fois Hilda transformée, « égarée, molle, soumise et apathique », Madame Lemarchand va conclure : « Je ne sais plus quoi faire d'Hilda [...]. Hilda est morte à présent. » (88) Hilda ainsi transformée et sexualisée devient femme-automate. Elle renvoie à l'image du double et incarne virtuellement sur scène le renouveau du mannequin surréaliste, tel que le *Mannequin fatigué* de Man Ray pour citer un exemple.

Avec la pièce *Providence*<sup>1</sup> en 2001, nous assistons au retour du spectre, de l'Autre qui hante toute une communauté. La pièce est un exemple éloquent du thème de la cruauté au sens où l'entendait Artaud. Le sujet principal est celui du viol et l'intrigue est universelle : une femme violée cherche d'une part son enfant et d'autre part l'homme qui est responsable de sa grossesse, « celui qui a violé Providence et qui, en ce moment, peut-être dîne en famille » (46). Les rumeurs de la communauté et les voix discordantes mettent en place les stratégies du mensonge. Providence aurait été retrouvée nue près de la rivière, « sans conscience, complètement dévêtue » (65). Selon l'assureur par exemple : « beaucoup de monde est accouru pour [...] regarder, disons, même, le village entier » (65). La pièce bascule dans l'absurde lorsqu'on lui apprend que son enfant a été donné à manger aux cochons<sup>2</sup>. Dans cette pièce où les voix de la communauté sont à l'unisson pour se déculpabiliser et rejeter Providence, le passé pèse lourdement sur scène sans apporter de solution ou de répit : c'est à nouveau au spectateur qu'incombe la tâche impossible de reconstruire l'identité de Providence et son histoire à partir de faits rapportés, au travers de non-dits, de dénonciations, et de témoignages de toute une communauté qui est confrontée à son retour. Véritable spectre qui hante, moitié humain, moitié animal, tout comme le Minotaure sur-

1. Marie Ndiaye et Jean-Yves Cendrey, *Providence* dans *Puzzle*, trois pièces, Gallimard, 2007, p. 15-72 (1<sup>re</sup> éd. CompAct, 2001).

2. Avec un clin d'œil au *Rhinocéros* d'Ionesco.

réaliste, le personnage de Providence se situe à mi-chemin du réel et du mythe et se fait même l'annonciatrice de sa propre fiction et de sa spectralité :

*Providence* : *L'ombre de Providence sera partout. Ma voix, mes cheveux, le bruit de mon poing contre les portes : il restera chez tout le monde un peu de moi et ce peu-là s'insinuera dans le plâtre, dans les poutres, deviendra l'odeur du linge. [...] Pas une goutte de sang tombée d'une plaie [...] qui n'évoquera pour chacun l'âme en peine de Providence. (48-49)*

En définitive, toute une société est mise à l'épreuve dans cette pièce où le mensonge sur le viol triomphe jusqu'au bout. La communauté ignominieuse agit en tant que véritable panoptique de contrôle sur Providence, ce qu'elle nomme « l'œil du village ». La sensation d'abject qui se dégage de la pièce est détournée par le personnage de la serveuse qui nous signale que le personnage de Providence ne serait que prétexte à la représentation. À la fin de la pièce, la serveuse prétend en effet avoir joué le rôle de Providence, même si elle confesse que le rôle ne lui a pas convenu. Ceci met l'accent sur les possibilités performatives de ce personnage (tout comme le personnage de Nadja dans *Nadja*) et sur la théâtralisation de la violence. Cette prise de position de la serveuse accentue le caractère irréel et fantasmagorique de la représentation et allège le ton de la pièce.

La pièce *Les Grandes Personnes* (2001), tout en renouant avec la tradition théâtrale de mettre en scène de vieux couples qui ressassent leur passé<sup>1</sup>, présente un détournement similaire de l'abject. Les références ubuesques infantiles sont cette fois détournées pour mettre en valeur les dysfonctionnements de la famille, du Maître-pédophile qui annonce ouvertement ses rapports sexuels avec la victime Karim : « Je les caresse et je les tripote - certains, je les ai... violés. » (GP30) C'est finalement toute une communauté qui participe au déni jusqu'aux parents :

1. Ceci fait sans aucun doute écho au vieux couple beckettien (dans *Oh les beaux jours*) mais aussi à la pièce *Amédée ou comment s'en débarrasser* de Ionesco. Tandis que chez Ionesco la présence encombrante et invisible du mort pousse les murs de la chambre voisine, dans *Les Grandes Personnes*, le spectre menaçant de la jeune fille disparue loge sous l'escalier, invisible, hante la scène. Notons ici un traitement similaire du hors-scène, de l'avant-garde jusqu'à Marie Ndiaye.

*Le Maître* : Maman, je viole mes petits élèves. Papa, ai-je le droit de violer mes élèves de huit ans ?

*Isabelle* : Ne raconte pas n'importe quoi, mon chéri. (GP30-31)

La défense du Maître dans la pièce prend rapidement la forme d'une affaire nationale au point que, comme l'exprime l'un des parents d'élèves, la défense de la nation l'emporte sur la question du viol : « Nous préférons toujours être dévoués au Maître et à notre patrie commune qu'à quelque vérité que ce soit ! » (GP36) Cette critique de la nation, fidèle à l'esprit Dada et surréaliste chez Marie Ndiaye, est à présent poussée à l'extrême dans ses connotations raciales. La race blanche, emblématisée par le « sperme inodore et bien blanc », assure les dénis de l'Histoire et la justification des abus, comme l'exprime le père Georges :

*Le père Georges* : Mon sperme était inodore et bien blanc, de sorte que nous avons eu un fils à la peau très claire [...]. C'est la raison pour laquelle, mon chéri, tes cheveux ne sentent rien et tes yeux sont si pâles — la semence laiteuse de ton papa [...]. Excuse-moi si je suis indiscret, ton sperme est-il aussi blanc que le mien ? (GP31)

Avec la pièce *Les Serpents*<sup>1</sup>, Marie Ndiaye pousse encore plus loin sa critique de la nation et du sentiment patriotique. La fête nationale sert de toile de fond aux récits de trois femmes qui pleurent leur destin : enfants morts sous les coups ou jetés aux serpents, ou encore torturés sur leur chaise dans la menace constante de ne pas pouvoir assister au feu d'artifice du 14 juillet :

*France* : Ils ne doivent pas quitter leur petite chaise glacée, il le leur a interdit [...]. Les enfants sont tout engourdis de crampes et torturés dans leurs mains et leurs pieds par des millions de fourmis. Mais il leur défend même de ciller, car ils ne sont que trop prêts, ils sont tout à fait prêts, pour la fête. Vous voulez être privés de feu d'artifice ? leur demande-t-il doucement. Où, peut-être, vous voulez que le feu d'artifice soit annulé à cause de vous ? Qu'on vous le reproche toute votre vie ? (S61)

La présence invisible du père et le poids de ses paroles rapportées par les trois femmes créent une atmosphère d'horreur et de terreur qui reprennent les topoï de la cruauté qu'Artaud a notés dans *Les Cenci*, à savoir le déchaînement des pulsions et l'ignominie des tyrans.

Au cours d'un entretien avec Catherine Argand, Marie Ndiaye confirme ce point de vue en parlant de la notion « d'étrangéité » dans

1. Marie Ndiaye, *Les Serpents*, Éditions de Minuit, 2004.

son théâtre. Dans cet entretien, elle avoue aimer jouer avec « la cruauté » : « J'aime bien dans les histoires, essayer d'aller jusqu'au bout, jusqu'à ce que je conçois comme les limites du supportable<sup>1</sup> ».

Le jeu de la cruauté est poussé à l'extrême dans *Les Serpents*. Le père monstrueux et criminel se transforme en ogre au travers du récit des trois femmes, ce qui éloigne la pièce du réalisme. C'est ainsi que Madame Diss, la mère de l'ogre, annonce à Nancy l'éventualité que son fils aurait mangé son épouse France : « Il l'a peut-être avalée, puisqu'elle le craignait. Il aura mangé les enfants, puis cette femme, et il attend que nous venions à lui pour nous infliger le même traitement obscène. » (S51) C'est dans ce contexte de la cruauté que Marie NDiaye interpelle directement son lecteur/spectateur sur le rôle politique que jouent les mots.

Dans *Les Grandes Personnes*, la cruauté est représentée par le biais de revenants invisibles, de voix intérieures qui logent « dans la poitrine du fils ». Ces voix ne sont rien d'autre que celles de l'inconscient collectif, de la culpabilité :

*Le Fils : [...] Ils se sont introduits en moi dans mon sommeil probablement car, un matin, je me suis réveillé avec une sensation d'étouffement et j'ai su alors qu'ils étaient là. (GP57)*

Les voix des personnages virtuels nommés « Ceux qui logent dans la poitrine du fils » compliquent et brouillent la question de la filiation dans la pièce en suggérant que le fils aurait été volé à ses parents : « Ils ont volé notre fils [...]. Et ces gens sont venus le prendre et ils l'ont appelé d'un autre nom. » (58-59) C'est précisément lorsque « Ceux qui logent dans la poitrine du fils » prennent la parole tout en demeurant invisibles que la pièce bascule dans l'irrationnel et le virtuel ou « la virtualité des possibles<sup>2</sup> » (Artaud, *Le Théâtre et son double*, 1938).

Il est évident que, dans son théâtre, Marie Ndiaye tourne en dérision tous les thèmes de la cruauté qu'elle présente sur scène. C'est par cette pratique du détour qu'elle rejoint l'esprit Dada de subversion et de dérision des valeurs dominantes. Elle ne résout pas les drames, et il n'y a ni logique ni morale. Cette jeune dramaturge qui écrit et crée dans un nouveau contexte historique, celui de la mondialisation,

1. Citée dans le programme de la mise en scène des *Grandes Personnes* par Christophe Pertou (GP21).

2. Précisons qu'ils sont présentés comme de véritables personnages malgré leur invisibilité et non pas en tant que voix off ou voix anonymes de la pièce.

brouille les pistes identitaires, questionne les nouvelles formes de marchandisation, dénonce l'hypocrisie des discours moralistes du « bétail humain<sup>1</sup> » et les enjeux de la question sociale, rejoignant par là-même les objectifs de l'avant-garde. Elle inaugure un courant neuf de l'esprit surréaliste et des nouvelles formes d'engagement au théâtre aujourd'hui.

Université de Caroline du Nord  
Chapel Hill

1. C'est en ces termes que Cocteau s'exprime en 1922 dans sa Préface des *Mariés de la Tour Eiffel*: « J'allume tout, je souligne tout. Vide du dimanche. Bétail humain, expressions toutes faites [...] » *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Gallimard, 1938, p. 64.



# LA DRAMATURGIE SURRATIONNELLE DE CLAUDE GAUVREAU OU LES DÉFIS DE LA LANGUE *EXPLORÉENNE* AU THÉÂTRE<sup>1</sup>

Noëlle RACINE

*Parneubreu: ézolt tranacèwplaghir ucu-  
zdav trénn oj cuduce<sup>2</sup>*

Au nombre des artistes pouvant être associés, de près ou de loin, à une possible incarnation du surréalisme au Québec, on compte assurément le groupe des Automatistes, ayant pour meneur le peintre Paul-Émile Borduas, et pour « principal animateur<sup>3</sup> » le poète dramatique Claude Gauvreau (1925-1971). Ce dernier—l'une des figures majeures de la littérature québécoise— a su contribuer d'une manière toute particulière à l'égrégore automatiste, en inventant un nouvel idiome, appelé le « langage exploréen<sup>4</sup> ». Même si les chercheurs ont souvent, mais brièvement, commenté cette dimension particulière des pièces gauvréennes, aucun critique, sauf erreur, ne s'est penché sur les enjeux reliés à la transposition dramaturgique de ce « trésor poétique<sup>5</sup> ». Cet article se propose donc, après un retour sur les prises de position de l'écrivain par rapport au surréalisme français, d'étudier les défis que suppose la théâtralisation de sa langue *exploréenne*.

1. Cet article s'inscrit dans le cadre de mes recherches postdoctorales au Département de lettres et communication sociale de l'UQTR (Université du Québec à Trois-Rivières), sous la supervision de Hervé Guay.

2. Claude Gauvreau, *Œuvres créatrices complètes*, édition par l'auteur, « Avertissement » par Gérald Godin, Montréal, Parti pris, « Chien d'or », 1977, p. 859. Par la suite abrégé en OCC. Les passages mis en italique dans les citations sont des choix de l'auteur.

3. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *Correspondance 1949-1950*, présentation de Jean-Claude Dussault, notes d'André-G. Bourassa, Montréal, L'Hexagone, « Œuvre de Claude Gauvreau », 1993, quatrième de couverture.

4. Claude Gauvreau, OCC, p. 1483. Désormais, le mot « exploréen » et ses déclinaisons grammaticales seront mis en italique.

5. *Id.*, *Écrits sur l'art*, texte établi et présenté par Gilles Lapointe avec la collaboration de Philippe Brosseau, Montréal, L'Hexagone, 1996, p. 52. Abrégé en EA.

## Du surréalisme à l'automatisme surrationnel

La posture qu'adopte Gauvreau face au surréalisme apparaît moins ambiguë que nuancée. D'abord, il partage certaines affinités avec les membres de ce courant, dans la mesure où il rejette catégoriquement les esthétiques réaliste et naturaliste, qu'il accuse d'être « refouleuse[s et] étroitement rationnel[les] » (EA284). En effet, il tisse de nombreux liens avec diverses mouvances anti-imitatives – « Je ne pouvais même pas songer à les “imiter”<sup>1</sup> » – dont le symbolisme, le romantisme, le dadaïsme et le futurisme. En lisant sa prose, on découvre ainsi, outre le fait que ce soit « un livre de Francis Jammes qui [l]e poussa à écrire » (*ibid.* 130), que Paul Claudel (qui fut un temps symboliste) « eut sur [lui] une influence prédominante<sup>2</sup> ». Par ailleurs, le romantisme, ou la « maladie romantique<sup>3</sup> », comme l'appelait Émile Zola, est une source à laquelle semble aussi s'être abreuvé Gauvreau. Considérant ce courant « essentiellement libérateur et libertaire<sup>4</sup> », il n'a pas hésité pas à le qualifier d'« éternel<sup>5</sup> ». Dada, et plus particulièrement Tristan Tzara, ont aussi fortement imprégné son œuvre. Gauvreau voyait en celui qui avait, avec ses « poèmes bruitistes<sup>6</sup> », influencé l'écriture d'*Étal mixte* (OCC211-265), « son premier recueil de poésie pure » (*ibid.* 13), le plus grand poète du XX<sup>e</sup> siècle. Puis, en sous-titrant le dernier segment de *Cinq Ouïes* (« Amours immodérées », *ibid.* 267-377) de « futurisme en acte » (*ibid.* 352), le dramaturge montrait, encore une fois, que son œuvre, tout comme celle des surréalistes, se trouvait sous l'égide des courants antiréaliste et antinaturaliste.

On peut aussi voir que Gauvreau se rapproche du surréalisme lorsqu'il dévoile l'identité de ses modèles artistiques. Ceux-là sont tantôt d'incontestables précurseurs du mouvement, tantôt des membres attirés du surréalisme : René Crevel, Lautréamont, Tristan Corbière, Arthur Cravan, Antonin Artaud, Guillaume Apollinaire et René Char (EA359-360). Ailleurs, il évoque d'autres écrivains ayant eu une

1. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *op. cit.*, p.25. Gauvreau parle d'Arthur Rimbaud et de Stéphane Mallarmé.

2. Claude Gauvreau, *OCC*, p. 11.

3. Émile Zola, *Le Roman expérimental*, éd. Aimé Guedj, Flammarion, GF, -1971, p. 84.

4. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *op. cit.*, p.272.

5. Claude Gauvreau, « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », *Études littéraires*, vol. 5, n° 3, décembre 1972, p. 501.

6. Jacques Marchand, *Claude Gauvreau. Poète et mythocrate*, Montréal, VLB, 1979, p. 155.

influence déterminante sur son parcours créateur : Paul Éluard<sup>1</sup>, certes, mais surtout Alfred Jarry et Jacques Vaché<sup>2</sup>. En effet, le héros préféré de Gauvreau est le « surmâle<sup>3</sup> ». Puis, dans la scène finale des *Oranges sont vertes*, le personnage de Batlam reprend le geste de « Vaché qui tirait à balles blanches sur l'auditoire des *Mamelles de Tirésias*<sup>4</sup> ».

À ceux-là, s'ajoute le chef de file du groupe surréaliste : André Breton. Le premier contact que Gauvreau a eu avec ce poète a été négatif. Gauvreau relate ainsi les moments où le peintre Fernand Leduc lui parlait du *Second Manifeste du surréalisme* : il « me faisait penser à un père préfet sentencieux et grondeur. Cette attitude m'enlevait personnellement toute envie d'en connaître plus long sur le surréalisme et me rendait Breton très rébarbatif » (EA42). Malgré tout, l'auteur québécois a maintes fois répété l'admiration qu'il éprouvait pour celui qu'il jugeait « un grand prosateur » (EA352), tout comme le délice que lui procurait la lecture de son œuvre. En plus de discuter longuement d'*Arcane 17* dans ses échanges épistolaires avec Borduas, il avoue qu'à ses yeux, « aucun homme n'a su, plus qu'André Breton, attirer l'attention sur des sols vierges infiniment précieux à connaître » (EA271). Pour lui, les « héroïnes de Breton sont évidemment les plus finement conçues de toutes. Nadja. Jacqueline. Mélusine. » (EA355)

Cette fascination pour Breton et ses écrits incite Gauvreau à lui écrire une longue missive<sup>5</sup>. Elle le mène aussi à vivre une passion démesurée, semblable à celle décrite dans *Nadja* : « j'ai connu l'amour fou. » (EA349) un fol amour, raconté dans le roman *Beauté baroque*, mettant en scène la muse de sa vie, c'est-à-dire la femme « chef-d'œuvre » (OCC 499) qu'est Muriel Guilbault ou « Murifou, comme il l'appelle<sup>6</sup> ».

Quelques gestes de Gauvreau autorisent également à penser que, d'une certaine façon, l'auteur se réclame de l'esthétique et de l'idéologie surréalistes. Ainsi, au tout début des années 1950, il défend bec et ongle le groupe de Breton : « Les surréalistes sont les prophètes de

1. *Id.*, « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », p. 510.

2. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *op. cit.*, p. 25.

3. Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, p. 355. Alfred Jarry, *Le Surmâle : roman moderne*, Fasquelle, 1953 [1902], 154 p.

4. André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, p. 146.

5. *Lettre à André Breton, le 7 janvier 1961*, éd. Gilles Lapointe, Montréal, Le Temps volé, « De l'essart », n°8, 2011.

6. André-G. Bourassa, *op. cit.*, p. 141.

l'heure et personne ne pourra jamais décréter qu'ils n'aient pas existé./ Par le seul fait d'avoir été, le dynamisme surréaliste est une puissance subversive irréductible<sup>1</sup>. » Il s'intéresse aussi, à titre de critique d'art cette fois, aux dessins de Conrad Tremblay, de « tempérament essentiellement surréaliste » (EA193) ; à la « fantaisie surréelle<sup>2</sup> » (*Le Voleur d'enfants*) de Jules Supervielle, montée par la Compagnie du Demi-Siècle au Gesù ; et à la poésie de Roland Giguère, présentant, selon lui, d'irréductibles « affinités surréalistes<sup>3</sup> ». Enfin, on ne peut nier que des échos surréalistes se font entendre dans le verbe gauvreen : sous sa plume, reviennent fréquemment les termes « merveilleux » (OCC 495), « révolution », « IMAGINATION<sup>4</sup> », « rêve » (OCC 76) et « risque » (EA267).

Son ravissement pour le surréalisme ne l'empêche pas, cependant, de revendiquer une autonomie sur les plans de la pensée théorique et de la pratique artistique. S'il ne souhaite pas reprendre intégralement les préceptes de ce groupe, c'est parce qu'il pense ceci :

*La singerie d'autrui (que cet autrui soit Stendhal ou Baudelaire, qu'il soit Gracq ou Maupassant) ne conduit pas étape par étape à l'expression personnelle, comme les pions stériles voudraient nous le faire croire, mais au contraire, elle oriente vers le pôle diamétralement opposé au dégagement du désir. La « caméléonie » (réflexion [sic] extérieure des maniérismes accidentels d'autrui) est un cul-de-sac, qui devient vite le cimetière des faibles<sup>5</sup>.*

Bien entendu, il ne choisit pas de faire table rase de l'héritage surréaliste, car il croit que ce mouvement a eu une importance capitale dans l'évolution de l'art : « S'il est vrai que la poésie non-figurative [sic] est à l'avant-garde en 1970, elle n'aurait jamais pu voir le jour sans le surréalisme<sup>6</sup>. » En contrepartie, il dira à Jean-Claude Dussault, au nom de l'égrégoire automatiste : « Vous apprendrez bientôt que nous ne sommes pas de vagues singes du surréalisme<sup>7</sup>. »

Pour Gauvreau, comme pour Borduas, l'art trouve sa vérité dans l'innovation créatrice et la « PASSION DYNAMIQUE<sup>8</sup> ». Ainsi, de son

1. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *op. cit.*, p. 139.

2. *Id.*, « Ostracisme jésuitique. Les coupures invraisemblables commandées par le Gesù [sic] », *Le Haut-parleur*, vol. II, n° 17, 28 avril 1951, p. 4.

3. Claude Gauvreau, « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », p. 501.

4. *Id.*, « Réflexions d'un dramaturge débutant », p. 32.

5. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *op. cit.*, p. 75.

6. Claude Gauvreau, « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », p. 511.

7. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *op. cit.*, p. 141.

8. Paul-Émile Borduas, *Projections libérantes* (Montréal, Mithra-Mythe, 1949, 40 p.), cité par Claude Gauvreau, EA282.

point de vue, les vrais artistes doivent se méfier tant du « dressage négatif<sup>1</sup> » que du « fixisme [...] archaïque » et des conventions classicisantes : « L'académisme, c'est la substitution à une solution personnelle d'une recette à tout faire indéfiniment reproduisible, et cela est toujours une pourriture. » (EA 286, 125) Afin d'y arriver, il importe de faire une « assimilation du passé<sup>2</sup> » pour ensuite le dépasser, voire le surpasser. Autrement dit, le legs « ne peut être transmis que TRANSFORMÉ, sans quoi c'est le gauchissement<sup>3</sup> ».

Or, cette transformation, ce dépassement ou ce « surpassement » (OCC495), les Automatistes le concrétisent en proposant un art non pas surréel, mais bien « surrationnel ». Leur contribution esthétique réside dans la suggestion d'une « activité vivante sans cesse progressive » (EA273, 279) puisant aux « sources émotives<sup>4</sup> » de « la pensée inconsciente ». En résulte la pratique d'un art non figuratif, par opposition à la « figuration » surréaliste, c'est-à-dire un art ou un « tableau-conséquence n'étant lié immédiatement à aucune intention prédéfinie » (EA351, 44, 267).

### L'*exploréen* : une actualisation littéraire de l'automatisme surrationnel

Certes, l'Automatisme s'est surtout révélé à travers la peinture, mais Gauvreau n'a pas manqué de se réapproprier littérairement « la pensée surrationnelle<sup>5</sup> » en inventant l'*exploréen*, qui, en plus de fonder sa poésie, se transpose dans sa dramaturgie. Assimilable, *mutatis mutandis*, aux glossolalies artaudiennes, cet idiome, dont l'économie s'apparente à un « désordre établi » (EA65), troque le dire pour un « objet non figuratif QUI EST NÉCESSAIREMENT DE LA MATIÈRE ORGANISÉE<sup>6</sup> ».

Même si Gauvreau n'a pas proposé de distinction entre différentes sous-catégories d'*exploréen*, une analyse attentive du lexique constituant ce nouveau langage permet de dégager une classification fort

1. Claude Gauvreau, « Réflexions d'un dramaturge débutant », p. 29.

2. *Id.*, « Quelques poètes "inconnus" », *Le Haut-parleur*, vol. II, n°26, 30 juin 1951, p. 3.

3. Paul-Émile Borduas, *Refus global* (Montréal, Mithra-Mythe, « Spéciales », 1948, cité par Claude Gauvreau, EA58).

4. *Id.*, « Réflexions d'un dramaturge débutant », p. 29.

5. *Ibid.*, p. 34.

6. *Ibid.*, p.286. Désormais, le mot « objet » sera mis en italique lorsqu'il renverra aux œuvres gauvréennes.

simple, quoique fondamentale. Ainsi, les termes composant cette création glossique peuvent être divisés en trois groupes, mais qui, généralement, s'enchevêtrent. D'une part, ce sont souvent des vocables français qui forment l'*exploréen*, mais dans une juxtaposition inattendue qui leur donne une tout autre aura :

*Le dé vert : [...] L'aristocrate stable découpe une silhouette de marbre ou de biscuit malaxé dans la pierre sur le décor au climat de kimono qui éjacule le noir taciturne et le citron sexuel. [...] Mais l'Empereur Joudi déchire l'apaisement du candélabre comme une truie enceinte. (OCC 140-41)*

D'autre part, on compte des néologismes à base de français obtenus au prix d'une déconstruction-reconstruction des lexies appartenant à la langue de Molière : « l'ivrance », « gaufine », « fléchenivelé », « lapins-vrilles » (OCC 72, 166, 323, 325). Par ailleurs, l'on retrouve des créations néologiques pures qui se succèdent dans les répliques des personnages : « Arcalethe : orodizio zananecqnafluth zoldeûzreu » (OCC 840).

Une précision s'impose, cependant : dans le théâtre de Gauvreau, l'usage de l'*exploréen* n'est pas toujours majoritaire en regard du français. Tandis que certaines de ses partitions théâtrales se composent uniquement de sa poésie pure (comme *Faisceau d'épingles de verre*, OCC 837-862), d'autres trouvent l'intégralité de leur matière dans un assemblage surrationnel de syntagmes français (*Automatisme pour la radio*, par exemple, OCC 897-1050). Toutefois, les pièces de « théâtre de longue durée<sup>1</sup> », pour reprendre une expression d'André-G. Bourassa, telles *La Charge de l'original épormyable* (OCC 637-753) et *Les Oranges sont vertes*, possèdent, pour une large part, des répliques rédigées en français normatif, entre lesquelles s'insèrent, avec plus de parcimonie, des passages en « langage surrationnel<sup>2</sup> ».

Pourtant, quelles que soient la qualité et la quantité d'*exploréen* employées dans les pièces de théâtre de cet auteur, on peut remarquer que les extraits rédigés en langue nouvelle répondent toujours aux mêmes critères de composition. Même si Gauvreau prétendait que l'automatisme n'est pas « une formule » — ou, plutôt, qu'il a pour unique règle de s'« exprime[r] sans contraintes » (EA279) — l'examen de cet *objet* linguistique prouve qu'il possède bel et bien une grammaire ressortissant à la peinture et à la psychanalyse.

1. André-G. Bourassa, *op. cit.*, p. 132.

2. *Id.*, *ibid.* p. 129.

De fait, une conception picturale du langage préside à l'imagination de quatre types d'images poétiques non figuratives chez Gauvreau : les images rythmique, mémorante, transfigurante et exploréenne<sup>1</sup>. De plus, il édifie sa pratique à partir de la *projection*, technique héritée à la fois de Salvador Dalí (avec son écran paranoïaque et de l'analyse freudienne, d'une part ; un principe se situant au cœur même de l'aventure automatiste, comme en témoigne le titre du second manifeste de Borduas, *Projections libérantes*, d'autre part. Ainsi, après avoir forgé des agencements *exploréens* pouvant exprimer (irrationnellement et de manière non figurative) sa profonde « incandescence humaine », c'est-à-dire son « monde intérieur » (EA44), Gauvreau les projette, comme des touches de couleur, sur la feuille de papier qui lui sert de subjectile. Tout autorise à voir, en ces amalgames de vocables, le pendant littéraire de l'« abstraction lyrique » des peintres automatistes Jean-Paul Riopelle et Marcel Barbeau, puisque Gauvreau affirme lui-même que la langue « peut être aussi concrète que la musique ou la peinture » (EA 48, 284) et que sa richesse « réside prioritairement dans couleur [*sic*]<sup>2</sup> ».

### La théâtralisation du langage surrationnel : un *risque total*

Nul ne peut en douter : la transposition dramaturgique, et, *a fortiori*, l'actualisation spectaculaire de la puissance subjective et sensible de l'idiome gauvréen ont engagé plus avant celui qui se surnommait « Gôvrô » (OCC821) sur la voie du « risque total » (EA267), tant prisé par les Automatistes. Le péril de cette entreprise révolutionnaire se décline en trois temps.

Le premier défi que suppose la théâtralisation de l'*exploréen* concerne l'auteur lui-même. En 1947, année de son baptême théâtral, Gauvreau présenta son *objet* « Bien-être » (sixième *opus* des *Entrailles*) devant un auditoire en chair et en os. Alors inconnu de tous, « À ce moment-là, personne du public n'avait lu ou entendu une seule ligne créatrice de moi », il prévoyait déjà que les personnes dans la salle réserveraient un accueil défavorable, ou une « réprobation généralisée » pareille à la réception négative de *Refus global* à son *objet* dramatique : « Je savais qu'il y aurait un choc terrible. Depuis longtemps j'étais pénétré des récits de la première de *Hernani* et de

1. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *op. cit.*, p. 293.

2. Claude Gauvreau, « Réflexions d'un dramaturge débutant », p. 30.

la première du *Sacre du printemps*; et je m'attendais à une soirée de ce genre.» Sa pièce fut enterrée par « un éclat de rire exorbitant tout à fait général et incontrôlablement hystérique » (EA50, 51). Aussi, cette mésaventure lui valut d'être rabaissé « au rang d'ostrogoth irrécupérable » (*Ibid.*). Partant, de son vivant, il évita de monter d'autres pièces : il n'a, en effet, reconduit l'expérience qu'une seule fois, et vingt-trois ans plus tard, avec la représentation de *La Charge de l'original épormyable* au Gesù qui n'obtint pas beaucoup plus de succès. Il se suicidera même avant la création des *Oranges sont vertes* mises en scène par Jean-Pierre Ronfard en 1972. Il semble donc que l'actualisation du théâtre surrationnel ait impliqué un passage du risque total au risque vital, pour l'inventeur du langage *exploréen*.

Le second défi inhérent à la transposition scénique de l'*exploréen* relève de l'interprétation théâtrale, et touche, par conséquent, les acteurs. À la suite de la représentation de « Bien-être », Muriel Guilbault, « artiste bien connue » qui avait assuré le rôle de La Femme, devint « l'objet de quolibets nombreux de la part de ses camarades habituels (situation qu'elle n'était plus en mesure de subir) » (*ibid.* 50, 51). Cet échec, lié à la fragilité de sa santé mentale, la plongera dans un état dépressif profond, dont elle ne se sortira jamais, puisqu'elle se suicidera quelques années plus tard, en 1952. Pour les comédiens d'aujourd'hui, les dangers se rattachant à l'interprétation de partitions en *exploréen* sont toujours présents, quoique d'un tout autre ordre. La profération tout comme la représentation de textes non figuratifs exige une disponibilité hors du commun de la part des interprètes qui ne peuvent compter sur les procédés mnémotechniques habituels pour apprendre leurs répliques. De plus, dans sa conception idéale du jeu, Gauvreau souhaitait que le rendu verbal de ses objets ne soit pas comparable à une dictée de la conscience, en laquelle il voyait un « esprit totalitaire » (*ibid.* 71). Ses indications didascaliques, qui mettent très souvent l'accent sur la fluidité et la rapidité devant caractériser l'articulation des répliques en *exploréen* « s'interrompant à peine », « Les tirades sont débitées à un train d'enfer » (OCC 1373, 1366) – suggèrent une appréhension automatiste du jeu interprétatif. Rejeter en bloc la censure de la conscience afin de produire un langage en liberté et unique, et en cela contraire à « certaines fabrications en série » (EA59), telle pourrait être la devise d'un Gauvreau metteur en scène.

Le troisième défi lié à la théâtralisation de ce langage novateur se rapporte à la réception des spectateurs. Comme le dit, à ce sujet,

Bernard Dupriez : « Le dernier écueil est de convaincre le public<sup>1</sup>. » En proposant aux membres de l'assistance une projection de son univers psychique intime, Gauvreau adopte une attitude exigeante à leur endroit. C'est qu'il substitue aux histoires narratives et logiques du drame traditionnel, une abstraction lyrique non figurative ou *surconvulsive*, pourrait-on dire. Par le fait même, il semble requérir des spectateurs ce que Borduas réclamait des gens qui venaient examiner ses tableaux, soit un « renouvellement radical des sources émotives » les habitant. La projection du monde intérieur de l'artiste rendrait possible, chez les spectateurs, l'acquisition d'une « implacable lucidité » (EA58). En revanche, ce projet psychanalytique sous-tendant les passages en *exploréen* des œuvres dramatiques gauvréennes n'est pas facilement déchiffrable, ce qui explique partiellement leur hermétisme.

Lorsqu'il s'agit de l'actualisation verbale de l'*exploréen* dramatisé, sans doute est-il plus productif d'envisager ces « alliages de mots » (*ibid.* 51) dans leur dimension acoustique plutôt que dans leur dimension picturale, qui, à certains égards, invite à les considérer comme l'équivalent des encres symétriques utilisées en psychothérapie. Gauvreau met d'ailleurs le public en garde contre cette tentation valant pour la peinture et l'art non figuratifs : « Sans doute on ne peut empêcher les spectateurs de se servir des tableaux "automatistes" comme des taches du test Rorschach [*sic*] et d'y voir toutes sortes de rappels du monde extérieur mais on ne peut nier équitablement que de semblables interprétations sont subjectives. » (*ibid.* 44) Aussi, il apparaît plus fécond d'entendre, dans les répliques surrationnelles, un chant incantatoire rassembleur, moins signifiant que faisant signe. En rejetant l'évidence du message au profit d'une transe quasi mystique induite par l'écho subjuguant des glossolalies, Gauvreau remplace le communicationnel par le communiel. La salle peut, dès lors, former un nouvel égrégore<sup>2</sup>. Voilà, sans doute, la quête ultime portée par la transposition dramaturgique de l'*exploréen*, une quête qui n'a d'égal qu'« un défi à la notion d'intensité » (EA, 75).

*Université du Québec à Trois-Rivières  
et Université d'Ottawa*

1. Bernard Dupriez, « Ha, Gauvreau ! ou De la scansion », *Voix et Images*, vol. IX, n° 1, 1983, p. 102.

2. Hypothèse qu'émet également André-G. Bourassa, *op. cit.*, p. 144.



## ARTS DU SPECTACLE ET POÉTIQUE DU RÉCIT DANS LA MARGE D'ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

Gabriel SAAD

Dans la bibliographie active d'André Pieyre de Mandiargues, son œuvre de dramaturge n'occupe certes pas la place la plus vaste. On ne peut y relever que trois titres, *Isabella Morra* (1973), *La Nuit séculaire* (1979), *Arsène et Cléopâtre* (1981). Il faut ajouter à cela trois traductions, *La Fille de Rappaccini* (1972), dont l'auteur est Octavio Paz, basée sur le récit de même titre de Nathaniel Hawthorne, ainsi que deux œuvres de son ami Yukio Mishima, *Madame de Sade* (1976, avec Nobakata Miura) et *L'Arbre des tropiques* (1984, avec Jun Shiragi).

Mandiargues fut donc, essentiellement, sans négliger en rien son travail d'essayiste, un poète et un narrateur. Il nous faut reconnaître, pourtant, que toute son œuvre, dans ces deux domaines, a partie liée avec les arts du spectacle. Il suffit, pour cela, de s'attarder sur certains titres, tels que « Le théâtre de la mort », dans *Marbre*, « Le théâtre de Pornapapas » dans *Porte dévergondée* ou « L'opéra des falaises » dans *Soleil des loups*. Ces titres si éloquents ne doivent pas nous faire passer sous silence, non plus, le caractère *scénique* de nombre de ses textes narratifs ou poétiques. *Le Lis de mer* est, comme on le sait, le récit d'une minutieuse mise en scène et, de façon presque permanente, ses récits constituent le passage soigneusement construit d'une scène à l'autre, sans négliger les costumes décrits de façon détaillée, ce qui faciliterait grandement, si besoin était, l'adaptation de ses œuvres au théâtre ou au cinéma. Trois nouvelles de son plus beau recueil, *Mascarets*, devraient suffire pour illustrer mon propos : « Armoire de lune », « Adiva » et « La révélation ». « Le Vocabulaire », dans *Marbre*, déjà cité, illustre aussi, de façon admirable, cet art de bâtir des scènes et des personnages éminemment théâtraux. Excellent connaisseur de l'Histoire de l'Art, amateur éclairé de peinture, André était aussi un *écrivain plasticien*, comme j'ai pu le démontrer en analysant la construction de *Tout disparaîtra*, lors d'un

colloque qui lui fut consacré, à Lille, en 2009. Et nul ne peut ignorer l'importance sémantique des différentes couleurs qu'il introduit dans les décors des scènes qu'il propose et dans les costumes qu'il attribue à ses personnages. Le miroir, si présent dans tant de ses récits, constitue lui aussi une scène particulière et particulièrement dramatique, puisque Mandiargues a toujours établi une équivalence entre le miroir et la mort, s'inspirant en cela de cette croyance, transmise par le folklore et la littérature, d'après laquelle celui qui voit son double doit mourir. C'est donc bien d'une scène qu'il s'agit, hantée par un personnage qui, en tous points, nous ressemble.

Un tel constat ne peut pas laisser indifférent. Au contraire, il nous guide d'un pas assuré vers une question nullement négligeable : quelle est la fonction des arts du spectacle dans la poétique narrative de Mandiargues ? Le sujet, comme on peut le constater, est fort vaste, d'autant plus difficile à aborder aujourd'hui qu'il m'est impossible de m'occuper ici de l'ensemble de son œuvre. Par conséquent, je réduirai mon champ d'observation à l'un de ses textes majeurs, un roman, *La Marge*,<sup>1</sup> qui fit l'objet, d'ailleurs, d'une adaptation cinématographique. La narration se déroule, pour l'essentiel, dans ce qu'on appelait *el barrio chino*, à l'époque où APM rédigea son texte. Il était alors le quartier de la prostitution. Il est devenu aujourd'hui plutôt résidentiel et on peut même y trouver, depuis quelques années déjà, une place qui porte le nom d'André Pieyre de Mandiargues. Mais qu'est-ce que la prostitution, sinon une représentation, une mise en scène ? Tragique, sans doute. Des scènes, des rôles et des costumes précis nous sont ainsi présentés. Les autres lieux de Barcelone, toujours proches du *barrio chino*, que parcourt le héros Sigismond Pons, constituent eux aussi des scènes où chaque personnage, chaque groupe de personnages, joue un rôle, porte des costumes soigneusement décrits, toujours en rapport avec la fonction attribuée à chacun. Cette précision étant faite, il faut maintenant remarquer que, dans ce roman, les arts du spectacle ont une présence explicite sous la forme particulière de la *bodega*, café-concert, et d'un théâtre fort singulier, ce qui ne manque pas d'éveiller l'attention du lecteur. C'est donc de ces deux lieux, *Teatro Molino*, *Bodega Apolo* que je m'occuperai plus particulièrement, ainsi que des représentations qui ont lieu dans l'un et dans l'autre.

1. André Pieyre de Mandiargues, *La Marge*, Gallimard, 1967. Nous renvoyons à cette édition, suivie de la pagination entre parenthèses.

\* \* \*

Il est impossible, néanmoins, d'aborder la fonction des arts du spectacle dans *La Marge* sans préciser, auparavant, que ce roman trouve son origine, ou l'une de ses origines, dans une œuvre de théâtre. Il s'agit, comme tout un chacun aura pu le constater, de *La vida es sueño* [*La vie est un songe*] de Calderón de la Barca, c'est-à-dire de l'une des œuvres majeures du *Siècle d'or*, plus précisément de la littérature baroque, ce qui doit être souligné lorsqu'on s'intéresse à un texte de Mandiargues. Le prénom du héros, Sigismond, renvoie très clairement à celui du héros de Calderón, Segismundo. Celui-ci est un *infelice*, comme il se définit lui-même en introduisant son monologue bien connu ; Sigismond est, lui, malheureux. Tous les deux ont des rapports pour le moins conflictuels avec leurs pères respectifs. On remarquera, aussi, l'importance de la tour et du Palais dans l'hypotexte et les diverses manifestations de l'une et de l'autre dans *La Marge*. Cela me semble d'autant plus intéressant que cette opposition introduit dans le roman une organisation de l'espace en fonction des deux axes vertical et horizontal, ce qui était déjà le cas dans *La vida es sueño*. Certes, il n'y a qu'une seule tour dans l'œuvre de Calderón, alors qu'il y en a quatre dans le roman de Mandiargues. C'est que la réécriture n'est pas un décalque, mais une combinatoire établie à partir des éléments du texte premier. Peut-être tout le monde le sait-il, mais il est toujours bon de le rappeler. Ainsi, les peaux de bête qui couvrent Segismundo réapparaissent dans *La Marge*, mais avec une tout autre fonction, lorsque Gédéon Pons, le père du héros, fait monter dans son grenier « l'un de ses élèves, choisi parmi les plus jolis » pour le photographe presque nu, à peine couvert par une peau de cabri (p. 139). La mort de la mère réapparaît elle aussi dans *La Marge*. Mais ici, le rapport de cause à effet a été renversé. Dans l'œuvre de théâtre, la reine meurt en couches, c'est pourquoi Segismundo aurait dû mourir lui aussi. Dans le roman, c'est la mort et non la naissance du fils qui entraîne le suicide de la mère. Comme on le voit, la liste des coïncidences est longue, celle des différentes combinaisons aussi, mais ce n'est pas le but du présent travail de les épuiser. J'ai voulu, simplement, faire remarquer que, dès l'origine, *ab ovo*, comme aurait dit Sigismond Pons, ou son père, l'œuvre théâtrale régit, de façon très significative, l'écriture du roman.

Cette première remarque, indispensable à mes yeux, étant faite, il devient possible, à présent, d'aborder, de façon spécifique, l'étude

des arts du spectacle explicitement présents dans *La Marge*, pour essayer de dégager leur fonction éventuelle dans la poétique du roman. C'est par hasard que Sigismond fait leur rencontre lors d'une de ses errances, alors qu'il est sur le point de quitter le *barrio chino* :

*En face, à gauche de l'observateur (vers le bas et vers la mer), une affiche dressée sur le toit d'un cinéma petit et vieux montre une grande fleur mauve (...). A droite, un cinéma neuf et grandiose [...]. (p. 98)*

Les arts du spectacle font donc leur apparition sous la forme de deux cinémas, l'un à gauche, l'autre à droite de l'observateur et, par un effet de symétrie antithétique, l'un est « petit et vieux », tandis que l'autre est « neuf et grandiose ». L'axe de symétrie est constitué par un autre lieu voué au spectacle : « Entre les deux est une taverne, qui annonce un programme de café-concert dans la salle du fond, la Bodega Apolo, prolongée du parc d'attractions [...] » (p. 98) Et c'est un théâtre qui vient compléter cette série :

*Quand son pas l'a un peu éloigné du grand cinéma (trop éblouissant pour qu'il en ait lu le nom derrière la réclame du film), Sigismond se trouve sur une portion de trottoir à demi obscure en comparaison. Un théâtre, ou plutôt une salle de spectacle de chétive apparence, y est seul à mettre quelque signe de vie sur des façades sombres et closes. (p. 101)*

Il est intéressant de constater, en tout premier lieu, que les différents arts du spectacle ici présents sont réunis dans un espace de la ville réduit. Ils voisinent rigoureusement. On remarquera aussi que, tout comme le nom du cinéma neuf et grandiose ne figure pas dans le texte, le théâtre demeure, lui aussi, anonyme. Mais un peu plus loin,

*[...] ce qui attire l'œil est un lumineux petit édifice, un peu en retrait, qui porte au-dessus de sa façade quatre ailes de moulin à vent, toutes parées de lampes multicolores. Lisible de loin est son nom : Teatro Molino. (p. 103)*

Ce lieu est donc attrayant, il « attire l'œil », il est lumineux, multicolore et son nom, cette fois-ci « est visible de loin ». Le commentaire qui suit immédiatement ne fait que le rendre plus attrayant encore :

*Bien sûr, il y a des moulins à plaisirs dans la plupart des grandes villes de l'ancien et du nouveau continent, pourtant de celui-là la bizarrerie est particulièrement attachante, comme s'il avait été laissé en son lieu par un beau rêve évanoui [...]. (p. 103)*

On sait la place prépondérante que Mandiargues accorde au rêve aussi bien dans ses nouvelles que dans ses poésies. Cela est particulièrement important dans *La Marge*, où Sigismond se souvient plus

d'une fois d'un rêve qui régulièrement le transporte dans un quartier d'un port méditerranéen voué à la prostitution. Ce n'est d'ailleurs pas le seul texte de Mandiargues où ce rêve singulier revient. Le rapport ainsi établi entre le Teatro Molino et le rêve ne peut donc pas laisser indifférent. Remarquons aussi qu'après avoir passé en revue cinémas, café-concert, parc d'attractions et théâtre, c'est dans le Molino que Sigismond va se rendre : « Ainsi raisonnant (ou déraisonnant), Sigismond est arrivé au seuil du Molino ». (p.103) Et le lieu le séduit d'entrée de jeu, car ce qu'il voit, en tout premier lieu, est « une liste de noms féminins » (p.103), « une foison de prénoms ou de diminutifs » (p.104) que sa mémoire enregistre. C'est ainsi que « le charme opère, la très puissante et bien connue séduction du catalogue des femmes » (p.104). Tout bon connaisseur de l'œuvre de Mandiargues se souviendra, sans doute, du catalogue de prénoms féminins des toutes premières pages de *Marbre*. Mais ce théâtre a une autre particularité : « au Molino on entre comme dans un moulin, sans payer. "Tant mieux", pense-t-il (surpris) ». (p.104) Lieu plaisant, donc, et dans lequel la symétrie antithétique, si chère au baroque, joue d'une autre façon : « Comme en opposition ou comme complément au catalogue affiché, ce public n'est formé que d'hommes ». (p.104) Comme dans « Le théâtre de la mort » de *Marbre*, les femmes sont sur scène et les hommes sont les spectateurs. Une autre question vient donc s'imposer : quelle partie la mort et la vie peuvent-elles jouer dans ce lieu ? J'essayerai d'y répondre, le moment venu.

En entrant dans le Molino, Sigismond voit « une grande fille charnue dans un bikini rouge (qui) pirouette sur scène et lourdement tapage ». Le temps de s'installer, pourtant, et ce premier spectacle touche à sa fin : « Sur la jeune pataude en rouge, le rideau est tombé ». (p.105) C'est une autre « grande fille » qui monte ensuite sur scène, « une nouvelle artiste (c'est ainsi qu'elle se nommerait assurément), de taille non moins élevée que la précédente ». Il s'agit donc, bel et bien, d'une artiste et sa taille élevée contribue sans doute à la qualité du spectacle. Son costume assume, lui aussi, une fonction particulière :

*Coiffée d'un casque de pompier qui doit être en carton doré, elle s'enveloppe dans une longue cape de satin blanc, avec des épauettes à grosses torsades et une fausse décoration brodée à l'endroit du cœur. (p. 105)*

On retrouve ici l'un des thèmes qui parcourent tout le roman et qui, remarquons-le, est apparu avec insistance dans les pages précédentes : la conjonction du masculin et du féminin. Le narrateur l'avait

déjà placée sous les yeux du lecteur avec la rencontre de plusieurs homosexuels, vus comme efféminés et, surtout, avec les nombreux rappels de l'homosexualité de Gédeon Pons, père de Sigismond, que celui-ci qualifie avec insistance de *pédé*. Je ne crois point que l'on puisse attribuer à Mandiargues, qui n'a jamais refusé son amitié à des homosexuels, le machisme qu'un tel lexique met en évidence. Cela répond à une forte présence de la frontière dans la poétique de *La Marge*, notamment de la frontière entre la vie et la mort et, notamment aussi, de la mise en scène de l'érotisme, considéré, d'après la formule bien connue de Georges Bataille, comme l'affirmation de la vie jusque dans la mort. La fusion des deux genres ou des deux apparences sexuelles répond donc ici à cette même volonté de camper à une frontière. C'est pourquoi cette nouvelle « artiste », qui est une femme de grande taille, porte un casque et des épaulettes, attributs, toujours à l'époque où se déroule le récit, des uniformes masculins. Les choses ont certainement changé aujourd'hui et Mandiargues aurait été, j'en suis sûr, le premier à s'en réjouir. Plus intéressant sans doute est de remarquer que, dans ce spectacle, ce qui compte, c'est la progression vers une certaine apparence de nudité :

*También debo decir est le refrain de ce qu'elle chante, mais ce qu'elle chante n'a pas plus d'importance que la façon dont elle le chante, et l'on attend, pour la juger, le moment où elle va se débarrasser de sa cape. (p.105)*

Ce qui permettra de juger de la qualité du spectacle sera donc la valeur artistique du dépouillement. Sans se dénuder vraiment, l'artiste va donc offrir une vision plus précise de son corps. Le narrateur introduit alors la notion de combat, voire de guerre entre les spectateurs et la grande fille. Sa cape, jetée sur scène, devient un « drapeau vaincu ». On peut alors voir que :

*[...] c'est en matière de fille une énormité superbe ; c'est une sorte de prodigieuse mouche aux ailes arrachées ; c'est un peuple ou une armée qui a mis bas les armes. Le vainqueur est le public (qui ne s'y trompe pas, s'il applaudit et rue dans le bas des sièges avec un triomphal élan). (p.106)*

Tout ce passage est construit par l'association permanente de l'hyperbole et de la métaphore : l'artiste est, en même temps, une énormité superbe, une prodigieuse mouche, un peuple ou une armée. La guerre est métaphoriquement présente, avec un vainqueur, le public, et une vaincue, la fille. Les rôles sont ainsi clairement partagés. Cette association de l'hyperbole et de la métaphore est, comme

j'ai pu le démontrer en un autre lieu, l'une des caractéristiques du style baroque. Il nous faudra attendre quelques lignes seulement pour que le surréalisme fasse son apparition et lui soit étroitement associé. Après s'être dépouillée de sa cape, cette « énormité superbe » se défait aussi du casque de pompier « en libérant une abondante chevelure du roux le plus artificiel et le plus agressif ». Comme on le voit, Mandiargues n'hésite pas à filer l'hyperbole qu'il associe tout de suite après à la métaphore, car une fois que la grande fille a laissé voir son abondante chevelure, « la capitulation est complète : la massive esclave vient sur une passerelle qui est entre l'orchestre et le public ». Les hommes s'efforcent alors « pour la bien toucher et la caresser », pour la récompenser aussi, en introduisant dans son soutien-gorge des pièces de monnaie, des cigarettes et même un rouleau de pastilles, « sous le lastex à l'aine ». Et c'est alors que le surréalisme fait son apparition :

*Un spectateur, menu vieux homme à la peau verte sous le poil gris, vêtu d'un strict complet bleu, s'est levé de la place qu'il occupe, juste au milieu du premier rang, et Sigismond le voit qui avec délicatesse introduit entre les deux mamelles un petit œuf, comme de pigeon [...] (p.106)*

Je propose de retenir, d'abord, la peau verte associée au poil gris. Il est aisé d'y retrouver l'écrivain plasticien qu'a été André Pieyre de Mandiargues. Et quelque souvenir de René Magritte, aussi, bien entendu. Mais dans le système d'équivalences sémantiques propre à *La Marge*, le lecteur y retrouve la vie (appelée avec insistance, dans le roman, « verte vie ») associée à la mort, dans le poil gris. Et qu'est-ce qu'un œuf si ce n'est l'association, voire la fusion, des deux principes masculin et féminin, pouvant produire la vie ? Qu'un vieux homme à la peau verte vienne ainsi introduire « entre les deux mamelles » (pas les seins, mais nommément les mamelles, elles aussi associées à la vie naissante), la fusion du masculin et du féminin dans l'émergence potentielle de la vie, voilà qui nous approche singulièrement de la production d'un point suprême. La forme de l'œuf n'est pas à négliger, non plus, car elle est une manifestation de l'ellipse, caractéristique du baroque. Ici, la mise en scène, le spectacle tendent à rapprocher les deux foyers de l'ellipse (ou de l'ovale) pour aboutir à la production d'un cercle surréaliste dont le centre serait, précisément, le point de résolution des contraires.

L'œuf réapparaît dans le dernier spectacle dont Sigismond se fait le spectateur au Molino. Il s'agit, encore une fois, d'une hyperbole :

*Quand on relève, alors, c'est pour la turbulente entrée d'un masque : une fort grande personne, grandie encore par les démesurés talons de ses souliers rouges. (p.110)*

On aurait aisément deviné qu'il s'agirait d'une « fort grande » personne, cette poétique étant maintenant clairement établie. Encore fallait-il inventer le détail des talons « démesurés » pour mieux souligner l'emploi de l'hyperbole. Celle-ci contribue à mettre en évidence, d'ailleurs, l'importance de l'axe vertical dans la poétique de l'espace. Que ces filles d'une grande taille viennent ensuite se coucher sur une passerelle, voilà qui met littéralement en scène l'importance du deuxième axe, celui de l'horizontalité. Tous les deux issus, je tiens à le rappeler, de l'œuvre de Calderón. Dans ce spectacle, la palette choisie par Mandiargues est très significative. Car ce « masque » (encore un élément caractéristique du baroque), cette grande fille qui chausse, comme nous l'avons vu, des « souliers rouges », est enveloppée « dans un domino rouge à cagoule noire », tandis que ses lèvres sont « fardées du plus riche écarlate ». Quand elle rejette sa cagoule en arrière, on découvre que sa « chevelure noire » est « surmontée d'un peigne en corail (faux sans doute) ». Elle porte, aussi, « un petit loup de satin rouge brodé de jais autour des yeux », son soutien-gorge est noir et son slip « semble taillé dans une cristallisation de rubis » tandis que « ses bas de résille noire » sont fixés par des « jarretières rouges ». (p.111) On ne saurait mieux mettre en évidence une palette, réduite ici à deux couleurs clairement dominantes. Or, si dans l'œuvre de Mandiargues le blanc, le miroir, le cheval signifient la mort, le rouge et le noir combinés sont les compagnons attirés de l'érotisme, du désir. Le refrain que chante cette « artiste », *Una lengua de mujer que dice sí*, s'accorde à merveille à cette production de sens. Sans oublier que « Cinq couplets ont passé » que « cinq fois », donc, le refrain est revenu dans la bouche de la fille et dans les oreilles des hommes. Or, nul lecteur ne devrait oublier que « cinq » est le mot initial de *La Marge*. Et qu'il parcourt tout le discours du roman. Soit en tant que « cinq », soit en tant que combinaison de trois et de deux. L'érotisme y trouve bien son compte, c'est le cas de le dire, en tant qu'affirmation de la vie jusque dans la mort.

Cette « fort grande personne », « presque nue », vient donc, pour clore son spectacle, s'étendre sur la passerelle, où elle « se livre », come l'avait fait avant elle l'autre artiste, l'énormité superbe à la cape blanche. C'est ainsi que « les cadeaux descendent sur elle comme de

célestes lavettes, pénètrent sous le mince habit des intimités». Mais le plus intéressant vient ensuite :

*L'homme au court poil gris, à gauche de Sigismond, contemple la grande fille, et tant que font les autres il ne fait rien. Puis de la poche de son veston croisé il tire un petit œuf tout pareil au premier ; il le montre au public (dirait-on pas l'élévation, et que c'est un prêtre qui dit l'office ?), il le conduit, lentement, vers la massive gorge que le souffle agite, et dans le sillon profond il l'enfouit, laissant là sa main quelques minutes, tandis que les musiciens se joignent aux spectateurs pour applaudir la prouesse. (p.112)*

Tout ou presque tout, dans la description de cette scène, mérite commentaire : l'anaphore, l'hyperbole et la métaphore.

Je commencerai donc par l'anaphore. Il s'agit manifestement de cette figure de rhétorique, puisque cela avait déjà été raconté : le détail du « petit œuf tout pareil au premier » ne fait que le souligner. Mais dans le déroulement du discours et du récit, cette anaphore connaîtra des prolongements, elle aussi sera filée. D'abord au Palais National (rappel manifeste de *La vida es sueño*), où se trouve le Musée des Beaux-Arts. Là aussi, chaque œuvre picturale, fresque ou tableau, est transformée par le discours, c'est-à-dire par l'expérimentation avec le langage, en une scène. De toutes ces métamorphoses, celle qui nous intéresse à présent concerne une représentation de la « lapidation de saint Etienne ». Voici comment elle nous est présentée :

*Oui, il y a sur cette table-ci (fragment de fresque rapporté) trois personnages qui ont l'air de manipuler des œufs ; et le pli de leur tunique dessine au bas de leur ventre un gros œuf, comme s'ils étaient sur le point de pondre. (p.137)*

Bien entendu, ce ne sont pas des œufs, mais des pierres « ou tout au moins de blancs galets ». Mais le lecteur est orienté à nouveau vers l'interprétation première et un commentaire apparaît, du plus grand intérêt pour mon analyse :

*Les corps ovoïdes ont un pouvoir dont n'aura jamais fini de s'émerveiller. N'est-ce pas un petit œuf qui permettait au public du Molino d'entrer en communication avec les putes tombées à terre ? Devant la tranche d'art religieux, Sigismond sourit, et son accord avec l'image évoquée de Sergine à ce moment est sans défaut. Il goûte ce moment parfait, plein (pense-t-il) comme un grand œuf. Par la vertu de l'œuf, l'art a cessé pour lui d'être oppressif. (p.137-138)*

Affirmation, avais-je dit, de la vie jusque dans la mort. Ainsi, une mise à mort par lapidation est transformée par le discours en

affirmation de la vie. Et ce, grâce au pouvoir des corps ovoïdes, aussi bien le petit œuf du Molino que les œufs imaginaires de cette fresque. Car ceux-ci permettent à Sigismond de trouver un accord sans défaut avec l'image de sa femme, bien qu'il ait déjà deviné qu'elle est morte. Pour Sigismond, ce moment est non seulement parfait, mais plein, aussi, comme un grand œuf. Le Molino, est, ne l'oublions pas, le premier lieu où les arts du spectacle permettent d'introduire (c'est, de toute évidence, le verbe qui convient) le mot « œuf » dans le discours de *La Marge*. Et même après avoir décidé de quitter ce lieu, « (...) d'avoir vu à double reprise la cérémonieuse introduction de l'œuf, il (Sigismond) aura retiré un curieux sentiment de plénitude... » (p.112-113) Qu'on se rassure, le jeu de mots entre *sentiment de plénitude* et *plein comme un œuf* ne m'a pas échappé. Mais j'y vois, plutôt, comme dans bien d'autres moments du discours de ce roman, une expérimentation avec le langage. Et c'est bien dans celle-ci que, d'après André Breton, a trouvé sa naissance le surréalisme. Tel est le cas dans la scène qui nous occupe, car la plénitude ressentie par Sigismond résulte de la résolution des contraires en un point suprême où la vie et la mort cessent d'être perçues contradictoirement.

L'anaphore, pourtant, n'a pas fini d'être filée. La Bodega Apolo, un autre lieu voué aux arts du spectacle, va servir en quelque sorte de point de transition. Pour maintenir l'ordre de mon exposé, je m'occuperai plus tard des scènes qui s'y déroulent. Qu'il me soit permis de signaler, en revanche, dès maintenant, qu'avant de quitter la Bodega, alors qu'il « donne un regard distrait aux nourritures exposées sur le bar », Sigismond « distingue une assiette d'œufs durs assez menus, quoique bien moins petits que ceux qu'il avait vus en fonction insolite la veille au Molino (...) Il en choisit deux, des plus blancs ». (p.174) Pour payer son emplette, une pièce de cinq pesetas (oui, cinq, on l'aurait deviné !) suffit.

Ces œufs lui serviront en tant qu'instrument de jeu érotique avec Juanita, la prostituée à laquelle il s'est attaché :

*Sur ce corps, d'une main et de l'autre, il promène les œufs, allant d'abord au long des belles cuisses abondantes, sur le beau ventre, sur le dru triangle noir, remontant sur la taille grasse pour insister autour des beaux seins qui sont ainsi que le sommet de la créature. (p. 179)*

On trouvera, aisément, dans *La Marge*, d'autres manifestations de l'ovale, toujours associé à l'érotisme. Notamment, lors de ce même épisode avec Juanita, la remémoration de jeux érotiques enfantins,

quand Sigismond enfant et son amie Rosie, « parfois, pas toujours, (...) s'accroupissaient l'un en face de l'autre pour uriner dans le sable, quand ils avaient croqué l'amande et senti l'amertume ». (p. 179-180) L'amande (faut-il le faire remarquer?) a, précisément, une forme ovoïdale.

Le temps est donc venu, à présent, de m'occuper de l'hyperbole. Dès la première lecture de ce passage, nous remarquons une figure de rhétorique qui nous est devenue familière : la symétrie antithétique. Elle oppose le « petit œuf » et la « massive gorge ». La contradiction est soulignée par le « souffle » qui « agite la gorge » alors que le petit œuf est conduit vers elle « lentement ». Comment ne pas remarquer, tout de suite, que cette double contradiction : petit/massive ; agitée/lentement, trouve sa résolution dans le jeu érotique ? Et, comme dans tous les autres cas, la vie et la mort cessent ici d'être perçues contradictoirement, puisqu'au contact de la vie en puissance qu'est l'œuf, la fille semble blessée, on peut même croire « qu'elle n'a plus sa connaissance ». (p.112) Je souhaite retenir encore le mot « prouesse ». Il est manifestement hyperbolique, car nul ne peut qualifier de « prouesse » le fait d'introduire un petit œuf entre deux seins, aussi généreux ceux-ci puissent-ils être. Mais cette nouvelle hyperbole a elle aussi son intérêt, car elle rappelle le combat métaphorique présent dans la prestation de la fille à la cape blanche. L'association de l'hyperbole et de la métaphore mérite donc d'être relevée encore une fois.

Dans ce passage, la métaphore est présente, bel et bien, sous une autre forme. De façon hérétique, sans doute, pour d'aucuns. Franchement humoristique, pour d'autres. En tout cas, entre parenthèses. De quoi s'agit-il donc ? Lorsque « l'homme au court poil gris » montre le petit œuf au public avant de le conduire vers la massive gorge, le lecteur a droit à cette parenthèse : « (dirait-on pas l'élévation, et que c'est un prêtre qui dit l'office ?) » (p.112) Le « dirait-on pas » semble, d'entrée de jeu, assez gouailleur. Et la comparaison de cette cérémonie avec l'office, c'est-à-dire avec la messe, a de quoi choquer certains esprits. Je le reconnais volontiers. Tous s'accorderont cependant, j'espère, pour y voir une métaphore. Associée cette fois-ci, cela va de soi, à l'ironie. Or, qu'est-ce que l'élévation ? Une offrande et le début d'une métamorphose, une anaphore aussi, puisqu'elle se répète depuis plus de vingt siècles. Et surtout, une affirmation de la vie jusque dans la mort, car le prêtre a le pouvoir de transformer le pain de l'offrande en corps du Christ (réel pour les uns, métaphorique pour

d'autres). Et ce pain est destiné à être mangé dans la Communion, tout comme Juanita mange, plus tard, les œufs dont Sigismond s'était servi dans son jeu érotique. Voilà pourquoi il fallait qu'ils fussent bien blancs. J'aimerais ajouter encore le passage de l'ovale au cercle que cette métaphore introduit. D'un côté une figure qui, au lieu d'un centre, a deux foyers ; de l'autre, un seul centre vers lequel convergent tous les rayons, et à travers eux, tous les points de la circonférence. Et c'est dans ce passage que les contradictoires cessent d'être perçus contradictoirement. On remarquera, aussi, que c'est dans un cercle blanc que Sigismond se brûle le cœur, à la fin du roman, tout en affirmant la victoire de la vie sur la mort.

\* \* \*

Le deuxième lieu voué aux arts du spectacle dans *La Marge* est très différent du premier. Il s'agit de la Bodega Apolo. Sigismond ne s'y rend que le lendemain de sa visite au Molino. Dans celui-ci, comme on a pu le voir, les différents spectacles tendaient à mettre en scène le désir, pour affirmer la vie. La métaphore et l'hyperbole étaient les figures de rhétorique dominantes dans les discours qui leur étaient consacrés. Et par différents biais, un certain mouvement vers la résolution des contraires apparaissait. Ce qui caractérise les spectacles offerts à la Bodega Apolo est, en revanche, l'ambiguïté et la mort. Car à la conjonction du masculin et du féminin dans les artistes et dans le public, essentiellement des homosexuels, le récit superpose une rêverie sinistre, hantée par les « énormes tueries commandées dans les faubourgs de Séville par le général Queipo de Llano » et par « les rues étroites du *barrío* où l'on avait "amassé les cadavres contre un côté des murs pour permettre aux voitures de passer" ». (p.172-173) Il y a donc une continuité entre cette bodega et l'univers extérieur, celui de l'Espagne asservie par Franco, clairement signifié dès le premier numéro que voit Sigismond, car pour le clore, « la créature adresse aux spectateurs un mélange de saluts fascistes et de baisers jetés au vol, qui font qu'on l'applaudit. » (p. 170)

Ce qui est mis en scène ici, c'est donc le vecteur de mort qui parcourt lui aussi le roman et dont l'icône est le général Franco, aussi appelé le furoncle. C'est contre cette mort que Sigismond livre son combat. Mais, étant français, il n'est pas soumis à la dictature franquiste. Les arts du spectacle de la bodega lui permettent, en revanche, d'avoir une image de l'Espagne d'alors, de la mettre en scène ne serait-ce que métaphoriquement. Ces jeunes ambigus, leurs numéros

nullement érotiques sont le reflet d'un régime perçu comme un virus de mort. Il n'est pas étonnant que « dans le temps et dans le lieu de ladite cave Sigismond rentre sous le choc de fortes discordances de violon et de trompette ». (p.173) Dans la Bodega Apolo, même la musique semble être placée du côté de la mort.

Tout autre est, nous l'avons vu, le cas du Teatro Molino. Les arts du spectacle qui y sont pratiqués jouent un rôle essentiel dans la poétique de *La Marge*, roman érotique accompli et, par conséquent, roman d'une agonie, celle de Sigismond Pons qui, pendant trois jours mène le très difficile combat qui consiste à affirmer la vie jusque dans la mort. Et ce jusqu'aux toutes dernières lignes du roman, puisqu'avant de se suicider, il s'écrie : « que la verte vie refoule le cours merdeux de la mort ! »

Université Paris III  
Sorbonne Nouvelle



# ANTONIN ARTAUD PRÉCURSEUR DE LA PERFORMANCE CONTEMPORAINE

Jean-Yves SAMACHER

Pendant toute sa vie, Antonin Artaud aura refusé de laisser enfermer sa conscience « dans des préceptes ou des formules, une organisation verbale quelconque<sup>1</sup> », ainsi que le rapporte une lettre adressée en 1927 au docteur Allendy. Il n'est donc pas étonnant que ses œuvres témoignent d'une constante rupture du cadre imposé par les genres, médias et disciplines artistiques institués. Outre l'originalité et l'hybridation généralisée qui les caractérisent, elles s'inscrivent dans une démarche qui vise une refonte complète de l'art et de la littérature à travers leur dépassement dans une pratique englobante, aux procédés et aux finalités spécifiques.

Même si elle peut se justifier, la double référence au théâtre et à la poésie, fréquemment utilisée pour définir son œuvre, nous paraît insatisfaisante, car elle ne suffit pas à rendre compte de la multiplicité et de la complexité des expériences entreprises. Davantage que par leur caractère poétique ou dramaturgique, les travaux d'Artaud nous semblent reliés entre eux par leurs propriétés performatives<sup>2</sup>, le performatif étant ici conçu indépendamment de son support artistique originel (la performance). En faisant tomber le « quatrième mur » qui sépare les acteurs de la salle, en faisant éclater le support de la toile ou de la feuille de papier, Artaud a instauré un nouveau rapport au public ; il a également orienté l'art dans un sens inédit. Comme l'indique Alain Virmaux, « il ne s'agit pas seulement d'une révolution scénique, mais d'une reconstruction de tout l'homme<sup>3</sup> ». Face aux œuvres-événements proposées par Artaud, nous sommes confrontés à une pratique rituelle, dont la finalité est moins d'ordre esthétique que d'ordre existentiel.

1. A. Artaud, « Au Docteur Allendy », OC I\*\*, Gallimard, 1993, p. 144. Nous renvoyons à la collection blanche sous la forme OC, suivie de la toponymie de l'éditeur, à la collection Quarto sous la forme *Œuvres*.

2. Rappelons que, dans la perspective linguistique de J. L. Austin, la performativité est ce qui permet d'établir une relation d'équivalence entre acte et parole.

3. A. Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Bourgois, 1977, p. 44.

Or ces tentatives de domestication et de réappropriation du corps propre auxquelles s'adonne le poète se rencontrent à nouveau dans les performances contemporaines, qui brouillent largement les frontières entre espace de jeu et réalité, et sont souvent empreintes d'une grande violence. Aussi soutenons-nous que les diverses expériences extrêmes réalisées par Artaud ont servi et continuent à servir de sources d'inspiration aux artistes plasticiens, metteurs en scène et performeurs contemporains.

### « En finir avec les chefs-d'œuvre<sup>1</sup> »

La démarche créatrice d'Antonin Artaud se caractérise par une hégémonie confiée à l'action. Le poète estime que l'art ne doit plus renvoyer à un concept préexistant, ne doit plus servir de décor ou d'illustration sous peine de devenir paralytique et moribond ; ayant rompu une bonne fois pour toutes avec la *mimésis*, l'art ne peut exister que dans le tracé, le choc, l'éclair, le courant, le flux. Artaud n'assimile-t-il pas ses propres dessins à des « gestes<sup>2</sup> » ? Ne les définit-il pas aussi comme des « coups de sonde ou de butoirs donnés dans tous les sens du hasard, de la possibilité, de la chance, ou de la destinée<sup>3</sup> » ? De même qu'il rejette la littérature et l'enfermement dans l'écrit, le poète renonce au culte de la Forme, dans lequel il décèle une habitude bourgeoise, une marque de dépravation et d'impuissance : « Cette idée d'art détaché, de poésie-charme et qui n'existe que pour charmer les loisirs, est une idée de décadence, et elle démontre hautement notre puissance de castration<sup>4</sup> », soutient-il dans *Le Théâtre et son double*.

À l'opposé de cet art voué à la seule contemplation, jugé décadent et dépourvu de force, la pratique promue par Artaud se distingue par une implication directe du corps et une stimulation redoublée des affects qui va de pair avec une fascination exercée sur l'intellect. Notons en particulier que, derrière une réactivation hautement proclamée de la puissance sexuelle, la conception révolutionnaire de la mise en scène proposée par le poète laisse entrevoir des intentions

1. Titre de l'un des textes qui composent *Le Théâtre et son double*, Gallimard, « Folio/essais », 1987, p. 115-129.

2. A. Artaud, « Dix ans que le langage est parti », *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 1513.

3. A. Artaud, « Le visage humain... », *Œuvres, op. cit.*, p. 1535.

4. *Le Théâtre et son double, op. cit.*, p. 120.

qui, faisant fi de toute nécessité de sublimation, visent à la pure jouissance. D'ailleurs, ne lit-on pas dans « Le Théâtre et la Culture », texte servant de préface au *Théâtre et son double*, la déclaration suivante :

*Le plus urgent ne me paraît pas tant de défendre une culture dont l'existence n'a jamais sauvé un homme du souci de mieux vivre et d'avoir faim, que d'extraire de ce que l'on appelle la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim<sup>1</sup> ?*

Pour l'auteur de ces lignes, la satisfaction de l'esprit ne saurait se passer du rassasiement préalable du ventre, c'est-à-dire de la libération des bas instincts. Ainsi, en s'efforçant de briser la vieille icône de l'œuvre-monument, de la même façon qu'il tente de rompre définitivement avec la dichotomie classique corps/esprit, Artaud fait part de sa volonté de renouer avec les puissances primitives de la Vie, autrement dit avec les énergies libidinales qu'il identifie dans ses premiers textes à la Chair<sup>2</sup>.

Cette volonté d'émancipation de la tutelle conjointe du corps anatomique et du langage articulé, ces cris de révolte qui sourdent de ses textes, quelle n'est pas notre surprise de les voir renvoyés en parfait écho dans le catalogue de *Dionysiac*, exposition dédiée à l'art contemporain, organisée en 2005 par le Centre Georges Pompidou :

*Dionysiac reflète le choix d'un matérialisme « opérationnel », d'un art qui n'a pas renoncé à sa charge érotique, à sa sensualité et à ses origines, contre un art engagé, fortement moralisé, vertueux, éducateur et castré<sup>3</sup>.*

Placée sous l'égide de Nietzsche, cette exposition – qui se voulait le prolongement de *Hors limites, l'art et la vie : 1952-1994* – se distinguait par son ivresse, son débordement, son refus, voire son ignorance totale des limites. *Dionysiac* mettait l'accent sur l'événement, l'instant présent, l'émotion ou la sensation immédiate. Les visiteurs devaient avoir l'illusion que se déroulait devant eux, en eux et autour d'eux une immense fête des sens.

D'une manière générale, la rupture du cadre ou de la scène propre à la création contemporaine implique la pénétration d'éléments extra-artistiques dans la sphère artistique, de sorte que se trouve favorisée l'indistinction entre l'art et la vie.

1. *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 11.

2. A. Artaud, « Position de la chair », OC I\*\*, p. 50.

3. Ch. Macel, « L'art en excès de flux ou le tragique contemporain », *Dionysiac* (catalogue de l'exposition), Éditions du Centre Pompidou, 2005.

## Violence et fureur

Les performances contemporaines visent souvent à montrer la barbarie de l'être humain. Dans la pratique, les performeurs et autres actionnistes rejoignent souvent cet état qui, selon Artaud, doit devancer l'esprit de rébellion lui-même, et que le poète nomme « fureur<sup>1</sup> », en prenant sans doute ce terme dans son acception étymologique de régression au statut de bête sauvage.

Comme le rapporte Marc Jimenez, les actionnistes viennois, surtout actifs dans les années 1970, « intervenaient directement, de façon spectaculaire, dans la vie de tous les jours et s'adonnaient en public à des rituels sanglants, scatologiques ou sexuels<sup>2</sup> ». Créé par Hermann Nitsch dans les années 1980, le Théâtre des orgies et des mystères (*Orgien Mysterien Theater*), où le sang animal coule à flots, pourrait être considéré comme l'un des avatars du Théâtre de la Cruauté.

Plus récemment, ce genre de mises en scène sordides a trouvé des correspondances dans les performances de Paul McCarthy et de Mike Kelley, ou dans les pièces de Jan Fabre. Chez les uns comme chez les autres, on assiste à des spectacles qui, malgré une scénarisation parfois méticuleuse, poussent très fréquemment le spectateur aux limites du soutenable. La dimension orgiastique et les tendances *gore*, propres aux films d'horreur, sont particulièrement valorisées. Dans certains spectacles de Jan Fabre, les corps se donnent à voir dans leur plus complète nudité, les acteurs accomplissant des actes réservés à la plus stricte intimité.

Dans l'univers des arts vivants, la fureur et la cruauté se manifestent désormais sous leurs aspects les plus primaires, entraînant parfois le rejet massif des spectateurs ; pour preuve, le retentissant échec du Festival d'Avignon en 2005. Ainsi, depuis les années 1960-1970 jusqu'à notre époque, l'art tend à quitter le champ de la Culture pour renouer avec les énergies brutes de la Nature. En cela, les œuvres contemporaines se conformeraient, dans une certaine mesure, aux préceptes énoncés par Artaud dans *Le Théâtre et son double*.

1. A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 36.

2. Marc Jimenez, « Les années 60 : l'explosion artistique – Le corps politique », *La Querelle de l'art contemporain*, Gallimard, 2005, « Folio/Essais », p. 97.

## Expulsion et projection

Par quels actes précis s'expriment, chez cet « insurgé de l'art<sup>1</sup> », l'ivresse et la démesure ? Parallèlement aux opérations de coupure et de perforation, caractéristiques de ses pratiques d'exorcisme, Artaud s'adonne à un autre travail de curation, consistant en reprises, en nouages, en reliaisons. Ce travail vise à engendrer un corps hermétique, totalitaire et surpuissant auquel le poète attribue le nom de « corps sans organes<sup>2</sup> ». Et pourtant, force est de constater que le corps déployé et mis en scène par le poète déborde d'organes, et que ceux-ci s'écoulent et se répandent au dehors, à la suite de différents actes d'expulsion exécutés par son propriétaire. L'œuvre d'Antonin Artaud se voit ainsi submergée par les excréments.

Le langage lui-même reste tributaire d'un flux de matière anale-orale obéissant à ses règles propres. Dans sa lettre à Henri Parisot du 22 septembre 1945, le poète fait l'éloge de la fécalité<sup>3</sup>. Aux « langages de surface », il oppose une langue d'affects, langue dionysiaque s'il en est, qui s'enracine dans les profondeurs du corps et de la terre. Échappant au refoulement, cette langue de jouissance est emplie d'obscénités et ne tient pas compte des convenances sociales. Dès *Le Pèse-Nerfs*, Artaud avertissait, non sans ironie, son lectorat : « Chers amis, / Ce que vous avez pris pour mes œuvres n'était que les déchets de moi-même, ces raclures de l'âme que l'homme normal n'accueille pas.<sup>4</sup> »

Or, le dynamisme et l'énergie de maintes œuvres contemporaines se manifestent précisément à travers des projections de matières et d'ondes variées (peinture, images, sons, lumières...), justifiant le sous-titre donné par Christine Macel au catalogue de l'exposition *Dionysiac* : « L'art en excès de flux. » Il n'est pas anodin que les artistes Paul McCarthy et Jason Rhoades aient tenu à venir en fanfare le soir du vernissage de l'exposition. D'autre part, tout en la prenant au premier degré, l'installation de Richard Jackson, *Pump Pee Doo*, qui ne dément pas son titre, illustre parfaitement cette idée de flux en surabondance. Cette œuvre rassemble des sculptures d'ours grandeur nature se soulageant dans des pissotières en forme de tête d'ours,

1. Surnom donné par Paule Thévenin dans *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Le Seuil, « Fictions & Cie », 1993, p. 147-169.

2. A. Artaud, *Œuvres*, p. 1654.

3. A. Artaud, *Œuvres*, p. 1013-1016.

4. *OCI\**, p. 94.

les jets d'urine étant matérialisés par des projections de peinture. Si l'on se rapporte à Christine Macel, l'art contemporain se doit d'être irrespectueux, de ne pas réprouver les instincts primaires ni la sexualité. Pour le coup, on peut dire que les trajectoires de peinture qui animent *Pump Pee Doo* décrivent littéralement des cercles vicieux. Malgré son insignifiance apparente, son aspect de farce enfantine ou son mauvais goût affiché, l'installation de Richard Jackson nous paraît assez représentative d'une tendance particulière de l'art moderne et contemporain qui se présente comme une vaste odyssee du déchet et de son recyclage.

Concernant le théâtre actuel, si l'on en croit le dramaturge Valère Novarina, le travail des acteurs s'apparenterait à un acte de défécation : « ...c'est toujours dans le plus empêché que ça pousse<sup>1</sup>. Et ce qu'il pousse, qui va le pousser, c'est d'la langue qu'on va revoir enfin sortir par l'orifice.<sup>2</sup> » Aussi l'auteur-metteur en scène peut-il affirmer joyeusement que « le théâtre est un riche fumier<sup>3</sup> ».

### Le théâtre selon Artaud : un espace projectif

Pour Antonin Artaud, le théâtre constitue par excellence le lieu de démantèlement et de redéfinition de l'être humain, il est le lieu où se déchaîne dans toute sa puissance et dans tout son éclat apocalyptique le « corps sans organes », ce corps qui, à l'image d'un immense sexe mâle, se redresse, se gonfle et se tend sous l'effet des divers flux qui le traversent et le parcourent en tout sens. Qu'elle conserve son échelle réelle ou qu'elle se réduise aux dimensions de la page d'écriture, la scène se voit sillonnée, criblée par une force de « propulsion<sup>4</sup> », néologisme à entendre aussi bien comme propulsion, c'est-à-dire transport, sortie de soi, que comme excès de pulsion, trop de jouissance faisant endurer au sujet un état aussi exaltant qu'insupportable.

En outre, tel que le conçoit le poète, le théâtre donne lieu à une projection de l'esprit. Ainsi, dans *Le Jet de sang*<sup>5</sup>, pièce en un acte adaptée d'Armand Salacrou, incluse dans *L'Ombilic des Limbes*,

1. On notera l'ambiguïté des termes et de l'image.

2. V. Novarina, *Le Théâtre des paroles*, P.O.L., 1970, p. 20.

3. *Ibid.*, p. 19.

4. A. Artaud, « Textes écrits en 1947 », *Œuvres*, p. 1492.

5. OC I\*, p. 70-76.

l'excitation délirante transparait à travers le trop-plein d'images et de signes qui transforme la scène en véritable capharnaüm. L'absence de lien entre les idées, les mots, les objets, leurs catapultages et leurs collisions rappellent le fonctionnement de l'inconscient dans les rêves ; la machine schizophrénique, elle aussi, épouse le processus primaire.

Le Théâtre de la cruauté, qu'Artaud aimerait voir se matérialiser sur les planches, reflète directement les conflits qui émaillent son univers intérieur, de sorte que la scène rêvée par lui devient un gigantesque espace projectif, auquel nous attribuerons les deux définitions suivantes : d'une part, un espace où l'esprit et le corps de l'auteur se projettent ensemble et simultanément, un champ de bataille virtuel où les tensions physiques contraires et les aspirations contradictoires s'affrontent ; d'autre part, un espace dans lequel le spectateur n'a pas vocation à exister en tant qu'individu, mais seulement en tant que projection, reflet, double de l'auteur.

« Le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès », profère Artaud dans « Le Théâtre et la peste<sup>1</sup> ». En conséquence, il quitte définitivement le cadre de la représentation pour devenir une aire d'expérience performative. Pour autant, il ne saurait s'ouvrir intégralement sur le monde extérieur puisque, pour conserver son efficacité, il doit toujours garder une existence virtuelle. Ce « délire communicatif<sup>2</sup> » obéit aussi à des règles strictes ; avant tout, il requiert la mise en place de barrières permettant de ne pas sombrer dans un état de jouissance insupportable. C'est pourquoi les nombreux flux de matière corporelle, psychique et langagière doivent autant que possible être contrôlés ; lorsque leur débit devient trop important, il convient de les endiguer. En effet, si les excréments et les projections s'apparentent d'abord à des armes de destruction, elles font aussi office de liant entre le monde extérieur et l'espace intime du poète, qui requiert de son auditoire comme de ses divers correspondants la plus complète adhésion<sup>3</sup>.

1. *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 45.

2. *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 39.

3. Voir notamment : A. Artaud, « Théâtre Alfred Jarry – Première année. Saison 1926-1927 », *Œuvres*, op. cit., p. 229.

## Trois héritiers d'Artaud

Nous découvrons une volonté similaire d'opérer et de maintenir des connexions entre l'artiste et son public, le corps et l'œuvre, le dedans et le dehors chez ces contemporains que sont Valère Novarina, Jan Fabre et Matthew Barney. Concernant ce dernier, la matière gélatineuse qui recouvre ses sculptures et qui suggère le sperme, se retrouve d'un lieu à l'autre, d'un film à l'autre. En outre, le nom que l'artiste a choisi pour son œuvre vidéo, à savoir *Cremaster*, correspond à la désignation du muscle qui régule la tension du membre masculin ; mais on pourrait également rapprocher ce terme du latin *cremare* : « brûler », et de l'anglais *master* : « maître ». Par conséquent, le titre adopté par M. Barney évoque les notions de puissance, de dynamisme et de liaison, d'énergie et de contrôle. Le *Cremaster Cycle* prend pour cadre un univers onirique, baroque et aseptisé, mais non dépourvu de cruauté. Dans des décors multiples et contrastés, il met en scène des créatures étranges et hybrides, parfois dotées d'un aspect androgyne, qui entrent en compétition les unes avec les autres<sup>1</sup>. Parmi d'autres significations envisageables, les rencontres et conflits entre personnages représentent la lutte des pulsions et des tendances contraires à l'intérieur du corps ou du psychisme de l'auteur. Plus largement, M. Barney invite les spectateurs de ses vidéos à un profond voyage intérieur qui oscille entre montées et descentes, accélérations et ralentissements, provoque la désorientation, mais se termine par l'apaisement (ce qui va de pair avec un relâchement du muscle *cremaster*).

Quant au plasticien, décorateur, metteur en scène et chorégraphe Jan Fabre, il semble avoir élu le sang comme premier principe de vie. *Je suis sang (Conte de fées médiéval)*<sup>2</sup> nous apprend que l'homme, pour se régénérer, doit se transformer en un être fluide, essentiellement constitué d'hémoglobine : « L'homme est une belle ébauche / mais il présente des défauts / [...] Je veux devenir / ce qui me fait vivre / Aucun organe ne peut survivre / – pas même le cerveau – / sans afflux sanguin / [...] Le sang sera mon corps rouge et mouillé<sup>3</sup>. » Jan Fabre recourt souvent dans ses pièces à toutes sortes de liquides et de matières (ketchup, chocolat, farine...), destinés à enduire, à grimper, à décorer les corps des acteurs, mais aussi à les souiller, à voiler

1. Cf. la prodigieuse course de side-cars qui se déroule sur l'île de Man dans le *Cremaster 4* (1994).

2. Avignon, 2001.

3. J. Fabre, *Je suis sang*, dans *Deux Pièces...*, L'Arche, 2001, p.19.

leur humanité, à les transformer en bêtes sauvages. Voici comment un critique décrit l'un de ses spectacles, *My Movements Are Alone Like Streetdogs*:

*La danseuse regarde autour d'elle et de sa gorge sortent des cris sourds. Ses mouvements expriment la révolte. Elle tourne sur la scène comme si ses membres avaient une vie propre. Elle se plaque au sol, serpente, sursaute comme si elle était brûlée. Parfois sa révolte est animale et elle devient grossière et agressive comme un chien<sup>1</sup>.*

Jan Fabre fait donc preuve de la même rage et de la même avidité qu'Artaud ; il exprime un besoin similaire de créer un « corps neuf<sup>2</sup> », érectile et projectile, animé par la transe, en proie au délire.

Par ailleurs, dans un ouvrage sur le théâtre contemporain, Patrice Pavis insiste sur la projection verbale qui caractérise les pièces de Valère Novarina. Il affirme, à propos de *Vous qui habitez le temps*:

*La somme de tout ce fatras de paroles illisibles ne produit plus aucune représentation globale du monde ; elle ne représente plus que des choses incompatibles, des affirmations invérifiables, des propositions isolées, des jets de mots dont l'accumulation ne fait ni sens ni totalité<sup>3</sup>.*

Nous retrouvons ainsi l'un des traits propre au *Jet de sang*, cette adaptation d'Antonin Artaud qui, bien que désordonnée et mouvementée, tend à l'épure. Pour Valère Novarina, l'objectif premier consiste pareillement à mettre en évidence l'armature ou la lettre du texte, d'où l'importance que prennent chez lui les figures de style ; pour jouir pleinement de son écriture, il faut, sautant par-dessus le sens, entrer dans le rythme et la danse des phrases. Au niveau de la signification, son œuvre s'insurge contre le langage formaté des médias et se livre à une sévère critique de la machine, souvent représentée par des personnages débitant, sur un ton pontifiant, avec un air très assuré, un flot de paroles incompréhensibles et vides de sens.

## Un espace d'énonciation et d'interpellation

Une grande part de l'œuvre composée par Artaud, notamment sa correspondance, pourrait être située davantage dans le champ de

1. H. Tratsaert cité par G. Drouhet, *Transgression*, Cercle d'Art, 2004, p. 111.

2. A. Artaud, « Pour en finir avec le jugement de dieu », *Œuvres*, p. 1663.

3. P. Pavis, *Le Théâtre contemporain – Analyse des textes*, de Sarraute à Vinaver, Nathan Université, « Lettres Sup », 2003, p. 133.

la rhétorique que dans les champs de la poésie, du théâtre ou de la littérature. « Je suis un homme qui a beaucoup souffert de l'esprit, et à ce titre j'ai le *droit* de parler<sup>1</sup> », explique le poète à Jacques Rivière. Avant tout, l'homme a besoin d'une tribune publique d'où revendiquer son droit à l'existence. La publication de ses lettres à Rivière dans la *NRF* constitue donc pour lui une étape décisive pour faire entendre et propager son cri de désespoir, son appel au secours<sup>2</sup>. Voulant faire prendre conscience de sa situation d'exclusion au public comme à tous ses correspondants, le poète mettra désormais l'accent sur ses troubles psychiques comme sur son besoin de revendication.

D'autre part, la critique oublie trop souvent qu'un grand nombre de textes composés par Artaud l'ont été tout d'abord en vue d'une lecture à voix haute, d'une conférence ou, plus largement, d'une manifestation publique, et que ce n'est qu'*a posteriori* que les impératifs financiers, et la volonté ou la nécessité d'étendre son audience, ont amené leur auteur à rechercher leur fixation par le biais d'un support imprimé. Il en fut ainsi pour plusieurs textes du *Théâtre et son double*, pour les *Messages révolutionnaires*...

De même, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1948) était à l'origine une pièce radiophonique. Par ses visées de dénonciation, ce drame s'apparente à un réquisitoire ; par son emphase et son imaginaire débridé, il prend des proportions épiques ; par son usage du sarcasme et de l'ironie, il revêt des airs de comédie bouffonne ; par le *pathos* qu'il convoque et la terrible perspective qu'il offre, il s'apparente à une sombre tragédie. En tant que puissance industrielle, économique et commerciale dominante, en tant que puissance aux intentions bellicistes et colonisatrices, s'appuyant sur la machine, les États-Unis sont l'une des principales cibles des attaques sauvages lancées par Artaud. À l'âpreté de la critique politique, sociale et religieuse, s'associent des bruits dissonants, des cris et des glossolalies, produisant un effet sinistre qui ne pouvait que susciter la plus grande inquiétude chez le directeur de la Radiodiffusion française.

Or, nous entendons résonner une plainte et une invocation similaires, bien que déplacées dans l'espace et dans le temps, chez le performeur Chris Burden. Travaillant à Los Angeles, surtout dans les années 1970, l'artiste s'efforce de critiquer une société sans état d'âme, dont le fonctionnement paraît calqué sur celui d'une machine

1. OCl\*, lettre du 29 janvier 1924, p. 30. Souligné par l'auteur.

2. *Ibid.*, p. 40.

qui transformerait les individus en vulgaires objets-déchets. À ce propos, il nous paraît intéressant de signaler que son nom signifie en français « fardeau », mais aussi « refrain », termes qui correspondent assez bien au destin que Burden s'impose ; en effet, à travers ses performances, il semble vivre une véritable passion qui, toujours orientée vers le même acte de dénonciation, se réitère sous de très nombreuses formes. Après avoir expérimenté la violence du choc dû à la pénétration d'une balle de fusil dans son bras (*Shoot*, 1971), s'identifiant à un projectile, l'artiste décide de se transformer lui-même en projectile en se crucifiant sur le capot arrière d'une voiture, censée rouler à vive allure dans la nuit (*Trans-fixed*, 1974). Ainsi, à travers des mises en scène extrêmes, difficilement supportables pour le public comme pour lui-même, Burden tente de redonner place à un corps et à une personnalité qui ont perdu sens et valeur dans une société de spectacle, ultra-violente et déshumanisée. Tout en expérimentant ses limites physiques et psychiques, l'artiste, qui adopte la posture du bouc émissaire, ne cesse d'interpeller la société en rejetant à sa face hagarde ou révoltée la terrible violence qu'elle engendre. La dimension du cri et de l'appel nous semble très présente dans son œuvre. « Jouant » à n'en plus finir et de toutes les manières possibles, sur un mode à la fois ironique, tragique et pathétique, le rôle de rouage d'un système politico-économique cruel dans des performances le conduisant aux frontières de la folie et de la mort, Burden n'en revendique pas moins son statut de citoyen et sa dignité d'être humain.

Ainsi, l'effacement sinon l'éviction du cadre ou de la scène, et la création conjointe d'une aire d'interaction collective, peuvent être un moyen, pour les performeurs, d'interpeller les instances politiques, voire d'en appeler à la responsabilité et à la conscience de chaque citoyen. De nos jours, la performance s'apparente souvent à une conférence professorale<sup>1</sup> ou se métamorphose en tribune politique, de sorte qu'on peut l'assimiler à un « espace d'énonciation<sup>2</sup> ». Centrée sur la pratique discursive du langage ou cherchant à délivrer un message, l'action artistique devient par conséquent un *acte performatif*, au sens même où l'entendaient le philosophe et linguiste J. L. Austin et le sémiologue J. R. Searle.

1. Th. Clerc, « Le régime didactique de la performance », *Art Press* 2, n° 18 : « Performances contemporaines 2 », août-oct. 2010, p. 103-112.

2. J. Pellegrin, « La performance comme espace d'énonciation », *Art Press* 2, n° 18, *op. cit.*, p. 92-102.

\*\*\*

Imprégnée de métaphysique, l'œuvre performative promue par Artaud s'inscrit dans la droite ligne des rites et des cérémonies antiques ; proche des expériences Dada, elle a emprunté en partie son style et son humour aux pièces surréalistes, qu'elle réadaptait à sa manière. Par le fond comme par la forme, elle apparaît désormais comme l'un des modèles de l'art de la performance et du théâtre contemporains, dans lesquels nous retrouvons, outre des thèmes similaires, relatifs à l'anatomie et à la machine, les mêmes dimensions de violence et de cruauté, les mêmes pratiques d'expulsion, de projection et de propulsion. Véritables odysées du corps et de l'esprit, les créations actuelles viseraient à recréer un être humain qui soit en mesure d'établir des liens affectifs puissants avec autrui, sans pour autant impliquer une réconciliation avec le monde ; alors que certains artistes s'enfoncent dans des pratiques individualistes, d'autres s'efforcent de refonder un corps social, désagrégé par la violence du postmodernisme, et de redonner du sens à l'existence.

Université Paris-Est  
Créteil

# VERS UNE RHÉTORIQUE DU GESTE THÉÂTRAL D'INSPIRATION SURRÉALISTE

Martin MERCIER

Nous décrivons ici une approche rhétorique de la composition gestuelle. Cette technique<sup>1</sup> peut aider les comédiens à faire surgir, puis évoluer, des gestes et mouvements qui leur permettront de donner corps à leurs personnages de façon riche et nuancée. Tablant sur diverses figures de style, cette approche permet de générer des actions physiques à même de révéler l'inconscient des personnages et les rêves qui les habitent. Elle facilite également la production d'images surréalistes dans le jeu corporel, et incite le spectateur à jouer un rôle actif<sup>2</sup> dans l'interprétation de leur signification.

## La dérivation d'emblèmes théâtraux

En tant que figure, l'emblème peut être vu comme un signe distinctif, un élément qui caractérise et définit bien la réalité à laquelle il se rattache. La création d'emblèmes gestuels consistera, pour sa part, en l'élaboration de partitions d'actions physiques représentatives d'un personnage donné, plongé dans une situation spécifique.

1. Ces propositions théoriques sont issues des travaux de recherche réalisés et des créations théâtrales élaborées par l'auteur entre 1996 et 2003. Elles visaient à transposer la terminologie offerte par la rhétorique en vocabulaire pertinent pour l'analyse de la représentation, tout en démontrant l'utilité d'employer les figures de style comme notions concrètement applicables pour façonner un discours scénique. Cette approche lui a également permis d'étudier les mécanismes rhétoriques représentatifs de différentes esthétiques théâtrales d'avant-garde. Voir Martin Mercier, *Les Figures du discours scénique*, M.A., Québec, Université Laval, 1997, mais aussi *Expressionnisme, constructivisme et surréalisme dans la mise en scène contemporaine*, Ph.D., Québec, Université Laval, 2003, thèse où le processus de dérivation d'emblèmes se trouve décrit plus en détail. Les exercices présentés dans cet article, eux, sont tirés des cours d'interprétation élaborés et donnés par l'auteur depuis 2000, dans le cadre de ses activités à titre de professeur et directeur du Centre de création scénique, à Montréal (Canada).

2. Comme le soutient Henri Béhar, le public « est appelé à prolonger le spectacle, à donner, selon ses goûts, un sens à ce qui se veut indéterminé. » *Le Théâtre dada et surréaliste* (1967), Gallimard, 1979, p.29-30.

Lorsqu'on s'applique à mettre en scène une pièce, un certain nombre d'emblèmes gestuels sont déjà mentionnés ou évoqués dans le texte choisi ; d'autres relèveront de la vision adoptée par le metteur en scène à l'égard de cette œuvre. Dans le cas où une équipe de comédiens réalise des improvisations en vue d'une création collective, ces emblèmes seront déduits des lignes directrices (orientations thématique, narrative, idéologique et stylistique) adoptées par le metteur en scène qui encadre le projet. Dans ces deux cas, les thèmes et autres caractéristiques propres à l'univers à dépeindre, n'existant encore que sous la forme d'idées, seront considérés comme des *emblèmes initiaux*.

Dès que l'acteur s'inspirera de ces traits emblématiques pour offrir de certains d'entre eux une première concrétisation scénique, nous dirons qu'il donne corps à des *emblèmes intermédiaires* : l'équivalent de premiers jets d'extraits de l'interprétation gestuelle d'un rôle. S'amorcera ensuite un processus se fondant sur la dérivation des emblèmes créés, opération qui consiste à en élaborer plusieurs versions. En tant que procédé rhétorique, la dérivation nous permettra de faire appel à différentes figures de style (envisagées alors comme modèles de dérivation) afin de métamorphoser une partition gestuelle, et d'en obtenir ainsi diverses variantes, que nous appellerons *emblèmes dérivés*.

Supposons qu'un acteur s'est vu proposer le thème « routine matinale », et qu'il a composé une séquence d'actions représentant un employé de bureau se préparant à rentrer au travail. Cette partition gestuelle montre peut-être, d'abord, le personnage en question occupé à ajuster sa cravate imaginaire. Il enfle ensuite un veston invisible, et fait mine de se pencher pour saisir un objet à ses pieds, qu'il manipule comme s'il s'agissait d'une petite valise. Après, l'homme se dirige vers une porte imaginaire, qu'il ouvre puis referme derrière lui. Une fois sorti, il marche puis court bientôt en direction de l'autre extrémité de l'aire de jeu, avant de réagir comme s'il venait de manquer son autobus.

À partir d'une telle séquence concrète d'actions, le processus de dérivation peut s'enclencher : on demandera à l'acteur de reprendre l'exécution de sa partition gestuelle, qu'il devra remodeler en accord avec les consignes du metteur en scène. Étudions le fonctionnement de cette approche, en imaginant ce qui surgirait peut-être de cette partition gestuelle lors de l'usage des figures les plus aptes à générer des effets d'inspiration surréaliste.

## Représenter l'inconscient du personnage

Penchons-nous d'abord sur deux variétés d'ellipse<sup>1</sup> : la réticence et l'anacoluthé. Lorsqu'un énoncé se voit brusquement interrompu « pour des raisons psychologiques ou autres<sup>2</sup> », il se produit une réticence. Dans le jeu corporel de l'acteur, cette figure correspond à tout arrêt net et imprévu dans le geste ou le mouvement. Après une réticence, l'action interrompue reprend habituellement son cours, mais il est clair, alors, qu'ont pu être omis, réfrénés, des actes que le personnage désirait poser. La production de réticences par les acteurs peut survenir lorsque le metteur en scène leur demande d'effectuer, en divers points de leur séquence, des arrêts de mouvement complets, de différentes durées, avant de reprendre l'exécution de la partition où elle a été interrompue.

Souignons que les réticences, moments où l'acteur se fige sur place au milieu d'une action, agissent généralement comme des formes de provocation<sup>3</sup> pour le metteur en scène ou tout autre observateur présent. En effet, à voir le personnage s'arrêter soudain dans telle ou telle position, on se demande ce qui a motivé semblable réaction. Par exemple, si l'homme qui se prépare à partir travailler cesse de nouer sa cravate avant d'avoir terminé, est-ce parce qu'il vient de réaliser qu'il n'aime plus son emploi actuel ? S'il fige sur place dès qu'il se penche pour s'emparer de sa valise, est-ce parce qu'il a subitement mal au dos ? S'il s'immobilise, la main sur la poignée de porte, juste avant de sortir, est-ce parce qu'il songe à contacter son bureau pour annoncer sa démission ? Si, une fois dehors, le personnage interrompt curieusement sa marche, gardant un de ses pieds en l'air : a-t-il vu une pièce de monnaie sur la chaussée ? Une pensée troublante a-t-elle traversé son esprit ? A-t-il soudain senti qu'il s'enlisait dans la routine et que faire un pas de plus équivaldrait à suffoquer, comme englouti par des sables mouvants ?

1. L'ellipse, qui peut occasionner la suppression de diverses composantes d'un message aussi bien auditif que visuel, est à l'origine définie comme le fait de « supprimer des mots qui seraient nécessaires à une construction complète, mais dont l'absence n'empêche pas la clarté du sens ». Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poésie*, Librairie Générale Française, 1996, p. 527.

2. Henri Suhamy, *Les Figures de style*, PUF, 1981, p. 110.

3. Provocations analogues à celles qui surviennent lors de l'emploi d'une technique comme le frottage, telle que Max Ernst en relate la découverte dans son *Histoire naturelle* (1926).

De tels «arrêts sur image» font souvent apparaître dans notre esprit des actions que ne laissait pas entrevoir la partition gestuelle d'origine. Isoler telle attitude corporelle, interrompre tel geste ou mouvement amorcé, génèrent une posture fixe aux significations variées. Des visions de l'inconscient surgissent ainsi chez les observateurs de cette posture immobile, comme autant de spéculations spontanées à l'égard de ce qui se cache derrière un énigmatique réflexe, qui laisse entrevoir l'intériorité du personnage.

Sous l'effet de l'anacoluthes, l'«impatience de la pensée fait violence à la logique formelle du discours [...]». Il y a rupture de construction due à une bifurcation soudaine<sup>1</sup>. » Chez les auteurs surréalistes, l'application de techniques comme l'écriture automatique<sup>2</sup>, afin de reproduire le plus fidèlement possible le cours réel de la pensée, entraîne de nombreuses anacoluthes. Que ce soit au sein du dialogue ou des actions physiques en cours, n'est-il pas fréquent de voir une pièce surréaliste sauter du coq-à-l'âne ?

L'extrait suivant, tiré du sketch surréaliste *S'il vous plaît*, en témoigne. Il illustre bien l'occurrence, dans une pièce surréaliste, des formes d'*ellipses* présentées dans les paragraphes précédents. Nous y insérons entre crochets le nom des figures correspondantes :

*LE MONSIEUR* : [...] Avant de se déshabiller, ma femme pose sur la cheminée son collier et ses bagues. [anacoluthes] Je me tenais dans le bureau. [anacoluthes]

*LÉTOILE* : Pardon, monsieur, fumiez-vous ? [réticence]

*LE MONSIEUR*, après avoir réfléchi : Oui, quelques minutes après...

*LÉTOILE* : Vous dites quelques minutes.

*LE MONSIEUR*, troublé : Enfin, une dizaine de minutes.

[anacoluthes] Les bijoux avaient disparu.

Silence. [réticence et anacoluthes]

*LÉTOILE* : J'ai hâte de savoir ce qui me vaut l'honneur de votre visite<sup>3</sup>.

Dans ce dialogue, se produisent des bifurcations soudaines du discours, qui voit le texte passer librement d'un sujet à l'autre, sans lien serré entre les phrases. C'est l'*anacoluthes* qui se manifeste ainsi, notamment quand l'inspecteur LÉTOILE pose des questions sans grand rapport avec la situation évoquée (quel lien y a-t-il entre un

1. Henri Suhamy, *op. cit.*, p. 110.

2. La consigne formulée par André Breton est simple : « Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. » *Manifestes du surréalisme* (1924), Gallimard, 1994, p. 41.

3. André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques* (1920), Gallimard, 1971, p. 140.

vol de bijoux et le fait d'avoir été ou non en train de fumer lorsqu'il a eu lieu ?). Ou bien, comme en témoigne la dernière réplique de cet extrait, quand cet enquêteur se remet soudain à amorcer poliment la conversation avec le plaignant, alors que leur entretien au sujet d'un cambriolage est en cours depuis un bon moment.

Des *réticences* sont aussi observables, il s'agit des moments de silence où, par exemple, le lecteur ou le spectateur peuvent se demander pourquoi le personnage du MONSIEUR semble hésitant à révéler s'il fumait ou pas, en particulier vu le caractère accessoire de cette question.

La réticence et l'anacoluthie se manifestent également de manière visuelle, dans des pièces comme *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Jean Cocteau, où des personnages vêtus en phonographes annoncent périodiquement que des photos de la noce seront prises : « PHONO DEUX. – Ne bougeons plus. C'est parfait. Un oiseau va sortir. *Sort un lion*<sup>1</sup>. »

Une réticence se manifeste alors sous les traits d'un temps d'attente, de suspense, entre l'annonce faite et l'instant où l'on perçoit finalement ce qui « sort » à la place de l'oiseau. Il s'agit toujours, alors, d'une chose inattendue, fort différente de celle annoncée par l'expression consacrée en photographie, clamée chaque fois par le PHONO. D'où l'effet d'anacoluthie visuel produit lorsque « sort un lion », effet de surprise repris selon diverses variantes dans cette pièce, alors que « *Sort une baigneuse de Trouville.* » (p. 86) ou « *Sort un gros enfant.* » (p. 88).

En vue d'engendrer des anacoluthes, les consignes fournies à l'acteur seraient les suivantes : « En des moments de votre choix, au fil de la partition gestuelle, interrompez l'action en cours et mettez-vous à faire la première chose qui vous vienne à l'esprit. Au bout d'une quinzaine de secondes, reprenez votre séquence où elle a été interrompue pour, peu après, sauter de nouveau, abruptement, de ce que vous êtes en train de faire à la nouvelle action qui s'impose maintenant à vous, et ainsi de suite... »

En plus des ruptures franches et inattendues que cette figure de style favorise – occasionnant parfois des effets comiques – elle se révèle une importante source d'actions nouvelles, propres à insuffler

1. Jean Cocteau, *Antigone* suivi de *Les Mariés de la tour Eiffel*, Paris, Gallimard, 1948, p. 96.

davantage de variété au rôle en élaboration, si elles s'y voient intégrées. Revenant à notre exemple : au lieu d'enfiler son veston, le travailleur pourrait se mettre à le faire virevolter au-dessus de sa tête, pour ensuite le laisser choir et s'allonger au sol comme sur un matelas, pour faire la sieste. Ou bien, au moment de prendre sa valise imaginaire, il peut saisir à la place une bouteille de crème solaire, puis commencer à s'en enduire les bras, le cou, etc. Ou encore, quand il pose la main sur la poignée de porte, il peut soudain mimer qu'il retire un bâton de golf d'un sac invisible se trouvant là, pour ensuite disposer sa balle sur un support, et se mettre en position pour frapper.

Nous le voyons bien, certaines des successions d'actions hétéroclites obtenues de la sorte pourraient constituer une éloquente représentation de la tension qui sévit entre les désirs inconscients de ce personnage et ses obligations quotidiennes. Les séquences d'action, hors contexte, qui surgissent ici et là au cœur d'une suite d'actes plutôt réalistes, seront alors perçues comme diverses activités que le personnage souhaiterait faire, plutôt que de rentrer travailler ce matin-là. L'obtention d'une partition gestuelle de ce genre, complexe et bigarrée, n'est pas sans rappeler certains caractères de l'écriture surréaliste, qui, selon Henri Béhar, procède « par juxtapositions, appositions, interpolations, anticipations ou rétropections<sup>1</sup>. »

### Accéder à l'étrangeté, à l'onirique, au merveilleux

Lorsqu'on veut favoriser l'émergence d'effets surréalistes, certaines variétés d'hypallages comptent parmi les figures les plus utiles à employer. Michel Azama considère que ce procédé rhétorique se manifeste lorsqu'on « attribue à un objet ce qui appartient à un autre<sup>2</sup> » dans le système scénique. De par l'étrangeté des effets gestuels qu'elle fait surgir, l'occurrence de cette figure dans le jeu corporel présente un réel intérêt spectaculaire. Deux formes particulières d'hypallage : l'anthropomorphisme et l'harmonisme, offrent à ce titre des modèles de dérivation particulièrement féconds. L'anthropomorphisme « édifie un monde imaginaire à la ressemblance de l'homme<sup>3</sup> », et se présente lorsque diverses réalités (objets, idées, costumes) se voient

1. *Op. cit.*, p. 28-29.

2. Michel Azama, *Mise en scène, mise en signes*, Dijon, Centre dramatique national de Bourgogne, 1986, p. 8.

3. Henri Suhamy, *op. cit.*, p. 102.

animées et dotées de volonté. Celles-ci, sans forcément adopter une apparence humaine, pourront alors en posséder les attitudes, les réactions, la psychologie.

Pour faire survenir des anthropomorphismes dans le jeu corporel : « Conférez une apparente vie autonome à l'une des parties de votre corps (épaule, jambe, bouche) ; prêtez des attitudes humaines à une section déterminée de votre anatomie, en y concentrant l'exécution de toute votre partition gestuelle, le reste du corps demeurant immobile. Essayez d'interpréter, par exemple, toute votre séquence d'action avec le pied gauche ou le bras droit, ou encore avec les yeux. »

Les contraintes associées à cette figure forcent l'acteur à adapter spontanément les gestes et mouvements qui composent son emblème intermédiaire, qu'il dérive alors en temps réel, sous nos yeux. Comme dans un monde merveilleux : un genou, la tête ou un bras acquiert une vie autonome, devient le personnage agissant. On imagine sans peine l'apparence singulière des actions obtenues par le biais de ce type de marionnetisation d'une partie du corps. À la vue de semblables comportements, peut-être aura-t-on la sensation que le travailleur a choisi de ne pas rentrer au bureau, ce matin-là, mais que l'une de ses jambes refuse d'obtempérer. Celle-ci s'acharne à réaliser, à elle seule, la routine habituelle du personnage, entraînant à sa suite le reste du corps, poids mort incapable de freiner ce membre qui s'entête à poursuivre l'objectif d'origine.

L'harmonisme, pour sa part, est une figure qui prend la forme d'« une combinaison de sonorités choisies, mariées, modulées, avec des intentions suggestives<sup>1</sup> ». En termes gestuels, soumis à ce mécanisme rhétorique, le comportement d'un personnage peut adopter, par imitation, les qualités de mouvement propres à diverses réalités aisément reconnaissables. Pour obtenir ce genre d'effets, on demandera au comédien, en variant périodiquement les phénomènes et les personnages dont il pourra s'inspirer : « Interprétez, jusqu'à nouvel ordre, votre séquence d'actions physiques comme si vous étiez : tel objet (élastique, feuille morte) ; tel type d'individu (pompier, danseuse de ballet) ; tel phénomène de la nature (raz-de-marée, tornade) ; tel animal (singe, girafe) ; tel insecte (libellule, chenille), ou tel personnage connu (Charlot, Arlequin), etc. »

Soumis à de telles consignes, notre travailleur se mettra-t-il à nouer sa cravate puis à enfiler son veston avec les gestes lents, amples

1. *Id.*, p. 92.

et gracieux d'une ballerine, comme si se vêtir était devenu pour lui un art ? Comme une chenille, rampera-t-il lentement vers la porte, anéanti à l'idée d'une autre journée perdue ? Au moment de sortir de chez lui, défoncera-t-il sa porte comme un pompier s'y prendrait pour pénétrer de force sur les lieux d'un incendie ? Marchera-t-il ensuite jusqu'à l'intersection imaginaire, léger et tourbillonnant comme une feuille morte portée par le vent ?

Amenant l'interprète à s'inspirer des mouvements associés aux réalités évoquées dans les indications du metteur en scène, l'harmonisme fait apparaître des gestuelles originales, dont le caractère singulier n'est pas sans rappeler l'univers du rêve.

### Vers l'image surréaliste

Deux modèles de dérivation nous semblent particulièrement aptes à engendrer des images surréalistes, cette figure de style qui « établit une similitude par la volonté ou la vision de l'auteur, et transgresse la règle des ressemblances<sup>1</sup>. » Il s'agit de l'apophonie et de l'asymétrie du deuxième type, par lesquelles des choses très dissemblables peuvent se voir assimilées.

D'abord, l'« apophonie couvre un ensemble de procédés qui introduisent le thème de la modulation. Elle consiste à passer d'un mot ou d'un ensemble de syllabes à un autre, entre lesquels n'existe qu'une différence phonétique minimale<sup>2</sup> ». La matière phonique d'un signe linguistique, comme les symboles visuels servant à le consigner par écrit, nous montrent toutefois qu'une telle figure, définie comme un travail sur les aspects sonores du signe, affecte tout autant son signifiant visuel<sup>3</sup>.

En des moments précis du jeu de l'acteur, l'apophonie permettra d'enchaîner des gestes, mouvements et postures aux signifiants fort semblables, mais possédant des signifiés particulièrement différents. Cette figure exige d'être employée plusieurs fois de suite, de manière à occasionner la transformation progressive d'un emblème en un autre, les deux se voyant ainsi assimilés, malgré leur altérité, puisqu'ils

1. *Id.*, p. 36.

2. *Id.*, p. 65.

3. Prononcer à voix haute les mots suivants : nombre, ombre, sombre, tombe, réalise une *apophonie*, un glissement d'un mot à l'autre, entre lesquels la différence phonétique n'est pas très grande. En lisant ces mots écrits, on remarque tout autant la ressemblance dont leurs signifiants visuels témoignent : ils sont eux aussi affectés par l'apophonie.

semblent irrésistiblement conduire l'un à l'autre. Par exemple, l'apophonie peut entraîner la métamorphose d'une démarche : le travailleur, sortant de chez lui, pourrait passer peu à peu d'une marche normale au fait d'exécuter des pas de salsa ou de valse puis, voir ses mouvements adopter graduellement un rythme saccadé, l'allure rigoureuse du militaire qui défile.

Ces recommandations aideront à obtenir des apophonies dans le jeu de l'acteur : « En divers passages de votre séquence d'actions, mettez-vous à explorer autour d'un geste ou d'un mouvement spécifique, le reproduisant en boucle de manière à générer plusieurs fois de suite des variantes de celui-ci, légèrement distinctes (en ampleur, orientation ou qualité de mouvement). Restez à l'affût des images qui surgissent dans votre esprit, vu l'apparence qu'adoptera tour à tour ce passage gestuel : dès que s'impose à vous une nouvelle idée d'action, mettez-vous à l'exécuter toujours plus nettement, vous éloignant ainsi graduellement de celle interprétée auparavant. Reprenez l'exercice à partir de la nouvelle action surgie, ou encore, prenez pour tremplin un autre passage de votre emblème intermédiaire. »

Par exemple, notre travailleur qui s'imagine en train de jouer au golf peut prendre position, les jambes légèrement écartées, les mains côte à côte, tenant d'une poigne ferme le fer, qu'il fait osciller d'avant arrière en direction de la balle, s'exerçant à la heurter le plus précisément possible. Il pourrait ainsi répéter plusieurs fois de suite, avec de légers ajustements, l'action de frapper dans le vide avec son bâton imaginaire. Sous l'effet de l'apophonie, ce geste repris en boucle peut progressivement amener le personnage à faire tourner d'une seule main, dans le même axe que son mouvement précédent, un lance-pierre invisible qui s'élève peu à peu, jusqu'à ce qu'on le fasse gagner en vitesse au-dessus de sa tête avant de laisser, d'un geste sec, s'échapper le projectile qu'il contenait.

Ces actes n'ont pas grand-chose en commun (mouvement rotatif du bras, objet projeté au loin) ; les maigres similitudes entre ces actions nous ont néanmoins permis de passer doucement de l'une à l'autre. Si, une fois la pierre lancée, le mouvement sec de la main vers l'avant se trouve lui aussi répété plusieurs fois, et se met bientôt à évoquer celui d'un menuisier brandissant son marteau et frappant sur les clous imaginaires que son autre main place tour à tour devant l'outil, juste avant chaque coup : nous aurons, une fois de plus, l'impression qu'une action tout à fait inattendue a surgi de la précédente.

De la sorte, en quelques secondes, l'apophonie gestuelle nous a fait passer d'une activité de loisir à un acte guerrier, puis à des travaux de construction. Le spectateur assiste ici au saut du coq à l'âne qui se manifeste avec une désarmante fluidité entre des actions disparates<sup>1</sup> qui, paradoxalement, semblent surgir l'une de l'autre le plus naturellement du monde!

Cette succession d'images obtenues par apophonie fera peut-être, ici, supposer au spectateur que le désir de jouer au golf de cet employé en mal de motivation s'est vu supplanté par l'envie soudaine de fracasser, d'une pierre, la fenêtre de son lieu de travail... Fantasme de destruction qui lui rappelle alors combien sa propre maison a besoin de réparations : il devra sans doute s'adonner à ces rénovations durant ses prochaines vacances, plutôt que de jouer au golf...

Penchons-nous maintenant sur les asymétries. Henri Suhamy en retient deux types, l'une pouvant « se trouver dans le développement déséquilibré d'une phrase<sup>2</sup> », alors que la seconde consisterait « à placer dans des fonctions analogues des termes de nature différente<sup>3</sup> ». L'équivalent scénique de la première se manifeste sous les traits de tout contraste marqué notamment, dans l'ampleur, l'intensité, la vitesse ou la durée des actions exécutées par l'acteur. C'est toutefois la seconde forme d'asymétrie qu'il convient de décrire plus amplement, puisqu'elle consiste à employer des éléments de nature distincte dans des fonctions équivalentes, opération qui favorisera l'occurrence d'images surréalistes.

De fait, l'asymétrie du deuxième type occasionne, au sein d'une partition, le remplacement d'un emblème par un autre, sur la base de similitudes ténues, qui pourraient d'ailleurs se voir réduites au fait que ces actes puissent tous deux se manifester en un même point de la séquence d'action considérée. Les asymétries du deuxième type s'avèrent ainsi la source d'importantes dissonances entre les signes gestuels que le spectateur sait être normalement employés pour représenter telle ou telle situation (ici, se préparer à partir travailler), et ceux qui, s'y substituant, leur sont assimilés de force.

1. Rappelons que, pour les surréalistes, les images « les plus fortes sont les plus arbitraires, les plus contradictoires, les plus difficiles à exprimer. Elles déconcertent à la fois raison et sens, et font participer les objets les uns aux autres. » Yvonne Duplessis, *Le Surréalisme*, PUF, 2002 (1950), p. 60.

2. *Op. cit.*, p. 82.

3. *Ibid.*

Pour que surgissent des asymétries du deuxième type dans le jeu corporel, les comédiens devront respecter la contrainte suivante : « Lors de l'exécution de chaque passage de votre séquence d'actions physiques, tentez désormais d'employer des parties du corps différentes de celles originellement sollicitées pour réaliser les gestes et mouvements qu'elle comprend. Concrétisez toutefois des actions analogues, visant le plus possible l'atteinte du même objectif que celui visé par l'acte initialement posé en tel ou tel passage de la partition que vous dérivez. »

Sous l'effet de telles consignes, l'employé de bureau peut cette fois tenir sa valise entre ses coudes, saisir la poignée de porte imaginaire entre ses dents et l'actionner d'un mouvement de tête. Il peut aussi marcher à genoux pour sortir de chez lui, ou encore, ramper sur le côté pour se rendre jusqu'à l'intersection. Autant de comportements déroutants chez cet individu, qui nous semblera agir de façon absurde ou être soudain affublé de surprenants handicaps, le poussant à exécuter de manière fort inhabituelle des gestes pourtant quotidiens. Pourquoi donc se comporte-t-il ainsi ? Est-il devenu fou ? Tente-t-il d'expérimenter à quoi ressemblerait sa vie, s'il perdait l'agilité et la mobilité dont il jouit actuellement ? Est-il simplement la proie d'un cauchemar dont le public se sent témoin ? Nombre d'images déconcertantes surgiront visiblement de ces asymétries.

Comme nous venons de l'exposer, faire appel à diverses figures de style pour dériver une partition gestuelle emblématique d'un personnage donné offre de fécondes possibilités, et permet d'obtenir aisément quantité de variantes de cette séquence d'action. Une telle approche de la composition gestuelle d'un rôle aide non seulement à matérialiser scéniquement l'inconscient des personnages, laissant pressentir leurs rêves et leurs pulsions, mais contribue également à générer des images surréalistes et des effets gestuels intrigants. Ces derniers apparaissent compatibles avec les visées philosophiques du surréalisme : réconciliation du rêve et de l'état de veille, exploration de l'inconscient, libération individuelle. Mais ils font aussi écho aux techniques et mécanismes créatifs chers aux artistes associés à ce mouvement : écriture automatique, provocation, frottage. Par ailleurs, les compositions gestuelles obtenues évoquent nettement certains caractères formels récurrents dans les œuvres de ces créateurs : association d'éléments contraires, images visuelles polysémiques, effets d'étrangeté, dissonances. Dès lors, le jeu corporel de l'acteur apparaît comme un fertile territoire créatif, au sein duquel le

*MARTIN MERCIER*

surréalisme scénique peut, aujourd'hui encore, se projeter avec éloquence, fraîcheur et originalité.

Centre de création scénique  
Montréal

## **DU DÉJEUNER EN FOURRURE AU DESIGN CULINAIRE : SURRÉALISME ET NOUVELLES MISES EN SCÈNES ALIMENTAIRES**

Laurence TUOT

*Le rêve est un jambon  
Lourd  
Qui pend au plafond*

(Pierre Reverdy, « Horizon »)

Au croisement de l'industrie alimentaire, du design, des arts plastiques et de la cuisine, une nouvelle discipline est née au tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle : le design culinaire. En concevant des objets comestibles et des rituels de consommation inédits, les différents acteurs de ce très jeune domaine d'expérimentations cherchent à faire du repas une expérience sensitive totale et à réenchanter le quotidien par une esthétisation de la vie dans l'un de ses aspects les plus triviaux : l'alimentation. Glaces au lait maternel, sacs en pain, viandes de pot-au-feu totémiques, chimères de tous poils ou écailles à dévorer... De nombreux produits issus du design culinaire semblent renouer avec l'inquiétante étrangeté des objets et les installations surréalistes du siècle passé. Mais si le surréalisme, où le motif alimentaire est par ailleurs récurrent, semble avoir fécondé sur bien des plans ce nouveau domaine de création, il ne s'est pas engagé, comme l'a fait le design culinaire, sur la voie d'une production d'objets *réellement* comestibles, où le sens du goût fait soudain intrusion dans le jeu de l'expérience esthétique. La question est alors de savoir si la dégustation effective d'objets artistiques, au-delà de la seule mise en bouche littéraire ou d'une simple utilisation plastique des aliments, crée une rupture radicale avec les pratiques surréalistes, ou bien si, au contraire, elle permet, par cette ouverture de la création aux processus du manger et du goût, d'élargir le champ d'action du surréalisme au-delà de frontières jusqu'alors inexplorées.

En décembre 2004, Stéphanie Sagot et Emmanuelle Becquemin, de la cellule Eat Design, présentent à la galerie parisienne

Fraich'attitude, dédiée au design culinaire, une exposition intitulée « Ceci est un buffet ». Dès l'entrée, le visiteur y découvre un « buffet flottant » constitué d'une multitude de gourmandises suspendues dans le vide grâce à des ballons, parmi lesquels des serveurs au dos piqué de nourritures se déplacent prestement pour présenter aux invités leurs délicieux arrières. Sur le côté, des bras vivants s'extrait d'une cloison pour offrir, eux aussi, d'autres nourritures aux convives avant qu'ils ne s'engouffrent, non loin de là, dans une « forêt mouvante de senteurs sonores où des mains donnent l'impression fugitive de les rattraper ».<sup>1</sup>

On le voit, les pièces présentées lors de cet événement (dont le titre lui-même a des accents magrittiens) font écho, pour la plupart, à des œuvres surréalistes du siècle passé. La nourriture flottante n'est pas sans rappeler les 1200 sacs de charbon de Marcel Duchamp suspendus dans les salles de l'Exposition Internationale du Surréalisme de 1938, une installation où les matières les plus lourdes semblaient soudain se faire aériennes (et à laquelle a peut-être songé Marc Brétilot, un autre précurseur du design culinaire, pour son installation *Boffi* où sont suspendus au plafond une multitude de biscuits de parmesan et de fines découpes de jambon de Parme). Les serveurs recouverts de nourriture qui s'offrent à la dévoration des invités de « Ceci est un Buffet » semblent être les héritiers du festin organisé par Meret Oppenheim lors de l'Exposition de 1959 sur le thème de l'érotisme, où, à la demande de Breton, un repas de fête fut servi sur le corps d'une femme servant de présentoir<sup>2</sup>. Les bras distribuant des bouchées aux visiteurs, quant à eux, sont un rappel des chandeliers magiques de Jean Cocteau dans *La Belle et la Bête*. On retrouve ce motif quelques années plus tard lors d'une autre manifestation de design culinaire, au Salon Maison et objet de 2009, où dans un « Déjeuner antidote » de vrais bras de jeunes filles servant un vin blanc glacé aux plantes médicinales s'échappent d'un buisson odorant de laurier<sup>3</sup>. L'année précédente, lors du même événement, un « Déjeuner onirique » avait été servi dans lequel un œuf géant,

1. <http://www.fraichattitude.com>

2. «1959: M.O. organise une "fête de printemps", un festin servi sur le corps d'une femme. Trois couples, dont celui de la femme qui sert de présentoir, participent à ce dîner de fête. Breton presse M.O. de renouveler ce "festin" à Paris à l'occasion de l'Exposition internationale du surréalisme qui a lieu quelques mois plus tard à la galerie Cordier.» in *Meret Oppenheim, Un Moment agréable sur une planète*, catalogue de l'exposition du Centre Culturel Suisse, 1991, n.p.

3. Voir à ce sujet Marc Brétilot, *Culinaire Design*, Editions Alternatives, 2010, p. 112.

une fois brisé avait découvert un « cabinet de curiosités gustatives » composé de chimères : « cailles aux pinces de homard, maquereaux aux pattes de poulpes, rougets caparaçonnés de morilles.<sup>1</sup> » Ces monstres « oniriques » à déguster, véritables collages culinaires d'animaux bien réels, semblent tout droit sortis du livre de cuisine réalisé par Salvador Dali, *Les Dîners de Gala*<sup>2</sup>, où des dessins de l'artiste figurent d'étranges animaux recomposés, comme un espadon aux pattes de volaille dont l'épée se prolonge en une tête de cygne, un poulet à tête de chat dont la peau du dos prend la forme d'un crâne humain mou, ou encore des volailles aux doux visages de femme.

Si les expériences de design culinaire rejoignent celles des surréalistes, par des citations explicites ainsi que par certains principes esthétiques comme celui du collage et de la rencontre d'objets, de motifs ou de matières appartenant à des réalités différentes, elles apparaissent néanmoins clairement moins excessives et violentes que les œuvres de leurs aînés. On le voit lorsque les designers tentent quelques incursions dans l'imaginaire de l'anthropophagie, avec par exemple *Meat Me* (2008) de Carole Douillard, qui réalise avec de la viande en gelée des moulages de fragments de corps très réalistes dont les teintes tiennent des cadavres en décomposition<sup>3</sup>, ou encore avec *Le Lèche-cul* (2010) de La cellule Becquemin-Sagot, une sucette en chocolat représentant deux paires de jambes et fessiers, à l'effigie des artistes, réunis par le buste<sup>4</sup>. Malgré le caractère transgressif de leurs sujets, ces objets fabriqués en série et destinés à la vente, par leur caractère comestible et goûteux, semblent nous tenir éloignés du degré de violence cannibale d'un Dali, qui, toujours dans ses *Dîners*, à côté d'une peinture représentant un gâteau d'organes féminins entassés ou un plateau d'écrevisses surmonté d'une femme démembrée les aspergeant de sang, déclare pour ouvrir son chapitre consacré aux œufs et fruits de mer, sous le titre « Cannibalisme de l'automne » :

*L'écrevisse de Paracelsus doit être accompagnée de têtes coupées ou de troncs de petits martyrs au sang chaud, ceci en hommage à Gilles de Rais,*

1. D'après une proposition originale de Laurent Denize d'Estrées, avec la collaboration du chef Eric Trochon, *Ibid.*, p. 112.

2. *Les Dîners de Gala*, Draeger, 1973.

3. Ce travail figure dans Stéphane Bureaux, *Design culinaire*, Eyrolles, 2010, p. 69.

4. Un souvenir peut-être « des enfants de chœur en chocolat » que Leonora Carrington avait proposés à André Breton pour l'exposition de 1959, aux côtés de « sirènes en caoutchouc gonflables » et de « nonnes en acier pour les masochistes ». *Exposition internationale du surréalisme : 1959-1960*, impr. S. I. P., Montreuil, 1959, p. 81.

*dont les éjaculations les plus suaves étaient provoquées par la contemplation des expressions expirantes de ses décapités imberbes et innocents [...]'*

Le problème est ici celui de l'objet de design en général, dont l'étrangeté ne doit pas être assez puissante pour l'empêcher de fonctionner. Ce qui faisait du *Déjeuner en fourrure* (1936) de Meret Oppenheim un objet inutilisable, où la langue s'empêtrait, en imagination seulement, dans des sensations confuses et inconciliables de poils et de liquides à la fois érotiques, morbides, douces et répugnantes, disparaît en grande partie avec les objets cannibales des designers qui, soumis à des contraintes industrielles de consommation, doivent aisément s'assimiler. Lorsque le *Pain peint* (1958) de Man Ray, baguette peinte en bleu et arrachée à sa condition d'aliment par l'artiste qui la pose sur une balance en fonte en guise de socle, devient un objet réellement comestible chez Dorothée Selz avec ses pains colorés (1967), ou dans les baguettes de Jean-Paul Gauthier lors de son exposition *Pain-Couture* en 2004, son sens en est profondément modifié.

Un exemple me paraît particulièrement frappant. En 2007, Stéphane Bureaux, pionnier du design culinaire, crée la *Plaque Ivi*, une tablette de chocolat large et massive que la structure alvéolaire expansée rend dix fois plus légère qu'une tablette classique. Il s'agit pour Bureaux de déjouer le rapport de culpabilité du consommateur vis-à-vis de cette matière en le trompant sur le poids réel de l'objet. Marcel Duchamp avait réalisé une expérience au principe similaire, mais inversé, en taillant des faux sucres dans du marbre pour son œuvre *Why not sneeze Rose Sélavy* (1921). Cette pièce, plus lourde que son apparence ne le laisse présager, est censée procurer un malaise chez la personne qui la soupèse et détraquer sa perception objective du réel. Mais quand chez Duchamp la réalité devient trop dense et indigeste, la *Plaque Ivi*, au contraire, l'allège de ses résistances en la rendant plus assimilable que prévu. Le designer produit du moindre-être, là où les surréalistes travaillaient sans doute à un excès de présence. Nous aurions pu également comparer la photographie du « navet anthropoïde aidé par un psychopathe » du catalogue de l'Exposition du surréalisme de 1947<sup>2</sup>, à la baguette de pain *Isabelle*, du même Stéphane Bureaux, que sa forme en « i » rend

1. *Les Diners de Gala*, op.cit., p. 56.

2. *Exposition Internationale du Surréalisme* présentée par André Breton et Marcel Duchamp, Maeght, 1947, ill. XXX.

vaguement anthropomorphe. Cette baguette totémique aurait pu troubler si elle n'avait été produite et présentée en quantité industrielle. C'est bien sûr la ressemblance fortuite au navet qui lui donne son caractère d'inquiétante étrangeté, et son épaisseur qui le tient à bonne distance des bouches voraces.

De manière générale, le passage à l'acte du manger semble difficilement conciliable avec les expériences artistiques du groupe surréaliste. Lorsqu'il y a un effectif rituel de consommation, de manière très exceptionnelle, comme lors du festin de Meret Oppenheim cité plus haut, le caractère transgressif y est extrêmement fort (manger sur une femme nue). Lorsqu'elle propose à nouveau la dévoration symbolique d'une femme comme sujet d'une de ses pièces, on mesure à quel point le dégoût et l'interdit travaillent au cœur de l'œuvre de l'artiste. Dans *Bon Appétit, Marcel!* (1966), on découvre en effet dans une assiette, posée sur un échiquier, un sexe féminin en pâte cuite fendu d'une colonne vertébrale de perdrix et accompagné d'un verre de sang que l'on imagine menstruel. Cette petite installation résume bien, par son invitation à une eucharistie impure dans une vaisselle ordinaire, la position de l'artiste quant à la nature digeste et comestible de son travail.

Lorsque Dali raconte l'une de ses plus extraordinaires jouissances gastronomiques, les circonstances en sont tellement exceptionnelles que l'on mesure bien la part de fable dans ce récit d'un événement qui n'a sans doute jamais eu lieu, et dont l'intérêt est surtout littéraire :

*Un soir, à Saulieu, M. Dumaine m'a dit : « Voyez cette écharpe de brouillard, à mi-hauteur de la baie des peupliers. Au-dessus des feuillages, le ciel est limpide, les étoiles sont claires. Au pied des arbres, vous pourriez compter les trèfles – Recueillez-vous, c'est par de telles soirées, quand la brume flotte à cette hauteur exacte, que je peux réussir le pâté en croûte que je vais vous préparer. » Je me suis mis à table, contemplant le paysage, et ma jouissance gastronomique fut suprême<sup>2</sup>.*

Il semblerait que le surréalisme soit plutôt du côté du jeûne et de ses délires que de la réplétion. Lorsqu'André Breton évoque l'histoire « d'un homme alité qui eut un jour la vision hallucinatoire d'une admirable créature assise au pied de son lit, dans la position du *tireur*

1. Meret Oppenheim, *From Breakfast in Fur and back again*, Kerber, Bielefeld, 2003, p. 174.

2. Pierre Roumequère, *Les Dîners de Gala*, op. cit., p.10.

d'épine», c'est avec rage qu'il maudit la soupe qui a eu raison de ce merveilleux rêve :

*Cet homme allait engager conversation avec ce gracieux fantôme lorsqu'il lui fut apporté un bol de bouillon qui rompit la diète et dissipa du même coup l'apparition. Comment, s'exclame alors Breton, ne m'en prendrais-je pas à cet homme qui n'a pas su vivre le plus beau poème du monde ? La peste soit de sa faim malencontreuse et de cet absurde bouillon !... Certes, je n'aurais pas bu le poison<sup>1</sup>.*

On sait, par une note de Breton dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924, que Knut Hamsun plaçait « sous la dépendance de *la faim* » certaines révélations auxquelles le romancier était en proie. « Il n'a peut-être pas tort », écrit Breton à son propre sujet, « le fait est que je ne mangeais pas tous les jours à cette époque<sup>2</sup>. »

Les sphères de l'alimentation représenteraient donc plutôt un danger à la mise en condition des artistes surréalistes pour se faire voyants. De fait, la nourriture, dans leurs œuvres, se transforme souvent en un contre-aliment. André Frédérique propose par exemple, pour l'exposition de 47, le « Plan d'une Exposition Universelle<sup>3</sup> » où doivent être présentés, dans les « Halles couvertes de la nourriture », des « Essais de pourrissement », le « léchage de blocs fermentés » et la « distribution de vitamines antipellagreuces aux étudiants ». Pour la même exposition, Benjamin Perret désire lui aussi exposer une liste de « Nourritures », dont du « Sulfate de cuivre couvert de mouches », un « grand verre (très beau cristal de Venise) contenant de l'huile d'Auto », « Du tabac mélangé de sel et de vanille », « Une banane qui tremble », ou encore « Du charbon de bois dans un bol plein de vin rouge<sup>4</sup>. »

Si Aragon s'extasie dans *Le Paysan de Paris* sur la longue liste des cocktails aux noms incongrus du Café Certa, c'est qu'ils sont des boissons de l'ivresse et d'une certaine envolée, dont le plaisir de la mise en bouche est d'abord littéraire, typographique et sonore plutôt que gustatif. Le manger semble en effet trop lié aux sphères du besoin et de la nécessité vitale pour laisser à l'esprit la possibilité de se libérer des chaînes de la réalité consciente.

1. Épisode relaté par Michel Carrouges : *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1967, p. 55-56.

2. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 1985, p. 32.

3. Exposition internationale du surréalisme, op.cit., p. 128.

4. *Ibid.*, p. 139 et 140.

Cette utilisation du motif alimentaire pour son symbolisme ou sa plasticité sonore ou visuelle, en dehors de ses qualités proprement gustatives, semble permettre d'atteindre un degré de violence et de provocation plus fort que la contrainte du goût risquerait d'entraver. Les artistes du futurisme qui ont prétendu, dans leur manifeste de *La Cuisine futuriste*<sup>1</sup> (1931), révolutionner les pratiques culinaires italiennes en transformant l'acte de manger en œuvre d'art, ont proposé des recettes qui tiennent plus de la littérature que de la gastronomie. En effet, le réveil anti-passéiste du palais qu'ils proposent passe par une cuisine totalement indigeste. Le style culinaire futuriste est marqué, comme l'a repéré Nathalie Heinich, par des associations paradoxales<sup>2</sup>. Ainsi le *Guerrenlit* de l'aéropoète Marinetti (prévu pour un « repas nocturne d'amour ») est composé de jus d'ananas, œuf, cacao, caviar, pâte d'amandes, piment, noix de muscade et clou de girofle, le tout délayé dans de la liqueur Strega» (p. 109) et le *Poreximité* de l'aéropoète futuriste Fillia atteint des sommets dans l'art des alliances hérétiques : « Un saucisson cru épluché sera servi directement dans un plat contenant du café très chaud mélangé à une grande quantité d'eau de Cologne » (p. 139). Pour Nathalie Heinich, qui relève la dimension rhétorique du manifeste, c'est la recette qui devient la quintessence de cette cuisine (p. 14-18).

Mais, comme elle l'a remarqué, les formules futuristes, bien qu'elles proposent des mets immangeables, se sont curieusement révélées prophétiques sur bien des points et proches des tendances gastronomiques actuelles. « Le mépris du pesant » ou « l'éloge de la sveltesse et des formes aériennes » (p. 23-25), est par exemple l'un des premiers combats de cette cuisine avant-gardiste (la première mesure futuriste est d'abolir les pâtes qui rendent l'Italien « cubique massif plombé de compacité opaque et aveugle », p. 45). Lorsque le célèbre Ferran Adria sert dans son restaurant El Bulli « une assiette vide » dont seul un fumet furtif s'échappe<sup>3</sup>, sait-il que Marinetti avait déjà proposé des « Repas extrémistes » dématérialisant la nourriture à l'excès, dans lesquels, au lieu de manger, on ne devait « que se rassasier de parfums »<sup>4</sup> ? La toute récente inauguration du *Wha<sup>f</sup>*

1. Marinetti et Fillia, *La Cuisine futuriste*, préface de Nathalie Heinich, A.M. Métailié, 1982.

2. Sur le « style » culinaire futuriste voir *Ibid.*, p. 11-16.

3. Voir à ce sujet Gilles Stassart, *Beaux-arts magazine*, février 2006.

4. F.T. Marinetti, *La Cuisine futuriste*, *op.cit.*, p. 117.

5. *Culinaire Design*, *op. cit.*, p. 151.

(2009), par le designer Marc Brétillet et l'ingénieur David Edwards, cette nourriture aérienne sans consistance se présentant comme un nuage aux saveurs sucrées de cocktail fruité ou de soupe salée, aurait sans doute enthousiasmé Marinetti qui rêvait d'une « alimentation radiophonique<sup>1</sup> ».

Le choc des mélanges alimentaires chez les futuristes n'est d'ailleurs peut-être que l'autre facette du fantasme de leur dématérialisation, puisqu'il est une autre manière, en quelque sorte, de déréaliser la nourriture en ne lui donnant qu'une texture sonore et verbale. Contrairement aux surréalistes qui recherchent dans l'alliance de mots appartenant à des univers difficilement conciliables ce point de l'esprit ouvrant à l'univers du rêve et à une réalité supérieure, les futuristes cherchent avant tout, par ce choc, la destruction pure et simple des traditions passéistes qui entravent les sphères de la gastronomie et l'empêchent d'accéder au rang de l'art. Mais dans les deux cas, c'est finalement le travail d'une dématérialisation de la nourriture, ou l'arrachement à ses fonctions biologiques, qui semble être la seule voie esthétique possible pour le motif ou le matériau alimentaire.

Le contexte des guerres mondiales y est peut-être pour beaucoup. Les images d'une nourriture indigeste, putréfiée ou gazeuse ne sont peut-être que les différents produits d'une même cause, celle d'une nourriture absente qui n'est considérée que dans son aspect le plus brutalement vital, et avec laquelle on peut difficilement se permettre de jouer.

Ce contexte de crise une fois dissipé, Daniel Spoerri sera le premier, dans les années 70, à introduire la gustation dans le champ de la création artistique. Nouveau Réaliste et père du Eat Art, il est beaucoup cité par les designers culinaires qui se revendiquent souvent comme les héritiers de son travail<sup>2</sup>. Connu pour ses *Tableaux-pièges* reprenant la poïétique surréaliste d'une rencontre et d'une capture d'objets fondées en grande partie sur l'aléatoire, il a également travaillé dans son œuvre sur l'ambiguïté des saveurs. Son *Dîner palindrome*, notamment, est un repas qui paraît commencer par la fin, c'est-à-dire par le café et le dessert, mais qui se déroule en fait, dans l'ordre habituel, en commençant par la soupe et les hors d'œuvre. Le dîner commence par un cigare (en réalité un gressin, ou biscotte

1. F.T. Marinetti, *La Cuisine futuriste*, *op.cit.*, p. 70.

2. Dans l'ouvrage édité par la galerie Fraich'attitude, Marie Audran définit clairement cette galerie comme « un prolongement » des actions de l'artiste, *in*: Julie Andrieu, Marie Audran, Emmanuelle Becquemin, *Fraich'attitude*, Aprifel, 2004, p. 14.

italienne, très cuite), se poursuit avec le café (un bouillon de champignons concentré, noir, et trois purées de pommes de terre colorées aux épinards et à la betterave, en forme de boules de glace) et continue ainsi de suite jusqu'au dessert (une poubelle renversée et ses détritiques, épluchures et pelures en pâte d'amandes et sucres colorés)<sup>1</sup>. Les jeux de trompe-l'œil de Marcel Duchamp, lorsque ce dernier taille des morceaux de sucre dans le marbre, sont ici bel et bien transposés dans le domaine de la dégustation.

Ce sont les futuristes qui, les premiers, ont théorisé l'application de leurs principes esthétiques à la cuisine en tant que telle, et Daniel Spoerri qui a concrètement fait de l'alimentation un champ de recherche artistique à part entière au sein des arts plastiques. Ce dernier restera pendant plus de trente ans un représentant très isolé du Eat Art : la cuisine est un domaine où les traditions sont difficiles à ébranler, et le goût un sens dans lequel les laideurs et les terreurs semblent inacceptables, tant est rivé le domaine du manger aux atavismes et aux besoins. Si les surréalistes ne semblent pas avoir exploré les possibilités offertes par le sens du goût, ils ont néanmoins ouvert plusieurs voies dans lesquelles s'engouffrer, à notre époque où la nourriture se déleste peu à peu de son ancrage dans les affres du biologique. Les designers culinaires, on l'a vu, ont ainsi repris et cité plus ou moins consciemment, certaines œuvres majeures du surréalisme. Ils ont également transposé certains des principes esthétiques surréalistes au sein de leurs créations : collages inattendus, libre association d'aliments, dépaysement et irruption du rêve dans les très matérialistes sphères du manger.

Le design, qui cherche à créer et à généraliser de nouvelles approches et de nouveaux rituels autour des objets, entrera évidemment toujours en contradiction avec l'esprit du Surréalisme qui visait plutôt à détraquer nos habitudes perceptives. Néanmoins, c'est sans doute cette approche industrielle et scientifique du design culinaire qui va permettre à des artistes de se réapproprier pleinement l'esthétique surréaliste en vue de l'expérimenter dans le domaine du goût. En effet, c'est en grande partie grâce à ces nouvelles recherches que la nourriture, aujourd'hui délestée de la question de la faim, est devenue un médium d'une plus grande souplesse, libérée de toute tradition.

1. Spoerri, « Le dîner palindromique, dans le cadre de "Vakans II", Schwarzenberg, juillet 1998 », in Christian Besson, *Restaurant Spoerri*, maison fondée en 1961, place de la Concorde, Paris, 75008, catalogue de l'exposition, Editions du jeu de Paume, Paris, 2002, p. 100.

On peut aisément imaginer que le phénomène du goût pourra bientôt supporter toutes les laideurs et beautés convulsives que les arts visuels ont appris aujourd'hui à assimiler (Marc Brétilot a d'ailleurs d'ores et déjà tenté de faire manger à ses invités, au cours d'un repas baptisé *La Disparition* (2009), des objets alimentaires trop cuits, au goût de brûlé). Un terrain d'expérimentations nouvelles est donc tout juste en train d'affleurer, où les sens pourront bientôt accepter une radicalité plus grande. Si le design culinaire n'a pas réalisé ce que l'on pourrait appeler une véritable « cuisine surréaliste », il semble néanmoins avoir contribué à poser toutes les bases qui permettront peut-être bientôt à cette dernière de se développer dans toute sa puissance, entre les mains d'artistes désireux d'intégrer à leurs œuvres les différents paramètres du goût.

Université Jean-Monnet  
CIEREC – EA 3068

II

**VARIÉTÉ**



# LA TABLE ENSABLÉE, PARCOURS INTERPRÉTATIF D'UN POÈME DE PICASSO

Fabienne DOULS EICHER

« C'est alors que Picasso qui passait par là comme il passe partout chaque jour comme chez lui<sup>1</sup> » s'assied et se met à écrire. En 1935, une interruption d'une année dans sa démarche picturale marque le début d'une activité littéraire méconnue à laquelle il va s'adonner durant près de vingt-cinq ans<sup>2</sup>. Moins d'un tiers de sa production écrite ayant paru de son vivant, il faudra attendre la publication en 1989 chez Gallimard de la quasi-totalité de ses écrits<sup>3</sup> pour comprendre toute la portée de cette confession singulière faite à Roberto Otero : « Au fond, je suis un poète qui a mal tourné<sup>4</sup>. »

Picasso découvre les ressources de la langue par le biais d'un automatisme alors tombé en désuétude chez les surréalistes. Ses textes hermétiques se confrontent à la notion d'illisibilité, liée à toute lecture inférentielle avec, pour corollaire, la nécessaire actualisation du processus interprétatif. En proposant l'analyse du poème en prose « si je pense dans une langue » daté du 28 octobre 1935<sup>5</sup>, nous voudrions montrer comment les ruptures de sens, en tant que composantes narratives et discursives, concourent à la signifiante des textes picassiens<sup>6</sup>.

1. Jacques Prévert, « Promenade de Picasso », *Paroles*, Gallimard, « Folio », 1976, p. 239.

2. Entre 1935 et 1959, il écrira près de 400 poèmes en prose (dont plus de la moitié en français), deux pièces de théâtre, *Le Désir attrapé par la queue* (1941) et *Les Quatre Petites Filles* (1948), son dernier écrit connu étant un long monologue en espagnol, *El entierro del Conde de Orgaz* (1959).

3. Marie-Laure Bernadac, Christine Piot, *Picasso. Écrits*, Réunion des Musées nationaux, Gallimard, 1989.

4. Roberto Otero, *Loin d'Espagne, rencontres et conversations avec Picasso*, Barcelone, Editions Dopesa, 1975. Traduit de l'espagnol par Christiane de Montclos, 198 p.

5. La retranscription est ici une aide à la lecture, fidèle à la répartition des lignes du manuscrit bien qu'il s'agisse ici d'un poème en prose qui pourrait être disposé sous forme suivie.

6. Nous renvoyons aux travaux de Jacques Geninasca, pour qui la structure discursive des textes esthétiques conditionne tant la production que l'interprétation des objets textuels : *La Parole littéraire*, Presses Universitaires de France, « Formes sémiotiques », 1997.

*si je pense dans une langue  
et j'écris « le chien court  
derrière le lièvre dans le  
bois » et veux le traduire  
dans  
une autre je dois dire  
« la table en bois blanc  
enfonce ses pattes dans  
**le sable et meurt  
presque de peur de  
se savoir si sotté***

## Une « traduction » intratextuelle

Toute lecture de ce texte s'oriente par rapport à l'absence d'équivalence sémantique entre le premier énoncé entre guillemets « le chien court derrière le lièvre dans le bois » (énoncé 1) et le second, également entre guillemets, « la table en bois blanc enfonce ses pattes dans le sable et meurt presque de peur de se savoir si sotté » (énoncé 2), équivalence pourtant annoncée par le verbe « traduire » et revendiquée par la structure syntagmatique « si je pense [...] je dois dire ».

Ce texte a donné lieu à plusieurs exégèses, qui l'ont considéré comme une sorte de théorisation sur les limites de la traduction. La non-correspondance entre les deux énoncés laisserait notamment entendre que tout acte de traduction s'apparente pour Picasso à un travail de re-écriture<sup>1</sup>. La piste est légitime dans la mesure où Picasso a commencé par écrire en espagnol avant qu'un premier projet de publication en 1935 dans *Cahiers d'art* ne l'amène à traduire ses textes en français. André Breton qui l'assistait témoigne : « On s'est même cru autorisé à violenter la syntaxe française chaque fois quelle refusait à suivre l'espagnol plutôt que de se priver d'un tour expressif et compromettre par là le mouvement de la pensée<sup>2</sup>. »

Ces interprétations axées sur la traduction interlinguale et induites par la construction « dans une langue [...] dans une autre », sont néanmoins mises en question par le jeu même de l'ellipse : la logique sous-entend la répétition de « langue », pourtant le texte ne passe pas

1. Verena Ott, *Schreiben als Übersetzen im schriftstellerischen Werk Picassos*, *Rezensionszeitschrift zur Literaturübersetzung*, 2012, <http://www.revue-online.de/neu/2012/07/im-labyrinth-des-minotaurus/>, état au 30.04.2013.

2. André Breton, « Picasso poète », *Cahiers d'art*, 1936, p. 188.

dans une autre langue. Relevons là un exemple du fonctionnement des textes surréalistes qui déjouent l'effet d'anticipation propre à la logique du langage. Ce n'est qu'à la fin du poème que le subterfuge est levé avec l'adjectif « sotté » : sottise du lecteur qui comprend a posteriori qu'il n'est pas sorti du code de la langue française et que l'acte de « traduction » n'est pas inter- mais intratextuel.

La stratégie discursive du poème opère par un cadrage serré du processus interprétatif. Dès le premier mot, la narration adopte la forme rhétorique de la pensée spéculative. La conjonction « si » a valeur de condition nécessaire. La logique de raisonnement se poursuit, marquée par la répétition de la préposition « et ». Le lecteur se laisse porter par une argumentation exprimée en langage rationnel et de surcroît intentionnel avec la succession des syntagmes verbaux « je pense », « j'écris », « je veux le traduire », « je dois dire ». La progression sémantique dans le sens d'une contrainte accrue posée par les modaux produit un fort effet d'Unitéralité. Ce véritable carcan discursif institué par le texte oriente fortement la lecture interprétative.

Pseudo acte de traduction, équivalence faussée entre deux énoncés, mise en rapport d'un énoncé lisible avec un énoncé illisible sont pourtant autant d'indicateurs d'un changement de code à opérer. En faisant usage des guillemets alors qu'il renonce à toute ponctuation dans ses écrits, Picasso indique moins une mise à distance des énoncés qu'un questionnement sur la situation d'énonciation.

## L'énonciateur aux prises avec le langage

Le texte constitue une unité poétique délimitée par l'incipit « si je pense » et la clausule « se savoir si sotté ». Un glissement s'effectue d'un mode de pensée intentionnel à un constat de manque de jugement, l'expansion verbale du poème caractérisant une pensée en devenir. Au niveau lexical, cette pensée s'avère tout entière prise dans le langage comme le révèlent les verbes penser/écrire/traduire/dire. La théorie de Merleau-Ponty permet d'objectiviser le constat de Picasso : « notre pensée trame dans le langage »<sup>1</sup>.

1. Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », *Signes*, Gallimard, 1960, p. 54.

L'énonciateur<sup>1</sup> fait état de cette conscience réflexive en établissant une autre dualité entre « je pense » et « j'écris ». Verena Ott suggère que Picasso interroge ici la capacité du poète à devenir traducteur de sa propre pensée en la faisant advenir par un acte d'écriture poétique. Or il nous semble essentiel de prendre en considération le complément circonstanciel du syntagme « si je pense dans une langue », qui rappelle qu'une langue n'est pas un codage neutre et qu'elle impose à la pensée des contenus et valeurs. De fait, cette différenciation entre l'acte de penser et celui d'écrire intervient au moment où Picasso pèse le choix d'écrire dans une langue ou dans l'autre<sup>2</sup>. On peut considérer que quand Picasso écrit « je pense », il se situe dans le cadre de sa langue maternelle et que quand il précise « j'écris », il évoque sa nouvelle langue d'écriture, à savoir le français. L'énoncé 2, dans lequel se crée la rupture de sens, rendrait compte d'une pensée capable de générer le surréel et portée à se déployer par la prise en compte du facteur d'expansion supérieur de la langue française. Ainsi, la réflexion engagée par l'énonciateur porterait sur le choix d'une langue par rapport à une autre en vue de l'adaptation écrite la plus convaincante de sa pensée poétique.

Constatant les possibilités offertes par les différentes langues, Picasso écrira en date du 10 août 1935 :

*voici le bouquet – fait de toutes les paroles de toutes les langues – et folles de joie et ivres d'allégresse – libérées – volent en liberté – rapides se croisant entre elles dans toutes les directions*

Le poème questionne plus avant le langage, défini comme englobant la langue et la parole. L'ellipse du substantif langue dans le syntagme « et veux le traduire dans une autre » est à lire moins comme figure d'omission que comme jeu de substitution par le syntagme verbal « je dois dire ». En stipulant qu'il se situe au niveau de la parole alors qu'il est en train d'écrire, l'énonciateur annonce qu'il s'apprête à renoncer au système conventionnel de la langue pour énoncer son message personnel<sup>3</sup>. Le « je dois dire » s'érige en oxymore symbolique entre l'obligation portée par la langue et la liberté retrouvée dans le dire.

1. Énonciateur que nous identifions comme étant Picasso, dans la mesure où le « je » est rarissime dans ses écrits.

2. Ce texte s'inscrit dans la période de basculement effectif d'une langue à une autre : Picasso commence à écrire en espagnol en avril 1935 pour venir au français en octobre de la même année.

3. La parole est envisagée par Saussure comme un acte individuel constitué par les « combinaisons grâce auxquelles le sujet parlant peut utiliser le code de la langue en vue

Portés par une situation d'énonciation ancrée dans une dimension métacognitive, les deux énoncés entre guillemets ne comportent aucun embrayeur. Coupés de leur propre situation d'énonciation, ils relèvent, au plan discursif, d'une stratégie d'objectivation avec effacement du locuteur (et dans l'énoncé 2 un effet une dynamisation de l'objet *table*).

### Sollicitation de la représentation mentale

Dans le cas d'un peintre venu à l'écriture, l'analyse du caractère visuel de ces deux énoncés objectivés paraît pertinente et l'on suivrait volontiers Anne Reverseau lorsqu'elle écrit : « Dans cette découverte de la surréalité, la lecture visualisante joue un rôle clé, car en essayant de se représenter ce qu'il lit, le lecteur fait advenir le texte.<sup>1</sup> » L'intérêt de ce poème réside en fait dans la manière dont le peintre-scripteur entend agir sur la représentation mentale. La séquence du chien chassant un lièvre, représentation de type analogique, intègre le concept de vitesse, dont la représentation est de type symbolique. De la même manière, la représentation analogique de la table dans le sable se double de la représentation symbolique qu'appelle la catachrèse « meurt presque de peur ». En sollicitant le niveau symbolique de la représentation (lièvre/ vitesse et table/ mort/ peur), Picasso convoque avec force les processus cognitifs dynamiques engagés par l'image poétique. Une volonté, peut-être, de se distancer du caractère statique des processus perceptifs visuels qui lui sont familiers. Soulignons en ce sens la manière intentionnelle dont Picasso entrave la construction de la représentation analogique : le chien poursuit le lièvre *dans un bois* et les pattes de la table *sont dans le sable*.

En tirant le lecteur hors du mode de la présentification<sup>2</sup>, Picasso étend le processus de visualisation. Il en résulte dans l'esprit du lecteur des correspondances productives entre les deux énoncés. Le lièvre renvoie à la table par représentation analogique des quatre pattes, mais également par représentation symbolique de la peur et

d'exprimer sa pensée personnelle.» *Cours de linguistique générale* (1916), 1979, Payot, p. 30.

1. Anne Reverseau, « Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications », dans « Complications de texte : les microlectures », *Fabula LHT* (Littérature, histoire, théorie), n° 3, 01 septembre 2007, URL : <http://www.fabula.org/lht/3/Reverseau.html>, état au 30.05.2013.

2. Faire apparaître en esprit un objet déjà vu.

de la mort commune aux deux signifiés. Cette convocation du niveau symbolique de la représentation mentale assure non seulement la construction d'une pensée poétique chez le lecteur, mais participe également du processus interprétatif.

## La table au centre de la cohérence textuelle

L'articulation sémantique des deux énoncés permet d'établir un nouveau niveau de pertinence dans l'instauration de la totalité intelligible et signifiante du poème. L'énoncé 1 évoque une scène de vénerie, en l'occurrence une chasse à courre au lièvre. D'où provient ce premier récit ? La chasse à courre pourrait évoquer le cadre du château de l'Eure où Picasso résidait entre 1930 et 1936. Le nom de ce château, Boisgeloup, pourrait être considéré comme le référent absent, qui détermine au plan linguistique les sèmes du bois et du chien (dont l'ancêtre est le loup). C'est à Boisgeloup, en effet, que Picasso a commencé à écrire en secret<sup>1</sup>.

La polysémie du substantif « bois », au sens de terrain planté d'arbres dans l'énoncé 1, puis de matériau dans l'énoncé 2, rend acceptable l'apparition de la table. Un autre glissement synecdotique apparaît clairement entre le « chien » de l'énoncé 1 et les « pattes » de l'énoncé 2. Ce second lien n'aurait pas pu opérer si Picasso avait utilisé la catachrèse « pieds de la table ». Le glissement de sens peut être mis en rapport avec le motif de la table aux pattes de lion<sup>2</sup> mais plus certainement avec l'expression idiomatique être à quatre pattes sous la table, qui poursuit l'isotopie de la peur déployée avec le lièvre chassé et la couleur blanche, puis avec la catachrèse mourir de peur. Par ailleurs, l'idée de stabilité qu'évoque une table posée sur quatre pieds est ici repoussée par celle de mouvement induite par les pattes destinées au déplacement. Relevante de l'esthétique surréaliste de la métamorphose des objets usuels, le motif de la table à pattes, récurrent dans l'œuvre écrite de Picasso<sup>3</sup>, naît précisément dans ce texte.

1. Son secrétaire, Sabartès, rapporte : « Il doit avoir travaillé en cachette, quand il était sûr de ne pas être surpris. Sans doute à Boisgeloup. Il ne tarda pas à prendre goût à l'expression littéraire, sans s'aventurer à quitter immédiatement le masque. Il ne m'en parle qu'en 1935. » *Picasso, portraits et souvenirs*, Louis Carré et Maximilien Vox, 1946, p. 149.

2. Motif emprunté à l'ameublement de style et à rattacher au château de Boisgeloup.

3. En revanche, l'image est absente de la peinture de Picasso. Le trope « les pattes de la table » se trouve également dans les poèmes du 03/11/35, du 28/04/38, du 20/05/40,

L'image sera reprise en 1968 par Francis Ponge dans un poème intitulé *La Table* :

*La table, qui marche à quatre pattes <ou plutôt qui ne marche pas>  
c'est bien qu'elle soit du féminin, car elle a quelque chose de la mère  
portant (à quatre pattes) le corps de l'écrivain<sup>1</sup>.*

Le rapprochement entre la figure du poète et la table, repérable chez Ponge, l'est aussi chez Picasso. Le complément du nom « en bois blanc » pourrait être l'évocation des feuilles de papier qui la recouvrent. L'apparition d'une autre table en bois blanc dans le poème daté du 31 octobre 1935 confirme la relation entre la table et l'acte d'écriture :

*assise au coin de la table en bois blanc dans son costume bleu (...) sous  
les pattes de la chaise (...) ne vaut-il mieux souffrir ses caressants regards  
que monter peu à peu le fragile échafaudage de tant de petits pains droits  
comme des i et si mouillés de larmes toute la littérature qui se promène au  
long du fil qui traîne par terre*

## Le sable comme totalité universelle

L'enfoncement dans le sable se traduit par une subjectivation au plan narratif. La table est caractérisée à la fois par le sème de l'immobilisme, soutenu au niveau phonétique par la paronomase en –en, et par celui de la peur avec la paronomase en –eur. L'idée de sa mort, faussement induite par l'ensablement (le lecteur attend l'apparition de sables mouvants), est désactivée par l'adverbe « presque » et par le complément circonstanciel de cause « de peur ». L'hyperbole a valeur d'auto-ironie avec, pour point d'orgue, l'adjectif dépréciatif « sotté ».<sup>2</sup> L'allitération en –s dans « se savoir si sotté » qui évoque le zéaïement, c'est-à-dire un défaut de prononciation négativant, vient souligner ce jugement dépréciatif.

du 18/09/40, du 01/05/41, du 01/01/49 et à l'Acte 6 de *Les Quatre Petites Filles*, *op. cit.*, p.107.

1. Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*; précédé de Douze petits écrits; et suivi de proèmes, Gallimard, 1966 (Poésie).

2. Immobilité et sottise sont également associées dans le poème daté du 30 avril 1939:

et les tambours voilés  
immobiles et sots les cartes jetées au plafond  
et les odeurs des cuisines de la maison  
quand le midi dégouline par l'escalier (...)

Par cette subjectivation, le sujet de l'énonciation s'assimile au sujet de l'énoncé. Une distorsion s'opère avec l'objectivation des énoncés observée précédemment au plan discursif : l'énoncé 2 n'est plus coupé mais ancré dans la situation d'énonciation. La table assume la fonction de représentant référentiel du poète, de même que les marque de la troisième personne que sont l'adjectif possessif « ses » et le pronom réfléchi « se ». S'ils ne peuvent être qualifiés d'embrayeurs<sup>1</sup>, en revanche « presque » et « sotté » sont à considérer comme de vrais modalisateurs, contribuant à faire passer l'énoncé du côté du discours. La table ensablée devient figure métonymique de l'écrivain immobilisé et inquiet. L'oxymore « savoir [...] sotté » dévoilerait ses propres contradictions internes. Alors que la structure formelle du texte avait conduit à considérer la sottise comme caractérisant l'égaré du lecteur, l'engendrement sémantique offre une autre lecture en associant la sottise à l'auteur lui-même. Cette interprétation renvoie au poème daté du 21 octobre 1935, dont le premier état en espagnol porte le vers « pobre de mi que escribo », que Picasso traduira dans les quatre états en français qui suivront par « et que pauvre que je suis j'écris ». La difficulté du poète à se considérer comme tel apparaît de manière plus développée dans le poème du 3 novembre 1935 :

*Toutefois qu'assis - écrivant sur son petit carnet - les coudes débordant un peu plus l'un que l'autre la ligne de la table - la main gauche tenant la feuille déjà écrite et l'autre sur le papier - la pointe du crayon ici - où je l'appuie - feston qu'énervent les piqûres des poux - qui m'indiquent le temps qui passe - et font semblant de lire - et ne pensent à autre chose - qu'à jouer entre eux et à se jouer de moi - qui suis un voile - ce soir à 5 HS moins dix - qui se pose avec tant de précaution sur tous les meubles - et va d'une chaise à l'autre et les embrasse et leur essuie les larmes et leur dit des mots doux et caressants et baise les pattes à la table et lèche le buffet -*

L'image de la table s'enfonçant dans le sable est toute picassienne. Sa contextualisation dans les écrits d'autres poètes surréalistes permet de faire valoir sa singularité et de valider le rapprochement établi entre le sable et l'acte d'écriture. En 1933, André Breton utilise la métaphore du sable, fixant pour mission à l'écriture automatique de « puiser aveuglément dans le trésor subjectif pour la seule satisfaction de jeter de-ci de-là sur le sable une poignée d'algues écumeuses et d'émeraudes<sup>2</sup> ». En 1936, René Char reprend la même métaphore

1. En linguistique, la troisième personne relève de la catégorie de la non-personne.

2. André Breton, « Le message automatique », *Point du Jour* (1934), Gallimard, 1970, p.165.

pour désigner le flux indifférencié de l'écriture surréaliste : « Au bout du bras du fleuve, il y a la main de sable qui écrit tout ce qui passe par le fleuve<sup>1</sup> » et son succès stérile : « Tribus sont aujourd'hui les laboureurs de sable<sup>2</sup> ». Picasso illustrera en 1966 le poème-testament de Pierre Reverdy, *Sable mouvant*<sup>3</sup>. Alors qu'Éluard et Breton lancent d'une même voix : « Ecris l'impérissable sur le sable<sup>4</sup> », Picasso privilégie la préposition locative *dans* – « dans une langue/ dans le bois/ dans une autre/ dans le sable ». L'acte d'écriture est ainsi modalisé comme s'inscrivant au sein d'une totalité universelle, puis c'est la mise en rapport de « table » avec « sable » qui va permettre d'établir les catégories sémiques qui articulent le poème en tant que tout signifiant. L'opposition fondamentale entre « totalité intégrale » (table comme somme directe de ses composantes) /vs/ « totalité universelle » (sable non réductible à la somme de ses composantes) introduit une vision du monde en tant que multitude désordonnée. En parallèle, l'opposition entre « stable » /vs/ « fugace » marque la déstabilisation du sujet au cours de l'acte d'écriture. La poétique picassienne, à la lumière de ce texte, s'inscrit dans le registre de l'instabilité et de l'incertain, positionnant le sujet dans une quête créatrice hésitante face à la réalité chaotique du monde.

Université de Zurich

1. René Char, « L'esprit poétique », repris dans *Moulin premier*, texte XI, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p.77.

2. René Char, *Ibid*, p. 64.

3. Pierre Reverdy, *Sable mouvant*, avec dix aquarelles de Picasso, L. Broder éditeur, 1966.

4. André Breton, Paul Éluard, *L'Immaculée Conception*, Corti, 1991, p.211.



# PÉRET ET LA SILHOUETTE DE BAUDELAIRE

Richard SPITERI

Il peut arriver que le texte d'un poète pénètre dans celui d'un autre poète et quelque petit que ce texte puisse être dans le corps du deuxième texte, il reste aussi reconnaissable qu'un stigmate. C'est ce que nous espérons démontrer en examinant la manière dont la poésie de Baudelaire laisse ses traces, le travail du temps aidant, dans le texte de Benjamin Péret. La réputation dont Baudelaire jouissait auprès de Breton et de son entourage a connu, comme on sait, des hauts et des bas. Le n° 18 de la revue *Littérature* de mars 1921 contient une classification / déclassification espiègle des « noms célèbres ». Breton attribue à Baudelaire une note très élevée, 18 sur 20, et Péret, une bonne note, 14. Mais la situation change de fond en comble vers 1930. Écœuré indubitablement par les arguments des commentateurs catholiques, Breton, dans le *Second manifeste du surréalisme*, clame sa désapprobation en apprenant que Baudelaire adressait des prières matinales au Seigneur<sup>1</sup>. Pourtant le besoin d'une réconciliation ne tarde pas à se faire sentir. Dans le n° 1 de la revue *Minotaure*, février 1933, Éluard salue Baudelaire comme « le seul critique d'art du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. » En 1940, Breton finit par s'enthousiasmer devant l'humour noir dont Baudelaire fait usage comme antidote au « sarcasme grimaçant » de « l'esprit français<sup>3</sup>. » Quant à Péret, répondant au sondage réalisé par les *Cahiers G.L.M* au mois d'octobre 1938 sur la poésie indispensable, il accorde la huitième place au « Voyage » de Baudelaire<sup>4</sup>.

Dans le chemin que nous parcourons pour découvrir le substrat baudelairien dans la poésie de Péret, il nous faut nous référer à un troisième auteur qui, à première vue, pourrait surprendre : Pascal.

1. Voir André Breton, OCI, 784.

2. Paul Eluard, « Le Miroir de Baudelaire », *Minotaure*, Skira, fac-similé 1981, t. I, p. 62-64, p. 64b.

3. A. Breton, Anthologie de l'humour noir, OCII, 957.

4. Voir B. Péret, OC VII, Association des Amis de B. Péret, Librairie José Corti, 1995, p. 140. (par la suite, nous nous référons à B. Péret, OC, t. I-VII, éd. Eric Losfeld et Librairie José Corti, 1969-1995).

Rappelons qu'en février 1940, à la question que lui a posée le journal *Le Figaro* sur les livres — vu la conjoncture — qu'il avait emportés avec lui, Breton répond que, tant lors du Premier conflit mondial que durant l'actuel, son choix s'est porté sur deux auteurs dont Pascal<sup>1</sup>. Pascal a refusé de se plier aux diktats de la raison, préférant laisser le cœur guider sa quête métaphysique. « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point [...] »<sup>2</sup> C'est ce genre de sentence qui fait que dans *Le Noyau de la comète* de Péret, du nom de Pascal émane une traînée lumineuse<sup>3</sup>. Et puisque, dans ce même texte, Péret tient Baudelaire pour le chancre sans pareil de l'amour sublime, on voit déjà un exemple de la façon dont il met les auteurs des *Fleurs du mal* et des *Pensées* en parallèle. Le parcours que nous entamons passe par les étapes de la déesse, du diable et du gouffre.

### *La Déesse*

Chez Baudelaire, la femme s'érige en déesse dans un premier temps et tombe de son piédestal dans un deuxième temps. Péret s'étend sur l'amour à la fois charnel et divin que chante Baudelaire reproduisant ensuite quatorze de ses poèmes<sup>4</sup>. Baudelaire est capable de lancer à la femme des appels hallucinants comme celui-ci figurant dans la lettre au début des *Paradis artificiels*: « la femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves<sup>5</sup>. » L'exaltation de la femme est manifeste dans les poèmes dédiés à M<sup>me</sup> Sabatier. Les critiques Jacques Crépet et Claude Pichois signalent le fait que, dans le sonnet « Que diras-tu ce soir [...] », le vers « Je suis L'Ange gardien, la Muse et la Madone » est presque identique à une prière que Baudelaire adressait à sainte Marie (OCI 43 et 912). Dans le poème « Hymne », Baudelaire récidive en employant des termes stupéfiants à propos de M<sup>me</sup> Sabatier: « À l'ange, à l'idole immortelle / Salut en l'immortalité » (OCI 162). Ainsi est atteint ce moment rare où l'instinct charnel est sublimé au plus

1. Voir Henri Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, éd. Calmann-Lévy coll. Biographie, 1990, p. 326.

2. Blaise Pascal, *Œuvres complètes*, t. II, éd. Michel Le Guern, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 679.

3. B. Péret, *Anthologie de l'amour sublime* précédé du *Noyau de la comète*, éd. Albin Michel, 1956, p. 52-54.

4. *Ibid.*, p. 13-19 et 277-293.

5. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 399.

haut degré, moment si rare en effet que Baudelaire, trop prudent, se retire de cette relation avec M<sup>me</sup> Sabatier, préférant se replier sur son rôle d'« idolâtre<sup>1</sup> ».

La place que Pascal occupe dans *Le Noyau de la comète* mérite bien sûr une clarification. D'abord, il faudrait dire qu'avant d'intégrer le couvent de Port-Royal, ce mathématicien génial avait vécu une période mondaine pendant laquelle il ne s'était pas montré insensible aux charmes féminins, au point où, pendant plus d'un siècle, on lui a attribué un certain *Discours sur les passions de l'amour* (OC II 200-208). À cause de cette croyance tenace, l'universitaire Michel Le Guern s'est senti obligé d'inclure ce *Discours* en appendice de l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade tout en avertissant le lecteur que l'auteur n'en est pas Pascal, mais quelqu'un qui l'avait lu. Quoi qu'il en soit, Péret ignore le *Discours sur les passions de l'amour* et, par conséquent, il aborde les *Pensées* qui s'inscrivent plutôt dans un débat théologique. Pascal, qui constate la guerre qui se livre entre la raison et les passions, postule la divinité comme point d'équilibre. Dieu, qui peut calmer la lutte intestine déchirant l'être humain, s'avère l'unique objet de tout amour. Les écrits de Pascal ne figurent nullement dans *l'Anthologie de l'amour sublime*. En revanche des auteurs comme Racine et M<sup>me</sup> de La Fayette, qui ont été exposés aux enseignements du jansénisme, y sont bien représentés. Racine, dans son théâtre, et M<sup>me</sup> de La Fayette, dans ses romans, décrivent de manière exemplaire l'amour sublime. Péret s'intéresse particulièrement à Pascal parce qu'il spéculé sur un éventuel changement de signe dans sa démarche essentiellement dialectique. Pascal postule une situation où une tension morale violente, écartelant l'être humain, débouche sur l'amour divin. Pareillement, au bout d'une crise psychologique sévère, dans la vie d'un homme pourrait se profiler la compagne élue. Et réciproquement.

À la littérature de Racine et de M<sup>me</sup> de La Fayette, qui reflète les dilemmes moraux dont traite Pascal, Péret rattache un autre ouvrage du XVII<sup>e</sup> siècle, les *Lettres de la religieuse portugaise*<sup>2</sup>. Bien sûr, il reconnaît la grande différence entre le couvent de Port-Royal et celui où résidait la religieuse Mariana Alcoforado, à Beja au Portugal. Mariana pouvait même y accueillir Chamilly, un chevalier français volage, après quoi elle en était réduite à lui déclarer sa passion dans

1. Voir Péret, *Amour sublime*, p. 18.

2. Voir Péret, *Amour sublime*, *op. cit.*, p. 53-54 et 132-141.

cinq lettres enflammées. Et Péret de tirer la même conclusion que pour Racine : la religieuse délaisse la divinité afin de se consacrer à son bien-aimé. Un autre aspect des *Lettres portugaises* attire Péret à cause de l'intérêt qu'il porte à l'espace intime. Péret dit que c'est précisément dans un couvent que s'est élevé un des chants les plus mémorables de l'amour sublime.

Dans le recueil de poèmes *Je sublime*, Péret avait déjà exprimé ce type d'amour à une femme appelée Rosa, à vrai dire, une vingtaine d'années avant qu'il ne se soit mis, dans *Le Noyau de la comète*, à en illustrer le concept sur le plan culturel<sup>1</sup>. Limitons-nous à un exemple :

[...] les bancs des squares  
où je dormais en attendant que tu viennes  
comme une forêt qui attend le passage d'une comète pour  
voir clair (OC II, 132).

Non seulement la « comète » revêt Rosa d'une aura surnaturelle, mais la lueur mystérieuse de l'astre accroît les capacités de la vue du poète.

Venons-en à l'envers de la médaille, à la femme transformant en enfer la vie du poète. Les poèmes que Baudelaire a consacrés à Jeanne Duval sont archiconnus, y compris ceux où les rapports envenimés au sein du couple enténébrent l'âme. Il suffit de citer quelques vocatifs qui désignent Jeanne. « *Sed non satiata* » : « démon sans pitié », « Mégère libertine » ; « Le Léthé » : « âme cruelle et sourde / Tigre adoré, monstre aux airs indolents. » Chez Péret, nous pouvons nous référer à *Un Point c'est tout*, recueil de poèmes rédigés à Barcelone, en mars 1937, où notre combattant trotskiste constate la grande difficulté de persuader Mme Remedios Lizarraga de l'accompagner jusqu'à Paris. La « mâchoire inférieure d'un tigre / qui me déchire avec un affreux bruit de porte / enfoncée » (OC II, 193). De même, vers la fin du Chant III de *Dernier malheur dernière chance*, long poème de 1942, un chemin se présente qui arrive à un « tournant » « hérissé de piques de belladone toujours / cruelle » (OC III, 169). Dans le contexte, la « belladone », plante vénéneuse, se charge de connotations féminines<sup>2</sup>. La cruauté perpétrée par une dame pour-

1. Dans ma thèse doctorale, j'ai étudié l'imaginaire euphémique dans *Je sublime*. Voir *L'Imaginaire dans la Poésie de Benjamin Péret*, Éd. universitaires européennes, Allemagne, 2010, 154p., p. 67-97 *passim*.

2. Voir mon *Exégèse de Dernier malheur dernière chance de Benjamin Péret*, éd. L'Harmattan, 2008, p. 97-98.

rait référer au crève-cœur qui était le lot de Breton au cours de l'année 1942 ou, possiblement, aux premières affres que Remedios causait à Péret avant la désunion irrévocable de ce couple.

### *Le Diable*

Dans *Le Spleen de Paris* de Baudelaire, le diable joue un rôle faustien promettant d'exaucer tous les désirs vénaux du poète à condition que celui-ci mette son âme à son service<sup>1</sup>. Le mal s'enracine profondément dans le cœur, laissant l'homme en proie à un comportement contradictoire et contestable. Dans le poème en prose « Le Joueur généreux », le poète résiste d'abord héroïquement aux tentations, mais plus tard il prie Dieu de laisser le diable le combler de faveurs (OCI, 328) ! Baudelaire croit réellement à l'existence du Prince du monde, si bien que dans « Le Joueur généreux », le diable s'alarme de ce qu'un moine avertit sa congrégation qu'à notre époque où les lumières triomphent, la plus belle ruse du diable consiste à les persuader qu'il n'existe pas.

Les investigations sur le diable peuvent suivre bien entendu plusieurs pistes. Il y avait un moment où le Prince du monde captivait entièrement l'intérêt du groupe surréaliste, mais telle était alors son emprise maléfique sur la politique internationale que leur projet initial ne vit jamais le jour. En mai-juin 1939, au moment où Breton se détendait au château de Chemillieu avec Gordon Onslow-Ford, Matta etc., il conçut l'idée de consacrer le n° 14 de *Minotaure* au diable. Pour ce faire il écrivit à Victor Brauner, dont les peintures de cette période témoignent une obsession à ce sujet, lui demandant sa collaboration. Brauner accepta l'invitation de Breton<sup>2</sup>. Mais le projet *Minotaure* n° 14 prit l'eau au cours de l'été maudit 1939.

Péret, pour sa part, tombe d'accord avec un journaliste qui au cours d'une interview à la radio en 1957, fit remarquer que l'amour sublime tel que le poète le définit est essentiellement luciférien (OC VIII, 251). Il n'empêche que dans *Je sublime*, l'aspect luciférien ne se montre pas sur le plan sentimental mais plutôt sur celui sociopolitique. La révolution balaie le régime au pouvoir : « comme une mitrailleuse tirant

1. Voir surtout Max Milner, *Le Diable dans la littérature française: de Cazotte à Baudelaire 1772-1861*, Librairie José Corti, 2007, p. 835-882 (1<sup>re</sup> éd. 1960).

2. Voir *André Breton: la beauté convulsive*, éd. du Centre Georges Pompidou, 1991, catalogue de l'exposition présentée au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, du 25 avril au 26 août 1991, p. 248b.

sur les flics » (OCII 121 et 143). Elle écrase la religion : « défoncer les églises un quelconque jour de Pâques » (OCII 138 et 130).

Dans la poésie de Péret, le diable reste conventionnel dans la mesure où il apparaît dans un contexte plus ou moins biblique. Par exemple dans un extrait de *Dormir dormir dans les pierres*, poème de 1926, le lecteur entend une interpellation : « Esaü lève la tête et montre tes cornes [...] » (OC I 55). Dans l'extrait on remarque le lexique suivant : « démons », « lentilles » (2 occurrences), « Esaü » (3 occurrences), « cornes » et « alcool ». Du mythe d'Esaü, Péret ne retient que le début, autrement dit, la rivalité avec Jacob, rivalité dont Esaü fait les frais, d'où la transformation de ce frère malchanceux en diable. Le mythe est tôt délaissé et *Dormir dormir dans les pierres* privilégie ensuite le champ lexical de l'« alcool » sinon de l'alcoolisme. Référons-nous à un autre exemple où le diable apparaît dans un contexte quasi biblique. Dans un poème de *De Derrière les fagots*, recueil de 1934, se présente le champ lexical : « baleine » (2 occurrences), « Jonas » (3 occurrences) et « diable » (2 occurrences, la deuxième étant dans la forme du pluriel) (OCII 91-92). L'épisode de Jonas est évoqué mais dans un style de conte de fées. « Il faut que Jonas élève des pies / pour faire éternuer la baleine / et sortir ». Le problème c'est que cette fois l'issue en est douteuse d'où la mention de « diables » : « Rien ne fait encore puisque Jonas n'est plus qu'un de ces / mille parapluies / que j'envoie à tous les diables ». Le finale consiste en une phrase dans la forme négative : « Mais aucun diable n'a hurlé sous la neige / au coin d'une rue déserte / Norwège Norwège voilà bien de tes coups ». Le lecteur se demande qui, si ce n'est pas le diable, aurait hurlé sous la neige. Relevons que l'orthographe de « Norwège » — avec la consonne « w » — est la même qu'au début des *Chants de Maldoror* de Lautréamont<sup>1</sup>. Le dernier plan du poème de Péret, dans lequel le lecteur peut voir une vaste étendue de neige et entendre des hurlements qui apitoieraient même le diable, est inquiétant.

Dans *Dernier malheur dernière chance*, figure un « héros bicéphale [qui] d'une tête dévore son fils » (OC II 156). Après avoir examiné cette créature monstrueuse, nous avons constaté qu'elle est comme un palimpseste où on peut discerner le Créateur tel qu'il est décrit

1. Voir Isidore Ducasse comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, texte établi par Jean-Luc Steinmetz, éd. Flammarion, GF, 1990, p. 124.

par Maldoror ainsi que le personnage d'Ubu d'Alfred Jarry<sup>1</sup>. Avouons que les réminiscences que le « héros bicéphale » fait remonter à l'esprit sont encore plus complexes. Comment ne pas penser aussi au Lucifer de Dante :

*Dans chaque bouche il broyait de ses dents  
un pécheur, comme un moulin à chanvre,  
si bien qu'en même temps il en suppliciait trois.  
Pour celui de devant les morsures n'étaient rien  
auprès des coups de griffe qui arrachaient parfois  
toute la peau de son échine<sup>2</sup>.*

Le Lucifer de Dante est tricéphale, plutôt que bicéphale, et il est lui aussi anthropophage.

Le sonnet XXVI « *Sed non satiata* » contient le vers que voici : « Œuvre de quelque obi, le Faust de la savane ». Claude Pichois dit que « obi » signifie « le magicien, la magie et aussi les mixtures magiques » (OC I 884) et que Baudelaire a emprunté le terme à Pétrus Borel. En effet le conte de ce dernier « *Three Fingered Jack* » a pour cadre la Jamaïque et on nous y explique que l'« obi » provient de l'Afrique centrale. Péret lui aussi, lors de ses séjours sur le continent américain, a pu s'y renseigner et à propos de la spiritualité subsaharienne et à propos du diable dans tel rite africain. Pendant son premier séjour au Brésil, de 1929 à 1931, Péret y a publié des articles sur le *candomblé*, une religion syncrétique afro-brésilienne. Le poète assiste à un rite de *candomblé* durant lequel un danseur s'abat par terre et entre en transe. Les participants s'exclament que *umulum* vient d'arriver (OC VI 82). Au cours d'une autre cérémonie, un officiant tente de guérir une jeune femme ensorcelée. Quand l'officiant exhorte *Exù* à laisser la jeune femme en paix, on explique à Péret que *Exù* est le diable (OC VI 89). Des années plus tard au Mexique, Péret se rend sur des lieux où les civilisations amérindiennes pratiquaient les sacrifices humains. Dans le Yucatán, le poète s'approche du *cenote* (cavité noyée) des Sacrifices où il croit entendre toujours le chant du sacerdote maya au moment de jeter une vierge dans l'eau. La surface sinistre du lac renvoie « des vapeurs où il serait aisé de reconnaître l'haleine enfiévrée d'un démon » (OC VI 174 et 173).

1. Voir mon *Exégèse de Dernier malheur... op. cit.*, p. 40-41.

2. Dante, *L'Enfer / Inferno* présentation et traduction de Jacqueline Risset, éd. Flammarion, GF 2004, XXXIV 55-60.

### *Le Gouffre*

La fréquence des noms dans *Les Fleurs du mal* de Baudelaire établie par le critique Morten Nøjgaard atteste que « gouffre » est en quinzième position à condition d'y ajouter les occurrences du terme « abîme<sup>1</sup> ». De plus, tel que le montre le sonnet tardif « Le Gouffre » (OCI, 142) et surtout son incipit « Pascal avait son gouffre [...] », Baudelaire compte sur le soutien moral de l'apologète de Port-Royal lorsqu'il exprime sa terreur métaphysique.

Le champ lexical du « gouffre » offre au poète la possibilité de créer une image antithétique atteignant le sublime. Nous nous référons au recueil *Le Spleen de Paris* et, particulièrement, au poème XXXVI « Le Désir de peindre » inspiré par Berthe, une des héroïnes secondaires. Baudelaire décrit son envoûtement devant la dame au moyen de l'énoncé : le « miracle d'une superbe fleur éclore dans un terrain volcanique » (OCI 340). Le dernier syntagme nominal de l'énoncé relève du « gouffre ». Cette image antithétique revient deux fois chez Péret. À Paris, en 1948, eut lieu une exposition Jindrich Styrsky à la galerie Nina Dausset. À cette occasion, Péret a écrit un texte où il donne des tableaux du peintre tchèque un équivalent scriptural : « C'est un cactus aux fleurs écarlates jailli d'une coulée de lave froide » (OCVI 310). Ici c'est la lave qui est en rapport avec le « gouffre ». Une image antithétique semblable se retrouve dans l'interview qu'en cette même année 1948, le poète surréaliste, juste retourné du Mexique, accorde à Maurice Nadeau, pour le journal *Combat*. En abordant le sujet du Mexique, Péret ne manque pas de parler des « champs de lave recouverts de fleurs étincelantes » (OCVII 212).

Dans la poésie de Péret, nous relevons des synonymes pour « gouffre » dont l'un est « carrière » dans le sens de lieu pour l'extraction de rochers, etc. Le recueil de poèmes *De derrière les fagots* traite, à un moment donné, de la petite bourgeoisie, des « comptables » et de leurs « épouses ». Ensuite fusent ces vers d'un poète qui ne pardonne pas : « Oui c'est la vie / C'est la vie qui a fait de l'homme une carrière de schiste » (OCII, 77). Une autre occurrence de « carrière » survient au début du Chant I de *Dernier malheur dernière chance* : « [...] le fond d'une carrière / habitée de cendres » (OCII 153). Ici « carrière » désigne les ruines de civilisations disparues d'un intérêt

1. Voir Morten Nøjgaard, *Élévation et expansion* : les deux dimensions de Baudelaire, Odense University Press, Danemark, 1973, p. 43.

assez médiocre et aussi certaines idéologies qui pervertissent la vie des sociétés modernes<sup>1</sup>.

Un autre nom dans la poésie de Péret que nous pouvons considérer un synonyme pour « gouffre » est « tunnel ». Le terme apparaît dans le Chant II de *Dormir dormir dans les pierres*: « les mille tunnels d'agate du matin » (OC I 53). À cause du terme d'un minéral, l'image du Chant II constitue un écho du titre même du poème qui, lui, dénote le sommeil éternel, la mort. Justement l'image du Chant II suggérant la pétrification du matin met fin à tout espoir. Les « tunnels » avec leurs sombres connotations renforcent l'idée d'un présent sans aucune issue. Les vers suivants se lisent dans le poème « Atout trèfle » de *De Derrière les fagots*: « les ténèbres fermeront leur porte sans verrou / car le verrou ne se tire pas à cause des malfaiteurs en / forme de tunnel » (OC II 95). « Tunnel » apparaît dans un contexte sinistre d'autant que « Atout trèfle » fait mention également de « suicidés » malheureux.

Bien sûr Péret emploie également « gouffre », terme dont nous examinons les deux occurrences dans *Dernier malheur dernière chance*. Dans le Chant I du poème, on lit « [...] cœur de / gouffre » (OC II 155). Tel quel ce syntagme nominal paraît baudelairien avec pourtant une grande différence. Chez Baudelaire le « cœur » est souvent en butte à la violence, autrement dit le poète fait preuve de tendances masochistes. Par contre on relève chez Péret un instinct sadique. Péret a rédigé *Dernier malheur dernière chance* du 26 octobre au 6 novembre, 1942, dates qui aident le lecteur à jauger la mentalité du poète. À partir de septembre de cette année-là, les troupes allemandes défiaient l'Armée rouge dans la ville même de Stalingrad. À cause de cette bataille fort médiatisée à l'époque, beaucoup de gens en Occident modifiaient leur perception de Staline le considérant désormais un héros capable de résister à la brutalité de Hitler. Dans le poème Péret lance une mise en garde rappelant l'instinct sanguinaire du dictateur soviétique ainsi que sa politique néfaste sur le plan international. Le « cœur de / gouffre » est surtout le cœur du stalinisme<sup>2</sup>.

La deuxième occurrence de « gouffre » — plus exactement dans la forme du pluriel — survient dans le Chant IV: « gouffres interdits aux étoiles » (OC II 176). Ce groupe nominal a rapport à: « gouffre interdit à nos sondes » du poème « Le Balcon » des *Fleurs du mal*

1. Voir mon *Exégèse*, p. 26-27.

2. *Id.*, *ibid.*, p. 35-36.

(OC I 37). Un autre parallèle s'établit entre « Le Balcon » et le Chant IV de *Dernier malheur dernière chance*, c'est que le premier est inspiré par Jeanne Duval et le deuxième est surdéterminé par le thème de l'amour<sup>1</sup>. Encore faudrait-il comparer les deux syntagmes à l'une des maximes les plus percutantes de Pascal : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie » (OC II 615). Là, Pascal est en train de se persuader que l'homme, être fragile, ne devrait pas craindre le déchaînement des forces de l'univers parce qu'il est doté de la pensée. Pourtant ce raisonnement ne résout pas le dilemme car la maxime implique la difficulté de repérer, dans l'univers immense, une quelconque trace de Dieu.

Au moyen de la méthodologie sémantique, Pierre Guiraud avait cerné deux systèmes du gouffre chez Baudelaire, l'un terrestre et l'autre marin auxquels le critique Gérard Antoine a voulu en ajouter un troisième, le gouffre céleste<sup>2</sup>. Justement, en ce qui concerne les deux énoncés sur le gouffre que nous citons, l'un de Péret et l'autre de Baudelaire auxquels se rattache la maxime de Pascal sur les « espaces infinis », nous inférons que Baudelaire se penche sur un gouffre marin tandis que Péret et Pascal mesurent les défis d'un gouffre céleste.

Dans son *Anthologie de l'amour sublime précédé du Noyau de la comète*, Péret examine non seulement le concept de l'amour de plusieurs auteurs y compris Baudelaire, mais il est amené aussi à discuter le rôle que Pascal attribue au « cœur ». Les figures de la déesse et du diable nous ont permis de rapprocher Péret de Baudelaire. De plus quand Péret emploie le terme « gouffre », il le fait en connaissance de cause, il sait qu'il entame un dialogue avec Baudelaire. Or, puisque dans le sonnet « Le Gouffre », celui-ci élit Pascal son frère spirituel, un troisième interlocuteur est venu compléter le cadre. Deux poètes et un apologiste, tous les trois transis par le vide existentiel ou social, tous les trois œuvrant à une solution personnelle.

Université de Malte

1. Voir *ibid.* p. 105-130 *passim*.

2. Voir Morten Nøjgaard, *op. cit.*, p. 29 et 31.

III

## RÉFLEXION CRITIQUE



# CRISE D'IDENTITÉ DANS LES AVANT-GARDES

Elodie GADEN

Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Genres et avant-gardes*, Paris, L'Harmattan, collection « Itinéraires. Littérature, textes, cultures », 2012, 189 p.  
*Mélusine*, n° XXXIII, «Autoreprésentation féminine», Lausanne, L'Age d'Homme, 2013, 331 p.<sup>1</sup>

De Marinetti, appelant au « mépris de la femme », aux surréalistes célébrant la femme-enfant ou la femme-sorcière, les liens entre féminité et avant-garde sont complexes. L'histoire littéraire a contribué à perpétuer d'une part l'hostilité à l'égard du sexe faible, d'autre part l'admiration pour la femme comme objet de représentation, incapable de se représenter elle-même. C'est à cette image (stéréotypée ? réductrice ?), qui s'attache indélébilement aux avant-gardes, que deux volumes, parus à quelques mois d'écart, s'attaquent, en interrogeant les questions de genres (*gender*) et d'écriture de femmes dans les mouvements d'avant-garde.

Le premier, dirigé par Guillaume Bridet et Anne Tomiche, paru chez L'Harmattan, réunit douze contributions et une introduction critique, portant sur le futurisme, le dadaïsme, le surréalisme et ses alentours<sup>2</sup>. Les axes de lecture guidant la réflexion de l'ouvrage sont indiqués en une série de questions particulièrement stimulantes pour aborder le corpus : « si ces mouvements d'avant-garde ont voulu bouleverser la société, quelle place ont-ils faite en leur sein aux femmes artistes et écrivains ? Comment ont-ils pensé les relations entre les sexes ? Y-a-t-il des genres littéraires et artistiques spécifiques pratiqués par les femmes et/ou par les hommes ? Quelles relations la pensée des relations entre les sexes entretient-elle avec les transformations radicales des pratiques artistiques et de la pensée de l'art recherchées par les

1. Nous renvoyons à la pagination de chacun de ces ouvrages sous le sigle GA. et *Mél.* suivi du folio.

2. La formule « et ses alentours » convient parfaitement à cet ouvrage qui explore précisément la remise en cause des frontières.

avant-gardes ? Peut-on identifier dans les avant-gardes un discours *genré* sur les différents genres et pratiques artistiques ? » (GA, 8).

Le dossier du précédent numéro de *Mélusine*, dirigé par Georgiana Colville, Annie Richard et Henri Béhar, porte quant à lui sur l'autoreprésentation féminine dans le surréalisme, et réunit dix-sept articles, précédés d'une introduction intitulée « le jeu des miroirs ». L'ouvrage se concentre donc sur une avant-garde particulière, et sur un aspect de la production des femmes, l'autoreprésentation<sup>1</sup>, considérant que c'est là « un dénominateur commun à presque toutes les créatrices » (*Mél.* 9). Le numéro, en rassemblant ces études sous cet angle, entend montrer que les femmes ont cherché à s'exprimer en tant qu'artistes « actives et autonomes » (*Mél.* 10), sans être soumises à la représentation que les hommes artistes voulaient bien donner d'elles.

Aussi les deux ouvrages posent-ils au fond une même question – même si les chemins empruntés et les méthodes choisies diffèrent. Ils mettent en débat l'idée selon laquelle les avant-gardes seraient des mouvements misogynes ayant refusé la reconnaissance des femmes dans leurs rangs. Quelle place était vraiment réservée aux femmes dans les avant-gardes et dans la réception qui en a été faite ? La dévalorisation et la marginalisation des femmes est-elle le fruit d'une réception programmée par les avant-gardes elles-mêmes ? En quoi les études de genre peuvent-elles aider la critique à repenser la position éthique et artistique des avant-gardes ?

## Crise des identités

Pour répondre à ces questions, les deux ouvrages interrogent les avant-gardes à l'aune de la crise des identités, qui a la particularité de mettre à mal la frontière entre les genres et « la dichotomie des représentations de l'homme et de la femme en ouvrant la porte de l'inconscient », explique Guillaume Bridet (GA. 101), pour pointer l'incertitude

1. Ce dossier consacré aux autoreprésentations féminines est suivi d'un hommage à Leonora Carrington, d'un salut à Rodanski, et d'une rubrique « Documents et variété » qui comprend la republication du récit *Solitudes* de Joyce Mansour, initialement paru dans *La Parisienne* en 1958, précédé d'une présentation de Francesca Rondinelli. L'ensemble de ces rubriques assure à l'ouvrage une cohérence scientifique, et le texte de Mansour offre un prolongement en proposant aux lecteurs de découvrir une de ces autoreprésentations, dont la particularité est de « plonger le lecteur dans une pièce qui n'est pas une chambre sombre et humide, mais le cabinet d'un psychanalyste où une femme se raconte », déclare la présentatrice (*Mél.* 275).

qui naît quant à l'identité sexuelle : certains corps d'hommes se féminisent ou s'indéterminent, certaines autoreprésentations féminines se pluralisent, se créent au moyen d'un totémisme animal, se métamorphosent par la mascarade, se fractionnent en se représentant par ellipse, fragment, métonymie, ou par décalage métaphorique<sup>1</sup>.

*Mélusine* XXXIII se concentre sur les aventures menées par des femmes en quête d'elles-mêmes par une appropriation de leur image qui n'a pas pour unique but la promotion de soi ou l'acquisition stratégique d'une visibilité dans le champ artistique. Aussi, l'autoreprésentation ne va pas sans doutes et angoisses, et la crise du sujet féminin se dit par le choix de certains motifs, certaines formes, certains arts, propres à exprimer l'hybridité et la polymorphie de l'être. La crise des identités est sexuelle autant que sociale, littéraire et plus largement artistique : il s'agit d'articuler la réflexion sur le genre (*gender*<sup>2</sup>) à celle sur le genre littéraire, choisi par les auteures pour se dire, et d'étudier l'autoreprésentation comme une façon pour les femmes surréalistes de se « tiss[er] une identité distincte des images, mythes et schémas où leurs compagnons masculins et les œuvres de ces derniers les enfermaient » (*Mél.* 10).

Un autre sous-titre pour ce numéro aurait pu être « qui suis-je ? », expliquent les responsables du dossier, dans la mesure où les auteures surréalistes « place[nt] la question de leur recherche identitaire propre dans la perspective universaliste de la quête avant-gardiste du sujet qui caractérise le surréalisme. Après l'ébranlement de la première guerre mondiale et les décentrement de la psychanalyse, le « qui suis-je » est sans doute l'interrogation majeure posée avec force à cette époque » (*Mél.* 15). La crise est ici celle d'un sujet pensant et créateur qui se représente lui-même dans des genres et des pratiques diverses : autobiographie, autofiction, œuvres picturales ou sculpturales (Françoise Py présente par exemple cinq sculptrices), mais aussi correspondances, journaux intimes. Les techniques et les matériaux employés sont divers : photographies, collages (qui signalent bien « une identité artistique nomade, fluide et incomplète » (*Mél.* 13)). Le « renouvellement radical des techniques répond à une recherche vitale d'authenticité qui fuit tout enfermement identitaire fût-il féminin, vers les potentialités d'un androgynat de la création » (*Mél.* 18).

1. C'est par exemple le cas de Gisèle Prassinos, Bona et Dorothea Tanning, trois artistes étudiées par Annie Richard (*Mél.* 100-110).

2. Si le terme n'est pas employé par G. Colvile ou A. Richard, l'ouvrage traite bien des mêmes questions.

Les dadaïstes Sophie Taeuber et Hannah Höch, explique Ruth Hemus, ont employé des techniques artisanales comme la broderie, et des matériaux domestiques comme le tissu ou le fil, qui, «lié[s] surtout au genre féminin [...], ont toujours occupé une position moins privilégiée dans les histoires de l'art» (GA.66). Ainsi, ces artistes «ont réussi à emprunter des éléments de l'artisanat et à les utiliser aux côtés de techniques nouvelles comme le photomontage et l'abstraction, des innovations souvent associées aux hommes. De cette manière, elles ont contesté les frontières à la fois du genre (artistique) et du genre (sexuel)» (GA.66). L'avant-garde est au cœur de tensions entre tradition et modernité, que ces artistes femmes reconfigurent entièrement.

Certaines, comme Frida Kahlo, expérimentent plusieurs media, en pratiquant une autoreprésentation écrite ou verbale et des autoportraits, et aboutissent davantage à une fragmentation du sujet qu'à une image claire de soi. D'ailleurs, toute pratique qui semblerait renvoyer un reflet mimétique du sujet représenté est détournée : l'exemple le plus probant est certainement celui de Claude Cahun, qui fait l'objet de plusieurs analyses dans les deux ouvrages. Dans «L'écriture du corps chez Claude Cahun», Jean-François Rabain analyse par exemple la multiplication des «je» de l'artiste – dédoublements, métamorphoses – comme «l'expression d'un projet artistique qui cherche à élaborer une iconographie du neutre à travers le refus d'un corps enfermé dans un genre déterminé [...]. Le corps-femme de Cahun se soustrait à ce domptage en détournant la signification des attributs habituellement assignés à la femme. [...] Cette déconstruction du sujet-femme s'oppose ainsi à sa fonction d'objet du désir masculin.» (Mél. 37). Alexandra Bourse, dans «Claude Cahun : la subversion des genres comme arme politique», travaille non seulement sur les portraits photographiques de l'artiste, mais aussi sur des textes comme *Aveux non avenues* et *Les Paris sont ouverts*, et articule la subversion des identités *générées* au projet de lutte politique. Elle montre que l'artiste «a proposé de multiples pratiques artistiques subversives faisant de la mise à mal des normes de genre une arme politique» (GA. 138) et c'est «la subversion identitaire qui lui permet de prendre part aux mouvements révolutionnaires» (GA. 141). Le jeu du travestissement «n'est pas simplement de l'ordre de la subversion humoristique. Il repose sur une véritable éthique qui consiste à penser que le danger vient d'une tendance à rabaisser l'humain à une étiquette,

à des stéréotypes, tendance dont l'aboutissement avéré a pu être l'idéologie fasciste» (GA. 144).

Le jeu avec l'identité peut ainsi avoir une portée politique, mais aussi esthétique, comme chez Marcel Duchamp. La figuration de soi comme un ou une autre suggère une réflexion sur l'altérité, et le décalage ontologique entre soi-même et sa propre image est le symptôme d'une crise, autant que d'une élaboration de l'identité créatrice. Dalia Judovitz relit les troubles identitaires mis en scène par Duchamp (dans *L.H.O.O.Q* et *Rose Sélavy*) pour associer la dimension ludique de la création d'avant-garde à une profonde réflexion sur ce qu'elle appelle « l'accouplement créatif chez Duchamp et Picabia ». En transformant la Joconde, « Duchamp révèle la contingence radicale de la relation entre *genre* et sexe. Sa transformation dénaturalise le genre sexué en mettant au premier plan les mécanismes de sa production sociale et culturelle [...]. L'adoption par Duchamp d'une *persona* féminine ne peut pas être réduite à un simple geste d'assimilation qui aboutirait à une récupération de l'homosexualité contre l'idéal de la normativité hétérosexuelle. La conception du *genre* est problématisée par Duchamp au moyen d'un spectacle » (GA. 87). Au sujet de l'invention du personnage de Rose Sélavy, Duchamp déclara d'ailleurs, rappelle Dalia Judovitz : « Ce n'était pas pour changer mon identité, c'était pour avoir deux identités ».

Multiplier les identités : c'est aussi à ce résultat que les femmes surréalistes ont abouti, expliquent Colvile et Richard, car « le «qui suis-je» est plus que jamais la voie obligée du devenir artiste. Se représenter prend son sens plein de rendre présent ce qui est absent, c'est-à-dire le sujet occulté dont il faut enlever les masques. » (*Mél.* 17). Georgiana Colvile, dans l'article rédigé pour *Genres et avant-gardes*, réfléchit précisément à cette absence à soi-même. Elle propose de prendre en considération, pour étudier les femmes surréalistes, leur biographie ainsi que la psychanalyse en tant qu'approche herméneutique pour saisir les œuvres, dans la mesure où « l'écriture de récits autobiographiques délirants, ou décrivant leurs épisodes de folie de l'intérieur, constituait un acte narratif thérapeutique, un moyen de lutter contre leur détresse psychique, telle une *writing cure* » (GA. 134). Ici, la dialectique identité-créativité, trouve un dépassement possible dans la psychanalyse. Le numéro de *Mélusine* cherche à montrer les liens entre le corps et la psyché, pour interpréter les œuvres, que ce soit celles de Claude Cahun, qui reconstruit son physique fracassé et sa psyché perturbée à travers le miroir protéiforme de ses

autobiographies, ou de Kay Sage, dont les tableaux témoignent d'une détresse et d'une solitude profondes.

## Repenser le féminin et le genre. Diversité des approches

S'ils cherchent tous deux à repenser le féminin dans les avant-gardes, les deux volumes ne s'approprient pas la question de la même manière. La suite d'articles de *Mélusine* semble chercher – si ce n'est à *recenser* les femmes surréalistes – à démontrer qu'elles ont existé. C'est d'ailleurs à cette idée qu'on aboutit à la fin de la lecture du recueil : l'autoreprésentation ne pourrait-elle pas être considérée comme un acte féministe ? Geste d'indépendance par rapport à toute assignation, elle permettrait de dépasser les clivages entre le masculin et le féminin, entre la représentation de soi par l'autre et ce qu'on est soi-même. Ces femmes créatrices et autonomes qui traversent *Mélusine* laissent l'impression au lecteur d'une prise de conscience aiguë de soi en tant que femme. Si les femmes surréalistes ne se sont pas réunies en école, le rassemblement de certaines et « l'émulation mutuelle » (*Mél.* 19) d'une création commune, par exemple au Mexique, a engendré un sentiment de puissance « capable, selon elles, de renverser le patriarcat » (*Mél.* 19) et de conquérir une position d'artiste à part entière. Marc Kober, dans son analyse de l'autoreprésentation dans la correspondance, montre par exemple que Leonor Fini « refuse de fermer les yeux sur la réalité du désir masculin, mais se montre réticente à accepter une domination sexuelle sublimée en parrainage artistique » (*Mél.* 50). Ces femmes ne sont pas dupes de leur position à la marge de l'avant-garde, et le corpus de textes, d'œuvres picturales et sculpturales, montre qu'elles ont cherché à n'être pas seulement des *objets* de représentation, mais des *sujets*, fût-ce des sujets en crise.

Ainsi, la créatrice, en tant que femme, est au cœur de ce recueil d'articles, qui constitue le premier dossier de *Mélusine* consacré entièrement à la question féminine<sup>1</sup>. L'ouvrage dirigé par G. Bridet et

1. Il faut saluer l'initiative de Georgiana Colvile et Annie Richard, qui sont à l'origine des recherches lancées sur la question il y a une quinzaine d'années avec le colloque de Cerisy en août 1997, qui portait sur « La Part du féminin dans le surréalisme » (organisé alors par Georgiana Colvile et Katharine Conley). Les actes, publiés sous le titre *La Femme s'entête* (Lachenal & Ritter, Collection Pleine Marge, 1998), faisaient suite à des travaux pionniers amorcés dans les années 1970 avec *Surréalisme et sexualité* de Xavière Gautier (1971) ou « La femme surréaliste », numéro d'*Obliques* (1977). Des monographies consacrées à

A. Tomiche travaille davantage les *contours* du féminin, du masculin, de l'efféminement, de la virilisation, de l'érotique, et les paradoxes de l'avant-garde, conduisant parfois à une aporie. La position critique de départ commence d'ailleurs par un constat simple : la présence des femmes dans les avant-gardes est relativement marginale. Valentine de Saint-Point, Benedetta, Rosa Rosà ou Barbara sont les exceptions futuristes, le Mouvement dada est largement masculin, et les femmes surréalistes sont presque absentes, dans les deux premières décennies. L'article de Guillaume Bridet est à cet égard éclairant car il montre, par une remise en perspective historique, que tout bascule autour de la Seconde Guerre mondiale : auparavant, les femmes, peu présentes, sont réduites à des initiales lorsqu'elles publient dans les revues, ou ravalées au rang de « femmes *de* », alors qu'elles sont en revanche évoquées et représentées par les hommes. « Tout est ainsi à sa place : les hommes sont au sommaire, les femmes sont un objet silencieux qui se laisse regarder » (GA.98), résume G. Bridet. Pourtant, poursuit-il, le surréalisme accorde « une reconnaissance des attributs de la féminité dans le processus poétique » (GA. 108), et « la réaction surréaliste à la virilité exaltée par la guerre réside en effet pour partie dans une exaltation opposée et réactive du féminin ou de ce qui est perçu et construit comme tel : proximité avec la nature, attention à soi et aux autres, ouverture au mystères » (GA. 108). L'exclusion des femmes des avant-gardes ne recouvre ainsi pas complètement l'exclusion de la pensée du féminin.

Un même paradoxe réside dans la valorisation du roman gothique, jugé plus féminin que le roman réaliste abhorré des surréalistes, rappelle Marie Baudry. Pourtant, il s'agit « d'une histoire qui n'est qu'à demi-subversive » (GA. 122) dans la mesure où ce choix, tout en valorisant le féminin, continue à faire reposer l'histoire littéraire sur une opposition traditionnelle – non avant-gardiste – entre le masculin et le féminin.

Le futurisme avait, auparavant, hésité tout autant. Silvia Contarini s'intéresse à la place occupée par des femmes qui revendiquent une émancipation féminine au sein d'un mouvement profondément

des auteures ont également contribué, plus récemment, à approfondir le débat. On citera, par exemple, sur Joyce Mansour, les ouvrages de Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle* (Jean-Michel Place, 2005) ou de Stéphanie Caron *Réinventer le lyrisme : le surréalisme de Joyce Mansour* (Genève, Droz, 2007), ainsi que des journées d'études, organisées à l'Université Stendhal Grenoble3 sur les *Postérités de Joyce Mansour* en novembre 2011 (par Francesca Rondinelli et Élodie Gaden).

marqué par la misogynie. Elle fonde son propos sur trois axes de problématisation : l'existence d'un clivage entre hommes et femmes futuristes quant à leur conception des relations de genre, la présence d'aporées dans les propos des uns et des autres, et l'échec de l'ambition utopique du futurisme de reconstruire l'univers. Un décalage subsiste entre les discours théoriques des femmes futuristes (qui cherchent à penser une femme nouvelle ou future, et à rejeter les canons du passé) et leurs productions romanesques, qui reproduisent certains stéréotypes : « en dépit de leur intention, et contrairement à ce qu'elles ont exprimé dans leurs textes théoriques, elles n'ont pas réussi à envisager de véritable modèle positif de femme, une femme du futur crédible [...]. En fait, [elles] ont démolé le concept de féminin et ses attributions conventionnelles, mais elles n'ont pas dissocié « femme » et « féminin » : en même temps, elles n'ont pas démantelé le concept de masculin en laissant l'homme sur son piédestal. C'est la femme qui est un « problème » [...]; l'homme reste la perfection, le modèle à atteindre » (GA. 47).

Anne Tomiche, dans « Genres et manifestes artistiques » se focalise sur les manifestes vorticistes et futuristes, dans une étude comparative qui tente de saisir les discours élaborés sur les *genres* dans les manifestes, qui furent principalement écrits par des hommes. Relisant les différentes déclarations de Marinetti, elle montre que du manifeste de 1909 à l'ouvrage *Le Futurisme* de 1911, « le « mépris de la femme » s'est modulé quant à sa signification et à ses implications, pour devenir rejet de l'amour sentimental et des constructions culturelles associées au féminin » (GA. 23). Valentine de Saint-Point reprend à son compte ces idées : dans son *Manifeste de la Femme Futuriste*, même si elle substitue à l'opposition sexuelle homme/femme l'opposition de genre féminité/masculinité, « toutes les caractéristiques connotées positivement (force, brutalité, violence) sont du côté de la masculinité et toutes les caractéristiques connotées négativement (faiblesse, sagesse, pacifisme) sont du côté de la féminité » (GA. 26). Existe-t-il donc une spécificité lorsque le manifeste est écrit par une femme ? Anne Tomiche répond par la négative, avant de s'intéresser aux liens entre les manifestes d'avant-garde et ceux des suffragettes, qui ouvrent, à la même époque, particulièrement en Angleterre, le débat sur la condition de la femme. Entre ces deux mouvements, il existe paradoxalement un certain nombre de points communs, puisqu'ils emploient une même terminologie militaire, médicale, et raciale.

En clôture de l'ouvrage, le texte de Marie-Josèphe Bonnet pose finalement et frontalement une question : l'avant-garde est-elle un concept masculin ? Si les artistes d'avant-garde, dans leur modernité radicale, « tuent le Père et se lancent dans des expérimentations à la mesure des révolutions sociales et politiques, [...] un cadre cependant est demeuré intouchable, c'est l'hégémonie du masculin sur le féminin » (GA. 177). « En tant que métaphore guerrière, l'avant-garde montre bien l'importance du combat qui se joue sur la scène artistique pour prendre le pouvoir une fois que les «Pères» sont disqualifiés » (GA. 183).

## Ouvertures

Abordant des champs de recherche qui se recoupent sans se recouvrir complètement, *Mélusine XXXIII* et *Genres et avant-gardes* contribuent à repenser la place des femmes et du féminin dans les avant-gardes, à partir des stratégies adoptées par les artistes, qu'il s'agisse de l'appropriation ou de la réhabilitation des genres artistiques, du travail d'hybridation, ou du « *queering* » c'est-à-dire « l'inscription de l'homoérotisation et d'une défamiliarisation qui [...] fait bouger la pensée du *genre* » (GA. 17). L'ensemble des textes assoit ainsi une légitimité progressivement acquise par les études de genre et la question féminine dans l'art, en s'inscrivant dans la « longue évolution à la fois historique et conceptuelle » et en explorant ce qui constitue manifestement un « tournant<sup>1</sup> » (GA. 7). Les contributions sont celles de spécialistes qui ont été les pionniers de ces études et qui continuent à creuser le sillon de leurs recherches en en renouvelant sans cesse l'approche.

On mesure combien ont avancé les connaissances sur ces « oubliés des avant-gardes » qui faisaient l'objet de l'attention de Jean-Pol Madou et Barbara Meazzi en 2006 : « comment passer sous silence le rôle joué par les femmes dans le mouvement surréaliste au sein duquel elles se sont senties souvent marginalisées ?<sup>2</sup> ». Il s'agissait de justifier – et de légitimer – un ouvrage autant qu'un champ

1. L'introduction de G. Bridet et A. Tomiche tient lieu de texte théorique fondateur : il pose les bases de réflexions nouvelles, fondées sur des références critiques majeures. On regrette l'absence de bibliographie récapitulative à la fin du livre.

2. Barbara Meazzi et Jean-Pol Madou, *Les Oubliés des avant-gardes*, Chambéry, Université de Savoie, 2006, p. 7.

de recherche. Quelques années plus tard, la déclaration d'intention formulée dans ce numéro de *Mélusine* semble, en écho, exaucer un double vœu : « d'une part établir un panorama fidèle du mouvement surréaliste en y incluant l'apport des femmes par le questionnement radical qui sous-tend leur pratique vitale de l'autoreprésentation ; d'autre part, prendre place parmi les ouvrages fondateurs de l'inscription d'œuvres majeures de femmes dans la mémoire collective » (*Mél.* 20).

Cette mémoire collective doit aller chercher dans les marges de ses avant-gardes, y compris dans les « ailleurs » : dans la lignée du projet de *Mélusine*, qui a voulu étendre les recherches au-delà des frontières européennes, essentiellement vers les Amériques (Nord et Sud)<sup>1</sup>, et de *Genres et avant-gardes*, on pourrait ainsi prolonger la réflexion à partir de figures comme Suzanne Césaire<sup>2</sup>, co-fondatrice de la revue *Tropiques*, dont la place dans le surréalisme pose la question des liens entre l'expression d'avant-garde et les rapports du centre avec la périphérie, entre les études de genres et les études postcoloniales.

Université Paris IV  
Centre International  
d'Études Francophones

1. Notamment avec l'article de T. Arcq, qui montre l'ambiguïté des influences surréalistes au Mexique, où certaines artistes, préférant l'ancien culte de déesses aztèques, s'opposent à une influence des avant-gardes importées par les réfugiés dans les années 1920, et l'article de Bernard Mcguirk, qui montre que l'activité d'autoreprésentation de l'Argentine Susana Thenon se construit aussi sur un rejet de la dictature et un féminisme iconoclaste.

2. Les œuvres de Suzanne Césaire ont fait l'objet d'une édition dirigée par Daniel Maximin : *Suzanne Césaire, Le Grand camouflage, écrits de dissidence (1941-1945)*, Seuil, 2009. Georgiana Colville lui consacre une rubrique dans *Scandaleusement d'elles*. Auteure de plusieurs articles, dont « André Breton poète », dans *Tropiques*, n° 3, octobre 1941 ou « 1943 : le Surréalisme et nous », *Tropiques*, n° 8-9, octobre 1943, Suzanne Césaire, faisant l'éloge du surréalisme, en pleine guerre mondiale, cherchait à faire « retour sur nous-mêmes », c'est-à-dire sur l'identité noire en Martinique.

# IMAGES DE PRÉVERT

Ioanna PAPASPYRIDOU

« J'aime Jacques Prévert. On écrira beaucoup à son sujet », avait autrefois déclaré Tristan Tzara. Cette parole s'est avérée prophétique au fil des ans. En effet, celui dont l'œuvre a connu un accueil mitigé allant de l'admiration la plus profonde d'auteurs de « sa famille d'esprit » (selon le mot de Bernard Chardère) tels que Georges Bataille, Henri Michaux, Maurice Blanchot, Maurice Nadeau ou Pascal Pia, au rejet de la communauté universitaire, figure actuellement parmi les auteurs français les plus lus et commentés de notre temps.

Il suffirait de consulter les résultats recensés grâce au Système Universitaire de Documentation (SUDOC) pour constater la véracité de notre affirmation : 230 ouvrages sont cités à ce jour (dont 214 en français) ; 179 livres sont consacrés à Jacques Prévert ainsi que 7 thèses de doctorat.

L'abondance des approches critiques, autrefois rares, est alors indéniable. Depuis la fameuse préface de Philippe Soupault aux *Collages*<sup>1</sup>, ouvrage qui a révélé l'ensemble de ces œuvres méconnues jusqu'alors, à la lecture critique des *Œuvres complètes* menée par les spécialistes de renommée internationale, à savoir Arnaud Laster et son épouse Danièle, qui a mis fin aux idées reçues selon lesquelles Prévert devait trouver sa place « en marge de la littérature<sup>2</sup> » en tant que poète facile, anodin, digne d'être enseigné uniquement à l'école primaire, un long chemin a été parcouru. Jacques Prévert a désormais conquis sa place au Panthéon des créateurs français.

Passionnée de sa poésie, mais aussi de sa création cinématographique, Carole Aurouet avait soutenu en 2001 une thèse portant sur *Les Scénarios détournés de Jacques Prévert*<sup>3</sup>. Elle lui a consacré depuis un nombre considérable d'ouvrages visant à rappeler au grand public les multiples facettes d'une personnalité très souvent

1. ..Gallimard/ nrf, 1981.

2. Jacques Prévert, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1992, p. 171.

3. Sous la direction de Daniel Compère.

cantonnée à l'image de « gentil poète à casquette et cigarette [...] qui écrit uniquement de jolis textes simples pour les enfants.<sup>1</sup> »

Ces deux dernières années, elle a publié six ouvrages (catalogues d'exposition inclus) à ce sujet : « *La Fleur de l'âge*, le film maudit de Marcel Carné et Jacques Prévert » (dans *Émile Savitry. Un récit photographique*), *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, *L'Amitié selon Prévert*, l'avant-propos des *Enfants du paradis* ainsi que le livret avec présentation, analyse et réception du film, enfin le Catalogue de l'exposition tenue à la Cinémathèque française.

Leur lecture critique présente un intérêt majeur, à plus d'un titre. Nous laissant emporter par la virtuosité de sa plume mais aussi par la personnalité de l'artiste qui a marqué le xx<sup>e</sup> siècle par sa création et côtoyé les gens de lettres, les peintres et les représentants du monde du cinéma les plus importants de son temps, nous nous sommes penchée sur trois de ses ouvrages : *Jacques Prévert. L'Humour de l'art*<sup>2</sup>, le tout récent *Cinéma dessiné de Jacques Prévert*<sup>3</sup> mais aussi *Petit Jacques deviendra Prévert*<sup>4</sup>, livre destiné aux jeunes lecteurs.

Une première remarque s'impose : vu le nombre considérable d'ouvrages, articles, numéros spéciaux ou catalogues d'exposition consacrés à Prévert, en quoi consiste l'originalité de ces trois titres en plus et quelle en est leur utilité ? Notre brève présentation tentera de répondre à ces questions.

Ouvrage destiné non seulement aux spécialistes – chercheurs, universitaires ou cinéphiles – mais aussi – et surtout – au grand public, le *Cinéma dessiné de Jacques Prévert* se distingue, tout d'abord, par la qualité de sa présentation. Il s'agit, selon le mot du communiqué de presse, d'« un bijou : coffret écriin, format hors-norme, façonnage soigné avec dorure noire sur tranche ». Il a été publié à l'occasion de l'exposition consacrée aux *Enfants du paradis* par la Cinémathèque de Paris à l'automne 2012 ce qui justifie pleinement cette édition de luxe.

L'ouvrage vient compléter une bibliographie abondante sur l'art cinématographique de Prévert. Citons, à titre d'exemple, *Les Prévert* de Gérard Guillot, livre consacré à la collaboration fructueuse entre

1. Interview de Carole Aurouet avec Philippe Morrisson à l'occasion de l'exposition « Jacques Prévert, Paris la belle » à Paris du 24 octobre 2008 au 28 février 2009. Consultée sur : <http://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/jacques-prevert/2008-entretien-exclusif-avec-carole-aurouet-jacques-prevert-paris-la-belle/>.

2. (Préface Jacqueline Duhême. Légendes Carole Aurouet). Ed. Naïve, 2007, 218 p.

3. Textuel, 2012, 192 p.

4. Editions Rue du Monde, 2011, 48 p.

Jacques et Pierre Prévert, *Les Films de Carné* de Michel Pérez (dont une partie traite des films réalisés par le fameux tandem) ou alors *Le Cinéma de Jacques Prévert*. Il faudrait aussi mentionner que l'ensemble de la création cinématographique prévertienne a été passé en revue par Bernard Chardère.

Carole Aurouet organise sa présentation autour de quatre axes principaux. Dans la première partie intitulée «Prévert, l'Enfant du Paradis», elle retrace la trajectoire cinématographique du créateur. On appréciera la qualité et la rareté des photos, celle de Prévert pendant le tournage de *Remorques* (1939) inaugurant l'ensemble. L'auteur annonce vers la fin de cette partie la publication (pour la première fois) d'un grand corpus de manuscrits et de tapuscrits, pour beaucoup inédits, de ses scénarii qui occupe la partie suivante, celle qui retient tout notre intérêt à cause de son originalité.

Au fil des pages, le lecteur découvre les «planches scénaristiques dessinées» (selon le titre), à savoir les premières étapes, les brouillons de sept projets de films – dont *Les Visiteurs du soir* et *Les Enfants du Paradis* - puis des étapes manuscrites ultérieures (notes, extraits de dialogues), enfin des versions dactylographiées contenant parfois des scènes inédites (la plupart d'entre elles censurées). L'auteur commente chacune de ces étapes, ce qui lui permet de mieux illustrer la méthode de travail prévertienne déjà décrite par d'autres critiques (notons au passage les réflexions de Danièle Gasiglia Laster dans la préface aux *Œuvres complètes* qui a contribué à mettre fin à l'idée communément admise d'une écriture hâtive et bâlée.) «Je n'écris pas au courant de la plume des oiseaux, j'écris au raturant de la plume d'un stylo<sup>1</sup>», disait Prévert lui - même avec humour.

Si Bernard Chardère avait déjà incorporé dans son *Inventaire d'une vie* certaines de ces planches scénaristiques, leur publication en grand nombre et de façon organisée n'avait jamais été effectuée dans le passé. Le lecteur peut ainsi admirer les fameuses feuilles de bristol que l'artiste accrochait au mur, car il travaillait debout, et qui constituaient le support de tout un rituel de travail minutieusement préparé. Il peut aussi voir, encore une fois, les petits dessins qui accompagnent les notes prises par le scénariste ; à part ceux qui sont gratuits et servent de simple décor aux «griffonnages» prévertiens, il peut examiner les dessins des vêtements, des accessoires ou de

1. Cité dans *Le Cinéma dessiné* de Jacques Prévert, *op. cit.*, p. 35.

l'allure générale de ses personnages (ce qui permettait à leur créateur de s'impliquer davantage dans la genèse du film.)

Un bref commentaire précède à chaque fois les enluminures de l'artiste. Nous apprenons, par exemple, que « Jacques Prévert dispose ses mots et ses dessins. Les noms des personnages à gauche, avec éventuellement ceux des acteurs qu'il envisage ; les caractéristiques principales des personnages à droite, avec des bribes de dialogues. Les dessins lui permettent notamment de préciser les attributs vestimentaires et les accessoires, l'allure générale des protagonistes et les lieux importants de l'intrigue. Ils sont aussi parfois le fruit d'un simple plaisir calligraphique et n'ont alors aucun rapport avec son travail, à l'instar des soleils, des fleurs et des cœurs qui parsèment sa page. » (p. 51) Une légende en bas de page mentionne le film représenté. La révélation de ces documents permet aussi d'apprécier le travail de recherche : lecture parfois difficile se heurtant au déchiffrement de certains signes et à l'écriture brève (« sibylline » selon Carole Aurouet) de Prévert, tri des documents, synthèse permettant une vue d'ensemble.

C. Aurouet résume également les caractéristiques de la création cinématographique de Prévert qui rendent sa production, comme elle le souligne, identifiable : structure proche du conte et importance du personnage du conteur, respect du schéma narratif, mélange des régimes, art du portrait, place des femmes. Elle rappelle aussi les traces laissées par la période surréaliste : détournement des lieux communs, rejet des idées reçues.

La troisième partie comprend les fiches complètes des films de Prévert, y compris de ceux qui demeurent inédits ou inconnus du public. Pour chaque film, le lecteur a droit à un bref historique (qui comprend parfois des anecdotes concernant le tournage), à une fiche signalétique complète ainsi qu'à des enluminures des planches scénaristiques et des tapuscrits du scénario accompagnées de commentaires. Si nous devons à Bernard Chardère le premier la présentation complète de l'œuvre cinématographique du créateur, cette partie se distingue, sans aucun doute, par sa structure claire et concise complétée par la filmographie de la partie suivante (comprenant aussi des scénarios non réalisés ou des projets avortés.)

Inventaire-abécédaire des « facettes méconnues de l'artiste », créateur multiforme, l'album intitulé *Jacques Prévert ou l'Humour de l'art* se distingue, à première vue, par l'abondance des documents incorporés : plus de 100 documents d'archives, 25 collages triés parmi l'ensemble de sa création (que nous connaissons depuis

nombre d'années grâce aux *Collages* dont nous venons de parler), des photographies (certaines rares) d'artistes célèbres tels que Robert Doisneau ou Wols qui permettent au lecteur contemporain de vivre au temps de Prévert.

Le sujet n'est sans doute pas nouveau ; le créateur se distinguait pour son humour tantôt hilarant tantôt grinçant. Du point de vue bibliographique, nous rappelons, à titre d'exemple, l'article de Danièle Gasiglia Laster intitulé « L'Humour de Jacques Prévert »<sup>1</sup> qui nous a tout dit sur la question.

Carole Aurouet illustre pourtant sa présence dans tous « les moyens d'expression » (selon le mot de l'artiste) dans un album qui entend faire connaître sa création au grand public : vers, collages, répliques de ses pièces théâtrales et de ses films, dessins, photos, tout est mis en œuvre pour mieux faire ressortir un aspect majeur de l'art prévertien, mais aussi et surtout un trait caractéristique de sa personnalité. « Depuis trop longtemps on prenait l'humour à la légère, il s'agit maintenant de le prendre à la lourde », déclarait-il lui-même.

L'ouvrage commence sur un témoignage précieux : la préface de Jacqueline Duhême, auteur et illustratrice pour la jeunesse, surnommée « l'imagière des poètes ». Ayant rencontré pour la première fois Jacques Prévert chez les Matisse à Vence, devenue amie proche de la famille, celle qui illustrera *L'Opéra de la lune* présente « l'homme d'images » que fut le créateur : « Il ponctuait ce qu'il disait et ce qu'il écrivait avec des images », dit-elle (p. 5).

C'est justement sur cet aspect de son art, l'humour véhiculé par le dessin et la photo, qu'entend insister Carole Aurouet dans son album. Si l'on s'en tient aux propos de Pablo Picasso, admiratif devant les collages de l'artiste, Jacques Prévert avait le don inné du peintre : « Il savait arranger, composer ses sujets en tenant compte des formes, des couleurs. À travers ses collages, il disait ce qu'il avait sur l'estomac, peut-être encore plus fortement qu'avec des mots. » (p. 10) Et peut-être ne faudrait-il pas attribuer au hasard ou aux circonstances le fait que la peinture ou les collages ont pris le pas sur toute autre activité artistique et que l'artiste termina sa vie dans le Cotentin « plus peintre qu'écrivain... au printemps 1977 », comme le remarque Aurouet (p. 7).

Chaque rubrique s'ouvre sur le(s) mot(s) à définir suivi de quelques vers ou d'une phrase caractéristique ; dans la suite, le lecteur a droit à

1. *Le Français dans tous ses états*, n° 45, 4<sup>e</sup> trimestre 2000.

des dessins concernant le même sujet et / ou à des photos accompagnées de légendes détaillées. Les termes de ce dictionnaire insolite sont choisis de façon à mettre en lumière la thématique prévertienne ou certaines périodes de la vie du créateur sans que le lecteur oublie l'axe majeur de l'ouvrage : l'humour.

Ainsi, pour la lettre A, les termes choisis sont amour, amants et athée. À la suite d'un extrait du recueil *Paroles*, un collage représente Janine, l'épouse de l'artiste, en train de danser ; c'est l'occasion de retracer l'histoire de la rencontre du couple. Un billet doux (fameuse habitude de l'artiste) complète le chapitre « amour » ; il est destiné à Michèle surnommée Minette (surnom sympathique qui rappelle le penchant de l'artiste pour les animaux). Mais l'humour prévertien éclate dans la dernière partie de la rubrique qui s'ouvre sur un jeu de mots hilarant : « Dans chaque église, il y a toujours quelque chose qui cloche ». Le collage représentant Prévert habillé en pape et intitulé « Le pape du Moulin-Rouge » rappelle l'impact non seulement des mots, mais également des images décapantes que l'artiste se plaisait à offrir au public.

En parcourant la suite de cet abécédaire inhabituel, nous remarquons les choix pertinents, mais aussi insolites et fondés sur des jeux de mots ; ainsi pour la lettre C, **chapeau** (cet accessoire vestimentaire plaisait tant à l'artiste !) figure à côté du terme **rue du Château** (référence au domicile prévertien situé au 54, rue du Château) ; la rime intérieure est évidente. De même, le choix du chien Ergé (pour la lettre E) est, au moins, provocant ; nous savons, pourtant, combien l'artiste était attaché à ce quadrupède. Pour la lettre I, Carole Aurouet choisit le terme **interprètes** et illustre ses propos en nous livrant des extraits de l'éphéméride de Prévert, sorte de journal intime dans lequel l'artiste notait ses rendez-vous du jour en les accompagnant de petits dessins.

À la lettre O, Aurouet opte pour le groupe **Octobre** dont Prévert fut l'auteur attiré ; des extraits caractéristiques de cette période nous rappellent que l'humour peut être une arme redoutable. Nous pensons, par exemple, à la définition de l'ouvrier : « Un ouvrier, c'est comme un vieux pneu. Quand il y en a un qui crève, on ne l'entend même pas crever<sup>1</sup>. » L'argot et le cynisme du propos constituent des traits caractéristiques de l'expression de l'humour chez l'auteur qui se manifeste aussi bien dans ses écrits qu'à travers ses dessins, graffitis et collages.

1. Extrait de « Citroën », partiellement inédit, *L'Humour de l'art*, op. cit., p. 154.

À titre d'exemple, citons le collage satirique déformant le portrait du duc d'Urbin par Piero della Francesca et intitulé « Beauté viscérale » ou alors les différents collages inspirés de Paris : sur « Souvenir de Paris II », le Sacré Cœur prend la place du Palais de Justice sur l'île de la Cité. Nous remarquons que l'écrivain a choisi de présenter des collages caractéristiques mais aussi, à notre avis, plus « anodins », si l'on peut dire (il suffirait de feuilleter l'édition des *Collages* pour constater la véracité de notre affirmation). Il est possible que le lecteur non averti, celui qui ne connaît que le Prévert du « Cancre » ou le scénariste des « Visiteurs du soir » ne soit pas préparé à la découverte de l'univers déconcertant, renversé, de tous les collages prévertiens conçus pour bouleverser les idées reçues, mettre côte à côte des éléments en apparence disparates, critiquer le bourgeois et ses habitudes, révolutionner le paysage artistique et notre conception du monde « avec le même humour corrosif, la même salubre agressivité, la même tendresse secrète »<sup>1</sup>.

La dernière partie du livre réunit sous le terme « zouave » des déguisements de l'artiste qui adorait, comme nous le savons, faire rire ses proches de cette façon. Ses photos avec des moustaches fabriquées<sup>2</sup> constituent autant de preuves de son de son besoin d'autodérision.

En effet, une des qualités de cet ouvrage est la présence de photos minutieusement choisies de manière à nous permettre d'effectuer un voyage magique dans le temps et dans l'espace, de plonger dans l'univers prévertien de toute une époque – ou plutôt des différentes périodes de sa création : celle du groupe Octobre, mais aussi celle de l'amitié avec les surréalistes (et celle de la brouille avec Breton), celle des amours de jeunesse mais aussi de l'amitié avec les stars du grand écran, Jean Gabin en premier, et avec les stars hollywoodiennes (Orson Welles ou Charlie Chaplin). On y voit défiler les femmes de sa vie, mais aussi les amis « à la vie à la mort » (je pense surtout à Alexandre Trauner). On retrouve des instantanés du fameux restaurant *La Colombe d'or* à Saint-Paul-de-Vence, mais aussi de la Cité Véron à Paris. Enfin, le lecteur peut admirer les photos des films des films-cultes de Prévert qui ont marqué à jamais le paysage cinématographique français.

Nous avons choisi de laisser pour la dernière partie un livre destiné aux jeunes lecteurs, intitulé *Petit Jacques deviendra Prévert*. Le

1. *Collages*, op.cit., p. 19 (il s'agit d'un commentaire d'André Pozner).

2. *Op. cit.*, p. 142-143.

choix du sujet ne doit pas nous surprendre ; nous savons combien le créateur aimait l'enfance, son univers magique. Comme le remarquait Arnaud Laster dans un livre destiné aux adolescents et constituant une initiation à l'œuvre prévertienne: « Il ne parlait pas pour les enfants ou pour les jeunes mais avec eux. Avec eux et contre tous ceux qui les oppriment, avec eux et contre tout ce qui les conditionne ou les mystifie.<sup>1</sup> »

Connaître l'enfance de Jacques Prévert, de celui qui a consacré une grande partie de ses écrits aux enfants, attaché comme il l'était à l'esprit d'enfance - que le système, les institutions, l'école entendent détruire - devient donc une nécessité impérieuse.

Les dessins de Bruno Heitz illustrent et complètent le texte de Carole Aurouet qui présente aux tout jeunes des instantanés de la vie de l'artiste: la naissance et l'enfance, la période scolaire, la découverte des salles obscures, le pouvoir magique des mots – quatre chapitres pour révéler aux jeunes lecteurs cette personnalité majeure du XX<sup>e</sup> siècle.

À la fin de l'ouvrage, la partie intitulée « Le petit carnet de documents » et contenant des poèmes, des photos, des collages ainsi qu'un portrait fantaisiste du créateur – ces derniers nous rappelant ses activités surréalistes - met l'accent sur sa création protéiforme. Le titre du dernier chapitre est, sans aucun doute, polysémique: « Le génie des mots ». Le lecteur peut l'interpréter au moins de deux façons: ce sont, comme le souligne Carole Aurouet, « des armes de papier contre les injustices, contre la bêtise humaine et des bouquets de fleurs pour les gens simples qu'il (Prévert) aime. » (p.35) Mais Jacques Prévert est aussi un génie, « un vrai feu d'artifice verbal ». (p.34)

La présentatrice offre à son jeune lectorat des poèmes moins connus (qui ne font pas partie du « programme ») tels que « *Mea culpa* », « L'amiral » ou « Le Retour à la mer ». La photo de Prévert posant devant le magasin « Mérode » à Paris et où l'écrivain prend soin de remplacer la lettre O par sa tête figure à la dernière page du livre ; l'humour à la Prévert ne peut pas être ignoré de la part d'enfants « pas sages comme une image ».

Université d'Athènes

1. *Jacques Prévert, un poète*, Gallimard « Folio junior », p. 4.

## LA RÉCEPTION D'ALBERT COSSERY (1913-2008) – DÉVELOPPEMENTS RÉCENTS

Marc KOBER

*Monsieur Albert. Cossery une vie* (Editions du Corlevour, Paris, 2013) par Frédéric Andrau ne se présente pas comme une autobiographie classique, ni comme un « récit de vie », mais plutôt comme un témoignage, le récit de faits vrais qui concernent la vie de Cossery, et forment le portrait d'un « anarchiste aristocratique ». Ce récit se présente comme une adresse à la deuxième personne du pluriel : « vous... », procédé qui donne un côté intrigant et expérimental à la narration. Et pourtant, Cossery avait prévenu ses futurs exégètes : la vie de quelqu'un n'a aucun intérêt, surtout la sienne. Il ajoutait qu'il était dans ses livres. Avec de telles déclarations, l'auteur de ce récit biographique se voit coupée l'herbe sous le pied. De fait, il élude un certain nombre de détails pourtant utiles, comme des dates ou des lieux nommés avec précision. Il faut trouver alors ces données dans les différents textes en circulation qui prennent Cossery pour objet, avec les précautions d'usage. Nous entrons dans une forme de biographie romancée, allusive, dialoguée avec un mort, ou plutôt un monologue que l'auteur adresse directement à Albert Cossery en le vouvoyant, puisque c'était un « Monsieur », comme l'appelaient les serveurs, « Monsieur Albert ». Ce nouveau livre contribue, c'est certain, au développement d'un mythe autour de la personnalité de cet écrivain.

Les faits racontés sont en général bien connus : on pouvait rencontrer Albert Cossery dans le cœur du quartier de Saint-Germain, à l'Hôtel Louisiane, où il débarque en 1952, alors qu'il a déjà expérimenté le quartier Montparnasse en 1936, puis Montmartre, à partir de 1945. Il dormait à Montmartre, mais faisait la fête à Saint-Germain-des-Prés. Il passe à Paris soixante années sans éprouver l'exil, mais sans oublier non plus l'Égypte natale, ni la ville du Caire. Cossery était un habitué des cafés, boîtes de nuit, et cabarets du Paris d'après-guerre. Il hantait les hauts lieux de l'existentialisme. Mieux, il vient s'installer dans un hôtel, comme le faisaient Sartre et Beauvoir. Pendant des années,

il va au café, se promène, écrit peu. Sa vie est publique et discrète à la fois, et le choix du quartier littéraire par excellence s'avère payant. Les rencontres se sont multipliées avec des écrivains, des éditeurs, des cinéastes, des journalistes, au point de lui assurer une forme de célébrité à la fin de sa vie. Il aurait fini par jouer le jeu des médias, notamment celui des émissions télévisées, par reconnaissance pour le travail de son editrice. Cossery est même cité comme un auteur à relire, notamment *Un Complot de saltimbanques*, dans la perspective de l'effervescence politique de l'Égypte d'après 2011, tandis qu'il est crédité d'avoir anticipé la guerre d'Irak avec *Une Ambition dans le désert*.

Albert Cossery, un écrivain français ? Égyptien ? Franco-arabe ? Apatride ? Francophone du Moyen Orient ? Parisien ? Cairote ? Universel ? La question de son égyptianité a été souvent débattue, mais reste visiblement non résolue, du moins si on lit certains blogs qui le présentent parfois comme copte, juif, français, n'ayant aucun rapport avec l'arabe (alors qu'il est issu d'un milieu arabophone, que sa famille était de rite grec orthodoxe par son père, originaire de Syrie, et que l'arabe était sa langue maternelle). Si bien que, pour d'autres, sa langue devrait être lue comme de l'arabe traduit. Le présent ouvrage évoque aussi souvent cette question, car l'identité de l'écrivain Albert Cossery reste dérangementante, tout en suscitant un vif intérêt. Les thèmes de son inspiration (essentiellement les lieux et les modes de vie urbains en Égypte), mais aussi les particularités de son style, de sa langue française, apprise dans les écoles religieuses du Caire, puis au lycée, et surtout dans les livres lus par ses frères, tout en restant imprégnée du dialecte cairote et de certaines tournures de l'arabe, sont souvent évoqués, peut-être moins dans ce livre qui préfère manifestement décrire le personnage plutôt que son œuvre proprement dite. Albert Cossery serait au fond le personnage principal de toute son œuvre, voire le cœur même de l'œuvre, avec sa forme d'esprit si particulière, son humour égyptien développé à Paris. Son comportement, ses réparties, son mode de vie, rappellent étrangement, il faut le reconnaître, ceux de certains personnages de son œuvre, comme le professeur de philosophie démissionnaire, Gohar, dans *Mendiants et orgueilleux*<sup>1</sup>.

1. Pierre Gazio évoque l'oisiveté comme « vertu fondatrice » et Marc Kober un « art de l'inaction » (*Entre Nil et Sable*, p. 108).

Albert Cossery soulève bien des questions quant à l'identité de tout écrivain, au-delà de son égyptianité (ou non) ; son existence, avec une exceptionnelle longévité (94 ans), rappelle une autre époque de l'Égypte, la fin du protectorat anglais et la monarchie francophile du roi Farouk. Contrairement à son presque exact contemporain Georges Henein (né en 1914, un an après Cossery), différemment d'Andrée Chédid, d'Edmond Jabès ou d'Ahmed Rassim, ce dernier encore presque inconnu, Albert Cossery est identifié à la francophonie du Moyen Orient, ou à la francophonie arabe, comme le représentant de l'Égypte la plus populaire, peut-être l'écrivain oriental à retenir, avec pour rival le prix Nobel égyptien, Naguib Mahfouz. Il est présenté comme une exception remarquable dans le monde arabe, une anomalie, alors que tout le monde semble trouver naturelle la poésie de Georges Schehadé, ou le très grand nombre d'auteurs libanais écrivant en français quoiqu'arabophones, comme Aamin Maalouf.

Sa vie en exil, fidèle au modèle de la vie de bohème, façon Murger et *xix*<sup>e</sup> siècle, mais en plein *xx*<sup>e</sup> siècle, a fasciné, tout comme la rareté de son œuvre, nouvelles ou minces romans. Cette œuvre a suscité quelques travaux universitaires, et notamment deux thèses, la première par Pierre Gazio (1985) et l'autre par Irène Fenoglio (1990)<sup>1</sup>, mais presque tous les autres textes parus se focalisent sur la « rencontre » et sur la « conversation ». Michel Mitrani, cinéaste, entreprend de publier ses entretiens avec Albert Cossery. Irène Fenoglio en reprend certains éléments en y ajoutant la substance de ses propres entretiens avec l'auteur<sup>2</sup>, sans compter divers entretiens dans la presse, et des films.

Au fond, son œuvre a suscité peu d'études textuelles en dehors de l'université, mais beaucoup de commentaires périphériques sur le cas d'Albert Cossery, avec certaines approximations, liées sans doute au manque d'informations données par l'auteur lui-même, insistant souvent sur le fait que tout ce qu'il fallait savoir sur lui était dans ses livres. Les documents disponibles sur internet sont très nombreux, et souvent passionnants, encore faut-il bien faire la part de la légende, ou des jugements idéologiques, faisant de Cossery un écrivain extérieur à l'Égypte, ce qui relève d'un problème plus vaste, celui du rejet des communautés étrangères, ou d'origine étrangère en Égypte, à partir de la fin de la seconde guerre mondiale. Et aussi d'un débat

1. Une autre thèse est en voie d'achèvement, écrite par Cyrille Geffroy.

2. *Entre Nil et Sable*, *op. cit.*, p. 127-132.

nationaliste qui touche à la langue mais aussi aux singularités culturelles (arabisation de l'Égypte, devenue officiellement musulmane). Ainsi, il était, pour certains, inconcevable d'accepter que la langue naturelle d'Albert Cossery ait été l'arabe, et très difficile d'admettre qu'il ait choisi pour devenir écrivain la langue française apprise à l'école et dans les livres au Caire, dans une famille arabophone. Alors que la question ne se pose même pas pour le poète et conteur égyptien Ahmed Rassim. Il était sans doute plus commode de rejeter Cossery comme un auteur purement français puisqu'il avait quitté le sol national avant la chute de la monarchie et l'avènement de la république de Nasser. Certains critiques posent la question d'une œuvre qui commence par être un appel à la révolution, au début des années 40, alors que les revendications sociales et politiques sont fortes en Égypte, puis une œuvre qui se développe loin de la révolution nassérienne, prenant ses distances avec l'action révolutionnaire et cultivant une attitude d'esthète désabusé. Un problème identique de réception en Égypte se pose pour Georges Henein, Joyce Mansour ou Edmond Jabès, et même pour Andrée Chédid, encore que des traductions commencent à exister, ainsi qu'une reconsidération de ces auteurs comme faisant partie du patrimoine littéraire égyptien<sup>1</sup>. Jean-Jacques Luthi précise à la fois ce qui fait la singularité de son inspiration, soit une œuvre orientée vers un « monde larvaire », des êtres faméliques ou des parias, ce qui est vrai pour le début de son œuvre. Il précise aussi le contexte littéraire dans lequel Cossery pourrait s'inscrire, celui de la description de la société égyptienne dans une forme de récit réaliste. On pourrait ainsi situer Cossery aux côtés d'Adès et Josipovici (*Le Livre de Goha le simple*, paru en 1919), par la nature déchue et burlesque du héros, ou bien à proximité d'Ahmed Deif et François Bonjean, notamment par la constitution de « types » inoubliables issus du monde des déshérités. Cette méthode est intéressante, mais elle met de côté ce qui relève des lectures nombreuses de Cossery au sein de la littérature européenne, sans parler de l'influence des écrivains rencontrés à Paris. De fait, Cossery a lu avec attention les écrivains qui l'ont aidé dans sa propre carrière, comme Albert Camus.

1. Un numéro de la revue cairote *Ibda* dédié aux auteurs francophones égyptiens, dont Cossery, paraît en décembre 1996 avec des traductions et des études. Certains livres de Henein ou de Cossery ont été traduits en arabe.

Il faut encore préciser les traits singuliers de cette œuvre, réduite à huit volumes, étagés dans le temps, une œuvre clairsemée mais très significative. Tout de même, comment Albert Cossery a-t-il pu se maintenir comme un auteur relativement connu du grand public avec si peu de livres, et si éloignés l'un de l'autre ? Face à Naguib Mahfouz, auteur d'une cinquantaine de romans au bas mot, Cossery ne semble pas faire le poids. Et pourtant, il faut rappeler que les publications de Cossery avaient suscité un intérêt critique en Égypte et aux États-Unis dès les années 40, tandis qu'un accueil critique se développa en France à partir des années 50. La carrière littéraire d'Albert Cossery a été relancée de façon tardive, quand l'auteur avait presque 70 ans, à la fin des années 80 et au début des années 90. Cette reconnaissance tardive finit par constituer un hommage rétrospectif à un grand survivant. Encore que celui qui était déjà admiré pour des textes écrits quand il avait 20 ans (dans les années 30) continuait à produire lentement des romans, mais sans parvenir à égaler tout à fait ses premiers récits. La date de rédaction de ces livres est souvent ancienne. Il s'agissait au fond de redécouvrir un auteur oublié ou minoré, mais dont l'œuvre renvoyait à une époque déjà lointaine, ce que n'indique pas leur nature de fables intemporelles, situées davantage dans un espace égyptien ou oriental que dans un contexte historique précis. Le public a suivi les éditions, et rééditions des récits d'Albert Cossery, et celui-ci a bénéficié de plusieurs générations de lecteurs. Pour parvenir à ce résultat, il a eu la chance de rencontrer continuellement des éditeurs, depuis les Editions Masses (de Georges Henein, en 1944), en passant par l'éditeur Edmond Charlot alors à Alger, les éditions Julliard, Gallimard ou Robert Laffont. Cossery fut notamment accueilli aux éditions Le Terrain vague par l'éditeur des surréalistes et de très nombreux auteurs subversifs, Eric Losfeld. Sa fille, Joëlle Losfeld, a développé ensuite sa propre maison d'édition en faisant une place de choix à Albert Cossery. Elle a procédé à la réédition intégrale de son œuvre en 2005. Enfin, l'auteur a bénéficié du soutien de nombreuses institutions culturelles. En particulier, il a obtenu le prix de la Société des Gens de Lettres en 1965, le Grand Prix de la Francophonie décerné par l'Académie française en 1990, le Prix Méditerranée en 2000, le grand prix Poncetton de la SGDL pour l'ensemble de son œuvre en 2005. Il aurait même été proposé tardivement pour la légion d'honneur, quitte à la refuser avec hauteur. Ses livres sont traduits en une quinzaine de langues, même si les versions en arabe ne seraient

pas bonnes, et contiendraient trop de passages censurés pour donner une idée suffisante de l'original.

Le livre de Frédéric Andrau se présente comme une tentative pour ressusciter le fantôme de l'écrivain disparu sur les lieux mêmes de sa disparition. Il est décrit comme une silhouette élégante qui prend progressivement de l'épaisseur. Albert Cossery devient le personnage principal de son « récit », un « dandy rebelle », formule qui a le mérite de mettre tout le monde d'accord, un récit qui mélange la chronologie linéaire d'une biographie et de larges moments diachroniques. En fait, l'absence d'événements marquants dans une bonne partie de la vie de Cossery oblige le narrateur à reprendre inlassablement le même commentaire itératif, voire à se répéter, à mimer la répétition monotone des journées d'Albert Cossery. Tout commence par de brefs chapitres qu'on aurait aimé plus étoffés, où Cossery est situé dans son lieu de naissance, dans sa famille, et dans ses premières errances urbaines. La construction un peu mythique du personnage conduit à le présenter comme un « fils du soleil ». Tout commence sans doute avec la réputation de paresse du père, qui visiblement l'influence, et surtout détermine son inscription dans les écoles les plus proches du quartier de Faggala, les écoles chrétiennes, d'où son devenir d'écrivain de langue française. La pauvreté unie à la vitalité, mais aussi la richesse du spectacle des rues les plus populaires aurait fasciné le jeune Albert, non moins que Balzac ou les auteurs russes, attentifs à décrire la misère humaine. Il aurait écrit dès l'âge de 10 ans. Le narrateur présente l'adolescent comme entièrement captivé par la littérature et par les jeunes filles, écrivant *Les Morsures* (et non *La Morsure*), recueil de poèmes baudelairiens, dont le texte n'est pas introuvable. Ses premières nouvelles sont publiées en 1936, alors qu'il vient de vivre un amour avec une jeune juive, et de perdre une petite fille. Un premier voyage le conduit à Paris deux ans plus tard, où il vit déjà dans une chambre, mais à Montparnasse, plusieurs mois sans achever la moindre des études qui étaient la raison avouée de son séjour. L'auteur passe rapidement sur la fin des années 30, alors que Cossery fréquente Georges Henein et Henri Curiel, milite pour une révolution sociale radicale comme eux, et signe le manifeste fondateur du groupe *Art et Liberté*, proche des positions de la F.I.A.R.I, et participe aux publications et revues. Les raisons de cet abandon des activités révolutionnaires en Égypte mériteraient d'être approfondies, même si elles se déduisent aisément des choix existentiels de l'auteur (le goût pour la bohème parisienne ; la dérive sur les paquebots

comme steward pendant des années), car le discours de ses personnages restera jusqu'au bout profondément subversif, tout comme les convictions sont virulentes, et le rejet des valeurs communes de la société française radical. Il est un « refuseur » de la vie active, et un « disposeur de temps », ce qui n'est pas compatible même avec l'exercice du métier d'auteur. D'un certain point de vue, ses positions, telles qu'elles s'expriment par ailleurs à travers des récits, sont presque identiques à celles de Georges Henein, qui fut son premier éditeur et son admirateur fervent. Le lien à l'autre Albert, Albert Camus, est moins éclairant que celui qui lie l'auteur à Louis Guilloux, et à son roman *Le Sang noir*. Dans l'ensemble, le narrateur passe très vite sur un ensemble de rencontres avec les Lettristes, Gabriel Pomerand, ou avec Tristan Tzara, mais au fond, n'était-il pas aussi très proche des situationnistes et de Guy Debord ? Rien n'est dit à ce sujet. N'avait-il pas créé à son propre usage une zone passionnelle au cœur de Paris ? Pas de fiches de lectures, mais des lectures. Une pensée stratégique, certainement. Le désir d'une insurrection, oui, mais sans projet d'action. Le matériau urbain, la psychogéographie, oui. Albert Cossery était en guerre, et l'on voit bien que ses seules concessions concernaient l'argent (pour vivre à sa guise, suivant un certain train), et la continuelle mise en circulation de ses livres, donc de sa pensée. Le biographe évoque avec justesse l'intérêt pour le côté stendhalien de Roger Nimier chez Cossery, se trompe sur le nom de la romancière aimée par Julien Gracq, Sunsiaré de Larcône, passe à Jean Genet, ou à Céline. Il est drôle lorsqu'il évoque les tentatives de rapprochement qui sont faites avec Andrée Chédid, ou avec Naguib Mahfouz par des amis bien intentionnés. Rien n'y fait : Cossery est imprévisible, impossible à récupérer. D'ailleurs, il ne se veut pas « romancier », mais « écrivain », puisqu'il crée les antihéros qui dénoncent une société qu'ils ne font que traverser avec mépris ou ironie. Justement, le sens de la « dérision » cossérienne est rapporté par ses formules assassines ou drôles, mais beaucoup moins dans le texte même, ou dans sa « posture auctoriale » (Touriya Fili-Tullon). Sans doute, l'étude des images, des oxymores, ou du stéréotype, en lien avec le pouvoir de la *nokta* égyptienne, une forme d'invention permanente de blagues qui tiennent à distance le réel, n'aurait pas eu sa place dans un travail biographique à la deuxième personne, empreint d'une certaine emphase, mais elle aurait permis de comprendre le caractère hybride de cette œuvre, à la fois savante (par ses intertextes) et imprégnée d'une tradition orale et populaire. Par ailleurs, la

position inconfortable d'auteur de langue arabe qui écrit en français trouve peut-être une forme de sublimation dans le maniement du sarcasme. Le biographe évoque avec allant les préférences littéraires, et surtout les rencontres littéraires faites par Cossery, mais il devient très drôle et instructif lorsqu'il évoque un aspect moins bien connu de la vie de Cossery : ses entrées dans le monde des producteurs, des réalisateurs et des acteurs de cinéma, lui-même ayant pratiqué à plusieurs reprises l'activité de scénariste, et celle d'acteur parfois, en compagnie de Jacques Deray, Georges Moustaki ou Michel Mitrani. Un autre aspect peu connu de la vie de Cossery est son attachement à l'Égypte, au sens le plus concret du terme, puisqu'il y revient une première fois en 1975, à l'occasion de la mort d'Oum Khalsoum. Le narrateur parle fort peu de sa famille, et de ses amis en Égypte, sinon par une brève évocation de son frère et de sa sœur, pas revus depuis 30 années. Le narrateur révèle encore l'existence d'une épouse, l'actrice Monique Chaumette, qui s'éloigne d'un homme charmant, mais aux horaires de célibataire noctambule. Certains films montrent Cossery sous un autre jour que celui, habituel, de l'écrivain claustré et mondain de Saint-Germain-des-Prés : un Cossery flatté d'être filmé, visage en plein vent et en plein soleil. Finalement, Cossery a aussi été un voyageur, revenant dans son pays natal, mais aussi en Tunisie pour un tournage, ou dans le Sud de la France pour passer divers séjours estivaux.

Non, Cossery ne fut pas seulement l'homme de l'écriture discrète, et de la lecture de quelques confrères écrivains rescapés de son sens critique aigu, comme Michaël Boulgakov, Panait Istrati ou Tewfik Al-Hakim. Il fut surtout l'homme des rencontres multiples, en particulier à Paris. La seconde partie de sa vie est indissociable des milieux artistiques et littéraires français, c'est-à-dire parisiens en ce qui le concerne. Oui, il avait bien choisi ses quartiers de vie, en s'installant à Saint-Germain-des-Prés, cœur de l'édition française, et son mode de vie, à la fois dispendieux et (presque) gratuit, à la remorque des groupes de dîneurs pour ses repas quotidiens, et d'amis pour payer le loyer de sa chambre, joignait l'utile à l'agréable. En faisant preuve d'esprit, en animant les nuits parisiennes avec son sens de la répartie, il sut se constituer un réseau de protecteurs, d'éditeurs, d'amis dans tous les sens du terme, qui contribuèrent à établir sa réputation, et à diffuser son œuvre. Telle ne fut pas le cas par exemple d'un autre batteur de pavé parisien célèbre, le poète Yves Martin. La conclusion serait qu'il est préférable de ne pas vivre en exil, même intérieur, sans

quelques précautions. Albert Cossery fut un stratège, un maître dans l'art de la bohème, un « indigné », jusqu'au moment de sa mort solitaire, que le biographe présente avec une émotion non dissimulée.

## Références (sélection)

- Hanan Mounib, Albert Cossery, *L'Égypte des mendiants et des orgueilleux*, Alfabarre, Paris (à paraître).
- Frédéric Andrau, *Monsieur Albert. Cossery une vie*, Editions du Corlevour, Paris, 2013.
- Jean-Claude Leroy, « Albert Cossery ou l'efficacité révolutionnaire, itinéraire d'un écrivain égyptien de langue française », revue *Altermed* n° 3, 2010.  
<http://blogs.mediapart.fr/blog/jean-claude-leroy/190611/albert-cossery-ou-lefficacite-revolutionnaire-itineraire-dun-ecrivain>
- Raymond Espinasse, *Albert Cossery, une éthique de la dérision*, Editions Orizons, Paris, 2009.
- Daniel L. Parris, *Albert Cossery, montreur d'hommes. L'œuvre en langue française d'un auteur égyptien*, Peter Lang, Berne, 2009.
- Thierry Paquot, « Albert Cossery (1913-2008). Un homme libre, du Caire à Saint-Germain-des-Près », *Hermès* 53, 2009, p. 203-206. [article en ligne]
- Zahia Darwiche Jabbour, *Littératures francophones du Moyen-Orient (Égypte, Liban, Syrie)*, Édisud, Aix-en-Provence, 2007, p. 57-64.
- Touriya Fili-Tullon, « L'Ironie de Cossery ou le paradoxe de l'arabesque », Université Paris 3 [article en ligne].
- Marc Kober, Daniel Lançon, Irène Fenoglio (dirs), *Entre Nil et sable : Écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)*, CNDP, Paris, 1999 [trois articles évoquent Cossery et un inédit].
- Jean-Jacques Luthi, *La Littérature d'expression française en Égypte (1798-1998)*, L'Harmattan, 2000.
- Jean-Luc Bitton, « Albert Cossery : salam alhikoum, Salut sur toi ! », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 63, 1996, p. 62-64.  
<http://id.erudit.org/iderudit/21220ac>
- Michel Mitrani, *Conversation avec Albert Cossery*, Editions Joëlle Losfeld, Paris, 1995.
- « Dossier Albert Cossery », *L'Œil-de-bœuf*, n° 7, 1995.
- Armel Aliette, *Albert Cossery. Petits tableaux de la sagesse orientale*, Entretien avec *Le Magazine Littéraire*, novembre 1994. [article en ligne]
- « Dossier Albert Cossery », *Les Cahiers de Chabramant*, n° 3-4, Le Caire, 1986.
- Georges Henein, « L'Apport d'Albert Cossery » [article], *Œuvres*, Editions Denoël, 2006, p. 573-578. [Initialement paru dans la revue *Calligrammes*, Le Caire, 1956].
- Les Œuvres complètes* d'Albert Cossery sont disponibles aux Editions Joëlle Losfeld.
- L'Égypte de Cossery*, avec des photographies de Sophie Leys, 2001

## Films

- Pierre-Pascal Rossi, Hôtel, 30/05/1991.20min, 34 sec.  
<http://www.rts.ch/archives/tv/culture/hotel/3447575-albert-cossery.html>
- Albert Cossery : entre la violence et la dérision / réalisé par Jean Labib, Michel Mitrani. - Production : Ina, 1994. - Vidéo numérisée, couleur, 50 min.
- Une Vie dans la journée d'Albert Cossery /réalisé par Sophie Leys, Le Grec, 2005.

Université Paris 13



**IV**

**DOCUMENTAIRES**



## POTLATCH ANDRÉ BRETON

Henri BÉHAR

De même qu'il est admis aujourd'hui que les journaux intimes, la correspondance privée font partie de la littérature et méritent publication, de même les écrits personnels apposés à la plume sur un livre, à la page du faux titre, sont considérés comme partie intégrante de l'œuvre d'un auteur. C'est si vrai que, pour ce qui concerne André Breton, ses héritiers, et notamment Aube Elléouët sa fille, en se résolvant à mettre en vente le contenu de son atelier, ont tenu à faire numériser, outre ses propres manuscrits, les premières pages des livres qu'il avait reçus, munis d'un envoi autographié, en mettant le tout à disposition du public sur le site ouvert à cet effet. L'ennui est qu'il s'agit, dans ce cas, des œuvres d'autrui, ce qui, à l'évidence, présente un grand intérêt pour fixer, sous un certain angle, les rapports entre Breton et ses relations, mais ne nous dit pas comment le destinataire a réagi. De ce fait, il nous faut explorer les bibliothèques publiques ou privées afin de recenser les ouvrages de Breton remis à ses amis, revêtus d'un message personnel.

Qu'on y prenne bien garde, même s'il faut faire la part des propos convenus et des protestations d'amitié en usage à l'époque, nous entrons dans le domaine de l'intime. Ces messages apposés au seuil d'un livre ont sans doute pour fonction d'orienter la lecture du destinataire, mais ils sont, en tout premier lieu, la matérialisation d'une connivence entre deux personnes privées, qui ne tenaient pas particulièrement à faire connaître au grand public leurs sentiments mutuels.

À telle enseigne qu'on peut, au sujet de ces échanges de livres, parler d'un phénomène semblable au potlatch, au don et au contre-don en usage chez les amérindiens. Car, en somme, à l'exception des exemplaires (la plupart de luxe) pour lesquels l'acquéreur sollicite une signature manuscrite de l'auteur, en guise d'authentification, les autres procèdent du don, ce qui appelle un don en retour, encore plus magnifique si possible. J'imagine un processus, plus ou moins explicite, relevant de l'analyse sociologique. D'autres pourraient parler d'usages bourgeois, un cadeau exigeant une réplique de même valeur. À quoi

s'ajoute une dimension spécifiquement littéraire : le souhait de faire connaître sa propre création, et d'obtenir un jugement de valeur de la part de qui n'était pas seulement poète, mais aussi critique d'art.

Faut-il dire « dédicace » ou « envoi » ? En dépit des réflexions conduites par les théoriciens et les créateurs eux-mêmes<sup>1</sup>, le débat ne me semble pas tranché. Le terme dédicace, qu'on le veuille ou non, conserve un trait de son étymologie. Il a un caractère sacré, ce qui, au demeurant, ne lève pas l'ambiguïté entre l'imprimé et le message manuscrit de caractère strictement individuel. L'envoi laisse penser que le livre a pu être expédié par la poste, alors que l'aposition d'un message individualisé se fait le plus souvent en présence du destinataire. Les commissaires priseurs et les libraires emploient le syntagme « envoi autographe signé », ce qui, dans leur bouche, a précisément une valeur... marchande.

Pour donner une idée du travail en cours et surtout du caractère poétique des petits écrits intimes échangés entre Breton et ses interlocuteurs, j'ai choisi de donner ici trois ensembles à peu près complets, tout en indiquant, pour chacun d'eux, les manques à combler. Pour les deux premiers, je me suis appuyé sur les catalogues de vente de leur bibliothèque personnelle, et pour le dernier, du dépôt effectué à la bibliothèque d'Aix. Tous les messages ici reproduits sont autographes et signés.

*Abréviations et sigles :*

Br. =	broché
Cat. =	catalogue
couv. =	couverture
E.O. =	édition originale
ill. =	illustré
impr. =	imprimerie
N.E. =	Nouvelle Édition
S.P. =	exemplaire du service de presse.
* =	Ouvrage revêtu d'un envoi autographe signé dont nous n'avons pu relever le libellé.
# =	envoi de la main de Breton.
☞ =	envoi autographe à Breton.

1. Voir Gérard Farasse (éd), *Envois et dédicaces*, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, 174 p.

## CARROUGES, Michel (1910-1988)

André Breton n'a pas gâché son plaisir à la lecture de l'essai publié par Michel Carrouges à son sujet, ce qui, à ses yeux, justifiait bien une place à la table des surréalistes, au café Cyrano. Il devait déclarer à la radio : « Cette étude montre que je suis resté non seulement fidèle à ma pensée de toujours, mais encore pleinement conséquent avec ce que toute pensée véritable et qui se veut autonome comporte d'arrière-pensées, qui attendent peut-être la maturité de l'âge pour se porter quelque peu en avant. » (*Entretiens*, OC III, 608).

L'échange de dédicaces ci-après, particulièrement affectueux de la part de Breton, montre que tous deux se connaissaient avant la publication de l'essai chez Gallimard, Carrouges s'étant passionné très jeune pour le surréalisme. Il avait publié avant la guerre un article dans les *Cahiers G.L.M.* sur « L'Écriture automatique », tout en adhérant à la FIARI.

Sa définition du surréalisme est toujours pertinente : « Le surréalisme est, en effet, une révolte radicale contre cette civilisation. Il n'exige pas seulement une révolution intellectuelle et artistique, mais aussi une révolution sociale et surtout une libération totale de l'humanité ».

André Breton avait déjà *La Mystique du surhomme* dans son atelier, et son *Kafka*, de sorte qu'il lui demanda un article dans l'*Almanach surréaliste du demi-siècle* (mars-avril 1950).

Lorsque, en février 1951, éclate l'« affaire Carrouges », celui-ci étant accusé de double jeu, il est évident que Breton sait parfaitement à quoi s'en tenir à son sujet. Son exégète gagne sa vie comme directeur de publication aux éditions du Cerf (émanation des Dominicains), et Breton est au courant de ses interventions dans les milieux catholiques en faveur d'une meilleure compréhension du surréalisme. Sa bibliothèque contenait un tiré à part de « Le Cœur surréaliste » publié dans *Études carmélitaines* en 1950, dédicacé par Carrouges « Pour Monnerot/ très cordialement/ Michel Carrouges/ 21-10-50 ». Le sociologue J.-M. Monnerot le lui aurait-il confié pour le convaincre du travail « fractionnel » de cet ami douteux ?

Si, devant la bronca des athéistes (Pastoureau, Waldberg, Maurice Henry) d'ailleurs aussitôt exclus du groupe, Breton est contraint de se désolidariser de lui, il ne lui retire pas sa confiance pour autant, comme le montre la dédicace des *Entretiens*, pleine de sous-entendus, et plus encore celle de *La Clef des champs*, parfaitement claire sur ce point.

L'échange d'ouvrages s'est donc poursuivi, dans une parfaite compréhension mutuelle : il ne fait aucun doute que Breton a particulièrement apprécié *Les Machines célibataires*, essai traitant de Kafka, Roussel, Duchamp, Jarry, etc., paru en 1954 chez Eric Losfeld, devenu à cette époque l'éditeur quasi exclusif des surréalistes.

D'autre part, l'admiration de Michel Carrouges pour le meneur du mouvement n'a jamais connu d'éclipse. Je me souviens des termes chaleureux qu'il employait à son endroit quand je suis allé lui demander un article pour la présente revue, et qu'il me confia « La dynamique de l'occultation » (*Mélusine II*, 1981, p. 39-52), à un moment où il se préoccupait avec gourmandise des extra-terrestres.

Je reproduis ici tous les « envois autographes signés » de la Succession Michel Carrouges, passés en vente publique à Paris le 21 avril 2011 par les soins de M<sup>e</sup> Cornette de Saint-Cyr (expert : Claude Oterelo). Outre les ouvrages revêtus d'un message intime, Michel Carrouges possédait : *Mont de piété* (1919), *Légitime défense* (1926), *Le Surréalisme et la peinture* (1928), *Nadja* (1928), *Le Revolver à cheveux blancs* (1932), *Ode à Charles Fourier* (1945), tous en édition originale et sur beau papier.

### *De Breton à Carrouges*

# à mon cher Michel Carrouges  
qui seul a dégagé le sens de cette quête  
très affectueusement  
André Breton

*Poèmes*, Paris, Gallimard, 1948, in-8°, br.

\**La Lampe dans l'horloge*, E.O. Paris, Robert Marin, 1948, in-12°, br.

# à mon très cher  
Michel Carrouges  
qui ne me prête ici que trop,  
en toute affection  
André Breton

*Flagrant Délit*, E.O., Paris, Thésée, 1949, in-4°, couv. ill., br.

# à mon très cher  
Michel Carrouges,

POTLATCH ANDRÉ BRETON

*en toute dilection  
André Breton*

*Anthologie de l'humour noir*, Paris, Sagittaire, 1950, in-8°, couv. ill., br.

*# à Michel Carrouges  
«... quand une autre existence peut-être» ...  
André Breton*

*Entretiens avec André Parinaud*, E.O., Paris, Le Point du Jour, NRF, 1952, in-8°, br.

*# à Michel Carrouges  
mais de ce réduit blanc où ils nous ont mis  
(qui aurait le courage de tout saper!)  
Je sais qui il est et je n'ai pas cessé,  
je ne cesserai pas de l'entendre fort bien.  
André Breton.*

*La Clef des champs*, E.O., Paris, Sagittaire, 1953, in-8°, br.

\*Breton André, Deharme Lise, Gracq Julien, Tardieu Jean, *Farouche à quatre feuilles*, E.O., Paris, Grasset, 1954, in-8°, broché, ex. numéroté sur vélin de Lana, portant les signatures autographes des quatre auteurs.

*# à Michel Carrouges ce qui n'est à relire qu'en ski sur les nouvelles pentes  
de l'ancien Luna-Park, très vif souvenir d'André Breton*

Les Manifestes du surréalisme suivis de Prolégomènes à un troisième manifeste du Surréalisme ou non Du Surréalisme en ses œuvres vives et d'éphémérides surréalistes, Paris, Le Sagittaire, 1955, in-8° carré, br.

Edition en partie originale, bien complet avec sa loupe.

*# à Michel Carrouges et  
qu'on le veuille ou non,  
mon cœur avec le sien  
André Breton*

*Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955, in-12°, br. Nouvelle édition.

L'envoi encadre le tampon : « 1932. Avant les procès de Moscou. 1955 mais les Vases communiquent toujours. »

HENRI BÉHAR

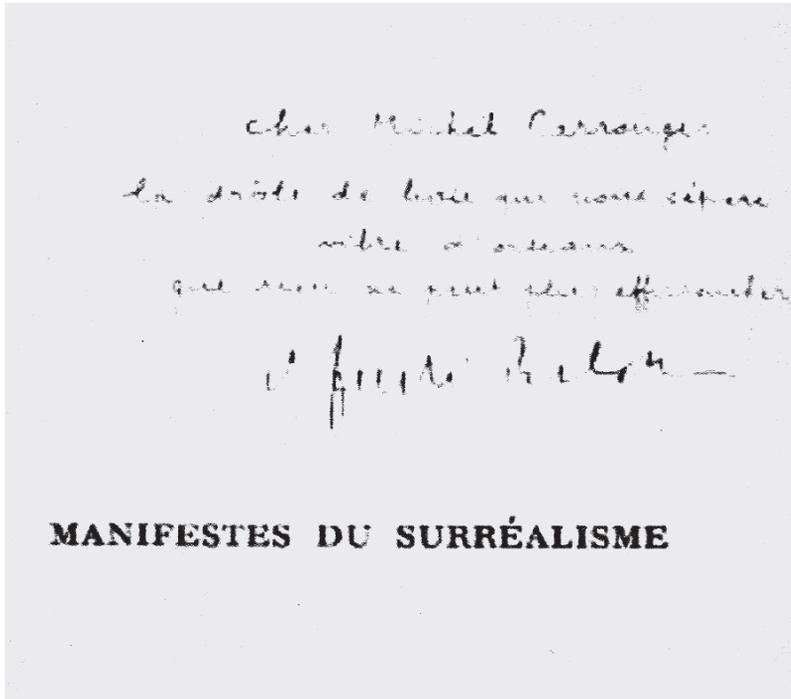


# *Votre opinion Cher Michel Carrouges, très particulièrement souhaitée.*  
André Breton

Enquête. Formes de l'art. 2 feuillets in-4°, l'un muet. Enquête pour  
*L'Art magique.*

# *à Michel Carrouges, coiffé  
comme bien peu de l'étrincelant casque d'écoute (du  
modèle, hélas, muni  
de lunettes à anticiper sur l'éternité),  
mais du cœur du souvenir*  
André Breton

*L'Art magique.* Paris, Club français du livre, 1957. In-4°, carton-  
nage toile beige. E.O. Tirage limité à 3626 exemplaires hors com-  
merce, réservés aux membres du Club français du livre,



# *cher Michel Carrouges la drôle de haie qui nous sépare vibre d'oiseaux  
que rien ne peut plus effaroucher  
André Breton*

*Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, in-8° br. Nouvelle édition. Fac-sim.

\*Bédouin Jean-Louis, *André Breton*. Paris, Seghers, Poètes d'aujourd'hui, 1950, in-12° carré, broché, ex. portant un envoi autographe signé de l'auteur et d'André Breton.

*De Carrouges à Breton*

☞ A André Breton  
qui fut et demeure mon guide  
dans la traversée des grands  
mirages réels  
avec le très cordial souvenir de

Michel Carrouges.

*Kafka*, Paris, librairie éd. Labergerie, 1948, in-16, br. 162p.,  
« Contacts ».

Vente AB, fac-sim.

☞ A André Breton

Avec ma profonde admiration,

Et mon très cordial souvenir

Michel Carrouges

*La Mystique du surhomme*, E.O., Paris, Gallimard, 1948. In-8° (225 x  
145), 437 p. « Bibliothèque des idées ». S.P.

Vente AB, fac-sim.

☞ Pour Elisa Breton, pour André Breton qui m'a ouvert la voie, cette  
petite porte sur le premier seuil du continent futur, [...] 29 mars 1950.

*André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris,  
Gallimard, 1950, 336 p., 19 cm, « Les Essais » n° 43.

Vente AB, fac-sim.

☞ Pour André Breton, s'il veut bien tenter un très proche voyage  
caché, en fidèle souvenir de Michel Carrouges.

*Les Portes dauphines*, roman, E.O., Paris, Gallimard, 1954, In-16,  
243 p., br.

Cat. Drouot, Vente Carrouges, fac-sim.

☞ Pour André Breton

qui peut voir ici que son phare

ne cesse d'illuminer ma route

à travers le labyrinthe des vitres,

Michel Carrouges

Avril 54.

*Les Machines célibataires*, E.O., Paris, Arcanes, 1954, 246 p. ill.,  
couv. ill., 20 cm.

Vente AB, fac-sim.

☞ A André Breton

non pour lui demander de lire un roman

mais pour lui dire la constante amitié de

Michel Carrouges

*Les Grands-Pères prodiges*, roman, ill. de Jacques A. Poirier, Paris, Plon, 1957, In-16 (20 cm), 311 p., fig. à l'intérieur de la couv. et sur les p. de garde, jaquette en coul.  
Vente AB, fac-sim.

☞ Comme première introduction  
au labyrinthe de la fantasmagorie sociale,  
pour André Breton  
dont le fanal sans éclipse  
ne cesse de m'éclairer  
à l'heure entre chien et loup  
en fidèle affection  
Michel Carrouges

*Kafka contre Kafka*, Paris, Plon, 1962, 183 p., couv. ill., 19 cm, « La Recherche de l'absolu », n° 4.

### PÉRET, Benjamin (1899-1959)

Le temps n'est plus des comparaisons, le doux et tendre Racine et le vieux Corneille, encore moins le *Parallèle de Voltaire et de J.-J. Rousseau*, conduit par Bernardin de Saint-Pierre, mais il en est un qui s'impose à nous aujourd'hui, bien involontairement, tant André Breton et Benjamin Péret ont mené une existence parallèle, faite de complicité à bas bruit et d'une indéfectible amitié.

Un seul exemple : durant leur exil, l'un se trouvant aux USA, l'autre au Mexique, survient un malentendu. Péret a confié à une revue rivale de *VVV*, une magnifique préface à une anthologie des contes et légendes d'Amérique. C'est comme si, à Paris, il s'était adressé à Cocteau ! Breton lui enjoint, par télégramme, de retirer son texte. Mais il s'emploie, pour sa part, à le faire éditer en plaquette, à ses frais, sous le titre *La Parole est à Péret*, précédé d'une notice chaleureuse à laquelle sont associés les surréalistes présents à New York et ceux dont l'attitude antérieure implique une entière solidarité avec l'ami égaré. Ainsi va l'amitié, faite de violence et de générosité !

Ce geste réparateur est, par nature, un bel exemple de potlatch, que confirment les envois ci-après, en pur don, comme aurait dit Jarry, l'écrivain qu'ils admiraient tous deux. Comme les fortes douleurs, les grandes amitiés sont muettes. Ils peinent à se dire leurs sentiments, que souvent ils dissimulent sous des appréciations externes. À juste

titre, on a pointé la dédicace portée par Breton sur un exemplaire de *Nadja*: tout autant que la célèbre phrase de Montaigne sur La Boétie, elle caractérise fort exactement la nature de leur amitié. À ceci près que le destinataire du message est vivant, et bien vivant, lorsqu'il le découvre!

Outre ces ouvrages rehaussés d'appréciations, nous avons rencontré quelques pièces qui ne font pas partie, à proprement parler, du corpus tel que nous l'entendons.

C'est tout d'abord ce curieux texte, parodie d'*Hamlet*, de la main d'André Breton, à l'encre verte, signé par lui *Pierre Naville*, dédié à B. Péret, sur l'ex. n° 4 de : Naville Pierre, *Les Reines de la main gauche*, s.l., s.e., 1924, in-12° carré, relié. (Vente Legrand 2007, fac-sim.)

*# A Benjamin Péret*

*– ha ha ha. Mon Cher seigneur, il est minuit, l'heure du crime. C'est le moment de prendre votre tisane.*

*- Volontiers.*

*- Approchez donc.*

*- Combien de morceaux ?*

*- Sept.*

*- Foutre vous voilà bien loti.*

*- Que d'ombres !*

*- Que d'ombres ! Cher seigneur...*

*- Volontiers.*

*- Quoi, ne vous départirez-vous jamais de ce vocable trisyllabique ?*

*- Si le ciel, si la pluie à son apogée...*

*- Mais enfin, me direz-vous pourquoi cette grimace, et malgré le vent qui musèle la nuit, cette immobilité qui fige vos traits ?*

*- Volontiers.*

*- Ha, ah !*

*- Le temps passe !*

*- Jouerez-vous encore un peu aux osselets avec vos talons ?*

*- ...*

*- Ça ne va pas mieux....*

*- Cher seigneur, faites quelques pas dans cette allée parsemée de coquilles d'œufs.*

*- Voulez-vous que je vous offre le bras ?*

*- Volontiers...*

*- Mais croyez-vous que le signe du verseau ait réellement sur ma destinée quelques influences ?*

*- En vérité, ma merde...*

*- Cher seigneur, ne nous égarons point. Il y a encore quelques maisons*

*debout, quelques friponnes sur les trottoirs. Les cimetières ne sont pas vides... Et puis, Pierre Naville...*

Par ailleurs, Dominique Rabourdin affirme<sup>1</sup>, au sujet d'un envoi figurant sur la page de faux titre d'un exemplaire sur Hollande de **1929**, cette publication sous le manteau commise par Aragon, Péret et Man Ray, que le destinataire dont le nom était effacé pourrait bien être André Breton, l'autographe étant assurément de la main de Péret :

*... qui tour à tour bande et débande comme une avalanche à la recherche  
du con du [de] village de la vallée  
A toi affectueusement  
Benjamin Péret  
Aragon<sup>2</sup>.*

Lors d'une commune visite aux Canaries, à l'initiative d'Oscar Dominguez, Benjamin Péret fut convié par ses camarades politiques, l'« Agrupacion Socialista de Puerto de la Cruz », à donner une conférence au nord de l'île de Tenerife, à laquelle Breton, lui-même retenu dans la capitale, ne put assister. Aussi lui dédia-t-il ainsi l'affiche : « Pour André Breton fraternellement Benjamin Péret<sup>3</sup> ».

Avant l'invasion allemande, alors qu'ils se trouvaient encore en France, Breton adressa sur une carte postale ce poème autographe à l'encre verte, titré, daté et signé à Benjamin Péret :

*... C'est la saison des mouches de pique  
qui ravalent les maisons neuves  
en leur tapant sur l'épaule.  
Voici les cachettes au plan de baleine  
Plus femmes que les maisons qui tournent  
Dix doigts pour un homard évidemment c'est trop.  
Fini le temps des crises<sup>4</sup>.*

Enfin, parmi les envois qui demandent encore des éclaircissements, il faut mentionner ce message de la main de Breton porté sur

1. Dominique Rabourdin : A propos de 1929, *Ça presse.*, n° 57, juin 2013. Toutefois, il précise à notre intention : (mais rien ne dit non plus qu'il ne s'agit pas de l'exemplaire d'un autre proche, René Char, René Crevel ou Max Ernst.)

2. Cité par J.-P. Dutel, *Bibliographie des ouvrages érotiques publiés clandestinement en français: Entre 1920 et 1970*, 2005, p. 265.

3. Annonce par conférence donnée par le poète marxiste Benjamin Péret sur le sujet Analisis Marxista de la Religion. Puerto Rico, le 25 mai 1935. Un placard 16,8x23 cm. Impr. noire sur fond rouge avec en haut à gauche l'envoi.

4. Mars 1940, 1 page in-12. Il a été publié le mois suivant dans *L'Invention collective*, n° 2, avril 1940. Vente Legrand 2009, fac-sim.

le manuscrit de *La Brebis galante* composé en 1924 par Péret: « Ici c'est la plume (de martin-pêcheur) qui guide la main. André Breton, novembre 1950 » (Cat. Nicaise 1960).

Reconnaissons toutefois que nos investigations ont été facilitées, pour ce qui concerne les ouvrages de Péret, par le catalogue que nous désignons sous le titre Vente Legrand, qui fait état de la vente des 30 et 31 mai 2007 à l'Hôtel Drouot, sous le marteau de M<sup>e</sup> Renaud, Giquello et associés, Claude Oterelo étant l'expert. Nous savons que tous les livres, loin de là, n'appartenaient pas à Gérard Legrand, mais il nous plaît d'en créditer cet infatigable lecteur, intime de Breton.

Comme indiqué en préambule, ce relevé ne prétend pas à l'exhaustivité. Il est étrange que Breton n'ait pas conservé dans son atelier maint recueil de Benjamin Péret, du *Passager du transatlantique* à *Je sublime*, qui ont assurément fait partie de ces dons en usage chez les deux poètes. Peut-être ont-ils été l'objet d'une indue prise de possession pendant la guerre, comme les ouvrages de Saint-John Perse dont il sera question ci-dessous ?

Je remercie celles et ceux qui m'ont aidé à établir cet inventaire provisoire: Carole Aurouet, Jérôme Duwa, Olivier Belin et plus particulièrement Dominique Rabourdin pour sa vivante collaboration. Il a publié un premier ensemble de dédicaces de Benjamin Péret dans *Trois Cerises et une sardine*, la revue de l'Association des amis de Benjamin Péret, et il fera paraître d'ici peu un florilège des plus représentatives, sous le titre *La légende des minutes*, par les soins de Marie Laure Missir, éditrice aux Ateliers du possible (Bécherel).

### *De Breton à Péret*

# à Benjamin Péret,  
*la légende des minutes*  
André Breton

*Manifeste du surréalisme, Poisson soluble*, E.O., Paris, Ed. du Sagittaire, 1924, 190 p., 19 cm.

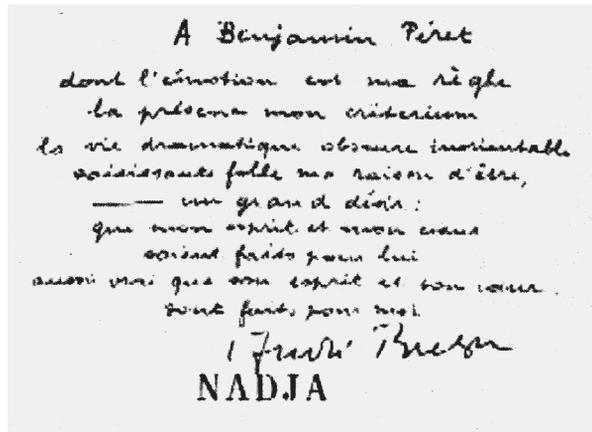
Cité par G. Legrand, *Breton en son temps*, Le Soleil noir, 1976, p.27.

# À Benjamin Péret  
*qui ne se retourne qu'au passage*  
*des femmes les plus belles*  
*(elles se retournent aussi).*

André Breton.  
Novembre 1927.

*Introduction au discours sur le peu de réalité.* E.O., N.R.F., 1927,  
in-4°, br., S.P., un des 20 ex. sur papier chamois.

# À Benjamin Péret  
dont l'émotion est ma règle  
la présence mon critérium  
la vie dramatique obscure inorientable  
saisissante folle ma raison d'être  
un grand désir  
que mon esprit et mon cœur soient faits pour lui  
aussi vrai que son esprit et son cœur  
son faits pour moi  
André Breton



A Benjamin Péret  
dont l'émotion est ma règle  
la présence mon critérium  
la vie dramatique obscure inorientable  
saisissante folle ma raison d'être,  
— un grand désir :  
que mon esprit et mon cœur  
soient faits pour lui  
aussi vrai que son esprit et son cœur  
sont faits pour moi.  
André Breton  
NADJA

*Nadja*, E.O., N.R.F., 1928, in-12, br., illustré de photographies,  
Vélin Lafuma.

Catalogue vente du 28 juin 1968, à l'hôtel Drouot, d'éditions originales et de livres illustrés surréalistes ainsi que de tableaux et dessins ayant appartenu à Benjamin Péret. (Carole Aurouet). Abrégé par la suite en : Cat. vente du 28 juin 1968. Dédicace reproduite dans *Signes*, n° 19, Nantes, Éditions du Petit Véhicule, Janvier 1995, p. 134.

HENRI BÉHAR

*# à mon très cher, à mon grand ami Benjamin Péret, à celui dont je ne puis jamais me passer, s'il n'est plus là rien ne m'intéresse de la même manière, ceux qui ne l'auront pas vu n'auront rien vu et ne m'auront pas vu...*

*Second Manifeste du Surréalisme* frontispice de Salvador Dalí, E.O., Paris, KRA, 1930., in-4°, br.

Tirage : 110 ex. sur vélin Annam.

Cat. vente du 28 juin 1968.

*# Benjamin Péret quand t'avons-nous connu, reconnu?... Nous avons vécu ensemble, du dernier jour au premier... Notre ingéniosité à nous qui sommes les naïfs et les absurdes, c'était et c'est de nous comprendre et de nous aimer par dessus TOUT. André Breton.*

*L'Immaculée Conception*, E.O., Éditions surréalistes, 1930, in-4°, br. Un des 5 ex. sur papier orange justifié H.C. 3/5, signé par les deux auteurs et accompagné de la gravure originale de Salvador Dalí placée en frontispice. Envoi autographe d'A. Breton, signé aussi par P. Éluard.

Cat. vente du 28 juin 1968.

*# À Benjamin Péret  
qui a ouvert la cage de la poésie  
et se tient depuis lors au cœur  
du merveilleux et de l'amour  
André Breton*

*L'Air de l'eau*, E.O., Éditions des Cahiers d'Art, 1934, In-8°, br., un des 40 ex. sur papier Montval, avec quatre gravures par Giacometti,

Cat. vente du 28 juin 1968. Reproduit dans Jean-Michel Goutier, *Benjamin Péret*, Henri Veyrier, 1982.

*#Quand tu nous a quittés, la Place Blanche  
Rayonnait encore ; les jours avaient pour eux  
Les lumières aux chaudes fourrures de nuit.*

*Le lendemain les arbres gagnaient leur place au soleil*

*Je donne ma main au feu que tu es Benjamin Péret  
Le seul à qui on a pensé en écrivant ce livre  
À Avignon par un sale temps*

André Breton, René Char, Paul Éluard, *Ralentir travaux*, Paris, Ed. Surréalistes, 1930.

Ex. 3/8 sur Chine avec un poème manuscrit inédit de 13 vers, écrit tour à tour par les trois poètes, signé par chacun d'eux.

Le recueil est dédié à B. Péret. Le cat. de la vente du 28 juin 1968 ne donne que les trois premiers et les trois derniers vers (de la main de Breton) de cet inédit dont le vers central est revendiqué par Char.

*# QU'EST-CE QUE/ LE/ SURRÉALISME ?  
C'est la beauté de Benjamin Péret  
écoutant prononcer les mots  
de famille, de religion et de patrie.  
André Breton.*

*Qu'est-ce que le surréalisme ?* E.O., Bruxelles, Éditions René Henrquez, 1934, in-8°, br. dessin de Magritte sur la couverture. Un des 20 exemplaires sur papier vert.

Cat. vente du 28 juin 1968.

*# A Benjamin Péret qui a attaqué à la dynamite le bloc presque vierge des Images  
Son admirateur et ami André Breton.*

*Point du jour*, E.O., N.R.F., 1934, in-12, br., S.P.

Cat. vente du 28 juin 1968.

*# Toujours avec Benjamin Péret  
vers les fossés de l'enfance et de la liberté  
C'est lui qui sonne dans la digitale  
l'heure où les papillons de nuit  
agrafent leur manteau.  
André  
Janvier 1936.*

*Au lavoir noir*, avec une fenêtre de Marcel Duchamp. E.O., Éditions G.L.M., Collection Repères, 1936; in-4°, br. Tirage : 70 ex. sur papier Normandy, illustrée de la « fenêtre » en mica de M. Duchamp ; ex. H.C. justifié par l'éditeur Guy Levis-Mano.

*#A Benjamin Péret l'Homme de la situation à perte de vue  
Son ami André Breton juin 1936*

*Position politique du surréalisme*, E.O., Paris, éd. du Sagittaire, 1935, 180 p., 19 cm, « Les documentaires »

Tirage : 10 ex. sur papier pur fil Lafuma numérotés de 1 à 10 et 5 ex. H.C. numérotés de A à E, outre le tirage ordinaire.

*# À mon très aimé Benjamin de Nantes que la Sirène tropicale à deux reprises a tout fait pour me dérober quand j'y pense il est rudement beau qu'on se soit retrouvé quand même émus du même coup des mêmes choses que jadis et mieux encore touchant par instants cette merveille la*

HENRI BÉHAR

*superfluité de se parler comme en ramassant des agates cet été à l'île de Sein. André*

*Martinique charmeuse de serpents* avec textes et illustrations d'André Masson, E.O., Paris, Éd. du Sagittaire, 1948, 111 p. ill. en noir et en coul., 19 cm., br. Un des 20 ex. HC, sur vélin.

Cat. de vente du 28 juin 1968.

*# À Benjamin Péret et même par lui  
La Lampe à arc  
dans l'horloge — cible  
de chaque jour  
que nul n'aura su m'alléger comme lui.  
André Breton.*

*La Lampe dans l'horloge*, frontispice de Toyen. E.O., Éditions Robert Marin, Collection L'âge d'or, 1948, petit in-12, br. Ex. sur Alfa, non numéroté.

Cat. vente du 28 juin 1968.

*# Un bain de jasmin  
qu'on se paierait  
ce sera toujours  
Benjamin Péret  
dans la langue des oiseaux de mon cœur.  
André.*

*Poèmes*, E.O., N.R.F., 1948, in-8, br. S.P.

Cat. M. Paul Renaud, commissaire priseur, Paris, novembre 1976.

*# J'en parle de trop près comme d'une lumière qui, jour par jour, trente ans durant, m'a embelli la vie. L'humour jaillit ici comme de source.*

*Anthologie de l'humour noir*, E.O. Éditions du Sagittaire, 1950; in-8, br.

Cat. vente du 28 juin 1968. Le texte manuscrit est extrait de la notice consacrée à B. Péret dans l'anthologie.

*# À Benjamin, toute une vie dont la chance a été de pouvoir se mirer et s'exalter dans la sienne, avec tout ce que j'éprouve d'unique pour lui.*

*Entretiens*, E.O., N.R.F., 1952, in-12, br. S.P.

Catalogue de vente du 28 juin 1968.

# A Benjamin Péret  
Avec un golové sur le j de toujours  
[accent circonflexe en forme d'oiseau sur le j]

*La Clé des champs*, E.O., Paris, les Éditions du Sagittaire, 1953.  
In-8°, 288 p., pl.

# à mon petit Benjamin  
aimé,  
← d'accord  
André

*L'Art magique*. E.O., Paris, Club français du livre, 1957. In-4, cartonnage toile beige. Tirage limité à 3626 exemplaires hors commerce, réservés aux membres du Club français du livre.

L'envoi de Breton, à l'encre rouge, fait suite à celui de Gérard Legrand, et jouxte un carton d'invitation, contrecollé sur le faux titre, pour le vernissage du Festival d'art d'avant-garde, cité Radieuse à Rezé-les-Nantes, le jeudi 4 juillet [1957] à 21 heures. La flèche se dirige vers le mot Radieuse.

# À Benjamin, qui a veillé à la belle présentation de ce texte dont il a tiré nombre d'ardoises et quelques gaufres dont celle-ci...

*Yves Laloy*. E.O., Galerie La Cour d'Ingres, 1958, in-12° oblong, br. Pour l'exposition Yves Laloy, illustrée de 3 reproductions de ses tableaux. Tirage à 30 ex., celui-ci h.-c. sur papier d'Auvergne jaune, signé par A. Breton.

Cat. vente Drouot, 28 juin 1968.

### *De Péret à Breton*

☞ A André Breton pour l'aider à réduire en poussière aussi fine que les cheveux des mortes, les grandes étoiles de calcaire et de fourrure qui, chaque jour que fait mon pied, tentent d'écraser les siens.  
Benjamin Péret  
1<sup>er</sup> octobre 1925.

*Il était une boulangère*, E.O., Paris, Le Sagittaire, « Les Cahiers nouveaux », 1925, in-16° à grandes marges.

Un des 50 premiers exemplaires sur japon.

Vente AB, fac-sim. BM Nantes. Cité par Dominique Rabourdin dans *Trois cerises et une sardine*, n°22, (Association des amis de B.Péret), Mai 2008.

☞ A André Breton qui me manque de plus en plus. Sans compter l'énorme

affection que j'ai pour  
lui.

Benjamin Péret,  
19 avril 1929.

... *et les seins mouraient...*, E.O., frontispice par Miró, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1959, In-8°, br.

Ex. justifié sur Madagascar.

Vente AB, fac-sim. BM Nantes.

☞ A André Breton qui a sûrement eu envie de bâtonner un officier ministériel aujourd'hui, quoique... Benjamin Péret, 14 août 1934.

*De derrière les fagots*, E.O., Paris, Éditions Surréalistes, 1934, In-8°, couv. rempliée, broché, ex. hors commerce numéroté sur papier vert lumière.

Vente AB. Cité dans *Trois cerises et une sardine*, n°23, novembre 2008. BM Nantes.

☞ A Jacqueline Breton, gueule de loup des mines d'émeraudes, aigrette de mer, fougère arborescente des grandes villes. Avec toute mon affection. Benjamin Péret, 19 mai 1936.

*Je ne mange pas de ce pain-là*, E.O., Paris, Éditions Surréalistes, 1936, In-16° à grandes marges, couv. à rabat, br.

Ex. d'auteur numéroté sur papier Leroy Louis teinte Bourgogne comportant une eau-forte de Max Ernst (six états de la gravure, en bleu, en vert, en mauve, en ocre, en ocre brun, en gris).

Vente AB, fac-sim.

☞ A André Breton le récif où se brisent les côtes des naufragés, avec toute mon affection, Benjamin Péret.

*Trois Cerises et une sardine*, avec un dessin d'Yves Tanguy (frontispice), E.O., Paris, G.L.M., collection « Repères », 1936, in-4° en feuilles, br.

L'un des 70 exemplaires sur vellum Normandy, justifié hors commerce par l'éditeur.

Vente AB, fac-sim.

☞ A André Breton mon chapeau de verre fêlé, Benjamin Péret 12 janvier 1937.

*Remove your hat*, Twenty Poems by Benjamin Péret Selected and Translated by Humphrey Jennings and David Gascoyne with a Note by Paul Eluard. London, Roger Roughton, 1936, In-8°, br.

Vente AB.

☞ A Jacqueline à qui je tire amicalement mon chapeau de cheveux qui ne sont plus en regrettant aussi de l'avoir si peu vue. Benjamin Péret, 12 janvier 1937.

*Remove your hat*, Twenty Poems by Benjamin Péret Selected and Translated by Humphrey Jennings and David Gascoyne with a Note by Paul Eluard, London, Roger Roughton, 1936, In-8°, br.

Vente AB, fac-sim.

☞ A André Breton, bien que ces poèmes soient lamentablement censurés, édités et traités comme un paillason. Tant pis cette dédicace est bête mais tu sais que je suis ton ami, Benjamin Péret, 12 janvier 1937.

*A bunch of carrots*, Twenty Poems by Benjamin Péret Selected and Translated by Humphrey Jennings and David Gascoyne, with a Note by Paul Eluard, London, Roger Roughton, [1936], In-8°, br.

Vente AB, fac-sim.

☞ A André Breton rien qu'un mot : nous tiendrons le coup ensemble jusqu'au bout. Benjamin Péret.

*Main Forte*, ill. de Victor Brauner, Paris, Fontaine, 1946, In-4°, couv. rempliée, br.

Tirage : 175 exemplaires numérotés sur pur fil de Renage.

Vente AB, fac-sim. BM Nantes.

\**Feu Central*, E.O., Paris, K éditeur, « Le quadrangle », 1947, In-4°, br., ill. pleine page d'Yves Tanguy.

Envoi autographe signé de Benjamin Péret à Élisa Breton.

Vente AB.

☞ A André Breton au printemps comme à l'automne, par tous les temps, les vols d'oiseaux de mer te rappelleront que je suis ton ami. Benjamin Péret, 18 mai 49.

*Dernier malheur, dernière chance*, E.O., Paris, Fontaine, collection « L'Âge d'Or », 1946, In-16°, couv. rempliée, br.  
Vente AB, fac-sim. BM Nantes.

\*Toute une vie, poème, Neufchâtel, A la Baconnière, 1950, In-8°, br.

Tiré à part numéroté à 100 exemplaires de ce poème, extrait du volume André Breton. Essais et témoignages.  
Vente AB.

☞ Elisita, ne crie pas sur les toits  
Mort aux vaches et au champ d'honneur,  
cela pourrait te valoir  
des ennuis.  
Benjamin Péret  
1<sup>er</sup> juin 1953  
*Mort aux Vaches et au champ d'honneur*, E.O., Paris, Arcanes,  
1953, In-12°, br.  
Vente AB. BM Nantes.

☞ A André Breton,  
ce livre mal foutu qui lui  
apporte cependant toute l'amitié  
de  
Satyremont.  
Satyremont, *Les Rouilles encagées*, E.O., Paris, Eric Losfeld,  
[1954], In-12°, broché, avec sept illustrations hors texte tirées en vert  
d'Yves Tanguy.

Ex. sur papier offset supérieur. Une grande partie du tirage a été  
détruite.

Vente AB. Fac-sim.

☞ A André Breton son ami de toujours qui a perdu Satyremont de  
vue depuis longtemps Benjamin Péret

*Les Rouilles encagées*. E.O. illustrée de compositions érotiques à  
pleine page d'Yves Tanguy, [1954], voir ci-dessus.

Vente AB. Cat. vente Binoche, 6 avril 2012.

☞ A André Breton au milieu des ruines Mayas son ami de toujours  
Benjamin Péret.

*Livre de Chilam Balam de Chumayel*, Paris, Denoël, 1955, in-8° carré, couv. à rabat, br. Première édition traduite de l'espagnol et présentée par Benjamin Péret avec 12 illustrations hors texte et tous les dessins des illustrations originales.

Vente AB. BM Nantes.

☞ A Elisita,  
Son ami et c'est tout dire.  
Benjamin Péret

*Anthologie de l'amour sublime*, E.O., Paris, A. Michel, 1956, 366 p.-8 f. de portr., couv. ill. en coul., 21 cm.

☞ A André Breton  
son ami et c'est tout  
Benjamin Péret.

*Le Gigot, sa vie et son œuvre*, [recueil], Paris, Le Terrain vague, 1957, in-4°.

Ex. sur Vélin d'Arches, imprimé pour André Breton, orné d'une pointe sèche signée de Toyen.

Un 2<sup>e</sup> ex. dédicacé à Elisita.

Vente AB. Fac-sim.

☞ A André Breton l'homme sans masque, sans crainte et sans égal. Son ami de toujours Benjamin Péret.

*Histoire naturelle*, une pointe-sèche et quatre dessins de Toyen, E.O., Ussel, s.é., 1958, grand in-8°, couv. rempliée, br.

Tirage : 273 exemplaires numérotés. Dessin original à l'encre rehaussé d'aquarelle, titré *le règne animal* et monogrammé par Toyen, au format in-8°.

Vente AB, fac-sim. BM Nantes.

☞ A André Breton qui connaît la langue des pierres avec toute la vieille affection de Benjamin.

*La Brebis galante*, N.E., Paris, Le Terrain Vague, 1959, petit in-8°, br.

Vente AB, fac-sim. BM Nantes.

☞ A Elisita la veine scintillante des agates Benjamin.

*La Brebis galante*, N.E., Paris, Le Terrain vague, 1959, in-12°, br.

Vente AB. Vente Legrand, 2007.

## SAINT-JOHN PERSE (1887-1975)

Les montagnes, c'est bien connu, ne se rencontrent pas, sauf dans les contes populaires. Crainte de parcourir les couloirs du ministère des Affaires étrangères ? Breton n'a rencontré qu'une fois celui qu'il tenait pour «surréaliste à distance» (OCI, 329), comme je l'ai montré par la publication de leur correspondance croisée<sup>1</sup>. Il avait été ébloui par *Éloges*, dont il avait pris une copie manuscrite qui ne le quittait pas dans les tranchées, en lisant des fragments à Jacques Vaché, lequel, bien entendu, dénigrait. Il prit néanmoins l'initiative de contacter son aîné en lui faisant parvenir *Clair de terre*, muni de l'envoi qu'on lira ci-dessous. La réponse fut élogieuse (cela va de soi !), mais la rencontre ne se fit pas. De même pour l'échange de recueils, d'usage entre poètes de même trempe, pratiquant le haut langage. Breton s'en est expliqué dans une lettre d'avril 1936, au moment où la nécessité de trouver un emploi devint urgente : « La tentation de vous adresser d'autres ouvrages s'est perdue dans le labyrinthe de salons dorés par lesquels j'imaginai qu'ils devraient cheminer pour parvenir entre vos mains. » C'est alors qu'il lui fait parvenir *L'Air de l'eau et Au lavoir noir*, plaquettes correspondant le mieux au goût de son interlocuteur, en le qualifiant de *kallima*, ce qui, en grec, signifie *magnifique* (à l'image de Saint-Pol-Roux !). Le terme désigne un insecte lépidoptère, un papillon ressemblant à une feuille morte.

Puis ce fut l'exil aux États-Unis, où, sans doute enchantés par un charme hostile, ils réussirent le tour de force de ne jamais se voir, tout en protestant de leur communauté d'opinion, non sans échanger à nouveau des vers de haute tenue, s'en félicitant mutuellement, Breton invitant même le diplomate *in partibus* à collaborer à la revue *VVV*, invitation déclinée au prétexte qu'il ne fallait pas publier dans le pays d'accueil ! N'importe, l'ami Roger Caillois était à Buenos Aires à même de faire paraître bien des textes à l'enseigne des Lettres françaises. Proche de la Maison blanche, Saint-John Perse fut à même de rendre service à son protégé à deux reprises au moins, notamment lorsqu'un odieux complot fit peser sur lui la responsabilité de la révolution haïtienne. Nous savons, par la correspondance, que Breton fit parvenir *Fata Morgana* puis *Arcane 17* à l'auteur d'*Exil*, mais ce dernier

1. Henri Béhar, «Surréaliste à distance», la correspondance Breton-Perse, *Europe*, n° 799-800, nov.-déc. 1995, p. 59-84.

ouvrage, « une belle chose, prise à même le cours réel et le plus pur » ne semble pas revenu de Washington.

La paix revenue, les échanges se poursuivirent d'une rive à l'autre de l'Atlantique, Saint-John Perse tenant absolument à lire l'*Ode à Charles Fourier*, à laquelle il attachait un grand prix, notamment pour la figure du vieux Delescluze, appréciant la gageure de mêler ainsi le politique au poétique. Elle lui parvint en même temps qu'un exemplaire de l'édition princeps du *Manifeste*.

On sait aussi quel fut son plaisir et son soulagement à voir le nom d'André Breton au sommaire du numéro d'hommage que lui consacrèrent les *Cahiers de la Pléiade*, avec ce bel article sur « Le Donateur ». On ne s'étonnera pas de l'absence des premières éditions de Saint-John Perse : elles ont disparu, comme d'autres livres, de l'atelier d'André Breton durant la guerre, ce qu'il a eu l'occasion de déplorer explicitement dans son courrier du 30 septembre 1947, et ce qui explique la présence de rééditions, à la place des volumes attendus !

Je tiens à remercier très particulièrement M. Orphée Szinetar, de la Fondation Saint-John Perse, qui a exploré les œuvres de Breton détenues à la bibliothèque d'Aix en Provence, ainsi que Mireille Sacotte qui a bien voulu me servir de truchement en la circonstance.

#### *De Breton à Saint-John Perse*

# A St J. Perse  
en témoignage d'une ancienne et très profonde admiration  
André Breton  
2 janvier 1924

*Clair de terre*, Paris, impr. Presses du Montparnasse, 1923, 78p.,  
portr., 28 cm, « Collection Littérature ».

Tiré à 240 exemplaires.

# A St J. Perse,  
en toute admiration  
André Breton

*Manifeste du surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire, 1924.

# A Saint-John Perse,  
au grand miroir

HENRI BÉHAR

*de choses et d'hommes*  
André Breton

*L'Air de l'eau*, Editions Cahiers d'art, 1934.

# A Saint-John Perse  
*le kallima de l'action*  
*et du rêve,*  
*en toute admiration*  
André Breton  
avril 1936

*Au lavoir noir*, Editions G.L.M., Paris, 1936.

# A St J. Perse  
*qui a ravi aux neiges*  
*leur fil d'éternité*  
*Hommage d'admiration et d'affection*  
André Breton  
New York 3 février 1945

*Fata Morgana*, Editions des Lettres Françaises, Buenos Aires, 1942.

*De Saint-John Perse à Breton*

\**Exil*, E.O., Buenos Aires, Éditions des Lettres françaises, 1942, In-4°, br. Un des 300 ex. numérotés sur papier type Hollande.  
Vente AB.

☞ A André Breton, dont j'aime la liberté d'esprit, et l'exigence en toute chose. St John Perse, Washington, 1945.

*Pluies*, E.O., Buenos Aires, Éditions des Lettres françaises, 1944, In-4°, couv. à rabat, br. Un des 300 ex. numérotés sur papier type Hollande.

Vente AB.

\**Vents*, E.O., Paris, Gallimard, 1946, grand in-4°° broché, ex. numéroté sur papier de châtaigner.

Tirage à 15 ex. sur papier de Chine, 60 ex. sur vélin pur fil Navarre et 2 350 ex. sur papier de châtaignier.

Vente AB.

POTLATCH ANDRÉ BRETON

\**Anabase*, N.E., New York, Brentano's, 1945, petit in-4°, couv. rempliée, br. Un des 300 exemplaires numérotés sur papier Italia.  
Vente AB.

☞ A vous, mon cher Breton,  
en souvenir d'années vécues sur un  
même versant,  
très amicalement, avec mes  
vœux toujours très  
proches et très confiants.

St. J. P.

Washington, 1949

*Exile and other poems*, New York, Bollingen Foundation, Pantheon Books, 1949, grand in-4°, couv. cartonnée, jaquette imprimée.

Édition bilingue traduite par Denis Devlin.

Vente AB.

\**Éloges*, N.O., Paris, Gallimard, 1948, grand in-8° carré, br.  
Vente AB.



# TABLE DES MATIÈRES

## I

### LE SURRÉALISME ET LES ARTS DU SPECTACLE

Sophie Bastien-Henri Béhar La double méprise et ce qui s'ensuit.....	9
Michel Corvin Le legs du surréalisme au théâtre .....	21
Diana Vlasie Le topos baroque du <i>Theatrum mundi</i> , antidote au « peu de réalité » .....	35
Georges Ribemont-Dessaignes Hanounan : pièce inédite .....	45
Gilles Losseroy Ramadada.....	61
Misao Harada André Breton et la « règle des trois unités » comme rhétorique temporelle .....	73
Dina Mantchéva Le rapport scène-salle dans le drame surréaliste .....	87
Caroline Barbier de Reulle Le spectacle surréaliste selon Salvador Dalí .....	99
Ion Pop Le Surréalisme dans le théâtre de Gellu Naum .....	111
Charlène Clonts « Je m'oralise » : Gherasim Luca et le Théâtre de bouche .....	125

Henri Béhar	
Le chaînon manquant .....	137
Marie-Claude Hubert	
Ionesco, Héritier du Surréalisme .....	155
Martine Antle	
Réécriture du quotidien et du spectral .....	167
Noële Racine	
La dramaturgie surrationnelle.....	179
Gabriel Saad	
Arts du spectacle et poétique du récit .....	189
Jean-Yves Samacher	
Antonin Artaud précurseur de la performance contemporaine ...	203
Martin Mercier	
Vers une rhétorique du geste théâtral .....	215
Laurence Tuot	
Du déjeuner en fourrure au design .....	227

## II RÉFLEXION CRITIQUE

Fabienne Douls Eicher	
<i>La table ensablée</i> , parcours interprétatif d'un poème de picasso .....	239
Richard Spiteri	
Péret et la silhouette de Baudelaire .....	249

III  
VARIÉTÉ

Élodie Gaden	
Crise d'identité dans les avant-gardes .....	261
Ioanna Papaspyridou	
Images de Prévert .....	271
Marc Kober	
La réception d'Albert Cossery .....	279

IV  
DOCUMENTAIRES

Henri Béhar	
Potlatch André Breton .....	291

Ce livre a été imprimé par Pulsio à Sofia, Bulgarie, en janvier 2014