HENRI BÉHAR

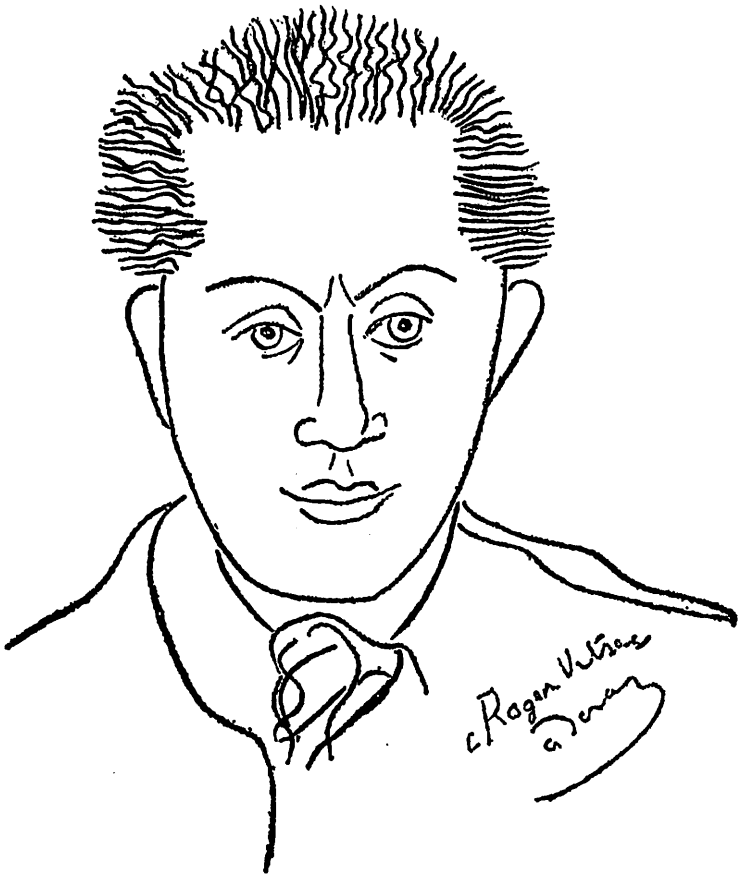
ROGER VITRAC

Un réprouvé du surréalisme

LIBRAIRIE A. G. NIZET - PARIS
1966

ROGER VITRAC

Un réprouvé du surréalisme



Dessin d'ANDRÉ DERAIN

ROGER VITRAC

HENRI BÉHAR

ROGER VITRAC

Un réprouvé du surréalisme

A. G. NIZET - PARIS
1966

AVANT PROPOS

Ce travail n'aurait pu être mené à bien sans le concours de toutes les personnes qui, ayant connu Roger Vitrac, ont bien voulu me fournir des renseignements, des documents et m'offrir l'aide précieuse de leurs souvenirs en m'honorant de leur confiance et souvent de leur amitié.

Je remercie Mmes Kathleen Cannell, Ghislaine Douady, Anne Guérin, Claure Rivière, Léo A. Salmon ; MM. Jean Anouilh, Aragon, Marcel Arland, Robert Aron, Marc Barbezat, François et Jacques Baron, André Chamson, Jean Delannoy, André Dhôtel, Pierre Dux, Michel Leiris, Jean-Bernard Luc, Robert Maguire, André Masson, Henri Olivier, Jean Paulhan, Henri Philippon, Jean Puyaubert, Raymond Queneau, Michel de Ré, Alain de Rothschild, Raymond Rouleau, Gaston-Louis Roux, Philippe Soupault, Parick Waldberg, d'avoir répondu à mes importunes sollicitations.

Outre la Bibliothèque de l'Arsenal et la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, sans lesquelles aucune étude sur un auteur contemporain ne pourrait être conduite à son terme, j'ai trouvé un accueil chaleureux à la Bibliothèque de la R.T.F. et à celle de l'I.D.H.E.C. ; et si l'Association des Régisseurs de Théâtre n'a pu me renseigner, ce n'est pas faute de dévouement. Les Administrateurs des théâtres de l'Atelier, des Ambassadeurs, de la Cité, de l'Œuvre, de

Paris, m'ont ouvert leurs archives, de même que les maires de Souillac et de Pinsac, et le proviseur du lycée Chaptal. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma profonde gratitude.

Ce n'est pas sans émotion que j'évoque le souvenir de Tristan Tzara qui, quelques jours avant sa mort, ne pouvant me recevoir, m'accordait cependant un entretien téléphonique.

Je dois aussi rendre hommage aux Maîtres de la Sorbonne qui m'ont autorisé à poursuivre ces recherches, à M. Jacques Scherer qui, avec une indulgente rigueur, m'a enseigné la voie de la méthode et de la patience.

H. B.

PRÉFACE

Avec les exemples éclatants de Baudelaire, de Rimbaud, de Lautréamont et de tant d'autres, il est devenu banal de constater que le poète doit mourir pour retrouver une présence dans la conscience des hommes. Faut-il attendre la disparition de son époque aussi pour qu'il obtienne enfin la réhabilitation devant cette même conscience ?

Ce qui est arrivé à l'œuvre maîtresse de Roger Vitrac, *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, pourrait nous le laisser croire. Méconnue en 1928 et en 1946, elle n'a été créée, en fait, que pendant la saison théâtrale 1962-1963, dont elle constitua l'événement majeur. C'est le public parisien d'alors qui, refusant de contempler seulement une pièce de musée, lui a donné sa véritable signification. Pour lui, l'enfant « terriblement intelligent » accédait, le jour de ses neuf ans, à l'univers adulte, par effraction, sans y avoir été préparé. En l'espace d'une soirée, Victor découvrait le mal, la bêtise, le mensonge, l'amour en faillite ; le patriotisme, l'armée, la religion, la honte, rien ne trouvait grâce à ses yeux. Et l'enfant-géant devait mourir ce soir-là, simplement parce qu'il avait eu la révélation violente de la vie, à l'opposé de ce qu'on lui avait enseigné, de ce qu'il imaginait. Puisqu'il ne pouvait admettre ce monde à la dérive, deux attitudes seulement lui étaient permises : la révolte ou la mort. Obéissant à l'appel de

la Grande Dame, il devait donc mourir, non sans nous avoir livré sa vision du monde, indignée et bouleversante. Nous avons donc à nous interroger sur ce retournement de l'opinion publique qui marque les représentations de 1962, dix ans après la mort de Vitrac.

Le succès dont s'auréola *Victor ou Les Enfants au pouvoir* pose à nouveau le problème des rapports entre l'auteur et son personnage. Pour le public actuel, Vitrac risque de disparaître derrière Victor, comme Henri Monnier s'est estompé derrière Joseph Prudhomme ; c'est-à-dire que Vitrac semble porté et même écrasé par sa création. L'éclairage s'est concentré si puissamment sur la pièce qu'on n'a plus vu l'auteur et ses autres œuvres. Et pourtant Vitrac nous intéresse à plus d'un titre. C'est tout d'abord le directeur de la revue *Aventure* qui attira notre attention pour avoir, à vingt et un ans, refusé d'acquiescer aux mots d'ordre en vigueur et s'être délibérément rejeté hors d'une société bien-pensante. L'un des premiers à s'engager dans le Mouvement Surréaliste, et l'un des premiers exclus, il avait pour nous la grâce des égarés. Ceux qui se sont fourvoyés peuvent nous apprendre autant que ceux qui ont toujours su rester fidèles à une même ligne de conduite. Notre époque s'intéresse surtout aux grandes figures, qu'elle porte au pinacle par tous les moyens dont elle dispose. Par contre-coup, les personnalités sinon de second ordre, du moins sans génie absolu, perdent tout droit à l'existence. Or, les uns n'auraient pas atteint les domaines de l'esprit qu'ils se sont appropriés s'ils n'avaient été soutenus dans leur action par les autres. Toutes les études consacrées au surréalisme jusqu'à présent ont mis quelques noms en valeur, au détriment des autres. La solution semble donc, si on veut marquer l'originalité de ce mouvement par rapport à ceux qui l'ont précédé, d'écrire une somme historique qui nous paraît dépasser les capacités d'un seul individu, ou bien de se consacrer à des monographies successives, dans l'espoir qu'un jour, un chercheur s'appuyant sur un ensemble de travaux rigoureusement conduits, puisse en faire la synthèse. En nous inscrivant dans cette perspective, nous n'avons pas voulu nous limiter à la seule étude des relations de Vitrac avec le surréalisme ; il nous fallait connaître la démarche qui a pu déterminer son adhésion, et aussi ce qu'il était devenu après avoir quitté un mouvement dans lequel il avait placé

beaucoup d'espoirs. Nous laissons à d'autres le soin de se livrer à des études de caractère partiel (thématique, stylistique, dramaturgique, etc.) qui ne peuvent venir qu'après une projection panoramique de l'individu en sa totalité, existence et création.

Les anecdotes ne manquent pas au sujet de Vitrac. Elles nous montrent un géant blond, portant beau, ayant de nombreux succès féminins, aimant à s'entourer d'amis qu'il avait beaucoup de peine à quitter le soir venu, s'attablant à la terrasse d'un café dès dix heures du matin, disant de bons mots avec un accent traînant qui trahissait la nonchalance naturelle plus que la province d'origine ; et puis, pour finir, un malade épuisé par l'alcool, mourant à cinquante-trois ans, quand d'autres entreprennent à cet âge une carrière publique. Cette perte progressive de talent, la renonciation aux exigences de sa jeunesse, que l'opinion commune veut voir chez lui, n'auraient-elles d'autre explication qu'un refuge dans la facilité ? Ne serait-ce pas au contraire, que Vitrac, conscient de porter en lui-même la matière d'une œuvre dramatique, s'en est délivré une bonne fois, et qu'il n'aurait pu, par la suite, que se répéter, ou bien s'adonner à une littérature qu'il réprouvait ? Ne serait-ce pas aussi qu'homme d'un seul effort, obligé, par nécessité, de se consacrer à des besognes alimentaires, il n'aurait pas trouvé le courage de donner un sens esthétique à une vie trop commune, emmêlée dans le quotidien, dans une actualité qu'il jugeait décevante ?

Entre une image simpliste et ces anecdotes, il nous fallait trouver le chemin de la vérité. Vitrac s'est très peu exprimé sur lui-même, encore moins sur sa technique dramatique ou poétique. Soucieux de nous pénétrer de la vie qui animait cet esprit dressé au qui-vive de l'humour, nous avons procédé à l'audition de tous ses compagnons encore accessibles, irremplaçables témoins vivants. Les entrevues méthodiquement conduites, et en nombre suffisant pour que leurs conclusions se confirment par recoupements, nous ont permis d'éliminer au maximum les risques d'erreurs imputables à la malveillance ou à la sympathie, et surtout à l'oubli. De plus, nous avons pris soin de confronter presque toujours le témoignage oral et le document écrit. Ceci nous a conduit à une collecte de documents, de laquelle certains épisodes pourraient di-

gnement figurer dans un roman d'aventures : il s'agit essentiellement de notre poursuite des lettres échangées entre Artaud et Vitrac, dont nous n'avons pas retrouvé tous les détenteurs. Fort heureusement, il n'en était pas de même de toutes les œuvres inédites de Vitrac, que nous avons pris le soin de publier sous la forme que lui-même souhaitait. Nous estimons qu'il aurait été impossible de se faire une idée générale d'un écrivain dont la moitié de l'œuvre à peine avait bénéficié de l'impression.

Les limites de cette étude ne sont que trop évidentes. Nous aurions aimé développer le problème des rapports entre Vitrac et les surréalistes, mais nous n'avons pas voulu enfreindre les lois de la courtoisie et du respect de la vie privée que nous devons aux vivants. L'accès à certaines lettres, de caractère trop intime, nous a été refusé. Quand bien même elles auraient pu nous apporter des éléments importants pour étayer nos hypothèses, nous ne croyons pas devoir nous en plaindre. Nous espérons que ceux qui auraient des mises au point à faire, concernant notre travail, voudront bien produire leurs documents pour établir la seule chose qui nous importe : la vérité.

De même, nous aurions préféré traiter uniquement de l'aspect dramatique de l'œuvre de Vitrac. Mais pouvions-nous ignorer les poésies que, discrètement, il avait accumulées et qui semblent avoir été pour lui le contrepoint et la consolation de ses échecs au théâtre ? Avions-nous le droit d'écarter chacune de ces coupures de presse qui tombaient comme poix brûlante sur son cœur douloureux et l'éloignaient de ce qu'il croyait être sa vocation ?

Du moins réclamons-nous le privilège d'être le premier à consacrer un ouvrage à Vitrac. Il nous fallait agir rapidement, car il n'est pas d'année qui ne voie disparaître un de ceux qui l'ont approché. Chaque année aussi, des documents précieux sont détruits. Notre but a été de préserver de l'oubli ce qui méritait encore de l'être, sachant bien que nous ne pourrions y parvenir totalement. Nous serions payé de nos efforts si le résultat de nos recherches pouvait contribuer à une meilleure connaissance d'un dramaturge corrosif, d'un poète secret, d'un homme enfin, doué d'un humour incorruptible, portant sur toutes choses un regard ironique et lucide.

CHAPITRE PREMIER

« *JE FUS CET ENFANT-LA...* »

De l'importance de l'enfance chez Vitrac. — L'atmosphère familiale. — Témoignages directs de Vitrac, à trois époques de sa vie, sur son enfance. — Souvenirs souillagais qui ont imprégné sa vie et son œuvre.

La critique littéraire tend de plus en plus, actuellement, à accorder une place privilégiée à l'enfance dans le domaine de la création esthétique. Pour M. J.-P. Weber, qui s'attache à l'étude de la genèse de l'œuvre poétique, l'Art, « c'est un peu d'Enfance retrouvée, parmi la grisaille de la vie adulte. Pour ce qui regarde la création esthétique, nous estimerons avoir fourni de cette idée une démonstration complète lorsque nous aurons réussi à faire dépendre l'œuvre de chaque poète, de chaque écrivain, de chaque peintre et de chaque musicien, d'un événement infantile, ou thème, unique... » (1).

Notre but n'est pas d'opérer une démonstration aussi complète, et aussi réductrice, que celle à laquelle se livre M. Weber. Nous ne rappelons cette tendance de l'analyse esthétique que parce que, à des dates différentes, Roger Vitrac a, pour lui-même, indiqué cette voie, ce qui nous autorise à l'explorer à notre tour. Dans une lettre inédite à son ami Jean Puyaubert (2), il écrit, le 12 mars 1930, que

---

(1) J.-P. Weber : *Genèse de l'œuvre poétique*, Gallimard, 1960, p. 9.

(2) Ami intime de Roger Vitrac depuis 1925. Ce dernier lui a dédié un poème d'*Humoristiques* : « *La comète d'ombre* ». Cf. : *Dés-Lyre*, p. 55 ; toute sa vie, il n'a cessé d'entretenir d'excellents rapports avec lui, et de lui adresser une importante correspondance à laquelle nous devons beaucoup.

pour lui, la vie s'éloigne dans la grisaille de toutes choses, avec, par instants, quelques éclairs qui tiennent peut-être « à ce que toute ma vie mon enfance et quelques rares instants perpendiculaires de l'amour et de l'amitié m'ont été miraculeusement conservés »...

Il note à la date du 8 janvier 1944, dans un petit carnet à couverture rouge où il recueillait ses pensées du moment, les phrases rêvées, les projets, les situations dramatiques imaginées, les citations d'écrivains célèbres susceptibles d'alimenter sa réflexion, il jette donc sur le papier la trame qu'il se propose de suivre pour la construction de ses personnages :

« ...Portraits souvenirs, interférences des destins... Etudier le destin de chacun en remontant autant que possible aussi loin dans sa mémoire. Enquêter au besoin. Idée d'un théâtre se rapprochant à la fois de la *Comédie Humaine* et de *A la recherche du temps perdu*. Rechercher pour chaque personnage : a) sa valeur poétique, ou mieux, sa couleur. L'enfant qu'il a été, et surtout *l'enfant qu'il est resté...* » (3)

Que savons-nous de son enfance ? On pourrait commencer cette enquête que Vitrac préconise pour ses personnages à la manière de Taine. Roger Vitrac est né à Pinsac, le 17 novembre 1899, à onze heures du matin. Précisons le moment : 1899, cela signifie que l'enfant qui vient de naître vivra la Belle Epoque, qu'il aura dix-neuf ans quelques jours à peine après l'armistice mettant fin à la folie sanguinaire de l'Europe. Dix-neuf ans, l'âge des initiatives : nous y reviendrons.

Le lieu : Pinsac, petite commune du Lot, proche de Souillac, dans un pays véritablement magique.

« Tous les éléments sont réunis comme dans les tableaux de maître, le causse aride et embaumé d'herbes où l'on trouve des mantes religieuses ; la Dordogne, des petits châteaux, ruines de la guerre de Cent Ans, des cascades, des champs de blé, la montagne », nous écrit Mme Kathleen Cannell (4). Elle poursuit :

« Beaucoup de gens ont le type grec, du temps que les bateaux remontaient la Dordogne jusqu'à Souillac, port d'Orient. J'ai toujours trouvé à Roger le type étrusque, comme l'*Apollo di Vaia.* »

---

(3) Ce carnet nous a été communiqué par Mme Anne Guérin, ayant droit de Vitrac.

(4) Lettre du 17 février 1965 — Mme Kathleen Cannell est une romancière et journaliste américaine qui vécut avec Roger Vitrac de 1927 à 1934 — cf. *infra* p. 113.

Il n'est certes plus possible de parler de « race » et de « milieu », comme le faisait Taine, ou même Vitrac dans ses notes. Cependant, la persistance d'un certain nombre de constantes typiques est non seulement probable, mais assurée. Les habitants de la région de Souillac ont hérité ces traits grecs des incessants échanges de leurs aïeux avec le bassin méditerranéen. Nous n'avons pas établi la généalogie de Roger Vitrac, mais l'enquête à laquelle nous nous sommes livré auprès de ses familiers, de même que l'extrait d'état civil qui nous a été communiqué, nous permettent d'établir avec certitude son enracinement local. Ses parents étaient tous deux de « gros propriétaires terriens » (5). Le père, Jules Vitrac, originaire de Montvalent, avait vingt-cinq ans et la mère à peine dix-sept quand naquit Roger-Eugène-Simon. Le registre d'état civil porte, pour tous deux, la mention « propriétaires » au paragraphe de la profession.

Roger Vitrac s'est souvent exprimé sur son enfance, dans l'intimité. Les témoignages que nous avons recueillis concordent point par point, sans qu'ils aient pu être confrontés par leurs auteurs (Mmes Kathleen Cannell et A. Léo Salmon) qui s'ignorent l'une l'autre. Mme Cannell nous écrit (6) :

« Roger, sauf dans sa toute petite enfance, avait eu une enfance malheureuse et souvent tragique. Il m'en a parlé abondamment. Il souffrait des conflits entre ses parents. Son père était coureur, joueur, petit Don Juan de province. Il était « la moitié » de jumeaux, très petit, tandis que l'autre frère était, comme Roger, un véritable géant, et sans doute cela donnait-il à Jules un complexe d'agressivité qu'on voit si souvent chez les hommes petits. Ce dernier avait de beaux traits, il pouvait être gentil et agréable... »

D'autre part, Mme Léo A. Salmon précise :

« Le père de Roger avait acheté une charge d'huissier, comme çà, à l'aventure... il détestait la campagne, voulait briller à la ville... A Souillac [où la famille est allée habiter deux ans après la naissance de Roger], il faisait partie du « Cercle » au Grand Café, dans la rue principale. Et là, il jouait gros jeu. Il s'est d'ailleurs ruiné et a ruiné sa femme. Toutefois, elle a su préserver une certaine somme

(5) Selon Mme Léo A. Salmon, qui vécut avec Vitrac de 1935 à 1947, dans une lettre qu'elle nous adressait le 26 octobre 1964.
(6) Lettre du 17 février 1965 déjà citée.

d'argent et a pu acheter la petite maison de Pinsac où ils se sont retirés après leur séjour à Paris, en 1932 ou 1933... »

A lire ces quelques lignes, on pressent déjà la part de réalité qui a été transportée dans l'œuvre dramatique de Roger Vitrac, comme nous le verrons en analysant *Victor ou Les Enfants au pouvoir* et *Le Sabre de mon père* (7). Actuellement pourtant, le problème n'est pas de savoir quelle réalité a fait l'objet d'une création esthétique, mais pourquoi un individu a éprouvé le besoin d'écrire, et qui plus est, de décrire des circonstances de sa vie privée. La réponse se trouve sans doute dans l'affirmation de Kathleen Cannell : Roger avait eu une enfance malheureuse, mais il avait gardé le souvenir d'une période de grand bonheur, qui était sa petite enfance. Et c'est pour préserver le souvenir d'une joie fulgurante qu'il se sera attaché à dénoncer sur la scène les troubles du monde adulte, car sans les querelles des parents, cette courte période de félicité aurait pu durer.

Kathleen Cannell continue :

« Pour retourner à l'enfance, le père perdait au jeu, progressivement, tout ce qu'il possédait lui-même et toute la dot de sa femme. Il trompait sa femme continuellement. Naturellement, dans le village de Pinsac et la petite ville de Souillac, cela s'est tout de suite su. Il y avait des scènes affreuses et même des bagarres, généralement au milieu de la nuit. Alors, la mère obligeait Roger à se lever et le père à jurer sur la tête de l'enfant qu'il ne recommencerait jamais. Mais il ne tenait pas longtemps de telles promesses. Aimant ses parents, et souffrant horriblement pour sa mère, on comprend aisément son martyre, qui a coloré toute sa vie à lui, et ses amours. »

Que l'on relise sans plus attendre l'acte III, scène 13, de *Victor* (8) et l'on verra que nous sommes justifié de nous préoccuper de l'existence même de Vitrac pour comprendre son œuvre. Dans cette scène, « par la plus touchante des invraisemblances » sont réunis : la femme adultère, le père indigne, la mère infortunée et les enfants « témoins inévitables et porteurs de la rédemption » ! La mère, prenant la main de chacun des amants, la place sur la tête des enfants qu'elle a fait mettre à genoux, et

(7) Cf. *infra* pp. 185 et 263.

(8) Cf. *Victor ou Les Enfants au pouvoir* in ; Roger VITRAC, *Théâtre*, tome I, Paris, Gallimard, 1946, p. 79 et suivantes.

exige d'eux qu'ils fassent « le serment solennel de renoncer à [leurs] relations coupables » (9).

Ce sont là des témoignages essentiels que nous avons retenus. Ils ne peuvent être mis en doute, dans la mesure où ils émanent de personnes fort attachées à Roger Vitrac ainsi qu'à ses parents, qu'elles ont toutes deux bien connus.

Examinons maintenant l'attitude de Vitrac à l'égard de sa propre enfance. Nous avons, pour nous guider, trois documents où il parle sans dissimulation de lui-même : *Le Faune noir*, « Marius », et les notes de 1944.

Le Faune noir est une plaquette de vers, publiée à compte d'auteur en 1919 (10). Nous verrons ci-dessous la valeur relative de ce texte. Bornons-nous à analyser ici le sentiment de Vitrac à l'égard de son enfance. Douceur et chaleur maternelle, tendresse, tons pastels, tout rappelle un moment privilégié qu'il aurait voulu conserver si n'étaient intervenus les désordres du monde adulte qui l'obligent à se débarrasser d'une vision de bonheur, devenue cruelle parce que regrettée. Mais on n'abandonne pas l'idée d'un bonheur entrevu sans tenter de la graver sur un arbre ou de l'enlacer dans les maillons de l'art, d'où ces premiers vers, consacrés aux souvenirs :

« Les pleures-tu, mon cœur ? Ils étaient bons. Le feu
Rouge des veilles les réchauffait...
...Voici les plus jolis : cheveux d'enfant, mains [blanches
Mais dis-moi, n'est-ce pas, n'est-ce pas qu'ils [mourront ?... » (11)

Dans ce recueil, tout est exquis comme le souvenir de la petite enfance, innocente et vierge, ignorante du travail, de la honte, du mensonge, et pour laquelle toute activité est plaisir. Les joies sylvestres orientent le jeune faune qui, avec le fils du charbonnier, taille des sifflets de châtaignier, cueille des fleurs et des fraises, se roule sur la bruyère. Ses jeux sont simples ; il court comme un jeune chien après les reflets des vitraux se projetant sur

(9) Roger VITRAC, *Théâtre* I, p. 81.
(10) Rééditée par nos soins dans : Roger Vitrac, *Dés-Lyre*. Paris, Gallimard, 1964, pp. 11 à 23.
(11) Roger VITRAC, *Le Faune noir*, *Dés-Lyre*, p. 17.

la pelouse, il confectionne des fleurs de papier qu'il offre à sa mère, s'émerveille au premier spectacle de cirque :

« Viens, mon enfance ! viens dans l'enceinte de [toiles
Rire, battre des mains. Que je suis bon ce soir !
Gymnastes bleus, voltigeurs verts, danseuses roses
Et chevaux aux selles d'argent... » (12)

Il est curieux de constater la permanence d'un tel souvenir, à des dates éloignées, ce qui explique peut-être en partie la vocation de Vitrac pour le théâtre. Dans « Marius » (13), récit en partie autobiographique écrit dix ans après *Le Faune noir*, il se remémore les spectacles auxquels il assistait, d'une façon qui n'est pas sans rappeler le poème en prose de Baudelaire : « *Les Vocations* » (14). Vitrac écrit :

« Lorsque le Théâtre provençal s'installait au Foirail et présentait ses marionnettes dans les rôles de « L'Enfant prodigue », du « Comte de Monte-Cristo » et de « La Momie errante », j'allais voir çà. Ça me donnait des idées. Le grincement des poulies de traction, les trois ou quatre voix qui criaient sous les planches, presque toujours en désaccord avec les gestes de ces acteurs d'artifice qui s'embrassaient si mal, qui tremblaient sur leur base et s'agenouillaient avec un bruit terrible, les flammes de l'acétylèn attirant les chauves-souris, et les grands sphynx nocturnes dans un décor architectural, toujours blème et profond où tout était fausses fenêtres, portes fermées, azur, tout cela me donnait à vivre, comme on dit à manger »... précisant quelques lignes après : « autrefois, c'était mon vice ». Vice reconnu, puisque deux de ses poèmes portent le titre significatif « Théâtre », celui qui, en particulier, commence ainsi : « Des filles à crinières venaient faire des tours de misère pour quelques pièces de vin »... (15) Le rapprochement avec les poèmes du *Faune noir* n'est pas arbitraire : Vitrac a opéré la condensation entre les « danseuses roses » et les « chevaux aux selles d'argent », qui amène la belle image équivoque des filles à crinières.

---

(12) Roger VITRAC, « *Mes dents se sont fleuries* », *Dés-Lyre*, pp. 18-19.
(13) Cf. Roger VITRAC, « Marius », *Front*, décembre 1930.
(14) BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*. Pléiade, Gallimard, 1958, p. 333.
(15) Roger VITRAC, *Théâtre*, *Dés-Lyre*, p. 111 ; voir aussi le court poème de la p. 76.

Autre image, dérobée aux jardins de l'enfance : celle de la maison familiale, entourée d'un parc et de vignes. Vitrac la décrit ainsi :

« La maison était charmante : trois balcons sur le devant, une terrasse, un pavillon, un jardin, une vigne remontant jusqu'à l'allée de buis, sur le derrière. Des jacinthes au printemps, des jonquilles, des frelons, des lilas l'été. L'hiver, la neige, les alouettes... » (16)

Ce sont les mêmes fleurs que l'on retrouve dans un poème *Le Faune Noir :*

« Lys, jacinthes, jonquilles. Le puits est bien vieux
En la nouvelle floraison ; son eau bien vieille
Malgré le ciel mire parmi les lilas bleus... » (17)

ce qui prouve, encore une fois, la persistance des mêmes représentations de son enfance chez Vitrac. Entre les deux textes que nous venons de rapprocher, il n'y a que dix ans d'intervalle. Le fait est encore plus probant avec ces vers extraits du premier recueil poétique :

« Je fus cet enfant-là
Regardez-le mes yeux.
Il est vêtu de velours rouge et de dentelles... » (18)

auxquels on peut rapporter les indications notées par Vitrac sur lui-même dans son carnet de 1944 : « Je porte des jupes. Costume de velours rouge, col en dentelles ». Entre ces deux textes, il y a plus de vingt-cinq ans d'écart. Leur similitude est d'autant plus troublante que Vitrac ne possédait plus un seul exemplaire du *Faune noir* depuis fort longtemps ; il est pratiquement impossible qu'il soit allé chercher un détail aussi précis ailleurs que dans sa mémoire. Nous avons indiqué dans notre préface aux poésies complètes recueillies dans *Dés-Lyre*, comment nous avions pu nous procurer cette première plaquette, grâce à l'obligeance d'un ami de Vitrac (M. Jean Puyaubert), qui l'avait lui-même trouvée par hasard chez un bouquiniste. Le problème de l'authenticité du souvenir ne se pose d'ailleurs pas, dans la mesure où les notes de 1944 n'étaient pas destinées à la publication. Ceci nous

(16) Roger VITRAC, « Marius », *Bifur* n° 5, avril 1930.
(17) Roger VITRAC, « *Le Faune noir* », *Dés-Lyre*, p. 16. Il faudrait sans doute lire *miré* pour que l'alexandrin soit juste, mais faute de pouvoir consulter le manuscrit, nous ne saurions l'affirmer.
(18) Roger VITRAC, « Je fus cet enfant-là », *Dés-Lyre*, p. 14.

permet de constater que chaque fois qu'il dit « je », Vitrac parle effectivement de lui-même.

Pour le *Faune noir*, les temps délicieux sont révolus, il faut rendre un tribut aux « lévriers d'autrefois » qui hantaient la maison : « jette-leur les derniers souvenirs qui s'achèvent »... (19)

C'est déjà le rêve de la première femme, à peine entrevue, mais dont le regard va directement au cœur. Il l'invite à refaire avec lui le chemin des jours anciens, dans les allées où passent « les chevaliers croisés de lune ». Désenchantement (c'est le titre du dernier poème), le palais n'est qu'une chaumière, l'aimée n'existe peut-être pas. Cependant, pour nous, s'est ouvert le doux pays de l'enfance, paré de simplicité agreste. La lueur d'une chandelle persiste à nos regards, des senteurs de pêches et de figues mêlées nous rapprochent de la maison natale.

« Marius », texte en prose dont deux fragments ont été publiés dans des revues différentes en 1930 (20), peut nous fournir d'autres indications sur l'enfant poète. Certaines remarques préliminaires sont nécessaires à sa compréhension exacte. « Marius », écrit au cours de l'été 1928, devait être plus important que ce que nous en connaissons. Dans une lettre inédite de juin 1928 adressée à M. Jean Puyaubert, Vitrac écrit : « J'ai commencé un nouveau livre, Marius, dont je ne suis pas mécontent ». Puis, le 13 août 1928, de retour à Paris, il précise : « Marius traîne la patte ». D'après ces deux lettres, nous pouvons affirmer que Vitrac a entrepris son récit après avoir écrit *Victor ou Les Enfants au pouvoir* (21), peut-être au moment même de la première représentation par le Théâtre Alfred Jarry, et qu'il l'abandonna au mois d'août pour des raisons psychologiques qui ne sont pas sans importance. Mme Kathleen Cannell nous écrit :

« Roger ne pouvait se décider à finir une pièce. Il faisait rapidement et bien deux actes, et après cela traînait. Une fois, je l'ai même enfermé jusqu'à ce qu'il finisse une pièce qu'Herrand attendait.

« Des écrivains de mes amis me disent avoir le même

---

(19) Roger VITRAC, « *Le Faune noir* », *Dés-Lyre*, p. 16.

(20) Roger VITRAC, « Marius » (fragment), *Bifur*, n° 5 avril 1930, et « Marius » (autre fragment), *Front*, décembre 1930.

(21) Cf. *infra*, pp. 185 et suivantes.

défaut, et un psychologue m'a dit que c'est qu'ils ne peuvent se décider à se séparer de leur œuvre, comme certaines mères regrettent d'être délivrées de leur enfant, de peur de le perdre dans la vie » (22).

Cette explication, qui nous est donnée par une femme ayant précisément vécu avec Vitrac au moment où il écrivait « Marius », nous semble la plus plausible. Elle est confirmée par l'analyse interne du texte. Dans l'ensemble, l'auteur se propose d'y dépeindre les éléments constitutifs de son enfance : cadre, amis, famille, etc... mais c'est ce qu'il vient de faire dans *Victor*, « drame bourgeois ». Car sans pénétrer plus avant dans l'œuvre de Vitrac, on sait déjà qu'il a mis beaucoup de lui-même et de sa famille dans sa pièce, ce qui nous est confirmé par Mme Kathleen Cannell :

« ...Tous les éléments de ces drames bourgeois, ainsi que tous les personnages, ont été tirés de la vie, presque sans déguisement. Les parents à leur tour souffraient terriblement de se voir des objets de ridicule sur scène, et il y avait d'autres drames à ce sujet, de mon temps... » (22)

Il paraît donc logique que Vitrac, sentant s'imposer à lui le même monde dramatique, ait abandonné un projet qui ne pouvait le conduire qu'à l'exposition, sous la forme romanesque, d'idées et de personnages déjà campés pour la scène.

Des fragments qui sont parvenus jusqu'à nous, c'est le second, publié en décembre 1930, qui, nous semble-t-il, aurait dû constituer le premier chapitre du roman, parce que Vitrac y révèle son intention : « En tête, on a pu lire ce nom : Marius. C'est le titre. Et pour la première fois, je l'aurai trouvé avant le mot : fin. C'est dire que Marius sera métaphysiquement la fin de ce livre dont je serait le centre » (23). Le propos autobiographique est indiscutable, d'autant plus que le patronyme de Marius, Vitrac l'indique par la suite, « commence par un V et se termine par un C, les autres lettres étant dans l'ordre i-t-r-a... » Ce qui laisse croire, comme il le dit lui-même, que la parenté, sinon l'identité, entre Roger et Marius, les deux jeunes amis, peut être établie. « J'ai entendu dire

(22) Lettre déjà citée du 17 février 1965.
(23) Roger VITRAC, « Marius », *Front*, décembre 1930.

qu'au bout de je ne sais quel pont suspendu, il y avait, sinon une souche, du moins une branche commune »... (23) L'accumulation de détails sur Marius devra permettre au lecteur de se faire une opinion sur l'enfance de son cousin Roger, de même âge, aux mêmes goûts, aux mêmes aventures.

La présentation d'un ouvrage sur l'enfance réclame quelques précautions oratoires. A force d'usage, les mots se galvaudent, s'encanaillent, et on ne peut plus parler du caractère « naturel » de l'enfance, car « ce n'est pas nature, avoir du naturel, etc... ». Donc, plutôt que d'exalter le naturel de l'enfance, Vitrac entend opposer sa « solennité » à la « honte » du monde adulte. Au demeurant, pour lui tous les souvenirs d'enfance peuvent être analysés en fonction de cette opposition, à commencer par *Les Confessions* de J.-J. Rousseau, le propos de tous leurs auteurs étant de s'offrir en pâture au lecteur, jugeant que l'expérience individuelle peut lui être de quelque utilité, à titre « d'exemple ». Vitrac va plus loin dans la métaphore, en se « considérant [lui-même] comme le fruit, l'orange, à sa naissance, que vous avez pelée, où vous avez mordu » etc... (23), qui, passant dans le corps du lecteur, l'inciterait à s'analyser lui-même, à devenir objet de sa propre réflexion et donc à opposer la naïveté (au sens premier du mot) de son enfance, à la honte qui s'empare de lui quand il évoque un souvenir, « à cette honte où je ne sais quelle puissance, quels viscères, quel sexe nous égarent au plus fort de la joie ».

Donner son enfance en exemple, comme ce sera le cas pour *Victor*, cela revient à vanter les mérites d'un enfant précoce, ce qui n'est pas sans provoquer la nervosité du lecteur, toujours incrédule à l'égard des prodiges. Vitrac, qui apprécie les enfants d'une précoce sagesse, reconnaît être allé à la même école :

« Non seulement je ne les hais pas, mais je les admire. Je les encourage, je les gifle, je les nourris de vin pur et lourd, je les leste, je leur apprends comment on fait. Je les gâte. C'est mon école. C'est à celle-là que j'ai été — maladroitement, mais le principe y était — formé. Et si je n'ai pas la reconnaissance du ventre, j'ai du moins celle du caractère » (23).

Après ce préambule justificatif, l'auteur explique sa méthode. Il se présente comme le nœud de vibrations dif-

fuses, « éparpillées depuis vingt ans aux quatre coins de la mémoire », comme celui dont « le centre est partout et la circonférence nulle part ». Pour rappeler à lui les ondes du souvenir, il lui faut se fortifier « à coups de cigarettes et à coups de blanc », si bien que sa démarche intellectuelle finit par épouser celle de l'homme ivre, titubant, revenant sur ses pas, capable de belles envolées lyriques, mais toujours difficile à suivre. Au risque de perdre le charme d'un tel vagabondage dans les champs magnétiques de la mémoire, nous suivrons une méthode plus rigoureuse et, partant, plus schématique.

Roger Vitrac enfant, tel est donc directement ou indirectement le centre de ce récit qui va nous introduire, avec un regard neuf, dans un univers adulte aux ressorts mystérieux. Outre son intelligence précoce, l'observateur a cette qualité particulière qu'il peut remarquer sans être vu :

« ...les familles ne nous cachaient rien, et nous savions tout. On parlait devant nous qui écoutions, retenions et répétions. D'où les drames... » (24)

Où se déroule son enfance ? Nous avons déjà cité les quelques lignes qu'il consacre à la maison familiale, encadrée par la boutique de porcelaine et le Grand Café ; l'architecture du souvenir épouse la topographie. Là est le lieu de sa sagesse et de son premier méfait.

La boutique de porcelaine, c'est l'endroit où, sans rien casser, l'enfant sage laissait le temps s'écouler, contemplant les statuettes à tête mouvante ou les cruches représentant un cosaque, un Japonais, le Tsar, Faidherbe, le président Félix Faure, figurines inspirées de la guerre russo-japonaise, des conquêtes du Sénégal et du Haut-Niger. Si l'affaire Dreyfus n'envenimait plus les conversations, les batailles de l'Indochine occupaient les pages du *Petit Journal* et de son *Supplément illustré* (a), tandis que Blériot, en 1909, acclamé par une ovation générale, fran-

---

(24) Roger VITRAC, « Marius », *Bifur*, op. cit.

(a) Vitrac emploie lui-même le terme « batailles » là où nous parlerions plutôt d'opérations de police. Cf. : *Supplément illustré du Petit journal*, 12-7-1908, p. 224, une gravure pleine page apte à frapper les jeunes esprits : « A la frontière Tonkino-Chinoise — Tirailleurs indigènes désarmant les « réformistes » chinois » ; et le *Petit Journal*, 10-3-1909, p. 1 : « Le vieux de la montagne ». Ainsi peut-on appeler le Détham, ce chef de pirates dont nos troupes viennent d'occuper le repaire dans le Haut-Tonkin ».

chissait la Manche. On imagine l'enfant affairé par la lecture des nouvelles, cependant que la vieille marchande, impotente mais adroite, chassait les mouches et la poussière. La lecture qui assagit les enfants a d'autres effets sur les adultes : « Paris magnétisait mon père. »

De l'autre côté de la maison paternelle était le Grand Café :

« Ce Café était très grand. Je ne me souviens guère de l'aspect intérieur, trop jeune que j'étais. Mon père y allait le soir. J'allais le rejoindre. Un café noir, tout noir, sauf le marbre et la patronne ; mais les porte-manteaux, les lambris, le parquet, les pieds des tables, le poêle immense, tout était noir. Le charbon, rouge... » (24).

Les affaires déclinant, le café disparaît, l'immeuble devient la propriété d'un marchand de truffes dont la fille, Elisabeth, est bien vite le pôle d'attraction de tous les petits souillagais.

« Elisabeth, l'infante, un peu plus âgée que nous tous, jolie, inabordable, mystérieuse, et en blanc, échappe à nos désirs et les suscite tour à tour... »

« ...nous pensions aux délices futures, à l'amour », ajoute-t-il, avant de conter les jeux des enfants, rassemblés en bande, imitant « à s'y méprendre le bruit des pets » pour le plus grand plaisir des commerçants, au seuil de leurs boutiques, puis organisant une expédition au jardin de l'infante :

« Toto nous ouvrit un jardin mitoyen de la terrasse des millionnaires. Ce jardin était couvert de tomates avancées. Nous compissâmes les légumes, et bientôt les projectiles constellèrent de rouge le ciment des millionnaires... J'avais été abandonné dans le feu de l'action, et je ne tardai pas à savoir pourquoi. J'allais lancer la dernière tomate, lorsqu'une main me paralysa le bras. La mère d'Elise ! Où est Elise, me demandait-elle. »

Si Vitrac ne passe pas la suite sous silence, c'est qu'elle représente exactement la contradiction entre la laideur morale que la société adulte fait intervenir artificiellement et le naturel enfantin :

« Inconsciemment, et d'un geste vague, je désignai au hasard, à la lisière de la vigne, une cabane en planche, qui constituait les cabinets de la demeure de Toto. Dans un éclair, et le geste dénonciateur accompli, je devinai

tout à coup que j'avais pu ne pas être lâchement abandonné, mais que, pour me faire une blague, toute la bande s'était entassée dans la cabane. La mère se précipita vers les lieux, et elle ouvrit d'un seul coup la porte ! Tableau ! Devant trois petits garçons débraguettés, Toto enfonçait des petits bouts de bois dans le derrière d'Elise » (24).

Le plus curieux est que cette mésaventure soit restée suffisamment présente à la mémoire de Vitrac, et qu'il en tire une conclusion valable au moment où il écrit :

« On m'accusa, on me mit en quarantaine. J'étais le sale cafard, comme, par un raffinement du destin qui me joue toujours le même tour, je suis devenu, selon les moments de mon âge, un faux-frère, un traître, un Judas, une canaille » (24).

Avant d'examiner en détail les personnages qui ont impressionné son enfance, il convient de dresser un rapide tableau de la société souillagaise, à l'époque où Louis-Jean Malvy en était le représentant à la Chambre des Députés (avant d'être plusieurs fois ministre, à partir de mars 1911, et surtout ministre de l'Intérieur du gouvernement Viviani en 1914) :

« Une ville, unanimisme dans le coin, ceci pour donner plus de poésie, plus d'atmosphère, et pour ne pas me laisser aller à vous les décrire tous, un par un, une ville c'est comme un bateau, une pièce de théâtre, un grossissement microscopique » (24).

D'un côté les acteurs, de l'autre les spectateurs, situés en fonction de la place obtenue au guichet :

« ...ceux du Port sont blanchisseurs, ceux de la Halle sont abrutis, ceux des Promenades radicaux-socialistes, ceux de la route de Sarlat, oubliés ou inconnus, seuls ceux de Laborie sont des aristos. »

A signaler que la famille Vitrac demeurait dans la grand-rue, à côté de ce qui deviendra la Société Générale, c'est-à-dire dans le quartier aristocratique ! Ces distinctions, il ne les fait que parce qu'elles sont d'usage : les groupes ne sauraient se mêler, seuls les enfants passent de l'un à l'autre, de première en troisième classe, de la cale au pont, du poulailler à l'orchestre, observant tout. Inutile de consulter la presse locale et les encyclopédies pour savoir ce qui se passait alors à Souillac et en France, Vitrac écrit en quinze lignes l'illustration de la Belle Epoque, à laquelle les historiens consacrent plusieurs volu-

mes, sans parvenir à mettre si nettement en valeur l'évolution de la mode, l'ascension de la femme, le règne de la machine et de la publicité.

« L'autruche se porte beaucoup cet été, et le panama, la taille est plus fine que jamais, l'amincissement des hanches en est presque au point mort de l'exagération. L'étau circulaire du corset, qui faisait de la femme le sablier charmant des saisons (et vous la teniez tout entière en l'enlaçant de vos dix doigts), la gracieuse machine à déhancher est sur le point d'éclater. Au contraire, la machine disciplinaire accroche l'homme aux bretelles. L'action, les affaires, la science. La population active marche au pas. Le coup de chapeau : piston et bielle. Le sourire se schématise. La promenade se fait en décomposant. On ne se serre plus la main, mais la pince. Le tire-bouton disparaît. Les enfants n'ont plus de vers. La seringue de Pravaz remplace le clysopompe. Le cabriolet du docteur est automobile, il renacle encore sur la côte de l'Arbre-Rond, mais l'an prochain il l'escaladera à vingt à l'heure. On essaie les premiers Lebels sur les grévistes de Carmaux (vive Clemenceau), et l'artillerie est entièrement dotée de notre vaillant petit 75. Moi, je fais du vélo. Tout change, et l'affaire Steinheil arrive à point » (24).

Nous arrivons ainsi à l'année 1908, durant laquelle la France entière vit un feuilleton sanglant et grivois, lorsque la police trouve deux cadavres auprès de la belle Meg Steinheil, l'ex-Pompadour de l'Elysée, entre les bras de qui mourut le Président de la République, Félix Faure, neuf ans auparavant. On se souvient du dialogue entre le médecin accouru et le factionnaire : « Le Président a-t-il encore sa connaissance ? » — « Non, elle vient de partir par l'escalier de service », et l'on imagine les conversations auxquelles les enfants prêtaient l'oreille !

Il est certain que l'esprit de Vitrac a été marqué au coin des événements qui viennent d'être rapportés. Encore plus l'a-t-il été par ses amitiés, les personnalités locales, les destins individuels qui ont, en quelque sorte, formé sa vision du monde. Il constate lui-même, non sans une pointe triviale :

« C'est triste à dire mais on le verra par la suite, le malheur des autres m'attire. Il y a toujours quelque chose qui tourne mal chez ceux que j'aime. Je n'ose pas me

prendre pour un poison, ni pour un hibou. Non, mais supposez que je sois dans le genre de la mouche à viande. Ah ! Ah ! » (25), poursuivant plus loin : « Enfin, pour parler net, je n'ai jamais été attiré que par les fous en puissance, et par les morts de moins de trente ans. »

On nous pardonnera de citer longuement notre auteur, mais à cela nous avons deux raisons, qui nous paraissent nécessaires et suffisantes : les textes auxquels nous faisons allusion sont peu connus et n'ont guère de chance d'être reproduits avant longtemps ; d'autre part, les souvenirs en apparence décousus auxquels Vitrac s'attarde, nous permettront d'entrer, par la suite, de plain-pied, dans son univers dramatique.

On constate en effet que, très jeune (il a six ans, à peu près), il est sensible à une sorte de fatalité qui s'abat autour de lui, aux coïncidences tragiques, aux interférences dont il formule ensuite la théorie sur un mode lyrico-scientifique :

« Eh bien, supposez qu'ayant suivi de l'œil le vol du chardonneret, qui traverse l'air par saccades, et selon une ligne dont les variations du polynome 3ax2 + 2bx + c donneraient sensiblement la courbe, vous le combiniez tout à coup à la croissance, par exemple, de l'asperge, bref, que vous receviez du monde le choc imprévisible et improbable où l'asperge et le chardonneret vous prennent, non pas à témoin, mais comme leur plus grand commun diviseur, vous passerez de l'un à l'autre avec autant de facilité que vous passiez, pendant la guerre, du sucre à la saccharine... » (25) donnant l'exemple aussitôt après : son amitié qu'il transfère, selon la même loi, de Léon à Marius.

Le visage de Léon n'a rien qui retienne directement l'attention. En revanche, l'agitation de sa maison, la nuit, n'est pas sans évoquer les scènes fort animées du dernier acte de *Victor ou Les Enfants au pouvoir :* « La nuit, une grande procession de lampes, des stations de chambre en chambre, des éclipses, des volets battant, et tout à coup le silence des murs face au ciel, avec ce je ne sais quoi qui ronge, rampe, circule de rêve en rêve, met les draps en boules, et par instant l'échange de sanglots derrière les cloisons et des cris de sentinelles... » (25)

---

(25) Roger VITRAC, « Marius », *Front*, op. cit.

En outre, la ruine morale de sa famille, les catastrophes qui en quelques jours la décimèrent rappellent non seulement le titre d'un chapitre (Danger de mort) de *Connaissance de la Mort* (26), mais aussi son contenu : dans un palais fictif, les morts s'accumulent, comme provoquées par la parole. Il en est de même chez Léon :

« Léon adorait sa cousine. Elle mourut la première et elle le fit avec beaucoup de lenteur. Aussitôt, Charles (le frère) fut foudroyé à la guerre. La mère, ébranlée à la fenêtre, chut dans la cour, les bras croisés sur les yeux, les bottines jointes. La douleur, prenant un chemin de traverse, frappa le père d'apoplexie. C'est ainsi qu'à quelques mois, parfois à quelques jours d'intervalle, s'inscrivent sur la maison fatale les mots « langueur », « mort violente », « neurasthénie », « apoplexie » (25).

Quant à Léon lui-même, l'auteur précise qu'il fut épargné, mais faillit devenir fou. Autre interférence tragique, autre destin fatal, celui d'Alfred et de Germaine, qui nous paraîtrait du plus pur romantisme, si on ne savait combien de tels phénomènes ont été fréquemment observés : Alfred aimait Germaine, qu'on l'empêchait d'épouser et dont il était aimé. Germaine épouse un riche Anglais et doit brusquement rentrer au village pour y mourir de tuberculose, « en appelant dans la nuit Alfred, et à la même heure, les actes de décès en font foi, Alfred de l'autre côté de l'eau (au Maroc) mourait de la tuberculose en appelant Germaine » (27). Le romanesque aurait été, dès lors qu'ils s'aimaient, d'imaginer qu'Alfred enlevait sa bien aimée... Mais ce sont là des tragédies qui ne s'imaginent pas : un amour aussi fou ne peut être le fruit de l'invention poétique, il pose tout le mystère des êtres qui ne trouvent une consolation que dans et par-delà la mort.

L'histoire de Marius ne sera pas achevée. Son héros nous est présenté, comme Vitrac s'est présenté lui-même, sagement assis derrière la vitrine d'une épicerie-tabac, puis accomplissant un de ces rites hebdomadaires dont l'explication ne s'impose pas, allant chaque mercredi brûler un volumineux sac de vieux papiers dans sa vigne ;

---

(26) Roger Vitrac, *Connaissance de la Mort*, Gallimard 1926, p. 151 et suivantes.

(27) Roger Vitrac, « Marius », *Front*, décembre 1930.

la seule justification, aux yeux des enfants, était qu'il se faisait accompagner de deux petites filles, Thérèse et Céline. Faute de patience, comme il l'écrit lui-même, Vitrac ne nous dit pas ce qu'il advint de ces amours enfantines qui préfiguraient la révélation de la Femme, et son éternel mystère : « On ouvre les bras, elle arrive ; on les referme, elle est là ; on les rouvre, elle est partie. »

Faute de connaître plus précisément Marius et, partant, son homonyme Roger Vitrac, passons en revue, comme il le fait lui-même, ceux que l'auteur appelle tour à tour les « détraqués », les « mabouls » ou les fous, qui accentuent le contraste entre l'apparence et la réalité sociale. En contemplant les maisons, les visages de Souillac, il peut lire « volonté, ordre, progrès ». Mais en fait, s'approchant, il constate que chaque édifice a son ombre, et que le quartier de Laborie présente en réalité un damier « où chaque maison est noire ou blanche, ou noire et blanche alternativement ! le fou, le rentier ; le malade, le notaire ; le commerçant, le failli »... (28) Si par hasard passe le receveur des contributions, « un homme à femmes », il entraîne derrière lui, comme son ombre portée, l'apparition de « Zig-Zag le maboul », médaillé de la guerre de 1870, au garde-à-vous derrière sa grille, caquetant, gloussant, faisant des gestes obscènes aux passants, poignardant un balai en criant des injures.

Le personnage qui a le plus marqué son séjour souillagais est sans nul doute Marguerite, jeune fille d'une beauté parfaite, « le moule perfectionné du désir », « la plus belle statue vivante » qui, par sa beauté même, provoque l'émotion. Vers minuit, elle éveille la ville. Les volets s'ouvrent, des mains impatientes et nerveuses font jouer l'espagnolette des fenêtres :

« Tout le monde en chemise est au balcon. On s'interpelle d'une maison à l'autre. Qui égorge-t-on ? Avez-vous entendu ? Une femme ! Des cris de femme ! Qui est-elle ? La lune éclaire le tableau. Un côté du boulevard est en pleine lumière, l'autre dans l'ombre. Par pudeur, on n'a pas allumé l'électricité. Seule, une fenêtre brille : c'est là ! C'est Marguerite nue, qui descend le long d'un drap de lit, au clair de lune. Son gros orteil atteint déjà le ciment quadrillé du trottoir. La voici illuminée par un lampadaire. Ses cheveux défaits tombent jusqu'aux talons. Elle

crie. Elle danse, elle court, elle s'enfuit vers la rivière. Mon Dieu ! sauvez-là ! Arrêtez-la ! Pierre, mets ton pantalon ! M. Dubost, accompagnez-moi ! Dépêchez-vous ! Courez ! Juste ciel, la malheureuse va se noyer. Elle est folle ! Hélas ! une si belle fille... » (28)

Autre fugue, Marguerite toujours nue s'échappe par la campagne. Il faut faire quelque chose ! Les hommes s'élancent à sa poursuite parmi les ceps de vigne. Malgré ses cris, ses griffes, ses dents, ils parviennent à la maîtriser et à la ramener chez elle. Le lendemain, les chevaux rouges de la maison de fous de Leyme l'emporteront, à jamais cloîtrée dans son paradis de fleurs et d'oiseaux.

Nous avons vu comment Vitrac, par le seul jeu des événements, avait été rendu sensible aux « interférences » dans la destinée des êtres, puis à la folie, ou plus exactement au problème des limites de la raison. Son éducation n'aurait pas été complète, s'il n'y avait eu le pharmacien pour lui faire découvrir les lois de l'étonnement :

« Un jour il m'apparut entre une immense bouteille et une toute petite. Il me pria de les soulever. L'une était un cartonnage réclame de l'Hunyadi Janos, l'autre était pleine de mercure. Je tombais à la renverse en soulevant la première, ou bien je me trouvais dans l'impossibilité de soulever la seconde, en raison directe ou inverse des efforts que je proportionnais aux volumes apparents. L'élément surprise, je l'ai appris plus tard, m'était entré dans l'intellect... » (28)

A lire ceci, comment ne pas songer à la cage d'oiseau remplie de blocs de marbre imitant parfaitement des morceaux de sucre, conçue par Marcel Duchamp pour l'étonnement de ceux qui regardent avec les mains ? (29). Nous verrons bientôt que la formation intellectuelle de Vitrac, acquise et relatée par lui-même de façon si désordonnée, lui permettra d'approcher très rapidement les recherches du dadaïsme et du surréalisme, le moment venu.

Roger Vitrac a donc rappelé des épisodes de son enfance vers 1919, dans *Le Faune noir*, puis vers 1928 dans « Marius » et enfin, en 1944, sur son carnet intime, pour

---

(28) Roger VITRAC, « Marius », *Bifur*, avril 1930.

(29) Cf. *Marchand du Sel*, écrits de Marcel DUCHAMP réunis par Michel SANOUILLET. Paris, Le Terrain vague, 1959, hors texte, p. 160.

préparer sa dernière pièce : *Le Sabre de mon père* (30) dont nous verrons combien elle emprunte à la réalité souillagaise. On constate que, ce faisant, il remonte plus loin dans sa mémoire, et, alors que « Marius » est consacré à Souillac, ces notes sont l'esquisse des personnages qui ont veillé sur sa petite enfance, à Pinsac. Il est difficile de relever des éléments importants dans ces notes jetées sur le papier pour l'usage personnel du dramaturge. Bien des notations n'ont aucune signification pour d'autres, même pour ses familiers. Nous retiendrons cependant le visage d'une enfant que de mauvaises fées avaient veillée à sa naissance :

« *Clémence* : petite fille sans beaucoup de charme.

Cheveux nattés dans le dos.

Affection incompréhensible que j'avais pour elle à trois ans.

Fugue : je l'entraînais vers Souillac en la prenant par le cou.

Rencontre de mon père qui venait de chercher le lait chez Villerbeuse.

Il me ramène à la maison par les oreilles. Mon grand chagrin dans l'entrée.

Drame dans la famille de Clémence.

Un bâtard. — Un pendu. Elle se fait religieuse. »

On constatera combien son destin familial est proche de celui de Léon, le premier ami de Roger. En outre, il n'est pas sans évoquer celui de la famille Magneau, dont le père se pend, dans *Victor ou Les Enfants au pouvoir*. Si on ne connaît pas le sort de la petite Esther, on imagine bien qu'elle puisse devenir religieuse, comme Clémence !

Quant aux autres personnages, on ne peut dire qu'ils aient influencé si directement la création artistique de Vitrac.

Mais il est un événement très important de son enfance, sur lequel il n'a donné aucune indication, et qui nous semble avoir, pour une bonne part, motivé les aspects les plus arbitraires de son œuvre. Nous voulons parler de la mort de son petit frère, alors que lui-même était encore très jeune : « J'ajoute, nous écrit Mme Léo A. Salmon, qu'il avait eu un jeune frère, mort à deux ans, et qui s'ap-

(30) *Cf.* Roger VITRAC, *Théâtre IV*. Paris, Gallimard, 1964, pp. 45-172.

pelait Patrice. Cela l'a marqué extrêmement, et il en parlait souvent » (31). Or, Patrice, est le nom qu'il donne à plusieurs reprises à l'un de ses personnages (32).

Vitrac a fourni un cadre pour notre analyse, une méthode qu'il comptait appliquer à l'étude de ses personnages que nous avons retournés à notre usage, partant de l'hypothèse qu'il pouvait être lui-même l'un des personnages les plus intéressants de son œuvre. Pourtant, on ne saurait aller dans cette voie sans de nombreuses précautions. L'examen des textes à caractère autobiographique est souvent éloquent, et s'il ne nous est pas permis de mettre en doute la véracité des faits rapportés, nous devons être prudent et éviter de conclure, c'est-à-dire de donner aux arguments de l'auteur la même importance qu'il leur a accordée. Il se peut qu'à ses yeux telle rencontre de son enfance ait été déterminante, et nous devons le savoir pour comprendre l'ensemble de son œuvre. Mais il se peut qu'il passe sous silence des faits tout aussi importants, pour des raisons personnelles, qu'il ne nous appartient pas de juger. Cependant, si nous voulons connaître les motifs qui l'ont conduit à écrire une œuvre publique (qu'y a-t-il de plus public, de plus collectif que le théâtre !) et comment il a constitué cette œuvre, nous devons rechercher les événements biographiques qui, à un moment déterminé, l'ont amené à s'exprimer au moyen de la littérature. La mort prématurée d'un petit frère, ressentie comme une injustice, l'atmosphère de drame familial résultant de la mésentente des parents sont peut-être deux raisons majeures qui ont incité Vitrac à nous communiquer sa propre vision de la vie. Or, il nous faut constater qu'il n'a laissé aucun écrit pouvant nous mettre directement sur cette voie. Nous avons eu le privilège de pouvoir enquêter auprès de ses familiers. Mais là aussi le procédé n'est pas sans écueils. Il est délicat de pénétrer ainsi dans l'intimité des personnes, en leur posant des questions qui leur paraissent indiscrètes, s'agissant d'un être cher à leur mémoire. Sachant les limites de notre travail, nous nous bornerons donc à exposer l'ensemble de nos connaissances,

(31) Lettre déjà citée du 26 octobre 1964. L'extrait du registre des actes de naissance qui nous a été communiqué par la mairie de Souillac nous apprend que Robert-Patrice-Emmanuel, né le 8 mars 1910 à Souillac, est décédé à Paris le 9 mars 1912.

(32) Cf. Roger VITRAC : *Les Mystères de l'Amour* et *Connaissance de la Mort*.

en nous interdisant de conclure, car si Vitrac pouvait user de la liberté du créateur pour donner une unité au personnage qu'il désirait mettre en scène, nous n'avons pas les mêmes droits à l'égard d'un homme qui, par sa dimension charnelle, dépasse les limites du personnage. Si lui-même s'est livré à nous (de manière fragmentaire malgré tout puisque « Marius » est resté inachevé) comme objet de fiction romanesque, même si la part de fiction est très limitée, nous devons nous déprendre de l'imaginaire et rester au niveau de l'existence. C'est pourquoi nous avons essayé, chaque fois que cela nous était possible, de confronter le « récit » de l'auteur au témoignage recueilli de source sûre, c'est-à-dire auprès de personnes ayant vécu dans son intimité ; c'est le cas pour Mmes Kathleen Cannell et Léo A. Salmon et M. Jean Puyaubert. La correspondance que nous avons échangée avec tous les trois, les conversations que nous avons eues avec les deux derniers nous ont permis de constater combien Vitrac avait gardé le vif souvenir de son enfance provinciale, bien qu'il ait dû s'installer à Paris avec sa famille à un âge où l'on oublie très vite le passé.

CHAPITRE II

AVENTURE

Installation des Vitrac à Paris. — Le logement de la rue de Palestro. — Etudes au collège Chaptal. — Premier mariage. — Le 104e R. I. — Une œuvre perdue : La Fenêtre vorace. *— Episode dadaïste à Saint-Julien-le-Pauvre. — Création d'*Aventure, *qui n'a que trois livraisons. — Scission au comité de rédaction. — Vitrac, représentant d'*Aventure *au comité organisateur du Congrès de Paris. — Il y soutient les positions d'André Breton, de même que, par la suite, à la soirée du « Cœur à barbe ». — Cependant, il prend la défense de Dada, contre la* N.R.F. *— et cite plusieurs auteurs qui deviendront le fonds commun du surréalisme.*

*Après l'échec d'*Aventure, *et du Congrès de Paris, Vitrac rejoint le groupe d'André Breton. — Il participe à toutes ses activités : « Voyage magique » ; jeux de société ; jeux de mots. — La tentation du silence.*

« La famille a quitté Souillac pour Paris, Roger devait avoir douze ans, comme je vous l'ai dit, à peu près ruinée par le jeu. Les Vitrac, après avoir séjourné chez une compatriote, Mademoiselle Besse, sage-femme boulevard de Grenelle, ont habité un petit logement rue de Palestro. Jules Vitrac avait quelques relations politiques et a pu trouver une situation au Ministère des Pensions, ce qui lui a valu une retraite dont il a pu vivre ensuite avec sa femme. Vous retrouverez tout cela dans *Le Sabre de mon père* qui est

l'histoire absolument exacte », nous écrit Mme Léo A. Salmon (1). Rapprochons de ce témoignage le texte de Vitrac, inséré dans le programme de cette pièce :

« Le 22 mai 1910, la Comète de Halley apparaissait dans le ciel de Beaujac ; Mademoiselle Diane Condé, de la Comédie Française, disait *La Nuit de Mai* sur la scène du Théâtre municipal de ce chef-lieu de canton, M. Edouard Dujardin se ruinait au jeu et Françoise Dujardin, sa femme, était sur le point de prendre un amant. Tous ces événements et bien d'autres s'accomplissaient sous les yeux de leur fils, le petit Simon Dujardin. Le lendemain, les Dujardin quittaient la province et allaient s'installer à Paris... *Le Sabre* est fait de l'enchaînement et de la somme des événements dramatiques qui ont déterminé, précipité le changement de vie des Dujardin et décidé, prématurément, de la vocation de leur fils... » (2)

Avec ce que nous savons déjà de la famille Vitrac, il est clair que la réalité a été très peu déformée par la fiction théâtrale, et Vitrac lui-même nous indique les rapprochements possibles en donnant à son jeune héros son troisième prénom à lui, Roger Eugène Simon, ce qui n'est certainement pas involontaire puisque le même personnage avait été baptisé de la même façon dans une pièce précédente : *Le Coup de Trafalgar*. Nous aurons de même l'occasion de retrouver la sage-femme qui l'hébergea à Paris, sous les traits de Flore Médard, dans les deux œuvres où il apparaît lui-même sous les traits du petit Simon, et ses parents sous ceux de M. et Mme Dujardin. Pour confirmer les termes de Mme Salmon, nous savons (par M. Puyaubert) que c'est Louis-Jean Malvy qui fit obtenir un poste de rédacteur à Jules Vitrac.

Quant au quartier où les Vitrac allèrent habiter, il occupe par son pittoresque une place dans l'œuvre de Roger, particulièrement le logement de la rue de Palestro, où se situe intégralement l'action du *Coup de Trafalgar :*

« J'ai habité pendant près de quinze ans, rue de Palestro, au 17. Le 17, comme disaient les locataires qui se connaissaient tous, depuis la concierge jusqu'à ceux du dernier étage où logeait un ouvrier qui travaillait dans une usine automobile à Suresnes. Il y avait, il y a peut-être encore, un marchand de parapluies, un marchand de cartes postales, une clinique, quelques employés, un comé-

(1) Dans sa lettre du 26 octobre 1964.
(2) Roger VITRAC, dans le programme du *Sabre de mon père*.

dien et sa compagne, tous deux choristes à la Gaîté-Lyrique. Enfin le petit monde de Paris qui travaille, s'amuse à peu de frais et passe la vie sans éclat, victime seulement des éclats de la vie. *Le Coup de Trafalgar* doit beaucoup à tous ces personnages. Mais il doit bien plus encore au quartier Bonne-Nouvelle » (3).

Il faut en effet se représenter l'animation insolite de ce quartier proche des Halles, pour comprendre combien il a pu étonner un tout jeune provincial. Dix ans après l'avoir quitté, Vitrac évoque encore avec nostalgie le petit train à vapeur qui descendait du Luxembourg, apportant aux Halles toutes les senteurs de la campagne, pour transformer le carreau en un immense jardin ; ses détours rituels par le Square des Innocents, lorsque, étudiant au Quartier Latin, il devait rentrer chez lui, tard dans la nuit, à l'heure « des rencontres les plus inattendues et des signes humains dont l'étrange alphabet engageait à une sourde volupté ».

Avant de fréquenter le Quartier Latin, le fils du notable souillagais reclassé dans l'Administration a fréquenté le collège Chaptal. Il y est entré le 2 octobre 1912, et semble l'avoir quitté à Pâques 1918, car le registre des notes trimestrielles porte trace de sa présence aux deux premiers trimestres, mais non au troisième. Entre-temps, il avait eu une scolarité tout à fait régulière, depuis le cours de première année (correspondant à notre cinquième actuelle) jusqu'à la classe terminale (notre classe de Philosophie). Les appréciations de ses professeurs le classent dans une bonne moyenne, sans indication particulière. Quant à lui, il retient surtout le visage d'un professeur qui lui enseignait le Français en quatrième D, à propos duquel il évoque le père Ubu : « Le pouvoir maléfique de certains visages condamne à des gestes inquiétants. Tel professeur fielleux de mon adolescence peut à ce point influencer ma main que, les yeux fermés, ce n'est plus une tête humaine que je dessine, mais un contour voisin de cet insecte qu'on appelle mante religieuse », écrit-il dans un article à la mémoire d'Alfred Jarry (4), contant par ailleurs un trait caractéristique de ce personnage. « Le maboul nous donna un jour à décrire une gare de chemin de fer. Huit jours après, il arriva en souriant, la mèche en bataille. Il déposa en rigolant les copies sur son bureau, se frotta les mains,

(3) Roger VITRAC, « Deux heures du matin aux Halles », *Visages du Monde*, n° 467, 15 juin 1937.

(4) Roger VITRAC, « Alfred Jarry », *Les Hommes du Jour*, 3 novembre 1923.

s'assit et nous annonça le plus gaîment du monde : « Messieurs ! vous êtes tous des crétins. Vous avez tous zéro ! » Puis, se levant, il dessina sur le tableau noir une roue dentée. Il en dessina deux autres s'engrenant dans la première, trois autres s'engrenant dans chacune des deux secondes et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il eût couvert tout le tableau. Alors, il se tourna vers nous en ricanant : « Avez-vous compris ? » dit-il. Une unanime et sonore négation lui répondit. Il expliqua : « Le rond du milieu : c'est le chef de gare, les deux autres sont les sous-chefs, les six autres leurs aides, etc... » (5)

Le récit est plaisant. Il est bien évident que tous les professeurs, dont Vitrac ne parle pas, ne sont pas taillés sur le même patron, et que tous les élèves ne sont pas sensibles de la même façon à une telle démonstration d'indépendance d'esprit ; au-delà de la simple anecdote, et sans vouloir généraliser, les excentricités de ce professeur sont plus importantes qu'on ne croit. Vitrac y insiste lui-même quand il s'agit pour lui de parler d'Alfred Jarry. Et s'il comprend si bien la création du type ubuesque, c'est que lui-même en a côtoyé un exemplaire à un moment de la vie où l'individu est particulièrement réceptif. On peut affirmer, sans crainte d'exagération, que ce professeur l'a rendu sensible à certaines formes de la pensée moderne, qui ne se limitent plus à l'univers rationnel et entreprennent l'exploration du domaine extra-logique. Il commente lui-même : « C'est à ce triste sire que je dois pourtant l'obsession de l'étonnement et sa réhabilitation essentielle. Depuis, chaque fois que le mot a été prononcé devant moi, ou par moi, je n'ai pu m'empêcher d'y associer, d'abord, une sourde terreur, et de rechercher ensuite, dans ce qui faisait l'objet ou le sujet de l'étonnement, les raisons profondes de mon émotion » (5).

C'est ainsi qu'il nous faut remonter à cet épisode de son adolescence, de même qu'au souvenir de certains aliénés souillagais, pour comprendre pourquoi Vitrac, que rien dans sa famille et dans son éducation ne prédisposait à la fréquentation des formes les plus avancées de l'esthétique contemporaine, s'est intéressé à l'œuvre de Jarry, de Roussel, de Picabia, pourquoi il leur a consacré quelques études parmi les plus justes et les plus compréhensives, et pourquoi il a introduit dans son théâtre des êtres en

(5) Roger VITRAC, « Le Voyage Oublié », *Les Feuilles Libres*, n° 48, mai-juin 1928.

marge de la raison. Non que Jarry, Roussel ou Picabia soient pour nous des aliénés, mais leurs créations ont suscité, à l'époque, la même réaction que le public réserve d'habitude aux œuvres des déments. Si Vitrac n'a pas qualifié de démentielle telle peinture « mécanicienne » de Picabia, c'est qu'il avait appris, auparavant, à s'étonner de tout et à exploiter ensuite sa réaction dans le sens d'un approfondissement de la connaissance de l'esprit humain.

Au printemps de 1918, la grosse Bertha se mit à canonner Paris, ce qui provoqua le repli de Roger et de sa mère à Souillac (le père ayant été mobilisé pour la durée des hostilités). Le jeune homme acheva sa scolarité au lycée de Cahors, où d'ailleurs il passa la seconde partie du baccalauréat.

La paix rétablie, la famille revint à Paris, passant toutefois les vacances d'été à Pinsac. C'est là, ou plus exactement à Montvalent, lieu de résidence de sa fiancée, que Roger se maria le 7 octobre 1920, épousant sa cousine Gérardine Vitrac, la fille du frère jumeau de son père. « Et le mariage n'a tenu que six mois », nous écrit Mme Léo A. Salmon. Brûlant les étapes, elle poursuit : « Départ de Roger pour Paris où il a connu une vraie passion pour une jeune fille, Suzanne, et les surréalistes. » En fait, le Mouvement Surréaliste n'était pas encore né, et Vitrac ne connut Suzanne qu'en 1922. Mais il est certain que c'est le séjour parisien du couple qui provoqua les dissensions, Gérardine ne supportant pas l'atmosphère de la capitale et l'attitude légère de son jeune époux. Elle s'en retourna vivre dans sa famille (6) ; Vitrac, de son côté, allant accomplir ses devoirs militaires.

Généralement, on passe rapidement dans les biographies, sur la période militaire d'un individu, à moins qu'il ne se soit illustré par de hauts faits guerriers. Dans le cas de Vitrac, force nous est de nous arrêter longuement, d'une part parce que son service militaire a duré trois ans, ensuite parce que cette période correspond à son entrée active dans le monde littéraire.

Vitrac était incorporable en 1919, mais comme étudiant inscrit au P.C.N., il pouvait bénéficier d'un long sursis. Cependant, apprenant par un de ses amis de collège, M. Henri

(6) Elle s'est remariée avec son premier fiancé, et réside toujours au pays natal.

Prado-Gaillard, la création d'un peloton spécial d'étudiants, il résilia son sursis et, bien que ne poursuivant pas des études de lettres ou de droit, parvint à se faire incorporer, en octobre 1920, au peloton « Lettres et Droit » des élèves-officiers du 104e Régiment d'Infanterie, caserné à Latour-Maubourg.

Ce peloton bénéficiait d'une expérience qui mérite d'être contée, car elle n'a jamais été renouvelée, à notre connaissance. Au lendemain de la guerre, dans l'euphorie générale de la victoire, certains supérieurs militaires devenus subitement pacifistes comme on l'était beaucoup à cette date, imaginèrent de conserver un nombre constant de conscrits tout en leur accordant quelques privilèges, donnant au service militaire un caractère moins rébarbatif, plus positif, puisqu'il s'agissait de résorber l'immense hémorragie que la France venait de subir, en préparant les jeunes à assumer les charges sociales du pays. François Baron, qui connut Vitrac au service militaire, a consacré un long chapitre à cette période dans un volume de mémoires, intitulé *Les Frontières du bonheur* (7) ; il précise, en ce qui concerne les mesures prises par le commandement : « Il s'agissait, sans interrompre les études universitaires, de fabriquer des officiers avec des étudiants.

Pour cela, on leur demandait de s'engager pendant trois ans dans un régiment de la ville où ils faisaient leurs études, en garantissant, par contrat, la permission permanente de l'après-midi, augmentée six mois après, de la permission permanente de la nuit, puisque, six mois après, nous devenions déjà élèves-officiers de réserve, c'est-à-dire pas sous-officiers, mais presque officiers... » (8)

On imagine ce qu'un tel régime libéral entraîna comme désordres à l'Université et à la caserne pour bon nombre d'étudiants, avides de fréquenter Montparnasse ou Montmartre, et de s'absenter pendant de longues périodes pour goûter les charmes de la province française. Il faut souligner cet extraordinaire sentiment de liberté qui envahit à ce moment-là l'ensemble de la population, et qui n'est pas sans rappeler les beaux jours de Saint Germain-des-Prés en 1947. « Soldats à l'Université, étudiants à la caserne, nous avions le beau rôle et le jouâmes bien », poursuit François Baron : « Nous avions à cœur de transférer l'atmosphère du Quartier Latin aux Invalides, et celle de la

(7) François Baron, *Les Frontières du bonheur*. Gallimard, 1954. 312 p.
(8) *Ibidem*, p. 60.

cour du quartier dans les cours de la Sorbonne. Mais c'est dans le rôle de tire-au-flanc qu'un certain nombre d'entre nous furent imbattables. Etudiants peu zélés, nous l'étions encore moins sur le plan militaire. La majorité de notre effectif était antimilitariste, non point par manque de patriotisme, mais parce que, la dernière de toutes les guerres étant gagnée, nous trouvions vraiment superflu de nous entraîner au maniement des armes... »

Il précise ensuite les conditions exactes dans lesquelles ils appliquèrent cet état d'esprit à leur situation transitoire : « Habitant au cœur d'un Paris effervescent comme nous-mêmes, nous étions soldats de six heures du matin à midi.

« A la permission permanente de l'après-midi succéda bientôt pour ceux qui savaient où coucher, découcher et ne pas se coucher, la permission permanente de la nuit.

« Au bout de quelques mois, un certain nombre d'entre nous résolut le problème de la matinée.

« Se porter malade est classique et c'est manquer d'imagination. Et puis il faut, au moins, être présent à l'appel du matin : six heures. C'est dur, surtout en hiver. Alors le « peloton spécial » (comme on nous appelait) fonda sa troupe théâtrale et son équipe sportive... »

Il s'attache à faire le portrait de certains compagnons de chambrée qui furent, pour lui, des rencontres déterminantes, intitulant cette partie de ses mémoires « Rencontres du grand Meaulnes, de Roger Vitrac et de René Crevel ». Pour la fiction romanesque, l'auteur s'est dédoublé entre celui qui dit « je », François Baron, et son héros, Jean-François, image rétrospective de lui-même : « Aussi ne fus-je pas surpris, mais légèrement inquiet lorsque, le soir même de notre arrivée, dans le silence stupéfié d'une chambrée, après l'appel du soir et l'extinction des feux, un grand garçon blond se leva de son lit, alluma une cigarette et dit nonchalamment : « Moi, je m'en vais à Montmartre, qui vient avec moi ? » d'entendre mon voisin, Jean-François, répondre « Moi » !

« Le lendemain Roger se joignit à eux et il en fut ainsi très souvent, sauf quand le sommeil les terrassait, car ils rentraient rarement avant cinq heures du matin. Marcel, le grand blond, Roger, le grand maigre, et Jean-François ne se quittèrent plus... »

Passons sur le portrait de Marcel Debiève, entraîneur d'hommes jouissant d'une considération un peu trouble, et venons-en à Vitrac. « Roger, lui, n'était pas sportif. C'était,

à cette époque, un poète hermétique et un fantaisiste éblouissant. » En effet, Vitrac, à cette époque, avait publié son *Faune noir*, plaquette de poèmes symbolistes dédiés à celui qu'il appelait « son maître », Henri de Régnier, et il lisait beaucoup, au dire de ceux qui l'ont connu, les auteurs alchimistes qu'il citera par la suite en exergue à un recueil de poésies surréalistes (9).

Sur le plan physique « trop grand, trop maigre, incapable de marcher au pas, de porter un fusil, de serrer des bandes molletières, il coupait aux défilés et aux parades, l'Intendance n'ayant jamais trouvé un uniforme qui lui convînt et nos instructeurs ayant abandonné l'espoir de lui donner l'allure martiale ».

Comique dans son costume militaire, Roger Vitrac était surtout un joyeux et bon camarade, ce qu'il est toujours resté pour tous ceux qui l'ont approché : « Mais comme il avait une belle voix de ténor et un répertoire inépuisable de chansons obscènes, il était l'animateur précieux des quelques longues marches, que nous ne pûmes esquiver, qui dégénérèrent rapidement, devant les badauds ébahis, en monômes d'étudiants se rendant à Robinson. » Avec d'autres écrivains en puissance, il avait retenu une chambre dans un hôtel de la rue Jacob, où il avait l'habitude de terminer ses nuits. La solde militaire, fût-elle celle d'un élève-officier, n'autorise guère de fastes, de sorte que l'hôtelier, las d'héberger gratuitement ces jeunes gens, alla se plaindre au père du régiment, ce qui fit découvrir leurs trop nombreuses absences illégales. Vitrac a narré la suite dans un passage du « Voyage oublié » : « ...Soit dit en passant, je n'étais qu'élève officier de réserve dans l'infanterie et je ne tardai pas à être cassé pour absence illégale. Mais un détail : le colonel me demanda de faire au camp de Maisons-Laffitte une conférence sur l'Art moderne. Je consentis lorsqu'il m'eut payé, c'est-à-dire contre quatre jours de permission. Ecoutez maintenant cet attendu de mon acte de cassation : *L'élève officier Vitrac se fait le prêtre du dadaïsme, religion qui équivaut à l'anarchie.* — Ben mon colon ! » (10) François Baron précise, en réponse à une de nos questions : « Nous avons été cassés de notre grade avec notre ami Marcel Debiève pour trois mois d'absence illégale (au minimum) ayant prix l'habitude pour

(9) Roger VITRAC, « *La Lanterne noire* » in : *Dés-Lyre*, op. cit.
(10) Cf. Roger VITRAC, « Le Voyage Oublié », *Les Feuilles Libres*, n° 48, mai-juin 1928.

des prétextes extravagants (répétition théâtrale, entraînement sportif, maladies honteuses, etc...) de ne plus aller à la caserne — d'où trois mois de prison, donc trois mois de rabiot.

« Tout cela nous amusait beaucoup et n'a jamais été tragique parce que, par contrat, l'armée ne pouvait nous empêcher de continuer à suivre nos études en Sorbonne dans la journée. »

Le fait est que la dégradation dans la cour des Invalides ne tira pas à conséquences puisqu'elle n'empêcha pas François Baron d'être nommé, par la suite, gouverneur général des Indes. Quant à Vitrac, les différents prétextes qui avaient occasionné cette sanction ne lui furent pas tous maléfiques puisque, grâce à la constitution d'une troupe théâtrale, déjà mentionnée par François Baron, il put faire représenter sa première pièce, *La Fenêtre vorace*, devant un colonel ébahi. Malgré toutes nos recherches auprès de ceux qui la jouèrent et auprès des animateurs de la troupe occasionnelle, nous n'avons pu en retrouver le texte. Tous les spectateurs de l'époque se souviennent de la fantaisie délirante, de l'humour très proche de Dada et du réveille-matin cher à Jacques Vaché (11) qu'elle contenait. La mémoire fidèle de deux de ses compagnons, respectivement Jacques Baron et André Dhôtel, nous permet de rapporter ici deux exemples, tout en regrettant la disparition d'un manuscrit qui sans nul doute nous eût permis d'inscrire Vitrac au nombre des grands apôtres de l'esprit Dada, lui qui eut le mérite d'introduire l'ennemi au sein de l'armée. Partisan d'une nouvelle logique et contradicteur de Descartes, il inscrit dans son spectacle le principe des réponses à côté, que les psychiatres appellent symptôme de Ganser, du genre :

« Quelle heure est-il ?
Quarante maisons... », etc...

Il émet aussi cette phrase d'un pessimisme moderne, teintée de perpétuelle ironie : « Le réveille-matin n'a jamais fait avancer l'humanité d'une heure. » Au demeurant, il est impossible de vouloir retrouver la trame logique d'une

(11) Cf. Jacques VACHÉ, *Lettres de guerre, ou Sans Pareil*, 1919, p. 8 : « Il est dans l'essence des symboles d'être symboliques » m'a longtemps semblé digne d'être cela comme étant capable de contenir une foule de choses vivantes : Exemple : vous savez l'horrible vie du réveille-matin — c'est un monstre qui m'a toujours épouvanté à cause que le nombre de choses que ses yeux projettent, et la manière dont cet honnête me fixe lorsque je pénètre une chambre... »

pièce cocasse qui, fidèle à l'esprit Dada le plus pur, s'attaquait à la morale traditionnelle par la désarticulation du discours cohérent, espérant agir sur l'esprit en torturant le langage.

L'adhésion à Dada de Vitrac et de ses inséparables compagnons de régiment, Crevel et François Baron, ne se borna pas à la seule représentation de *La Fenêtre vorace*. François Baron poursuit dans ses mémoires :

« Nous introduisions à la caserne de rares manifestes Dada dans lesquels Tzara, Breton, Eluard faisaient leurs premières armes. Sur l'une de ces feuilles volantes, imprimées dans tous les sens, fut annoncée un jour [14 avril 1921] une grande manifestation dadaïste au square Saint-Julien-le-Pauvre, avec un programme très subversif. »

Cette manifestation Dada, l'une des dernières, a fait l'objet de nombreux récits, tant de ses acteurs (André Breton dans ses *Entretiens*, G. Ribemont-Dessaignes dans *Déjà jadis*) que d'historiens du Mouvement Dada (Georges Hugnet dans *L'Aventure Dada*, Michel Sanouillet dans sa thèse *Dada à Paris*) pour qu'il soit inutile d'y revenir, sinon du point de vue des quatres néophytes, Crevel, Vitrac, François Baron et son jeune frère Jacques, qui s'y rendirent, attirés par le programme des « Excursions et visites Dada » avec le commentaire suivant : « Les dadaïstes de passage à Paris, voulant remédier à l'incompétence de guides et cicerones suspects, ont décidé d'entreprendre une série de visites à des endroits choisis, en particulier à ceux qui n'ont vraiment pas de raison d'exister (...) Prendre part à cette première visite, c'est se rendre compte du progrès humain des destructions possibles et de la nécessité de poursuivre notre action, que vous tiendrez à encourager par tous les moyens... » (12) On sait que le temps pluvieux empêcha un public nombreux d'y assister : « Nous étions, écrit François Baron, de la toute petite minorité qui s'attendait à quelque chose d'important et parfaitement décidés, avec Roger par humour, avec René par conviction, à suivre la démarche étrange de ces poètes qui, dès l'entrée, nous lançaient un défi sur une pancarte ainsi rédigée : « Vous ne croyez qu'à ce que vous comprenez : tas d'idiots, [...] Je me souviens seulement qu'un accordéon vaseux jouait une interminable ritournelle tandis que chacun des poètes sortait du rang pour lire une déclara-

(12) Cité par G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis ou du Mouvement Dada à l'espace abstrait*. Paris, Julliard, 1959, p. 94.

tion scandaleuse ou un poème incohérent... Interloqués et séduits par la détermination de ces jeunes hommes corrects de tirer à boulets rouges sur la fameuse clarté française et la logique cartésienne, nous fûmes totalement conquis lorsque ces garçons, qui venaient d'insulter, avec une violence sérieuse, tout ce que chacun, à cette époque, tenait pour sacré, nous accueillirent avec courtoisie... » (13)

Il faut savoir que les trois militaires s'étaient rendus à Saint-Julien-le-Pauvre en tenue de soldat, pour comprendre l'accueil que leur firent les dadaïstes, tout à la joie de voir l'armée se ranger à leurs côtés. Vitrac, Jacques Baron et Aragon allèrent s'abriter de la pluie et célébrer cette joyeuse rencontre à la Taverne du Palais. C'est là qu'Aragon, au dire du témoin Jacques Baron, promit à la future revue *Aventure* (13b) un poème où il exprime sa lassitude du monde, son désir de mourir : « *Air du temps.* » Vitrac et Aragon furent, dès lors, et pour au moins quatre ans, d'excellents amis, Vitrac, toujours sans le sou, ayant bien souvent recours aux bons offices de son aîné qui, en outre, l'encouragea à écrire.

Cette manifestation Dada, les échanges de vues qui s'ensuivirent avec des poètes déjà célèbres par leurs scandales furent à l'origine de la naissance d'*Aventure*. « Dès ce soir-là, écrit François Baron, il nous arriva souvent, allongés sur nos lits, d'écouter Roger nous lire de sa belle voix chantante *Les Champs magnétiques* de Breton et Soupault ou les poèmes d'Aragon dans *Feu de joie*. Puis Roger et René nous soumirent les leurs ; Jean-François lisant parfois ceux, étonnants, de son très jeune frère [Jacques Baron]. Attirés par la faible et précieuse lueur que nous encerclions, un, puis deux camarades nous proposèrent leurs essais. Des poètes plus connus répondirent à nos lettres et, un beau jour, René, sans peur et sans reproches, fonda une revue qui s'appela *Aventure*, tint contre vents et marées la durée de quatre numéros et de multiples promesses » (14).

Il faut nuancer cette dernière phrase : Crevel ne fut pas le seul créateur d'*Aventure* et il ne serait parvenu à rien sans le soutien de ses camarades. La revue n'eut que

(13) François Baron, *Les Frontières du bonheur*, op. cit. p. 70.

(13 b) Cette étude qu'on va lire sur *Aventure* était achevée lorsque parut la thèse de M. Sanouillet, de sorte que notre argumentation rencontre sur bien des points celle de ce dernier, sans toutefois perdre son originalité, l'historien de Dada s'appuyant même sur notre analyse des faits, et nous citant (cf. *Dada à Paris*, p. 357, n. 3, etc...).

(14) François Baron, *ibidem*, p. 71.

trois numéros, les collaborateurs d'*Aventure* s'étant scindés en deux groupes, une partie d'entre eux publia le quatrième numéro, sur le modèle des précédents mais sous un nouveau titre : *Dés*. Nous y reviendrons bientôt. Le groupe d'*Aventure* était formé d'amis, tous dans la même situation militaire : Crevel, Vitrac, les deux Baron déjà cités, Max Morise, Georges Limbour, Henry Cliquennois, Marcel Arland, André Dhôtel. Chacun des fondateurs avait apporté une somme assez modique pour réunir les cinquante francs qui suffirent à lancer la revue (15), ce qui montre que quelques jeunes gens peu fortunés qui avaient quelque chose à dire pouvaient encore aisément se faire connaître en lançant leur propre brûlot, fait qui deviendra impossible quelques années après, surtout à la suite de la grande déflation financière de 1929.

C'est *L'Université de Paris* (16) qui nous renseigne le mieux sur *Aventure*. Il faut dire qu'un homme était dans la place : en janvier 1921, Marcel Arland avait pénétré dans le bulletin corporatiste, démontrant la nécessité de pages littéraires dont il assura la direction. C'est ainsi que Blaise Cendrars, Max Morise, René Crevel, Henry Cliquennois, Eugène Montfort, François Mauriac, Georges Limbour, Roger Vitrac et Marcel Arland lui-même furent portés à la connaissance du public estudiantin. Il était dès lors facile de faire une petite publicité pour une jeune revue d'aspect et de prix bien modestes à laquelle collaboraient des hommes de même condition universitaire. Dans le numéro du 25 octobre 1921, on annonce donc la parution de la revue sœur, spécialisée en littérature :

« Le 10 novembre courant paraît une nouvelle revue d'avant-garde *Aventure*. Cette revue réunit les collaborations de Pierre Mac Orlan, Louis Aragon, Jean Giraudoux, Marcel Arland, Henry Cliquennois, Paul Morand, Roger Vitrac, Georges Limbour, Jacques Baron, René Crevel, André Dhôtel, Henri Ther, Max Morise.

« Cette revue, qui n'a d'ailleurs pas partie liée avec le mouvement Dada cherche à représenter et à exprimer les tendances les plus modernes de la nouvelle littérature française.

« Entendant son titre au plus large sens du mot, elle

(15) Chaque numéro d'*Aventure* fut tiré entre 500 et 1.000 exemplaires.
(16) *L'Université de Paris* : Bulletin mensuel de l'Association Générale des Etudiants de Paris.

estime que tout est aventure, aimant surtout en ce titre le lyrisme et l'attrait du mystère qu'il exprime » (17).

Dans la livraison suivante, Marcel Arland, estimant sans doute qu'on n'est jamais mieux servi que par soi-même, rend compte du premier numéro d'*Aventure*, paru à la date annoncée, qui contenait en bonne place un *Récit de Clarisse* du même Arland :

« *Aventure* : Revue. C'est une revue. Au reste vous saurez qu'on ne mit que huit jours à la créer, la composer, l'annoncer, la distribuer, l'exalter et s'en détacher.

« Tous les auteurs ont du talent. Certains se croient du génie. Ces messieurs se sont réunis. Ils seraient reconnaissants à qui leur indiquerait un but, une doctrine à faire triompher, une voie nouvelle à frayer, un scandale à exploiter. Ils sont jeunes et pleins de bonne volonté. Ils feront tout ce qu'on leur demandera pour être célèbres. S'ils le deviennent, c'est qu'ils ont de la valeur. S'ils restent ignorés, c'est qu'ils sont trop au-dessus de la foule. C'est une revue.

« M. Henry Cliquennois a certainement du talent malgré ses admirations pour Magre et Guitry. Il s'y entend en courses, parle d'une chambre espagnole et d'une mystérieuse fiancée.

« M. Roger Vitrac a peut-être plus que du talent. Il publie une curieuse étude de bastringue. La forme est originale encore qu'un peu froide.

« Deux poètes : Jacques Baron dont un *Bilboquet* est charmant. Je mets hors de pair Georges Limbour. Je n'ai pas, depuis Rimbaud, perçu un accent plus pur que celui des quatre poèmes qu'il donne... Il y a aussi un certain Récit de Clarisse dont le plus qu'on puisse en dire est qu'il ressortit à cette littérature pornographique et malsaine que vous savez haïssable.

« On avait pour attirer les regards des petits jeunes gens du Quartier Latin amorcé la revue avec les noms de Mac Orlan, Aragon, Cendrars, Valéry, Max Jacob, Tzara, Dermée, voire René Crevel.

« Vous voyez bien que le besoin de cette revue se faisait sentir » (18).

Précisons que René Crevel en avait été désigné gérant

(17) *L'Université de Paris* n° 235, 25 octobre 1921, p. 4.
(18) *L'Université de Paris*, n° 236, 25 novembre 1921, p. 12.

par ses amis qui avaient tous collaboré à la distribution, le libraire Picart servant uniquement de dépositaire, en fonction de la situation particulièrement favorable de sa boutique, sur le boulevard Saint-Michel, à deux pas de la Sorbonne. Vitrac, sans en avoir le titre, était le véritable directeur, comme nous le verrons par la suite, à propos du Congrès de Paris.

Nous soupçonnons Vitrac d'être à l'origine de l'enquête sur « La faillite de l'humour » que présenta René Crevel avec un grand sérieux, et qui permit à la revue d'afficher les noms d'écrivains susceptibles d'amorcer les petits jeunes gens dont parlait Marcel Arland, lesquels au demeurant n'apportèrent rien de nouveau sur la définition ou la pratique de l'humour, sinon qu'ils tombèrent dans le piège si habilement tendu.

Le ton général du premier numéro est malgré tout bien timide, ne faisant nullement état de la désorganisation qui s'était déjà emparée d'autres revues après la publication de *Dada IV-V* à Paris. Ici, chacun fait des gammes, pour soi-même, sans qu'il y ait d'unité orchestrale. A ce titre, le premier texte en prose jamais publié par Vitrac est particulièrement intéressant. *Aventure* étant désormais presque introuvable, nous le transcrivons *in extenso* en appendice. On y décèle le sens du mystère à travers le spectacle quotidien ; en un style dense et simple, l'auteur y rend l'atmosphère de désordre enfumé, de débordement des sens, d'érotisme à peine voilé qui imprégnait le Bal Bullier par exemple. Derrière la danse rendue avec rythme et mouvement, affleure la volupté promise aux capitaines vainqueurs. La scène finale, inattendue et pour cela pleine d'humour, montre que Vitrac, bon enfant, se refusait à jeter une sévère désapprobation sur les passions dévoyées.

Le deuxième numéro d'*Aventure* tranche peu sur le précédent, sinon qu'y collaborent Jean Cocteau, Paul Morand, André Dhôtel, outre le noyau constitutif. On le voit, la direction ne lançait aucune exclusive, pas même contre les littérateurs de métier du genre Cocteau, ce qui concorde avec les informations données par Marcel Arland, qui mettait l'accent sur la soif de gloire éprouvée par chaque talent.

Roger Vitrac y donne ses « Quatrains », poésies fort sages, illustrées de bois de Jean Dubuffet, qui parlent de rêve, de voyages, de transports ailés entre les constellations, mus aux quatre vents de l'esprit ; mais le présage

céleste condamne le poète à demeurer à Paris (19). Quelques pages plus loin, il réfléchit sur la fonction du cinématographe (comme on ne dit plus) à propos de « Zénit », film de Jean Epstein, qui le fait songer à l'album de photographies le représentant à divers âges, qu'il a beau feuilleter, l'animant ainsi du pouce comme un film ferait et qui ne lui apprend rien sur lui-même. « On se connaît mieux par les autres que par soi-même », dit-il, demandant aux cinéastes d'objectiver la pensée de leurs personages pour leur rendre la parole.

Pour le numéro trois qui paraît le 10 janvier 1922, il semble que la jonction avec le groupe Dada soit formellement opérée. Tzara y fait part d'un poème de ses débuts (1914) : *Réalités cosmiques Vanille tabac éveils*. Georges Limbour en une étincelante prose poétique conte les aventures de *L'enfant polaire*, non au pays des ours blancs, mais de poésie même, André Breton prend la relève d'Aragon avec *Rendez-vous privé*. Une note annonçant le Congrès de Paris, dont nous parlerons ci-dessous, signée des membres du comité organisateur, confirme l'orientation moderniste de la revue. La note certainement la plus humoristique, la plus révolutionnaire en dépit des textes de Tzara, est apportée par Vitrac qui publie une farce en un acte : *Le Peintre*, dont René Crevel se demandera, quelques années plus tard, pourquoi aucun directeur ne l'avait montée ; se remémorant les soirs où Vitrac en lisait des passages à la chambre, il affirme : « et personne qui résistât plus de cinq minutes à son humour » (20).

Certes, après avoir donné *Le Peintre*, *Aventure* n'avait plus rien à faire, ne pouvait plus rien dire, comme le montre l'échec du numéro suivant, dans lequel chacun devait exprimer, à sa manière, sa vision du monde. Vitrac, pour qui le monde se réduisait singulièrement au corps féminin, voulut insérer une photographie sur papier glacé. Dans l'impossibilité de réunir les fonds nécessaires à l'insertion d'une page luxueuse, et devant l'obstination de Vitrac, on dut renoncer à ce numéro spécial ainsi qu'à tout autre et chacun s'en fut de son côté : « Max Morise est un dandy aux airs indifférents, Georges Limbour enseigne les enfants d'Albanie, Henry Cliquennois est marié, Jacques Baron a fait des voyages, Marcel Arland des livres. Quant

(19) Cf. : Quatrains in : *Aventure* n° 2, pp. 13-15, décembre 1921 ; et *Dés-Lyre*, p. 25.
(20) René Crevel, « Chronique : *Les Mystères de l'Amour* », *Les Feuilles Libres* n° 40, mai-juin 1925, p. 282.

à Vitrac, il a rencontré Suzanne, fumé des pipes, discouru, écrit maintes apologies de Jarry, Germain Nouveau. Il sait des histoires très drôles, ne ressemble à personne et se révèle un des seuls dont on puisse attendre quelque surprise au théâtre » (20).

Toutefois, avant de se séparer, ils avaient fait publier un communiqué collectif dont le ton provocant et désabusé à la fois révèle à certains passages la main de Vitrac. Quoiqu'on dise de la tension (21) qu'il y avait entre lui et Marcel Arland qui songeait déjà à la revue *Dés* et préparait son fauteuil à la *Nouvelle Revue Française*, ce dernier fit, dans *L'Université de Paris*, écho au communiqué présenté auparavant dans *L'Ere Nouvelle* du 3 janvier :

« Quelques jeunes gens ont été réunis par une même façon de sentir la vie moderne et cependant éternelle, et par de communes dispositions d'esprit.

« Ils ont considéré que les revues les plus estimées n'étaient guère aujourd'hui que des anthologies, des apologies ou des entreprises commerciales.

« De la conception d'une revue où les jeunes gens libres écrivent avec leurs nerfs, leur sexe ou ce qu'ils ont d'un peu marquant est née *Aventure*.

« *Aventure* n'est pas une école. Nulle individualité ne s'y sacrifie en vue d'un unique but : le bruit.

« Unis par le dédain de trop faciles littératures, nous ne sommes pas seules altitude [sic] et négation.

« Amoraux, certes, et résolument immoraux si notre curiosité nous offre un domaine qui nous fasse désigner du doigt et allume un soir la chandelle des officiels. Au reste, je n'emploie ces termes que parce qu'ils sont les vôtres.

« J'ai dit : curiosité. Je précise : inquiétude. Seule déesse, en attendant de la violer. Inquiétude perpétuelle et nous lançant comme ces balles de bilboquet vers des cieux increvables. Nous nous retrouverons dans le giron de l'art, hélas !

« Nous avons publié trois numéros. Nous nous sommes trompés. Nous nous tromperons encore. Nous ne deman-

(21) Cf. cet entrefilet anonyme du *Cœur à barbe*, p. 8 : « Un coup de force du jeune V[itrac] pour s'emparer de la direction d'*Aventure* ayant mis cette revue sous la tutelle militaire de Picabia, son co-directeur, M. Marcel Arland, fonde une nouvelle revue, « Dés ». Le hasard et l'amour du jeu. »

dons qu'à nous tromper. On patauge sur les routes trop frayées. Je ne suis pas encore gâteux. J'en profite.

« Cela a peut-être quelque importance. Qui sait ! » (22)

Cette déclaration finale qui aurait pu servir de déclaration d'intentions, situe très exactement la place d'*Aventure* parmi les autres revues de l'époque, à l'écart des situations commerciales, comme des groupes à intention dévastatrice. Il serait faux de croire qu'elle fut la proie de Dada parce que certains de ses collaborateurs en rejoignirent les rangs, ou parce qu'elle s'ouvrit à Aragon, Breton et Tzara. Les trois minces plaquettes que nous pouvons lire aujourd'hui montrent à l'évidence ce manque d'unité, cette absence de but commun déjà constatée. Comme l'écrivait Max Morise (23), établissant le bilan définitif d'*Aventure*, les fondateurs recherchaient « une non préméditée mixture de toutes les littératures contemporaines », associant Léger et Cocteau, Mac Orlan et Tzara, essayant, au cours de longs colloques, de trouver un thème de revendication commun susceptible d'unir leurs énergies, n'y parvenant pas, les uns acceptant l'art traditionnel, les autres, incapables de se résigner, rejoignant la revue *Littérature* qui, pour sa nouvelle série (à partir de mars 1922) faisait appel à eux.

La rencontre dans la même revue de ces individualités qui se montreront si diverses, illustre bien les années d'immédiat après-guerre. On éprouve le besoin de se grouper, sans vouloir rien perdre de la liberté si chèrement conquise. La guerre, dont Apollinaire disait qu'elle était une splendide fête, déchaînait les passions, transgressait les principes moraux. Après elle, des jeunes gens qui n'avaient fait que la subir sans y participer, désiraient aller jusqu'au bout de l'immoralisme ; ils étaient d'autre part la proie d'une profonde détresse, sentant converger sur eux les canons de la raison triomphante, annonçant le retour du Travail, de l'Honneur, de l'Argent, de l'Eglise, du Bon Sens, etc... sans avoir rien appris, prêts à organiser un nouveau désastre. Traqués, les poètes cherchent à sortir des chemins bourbeux, à se frayer d'autres routes qui peut-être ouvriront les cieux. Leur sincérité, nous la voyons dans

---

(22) *L'Université de Paris*, 25 janvier 1922, p. 8, signé par M. Arland, H. Cliquennois, R. Vitrac.

(23) Cf. Max Morise, « Paix aux morts de bonne volonté », manuscrit inséré dans l'exemplaire Gaffé de Littérature, B.N. p. Z. 1816, nouvelle série, n° 6, novembre 1922, face p. 23, repris in : Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, J.-J. Pauvert, 1965, p. 575.

leur manière d'écrire qui n'est pas un jeu, mais l'engagement de la vie même, « avec leurs nerfs, avec leur sexe », expression que nous retrouverons sous la plume d'Antonin Artaud et dans les Manifestes du Théâtre Alfred Jarry, qui est l'indice le plus sûr de « l'alittérature », selon l'expression de Claude Mauriac.

Aventure, c'est en somme la recherche de l'esprit moderne. A ce titre, son représentant, Roger Vitrac, est convié par André Breton au comité organisateur du « Congrès de Paris » dès le début de 1922.

« Qu'est-ce que l'esprit moderne ? Il y a quelques années, dans un bar du passage de l'Opéra, nous étions bien sept à nous acharner sur cette question, A. Breton, J. Paulhan, G. Auric, F. Léger, Robert Delaunay, Ozenfant et moi-même » écrit Vitrac dans l'*Intransigeant* du 17 mars 1931, « nous avions entrepris d'organiser un « Congrès de Paris pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne ». Les journaux, les revues du monde entier étaient emplis de nos déclarations et de nos appels. Et tout ce qu'on est convenu d'appeler l'esprit moderne, tout ce qui est avant-garde, tout ce qui est révolution et porte l' « isme » de rigueur répondait télégraphiquement à notre invitation. Il s'agissait de « réviser les valeurs », de les confronter, « de faire une fois pour toutes le point », de réunir les Etats généraux de l'Art et de dresser en quelque sorte une déclaration des droits de l'Esprit et de l'Artiste ». On sait les motifs qui amenèrent Breton, las du sectarisme croissant de Dada, de sa politique en vase clos, désireux de reprendre la barre de l'avant-garde, à constituer un comité organisateur comprenant les directeurs de *l'Esprit Nouveau*, la *Nouvelle Revue Française*, *Aventure* et *Littérature* plus deux peintres et un musicien. Tous se déclarèrent vite d'accord, mais la polémique se déchaîna aussi vite quand on aborda le problème du Dadaïsme. « Dada n'est pas moderne », avait déjà pris soin de déclarer ce mouvement pour qui le modernisme était une conception périmée, le reflet le plus aigu de ce monde en décomposition qu'il abhorrait. Tristan Tzara, invité, se récusa et, connaissant ses positions, on le comprend facilement :

« ... Croyez, cher ami, qu'il ne s'agit pas d'un acte d'ordre personnel, ni contre vous, ni contre les autres membres du Comité, et que j'ai su apprécier votre désir de donner satisfaction à toutes les tendances, ainsi que l'attention que vous m'avez témoignée.

« Mais je considère que le marasme actuel, résulté du

mélange des tendances, de la confusion des genres et de la substitution des groupes aux individualités, est plus dangereux que la réaction » (24), écrit-il à Breton. Mais alors, Breton, pour l'empêcher de faire obstruction à l'entreprise, utilise une « périphrase malheureuse » (25) mettant en garde l'opinion « contre les agissements d'un personnage connu pour le promoteur d'un « mouvement » venu de Zurich, » traitant Tzara d' « imposteur avide de réclame ».

Ce dernier déclare simplement, le lendemain 8 février 1922 : « Je ne répondrai pas aux insinuations d'ordre péjoratif auxquelles se livre le comité du Congrès, et je laisse aux autres le soin de savoir si les sept représentants de l'art moderne ne sont appelés que pour organiser l'attaque contre un seul individu » (26). Sur quoi, il rend publique la lettre qu'il avait adressée à Breton. Le 17 février, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Erik Satie, Tristan Tzara invitent les artistes d'avant-garde à une réunion de protestation à la Closerie des Lilas. Il convient de souligner que les quarante-cinq personnalités qui répondent à l'appel élargissent considérablement la sphère habituelle de Dada, portant donc le débat hors du cadre initial. Breton ayant reconnu n'avoir écrit les termes incriminés que pour nuire à l'action de Tzara « et sans pouvoir apporter aucune preuve des accusations injurieuses », les présents déclarent dans une résolution finale « qu'ils retirent la confiance au Comité du Congrès de Paris... » (27). C'en était donc fait de la tentative de législation. A Vitrac revient la conclusion : « Cette généreuse entreprise — qui, n'est-ce-pas, faisait assez dans le genre Bouvard et Pécuchet — se termina, d'exclusion en démission, dans le découragement et l'ennui général et, de tout ce vaste projet, il ne reste quelque part qu'un petit tas de prospectus et d'articles de journaux. C'est dommage. L'occasion était excellente. Le dadaïsme s'achevait victorieusement dans une défaite conquérante, si l'on peut dire. Le plafond était atteint, la confusion générale, l'ennemi partout, les traîtres presque dans nos rangs. Une Constituante devait suivre et, qui sait ? une Convention peut-être et un

(24) Tristan TZARA, lettre publiée in : René Lacôte, *Tristan Tzara*, Seghers, 1952, p. 29.

(25) André BRETON, *Entretiens*, op. cit., p. 70.

(26) *Comœdia*, 8-2-1922.

(27) Cf. : *Les Feuilles Libres*, n° 26, avril-mai 1922, *Comœdia* des 7, 8, 17 février et le *Journal du Peuple* du 17 février. Textes repris par R. Lacôte, *Tristan Tzara*, op. cit.

Comité de Salut Public qui parachèverait le Grand-Œuvre. Après quoi, au lieu d'une exposition des Arts Décoratifs, qui eût pu nous empêcher d'instituer un nouveau culte au milieu des Fêtes de l'Esprit Moderne et Suprême ? Hélas ! parmi tant d'encre répandue, rien, pas même une définition... » (28) Parmi tant d'apparente désinvolture, retenons le regret sincère de n'avoir pas éclairci les principes généraux de l'esprit moderne. En ce sens Vitrac se range au nombre des partisans de Breton qui voyaient autre chose au-delà des vaines agitations, qu'ils se refusaient alors à nommer littérature. Cela est évident quand on consulte les deux libelles lancés à propos de l'affaire. Pour *La Pomme de Pin*, animée depuis la Côte d'Azur par Francis Picabia qui soutenait (temporairement) l'entreprise de Breton, Vitrac fait partie des bons, avec Breton. Inversement, dans *Le Cœur à Barbe*, revue très prometteuse, sur papier rose, éditée en avril 1922 par les amis de Tzara, Vitrac est un détestable individu, au même titre que Breton. « Vitrac est patraque — qu'il prenne de l'imposture de mercure, c'est un sel souverain », écrit Georges Ribemont-Dessaignes, en un style fréquent dans ce genre d'articles.

Outre le bilan qu'il en donnait quelques années après dans *L'Intransigeant*, nous savons très exactement de quel côté Vitrac se rangea lors du Congrès de Paris. Le dossier du Congrès de Paris, constitué par André Breton lui-même et comprenant tous les documents officiels de l'affaire, dont un certain nombre de procès-verbaux contresignés de la main de Vitrac, comporte aussi un échange de lettres entre Breton et Picabia, où il est fait mention de Vitrac : « J'attends impatiemment votre retour, écrit Breton à Picabia le 18 février 1922, et que diriez-vous d'un projet de revue que nous pourrions faire à six ou sept, avec Aragon, de Massot, Baron, Vitrac, Rigaut, vous et moi ? Avec ces éléments dont je puis répondre entièrement, Rigaut *peut-être* excepté, n'y aurait-il même pas mieux à faire, à votre avis ? Nous avons beaucoup parlé de ce désir qui nous est commun de *classer* Dada comme Dada a un peu classé le Cubisme, et je crois que chacun de nous y mettrait toute son énergie [...] R. Vitrac me charge de vous demander un article pour le prochain numéro d'*Aventure*... » (29)

De cette lettre, nous pouvons conclure que Vitrac, au

(28) Roger VITRAC, *L'Intransigeant*, 17-3-31, art. cité. Voir le détail de l'affaire dans la thèse de Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, op. cit.
(29) Dossier du Congrès de Paris. B.N. cote : N.A.F. 14.316.

plus fort du débat qui opposait Breton à Tzara, non uniquement sur des considérations tactiques, se plaçait du côté d'André Breton, qu'il était prêt à collaborer avec lui à un projet plus important, et que, dans le cadre plus limité d'*Aventure*, il sollicitait les collaborations des partisans d'André Breton. On sait que le quatrième numéro d'*Aventure* ne parut pas, du moins sous ce titre et sous la direction de Vitrac. Cependant, nous voyons que Picabia répondit favorablement de Saint-Raphaël le 17 février 1922. Quelques semaines plus tard, Breton confirmait la réception du texte :

« ... J'ai remis à Vitrac votre article et celui de Christian qui paraîtront dans le prochain numéro d'*Aventure*, sous presse. Vitrac vous aime beaucoup et vous demande de compter sur lui... » (30).

Vitrac n'oublie pas les attaques pour le compte-rendu qu'il donne de la manifestation du « Cœur à barbe » qui, pour ses plus récents historiens, marque la disparition définitive de Dada. On se souvient des incidents qui interrompirent la représentation du 6 juillet 1923 au Théâtre Michel. Tout d'abord ce fut Paul Eluard qui retira sa collaboration, refusant de voir son nom affiché à côté de celui de Jean Cocteau. Le programme annonçait des œuvres de Stravinsky, Georges Auric, Erik Satie, Honegger, Guillaume Apollinaire, Jacques Baron, Philippe Soupault, Man Ray, etc... et surtout un sketch de Tristan Tzara : *Le Cœur à gaz* (pièce qui donne parfois son nom à cette mémorable soirée, pour éviter la confusion avec la feuille intitulée *Le Cœur à barbe*). Des bagarres éclatèrent, au cours desquelles Pierre de Massot reçut un coup de canne d'André Breton, et Jacques Baron une gifle du même ; Tristan Tzara subissait à peu près le même sort sous les coups d'Eluard, et finalement Breton, Benjamin Péret, Robert Desnos furent expulsés de force par la police. Pierre de Massot s'en tira avec un bras cassé ; Eluard après être chu dans les décors, fut condamné à payer 8.000 francs de dommages-intérêts à un huissier requérant au nom de Tzara (qu'il ne paya jamais...).

Vitrac intitule à dessein son article « Guet Apens » (31) « car la bataille du Théâtre Michel n'a pas été accidentelle

(30) *Ibidem*, lettre de Breton à Piacbia, 13-3-22. Sur Christian, cf. Michel SANOUILLET : *Dada à Paris*, p. 327, et les « Annales du Pélican » du même Christian (*alias* G. HERBIET), à paraître in : *Cahiers de l'Association Internationale pour l'Etude de Dada et du Surréalisme*.

(31) *Les hommes du jour*, 4 août 1923.

et n'est pas née de circonstances forfuites », mais a été « parfaitement et entièrement préméditée », dit-il. Il reproche aux journalistes d'avoir stupidement exploité l'incident au bénéfice d'une cause littéraire, car pour lui « il ne s'agissait pas de tuer Dada, on peut s'acharner sur un mort, non sur un mot définitivement biffé... » Arguant que *Le Cœur à gaz* avait été écrit à la hâte pour une manifestation Dada qui eut lieu à la Galerie Montaigne (le 10 juin 1921), il explique ainsi l'intervention du groupe d'André Breton : « C'est dire que cette pièce n'en était pas une. Beaucoup se souviennent qu'elle fut représentée sans décors, par des acteurs en veston, parmi lesquels figuraient, si nos souvenirs sont exacts, MM. Louis Aragon, Paul Eluard, Benjamin Péret, etc... Ces derniers, à cette époque, considéraient *Le Cœur à gaz* non comme une œuvre poétique ou théâtrale, mais comme une partie de la manifestation, propre tout juste à mettre le public hors de lui.

« Si M. Tzara a cru devoir habiller cette pièce avec les costumes de Mme Delaunay et des décors cubistes, s'il a voulu la présenter au public dans un pot-pourri d'œuvres de célébrités dites « modernes », c'est dans un but indiscutablement artistique auquel ses amis d'autrefois ne pouvaient se rallier. Ils n'avaient qu'un moyen à leur disposition : saboter non seulement la représentation mais rendre publics et irrémédiables leurs dissentiments. Le meilleur moyen était de mettre Dada dans la salle et de provoquer systématiquement l'auteur et les acteurs. C'est ce qu'ils ont fait... »

A son tour, il intervient donc au nom d'une certaine honnêteté littéraire et contre les visées artistiques de Tzara. Attitude nullement contradictoire, car s'il consentait à rechercher les discriminants de la modernité, ce n'était point dans le but de se concilier les bonnes grâces du public.

On retrouve cette même position dans la mordante critique qu'il adresse peu après à Jacques Rivière, sur un ton qui égale les meilleurs pages d'Aragon dans le *Traité du Style*. Il s'en prend donc à « Jacques la faiblesse, directeur de la *N.R.F.* » (32) auquel il reproche l'incohérence de ses déclarations. Ce dernier lui avait en effet accordé une entrevue pour *Le Journal du Peuple* le 21 avril 1923, au cours de laquelle il soutenait que sa constante préoccupation était de maintenir la *Nouvelle Revue Fran-*

(32) *Paris-Journal*, 21 décembre 1923.

çaise également ouverte aux œuvres « modernistes » et « positivistes », également favorable à ces deux tendances. « Il y a une bataille qui se livre actuellement dans la jeunesse littéraire, la *N.R.F.* lui est ouverte comme champ », disait-il, affirmant ensuite à Frédéric Lefèvre (*Nouvelles Littéraires*, 1er décembre 1923) : « Pourtant, il me semble qu'à considérer ce qui en est dès maintenant réalisé (de l'œuvre de la *N.R.F.*), on ne peut se défendre de l'impression que cela constitue une Réaction très nette contre le symbolisme ; c'est-à-dire justement contre la *littérature subjectiviste* par excllence, contre cette obéissance immédiate et endormie à l'inconscient qui avait fini par passer pour la seule forme possible de la création littéraire.

« C'est en dehors de la *N.R.F.* que se sont produites — remarquez-le bien, toutes les manifestations importantes de cette tendance depuis 1909 : l'œuvre d'Apollinaire d'abord, le dadaïsme ensuite que la *N.R.F.* a étudié comme un phénomène hautement significatif mais n'a jamais patronné. » Vitrac, négligemment, remarque qu'en effet la *N.R.F.* a consacré tout un numéro à Apollinaire, et deux qui traitaient de Dada. Aussi conclut-il : « Ce qui est plus grave, c'est d'essayer de rattacher à la tradition symboliste l'œuvre d'Apollinaire, en sous-entendant certains poèmes d'*Alcools*, et Dada à la faveur de l'obscurité qui entoure ses manifestations. » En outre, notant que la revue défend Claudel, Valéry, Gide, Arland, il s'exclame :

« ... Vous savez que derrière Dada il y a un certain nombre de noms. Vous les connaissez. Or, qu'avez-vous fait à la *N.R.F.* pour Rimbaud ? Rien. Pour Lautréamont ? Rien. Pour Germain Nouveau ? Rien. Pour Alfred Jarry ? Rien. Pour Pierre Reverdy ? Rien. Pour Raymond Roussel ? Rien. Pour Desbordes-Valmore ? Rien. Pour Victor Hugo ? Rien. Mais non Monsieur, je ne plaisante pas. Pour Gérard de Nerval ? Rien. Pour le Marquis de Sade ? Rien. Pour Lacenaire ? Rien. Pour Arthur Cravan ? Rien. Pour Cros ? Rien. Pour Borel ? Rien. Pour Maeterlinck ? Rien. etc... etc... »

Cette liste des plus clairs génies de la littérature française ne fait que reprendre une classification établie dans un numéro de *Littérature* (33) ; mais alors que le modèle dressait un arbre généalogique à plus de soixante-dix branches, s'étendant sur toutes les époques (depuis l'anti-

(33) Cf. : « Erutarettil », *Littérature*, 15 octobre 1923, pp. 24-25.

quité) et sur tous les pays, Vitrac se limite à peu près à la France du XIXe siècle, en citant, pour le compte du Mouvement Dada ceux que, dans l'ensemble, le surréalisme se reconnaîtra comme inspirateurs. Il est pourtant difficile de croire que le fin critique Jacques Rivière aurait pu se méprendre sur Dada au point de lui reconnaître une filiation qui n'était pas dans la démarche naturelle de ce mouvement. En fait, Vitrac se faisait le porte-parole des littérateurs de *Littérature* qui s'efforçaient de renouer avec la tradition — la plus méconnue, la plus révolutionnaire, — mais tradition tout de même. Il n'était d'ailleurs pas mécontent de souligner certaines lacunes passées de la *N.R.F.* qui à ses yeux avait le défaut de ne pas s'ouvrir suffisamment aux nouvelles tendances littéraires. En outre, la confusion de Vitrac et sa soudaine défense de Dada montre bien que le groupe d'André Breton, s'il cherchait un nouveau titre, n'avait pas encore renoncé totalement à l'étiquette Dada, malgré les querelles qui l'avaient opposé à Tristan Tzara un an plus tôt ; peut-être même espérait-il une grande réconciliation qui s'avéra impossible sur le moment.

*
* *

C'est après avoir enterré (peut-être prématurément) Dada au son de la fanfare des Beaux Arts (34) que Breton rallie autour de lui tous ceux qui usent de la littérature avec mépris, qui se révoltent avec lui contre l'inacceptable condition humaine, participant de la même angoisse. Au souvenir d'Apollinaire et de Reverdy auxquels ils doivent tant de leur force, les amis de toujours se serrent les mains : Aragon, Eluard, Breton, Soupault, inspirés par le remarquable détachement de toutes choses dont Picabia leur donne l'exemple. Les plus jeunes, ceux qu'*Aventure* avait déjà rassemblés, viennent se joindre à eux : Jacques Baron, Robert Desnos, Max Morise, Roger Vitrac, dans un état de disponibilité parfaite dont, malgré tout, ils sont redevables à Dada.

Vitrac s'est exprimé publiquement, à plusieurs reprises, sur l'amitié ou plus exactement sur l'admiration qu'il vouait à André Breton. « ...C'est lorsque j'eus conscience

(34) Cf. : André BRETON, « *Après Dada* » in : *Les Pas perdus*, N.R.F., 1924, p. 123.

de la *déroute perpétuelle* que je vis André Breton » (35). Pour lui, Breton est la liberté incarnée. Il prononce de belles phrases que ce dernier aura beau jeu de lui reprocher quand viendra le temps du mépris, lui qui ne s'est jamais donné à personne (36). « C'est le repos et la lumière, c'est l'amitié. Je suis parmi les amis d'André Breton en fonction de la confiance qu'il me porte. Mais ne n'est pas une confiance, c'est une grâce. Je vous la souhaite. C'est la grâce que je vous souhaite » (37). On éprouve quelque malaise à lire ces lignes tout empreintes d'un vocabulaire quasi mystique quand on songe à l'utilisation qui en sera faite par le dédicataire. Mais pour l'instant, il s'agit du vaste projet de redonner à la poésie sa noblesse, de forcer les limites de l'esprit, d'exécuter les plus périlleuses missions (d'ordre intellectuel), et pour cela toutes les forces doivent se conjuguer : « André Breton sait qu'il n'y a de vérité que le silence, le rêve, la liberté. Nous sommes quelques-uns à penser comme lui » (37).

Vitrac suit littéralement la consigne que proclamait Breton en avril 1922 :

« Lâchez tout.
Lâchez Dada.
Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse.
Lâchez vos espérances et vos craintes.
Semez vos enfants au coin d'un bois.
Lâchez la proie pour l'ombre.
Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous donne pour une situation d'avenir.
Partez sur les routes » (38).

A l'exemple de Rimbaud et de son ami Germain Nouveau, Aragon, Breton, Morise et Vitrac vont courir une grande aventure combinant les chemins spirituels aux routes matérielles. A partir de Blois, dit André Breton (39), ville tirée au sort sur la carte (cela nous fait désormais

(35) Roger VITRAC, Chronique sur *Les Pas perdus*, *La Revue Européenne*, 1er mai 1924.
(36) Cf. Second *Manifeste du Surréalisme*, J.-J. Pauvert, p. 225.
(37) Roger VITRAC, « André Breton », *Le Journal du Peuple*, 5-1-24.
(38) André BRETON, « Lâchez tout », *Littérature*, Nouvelle série n° 2, 1er avril 1922, repris dans *Les Pas perdus*, p. 129.
(39) Cf. André BRETON, *Entretiens*. Paris, Gallimard, 1953, p. 75. En fait les quatre amis prirent le train à deux reprises au moins pour rallier la Sologne, ce que nous ont confirmé tour à tour Aragon et Max Morise.

penser aux *Copains*), ils conviennent d'aller au hasard à pied, tout en devisant, ne s'accordant de crochets volontaires que ce qu'il faut pour manger et dormir. Tour initiatique, c'est le « Voyage magique », sur les routes de Sologne, dont Vitrac se proposait de faire le récit sous ce titre. En l'absence du volume attendu, nous croyons avoir retrouvé l'atmosphère poétique de cette commune déambulation dans une page de *Connaissance de la Mort* que nous citons longuement puisqu'elle semble être l'unique conséquence littéraire de cette rencontre provoquée des voies parallèles.

« Les métamorphoses sont fréquentes dans les marécages de ce pays. Rien ne s'y oppose. Le voyageur racontera qu'il a vu des lacs plantés d'épées dorées au-dessus desquels volaient des oiseaux mécaniques, personne ne doutera de sa parole. Champs fragiles ! faiblesse naturelle de l'argile et de l'eau dormante ! Là se rencontrent les joueurs de violon sous des arbres équivoques. Les femmes se laissent tromper par les mirages des bourbiers et elles reviennent chargées d'or pour la semaine. Mais, la nuit, cette Sologne perd les reflets de métal. La lune y accomplit sa froide fenaison. Les grenouilles y sont reines, et il y a une relation surnaturelle entre leurs cris et ces grandes aiguilles de cristal qui poussent graduellement aux sommets des églises.

« Au matin, tout s'unifie dans la rosée. Les canards se baignent. Les bœufs s'acheminent vers les étangs. Ils sont vêtus de robes écarlates à longue traîne. Les bouviers sont heureux dans le sang du travail. Ils poussent de l'aiguillon les bêtes lourdes d'amour et de sommeil. Leurs silhouettes frôlent des statues de brume ; mais les marécages dont le rôle est d'ensevelir les empreintes ne trahissent pas ceux dont les pieds brûlants les ont foulés durant la nuit. Et beaucoup de femmes disparurent ainsi tout entières.

« Ces lieux sont hantés. Un cercle de paysans épouvantés les fuient en se signant et en serrant des agneaux dans leurs bras. Seuls les domestiques, qui sont les fortes têtes du pays, y mènent baigner le bétail » (40).

Troubles de l'imagination égarée par les brouillards, dans la clarté lunaire surgit un monde froid, métallique, inhumain qui suscite d'extravagantes rêveries que le soleil

(40) Roger VITRAC, *Connaissance de la Mort*, Gallimard, 1926, p. 50-52.

ne chasse pas. Si la vie retrouve ses droits, si chacun se fuit dans le travail, des brumes marécageuses ne manquent pas de surgir les spectres des amoureuses ensevelies. La nature se plaît à dresser ses pièges d'argile recouverte d'eau dormante, précédés d'ombres trompeuses qui guideront plus sûrement le voyageur vers sa mort. En de tels lieux, l'esprit se convainc de repousser la raison pour mieux jouir de son errance. Alors, naissent les belles légendes qui redonnent à l'homme sa puissance aliénée, lui font reprendre contact avec les grands mythes cosmiques. On ne s'étonne pas que les plus beaux contes de notre enfance viennent de Sologne, qu'Alain-Fournier y retrouve romantiquement ses années heureuses. Dès lors, s'éclaire l'impression qu'en rapporta André Breton : « Entreprise dont l'exécution s'avère très singulière et même semée de périls. Le voyage, prévu pour une dizaine de jours et qui sera abrégé, prend d'emblée un tour initiatique. L'absence de tout but nous retranche très vite de la réalité, fait lever sous nos pas des phantasmes de plus en plus nombreux, de plus en plus inquiétants. L'irritation guette et même il advient, entre Aragon et Vitrac, que la violence intervienne » (41). Connaissant les facultés d'émotion de ces deux derniers, leur émerveillement spontané aux moindres réalités quotidiennes, on comprend qu'il y ait une compétition stimulée par la quête commune. Au demeurant, Breton tire une conclusion positive puisque de telles attitudes prenaient leur source dans l'exploration du subconscient, dans les expériences de sommeils, dans l'ambition des poètes de forcer les « portes d'ivoire ou de corne » et d'avancer résolument sur les terres inconnues en dépit de tous les interdits. « Tout compte fait, dit-il, exploration nullement décevante, quelle qu'ait été l'exiguïté de son rayon, parce qu'exploration aux confins de la vie éveillée et de la vie de rêve, par là on ne peut plus dans le style de nos préoccupations d'alors » (41). Rappelons que c'est l'époque où s'abat sur ces dormeurs éveillés « une vague de rêve », comme le dira peu après Aragon résumant leur activité jusqu'en 1924. Au seuil du sommeil, ils découvrent la nature de l'inspiration, et c'est une extraordinaire libération de l'esprit, une production d'images sans précédent. Ils reconnaissent que tout ce qui naît d'eux sans qu'ils en soient conscients, atteint l'inégalable des quelques livres vraiment et durablement

(41) André Breton, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 75-76.

émouvants. Avec *Les Champs magnétiques* (42), ils aperçoivent la grande unité poétique qui relie les mythologies de tous les peuples aux *Illuminations* et aux *Chants de Maldoror ;* à la lueur de ces découvertes, la *Saison en Enfer* perd ses énigmes. Ils éprouvent tous que l'image qui prend corps en eux est matière de réalité, revêtant dès lors une forme sensible, provoquant des hallucinations visuelles, tactiles, auditives, sans qu'ils puissent maîtriser cette monture indomptable : l'imagination. Ils éprouvent surtout que l'écriture automatique est une méthode à la portée de tous, pourvu qu'ils vivent intensément leurs pensées, qu'ils se livrent sans réserve au « stupéfiant image ». Ils découvrent alors les étranges contrées de l'homme intérieur parvenu à la charnière du conscient et de l'inconscient. Mais ils pressentent qu'ils doivent se méfier de l'ivresse de la découverte. Le « voleur de feu » brave les malédictions, il ne se livre pas sans danger à l'exploration du monde invisible. Après les terreurs d'Hugo, la stupeur d'Arnim, d'Hoffmann, de Nerval, de Rimbaud, de Baudelaire qui sentit « passer le vent de l'aide de l'imbécillité », le « Surréalisme menace de les emporter vers un large où croisent les requins de la folie » (43). En réalité, il ne s'agissait pas exactement du surréalisme tel qu'il se présente à nous avec ses *Manifestes* et ses exclusives ; disons que l'enfant était né avant que d'être baptisé, et ses parents ne se mirent pas immédiatement d'accord. Aragon parle à ce moment du « mouvement flou », « expression illusoire et pour moi merveilleuse », dit-il (44). Quelques amis l'avaient imaginé comme devant succéder définitivement au Mouvement Dada dont ils fixaient arbitrairement les limites entre 1918 et 1921. Il s'agissait de réagir contre le réalisme borné, contre la fausse clarté « telle qu'on l'entend en France avec un air de contentement national ». Se refusant à abstraire, ils voulaient conserver au mot son aura d'imprécision, que derrière chaque mot se profile « une multitude de pensées, de sons informes, de calembours, de cris, d'images d'animaux, de caresses, de magasins, de journaux illustrés, tout un capharnaüm sensible... ». Pour Aragon, et cette attitude s'étend à toute sa génération, « l'inexplicable existe, encore que les snobs en aient dit.

---

(42) D'André Breton et Philippe Soupault, parus dans *Littérature* dès 1919, nos 8 et 9.

(43) Louis Aragon, *Une Vague de rêve, Commerce*, automne 1924.

(44) Louis Aragon, *Le Libertinage*, Gallimard, 1924, p. 25.

Je suis et je resterai contre les partisans de la sottise et ceux de l'intelligence, du parti du mystère et de l'injustifiable. »

Allant de pair avec cette recherche poétique, sont les jeux auxquels se livrent les amis réunis près de la rue Fontaine, au café Cyrano, ou bien passage de l'Opéra chez Certâ (45). Là, ils cherchent à définir une attitude commune sur l'amour, la sexualité, la pensée automatique, l'inconscient. Parfois, ils livrent au public le procès-verbal de leurs interrogations, faisant part de leurs préférences qu'ils consignent dans *Littérature*. C'est ainsi qu'Aragon, Jacques Baron, Breton, Eluard, Fraenkel, Morise, Péret, Georges Ribemont-Dessaignes, Jacques Rigaut, Soupault et Roger Vitrac répondent à trente-sept questions (46) très sincèrement puisqu'ils s'abstiennent quand ils n'ont pas de position déterminée. Certes, on peut s'interroger sur la portée générale de telles confessions publiques. Elles nous semblent pourtant révélatrices d'une certaine quête de la vérité et si on ne peut en tirer un portrait moral définitif, on peut du moins se faire une idée des préoccupations de l'instant. Pour sa part, Vitrac préfère, à cette date, la Place des Vosges à tout autre jardin de Paris, le XVIe siècle est pour lui l'époque idéale, sans doute parce qu'elle vit l'éclosion d'une importante littérature alchimique qu'il lisait alors assidûment. De même, son admiration va, en peinture, à Paolo Uccello, en poésie à Rimbaud, en politique à Louis-Jean Malvy, en musique à Stravinsky. Très révélatrice est l'absence de réponse à la question « occupation », bien dans sa nature de fumiste inspiré. Le goût du stout, des pipes en terre, de l'Hispano-Suiza, de l'été, des fuchsias, des plantes vertes, signifie peu de chose au regard de la non-réponse à « Divinité », et des réponses détaillées aux questions 36 et 37 (Excitant, Manière de faire l'amour), alors que bon nombre des joueurs s'abstenaient.

Si l'on veut un reflet de cette atmosphère de cafés plus ou moins poétiques où des jeunes gens parfaitement libres tenaient des propos révolutionnaires et préparaient les nouvelles fêtes de l'esprit, qu'on se reporte à cette « *Enigme qu'on ne sait sur quel pied danser* » (47) rappe-

(45) Cf. : la description qu'en donne Louis ARAGON dans *Le Paysan de Paris*, Gallimard, 1926, p. 91.
(46) Cf. : *Littérature*, Nouvelle Série n° 1, 1er avril 1922.
(47) Cf. Roger VITRAC, *Dés-Lyre*, p. 201.

lant précisément l'année 1922. C'est là le vrai Vitrac, sentimental désinvolte d'apparence, rapidement épris de la beauté du jour, aussi rapidement devenu son amant. Nous savons par des témoins de l'époque que la « femme fatale » à laquelle il est fait allusion dans ce poème n'est autre que Suzanne, l'héroïne des *Mystères de l'Amour*, qui vécut avec Vitrac pendant trois ans et participa aux activités du groupe en sa compagnie, avant d'épouser Harold Loeb (directeur de la revue *Broom*) et d'aller vivre aux Etats-Unis d'Amérique.

Avec les jeux, c'est aussi le moment où, à l'instar de Marcel Duchamp, certains tentent d'exploiter la libération du langage, d'affranchir les mots. André Breton avait eu l'occasion, en présentant quelques « jeux de mots » de Robert Desnos (48), d'exprimer la défiance qu'ils avaient à l'endroit du langage traditionnel vidé, par l'usage, de sa véritable signification. Il s'agissait de redonner aux mots leur vie propre en considérant le mot en soi, en étudiant les réactions des mots les uns sur les autres afin de rendre au langage sa destination pleine, espérant ainsi développer les points d'appui de la pensée, « faire faire un grand pas à la connaissance, exalter d'autant la vie ». Se débarrasser du poids mort de l'étymologie, pour se livrer à « l'alchimie du verbe ». En donnant une couleur aux voyelles, Rimbaud a commencé à détourner le mot de son devoir de signifier. Désormais, on s'intéresse à sa sonorité, à son architecture, à sa couleur. Le mot devient un microcosme, en agissant sur lui on compte bien opérer une réaction en chaîne et agir de la sorte sur le Créateur. Mallarmé avec *Un Coup de dés*, Apollinaire dans certains *Calligrammes*, Duchamp et Desnos ont contribué à accréditer l'opinion que « l'expression d'une idée dépend autant de l'allure des mots que de leur sens ». Comme en témoigne Rose Sélavy (49) : « Aimable souvent est sable mouvant », il y a là un moyen quasi mathématique, en usant de la contrepèterie (déplacement de lettre à l'intérieur d'un mot, échange de syllabe entre deux mots) et des analogies verbales, pour faire jaillir la pensée des mots rapprochés sans souci de leur sens. Certes, le procédé n'est pas nouveau et, depuis Rabelais, il est bon nombre de contrepèteries devenues célèbres. Mais ici, il ne

(48) Cf. « Les mots sans ride », *Littérature*, 1er décembre 1922, repris dans *Les Pas perdus*, p. 167 et suivantes.
(49) Cf. Robert Desnos, *Domaine public*, NRF., 1953, p. 52.

s'agit pas de jouer, de provoquer le rire. Le jeu est autrement plus sérieux, « ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu », et cet avertissement ne paraîtra pas inutile à qui s'est penché de près sur la « cabale phonétique ». Du reste, les mots ont fini de jouer ; « les mots font l'amour », conclut Breton prophétisant à son tour la naissance d'un « nouveau langage. Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire » (50). Pour ces jeunes, aspirant à un monde nouveau, voici que se découvrait une activité dont les conséquences étaient (et demeurent) insoupçonnables. « Nous sommes plusieurs à y attacher une importance extrême », dit Breton, et Vitrac est avec eux. Il publie à la même époque (51) ses « *Peau-Asie* », fragments jamais complétés, d'une part faute de confiance de Vitrac en lui-même, d'autre part à la suite de la jalousie qu'en éprouva Desnos lequel (au dire d'un témoin de poids puisqu'il s'agit de Michel Leiris, auteur du fameux « Glossaire, j'y serre mes gloses »), auteur lui-même de « *P'oasis* », se considérait comme le seul inspiré capable de mettre au jour ces trésors du penser apparemment non dirigé.

Nous émettons cette réserve (apparemment), car il semble bien, du moins en ce qui concerne Vitrac, que ce qu'il nous livre fait appel à une participation attentive de la pensée consciente.

Deux constatations s'imposent à la lecture de ces propositions : d'une part leur rigueur mathématique, la quantité de syllabes ou de phonèmes étant le plus souvent identique, il ne s'agit que d'une disposition variable des éléments, où l'on pourrait retrouver les lois de la géométrie plane ; d'autre part, l'absence de cet élément comique, phénomène déjà constaté par André Breton à propos de Marcel Duchamp.

Cependant, ce serait dénaturer ce texte que de le réduire à de simples règles mathématiques. Il est un élément que jamais l'observation scientifique ne pourra déceler, c'est l'inspiration. On pourrait, en prenant les phrases d'un texte quelconque (livre ou journal) et en les soumettant à la même désarticulation, arriver à des résultats semblables. Mais l'outil est fonction de l'artisan. Il n'est pas sûr

(50) Apollinaire cité en exergue de *Proverbe*, revue de Paul Eluard, n° 1, 1er février 1920. Cf. Guillaume APOLLINAIRE, *Œuvres Poétiques*, 1956, p. 310.

(51) Dans le n° 9 de *Littérature*, Nouvelle Série, 1er février, 1er mars 1923, repris dans *Dés-Lyre*, p. 26.

que Vitrac se soit servi d'un texte initial ; en outre, le talent, la liberté, le goût du poète interviennent lors de la remise en forme où le signe appelle la signification. Et comment qualifier ces phrases qui procurent une émotion dont la source est indécelable : « Esprit et roi. Paris est noir. Le Danube à Vienne où va la nubienne monte au ras des maisons et aux mâts des raisons » ?

Sous réserve d'inventaire (52), Vitrac nous apparaît à cette date comme l'écrivain le plus fécond de ceux qui se sont adonnés à de telles activités sur les mots, puisqu'à ce texte déjà long, il faut ajouter « *Migraine* » (53), poème tout en assonances et en glissements phonétiques, qui relève du procédé.

Il faut bien se garder de voir dans ces éléments poétiques le pur jeu du hasard. Il y a procédé, de la part de l'auteur qui, a priori, décide de transcrire sur le papier (donc de les livrer au public comme objet d'appréciation esthétique) certaines phrases ayant l'allure d'équations poétiques qui lui viennent peut-être toutes faites, et qui, ensuite, se livre à la production de ces équations. La première phrase naît peut-être sans participation consciente de l'auteur ; par contre, les suivantes obéissent à la volonté de leur créateur. Le problème n'est du reste pas de savoir s'il y a eu tricherie de la part d'un Duchamp, d'un Desnos ou même d'un Vitrac qui n'a jamais prétendu, par ailleurs, obéir dans ce genre d'exercice à la dictée de son inconscient, mais plutôt de déterminer ce que le choix d'une telle expérience sur les mots exprime dans l'ensemble de l'œuvre. Or, pour Vitrac, ce choix est des plus importants dans l'ordre poétique. Après s'être essayé, non sans habileté, à « l'ancien jeu des vers » dans *Le Faune noir* qui, pour nous, reste empreint d'académisme, malgré l'émotion qui perce, tendre comme le souvenir de l'enfance, Vitrac abandonne le Symbolisme et se livre à des exercices de style d'un genre nouveau qui, rompant avec le passé, lui permettront de s'orienter vers une poésie qui ne devra plus rien, dans la forme comme dans l'inspiration, aux écoles précédentes.

Lors de la récente édition des poésies complètes de Vitrac, P. Robin écrivait à propos de « *Peau-Asie* » :

---

(52) Nous nous proposons de poursuivre, dans un autre ouvrage, cette étude à propos de Duchamp, Desnos, Leiris, Vitrac, Roussel, etc...

(53) Cf. *Littérature*, Nouvelle série, nos 11-12, 15 octobre 1923, repris dans *Dés-Lyre*, p. 38.

« ...Mais il est permis de se demander si le jeu en vaut la chandelle. Si l'actualité peut conférer un instant une valeur de provocation et de défi à de telles manipulations du langage, cette actualité se fane vite » (54).

Sans contester la nécessité historique d'une telle tentative, le critique du *Mercure de France* se demande si le fait de retourner le langage comme un gant — « Chants de guerre, gants de chair » écrit Vitrac —, peut avoir une certaine importance de nos jours. Il est vrai qu'on ne saurait bâtir une œuvre poétique sur ce qui n'est qu'expérience. De plus, il ne saurait être question de généraliser le procédé, et que tous nos poètes écrivent ainsi. Mais il nous semble, comme le faisait déjà remarquer Breton à l'époque, que s'il y a jeu, le jeu est suffisamment sérieux, du moins à titre individuel. Certains exemples sont angoissants, si l'on veut bien se représenter, de façon sensible, les chants de guerre qui deviennent gants de chair, ou encore « la manne des crimes (qui) tombe sur le crâne des mimes ». En outre, l'ambition du créateur est démesurée. Il s'agit, en redonnant leur liberté aux mots, de dégager la poésie de sa gangue et, par le langage, d'accéder au niveau supérieur de la création, qui est de s'égaler à Dieu, car le Verbe est tel.

On conçoit donc la brièveté d'une telle tentative, le poète ne peut jouer longtemps à l'imitation de Dieu (lui-même ne s'est-il pas reposé au septième jour ?) et la tentation du silence est sous-jacente, l'homme hésitant à s'exprimer en public après avoir constaté le fossé qui sépare la pensée de la parole.

Telle est la pensée qui anime Vitrac quand il publie sa propre interview sous le titre « Roger Vidrac » dans la chronique littéraire d'un hebdomadaire (55). On se demande s'il s'agit d'une marque d'humour de Vitrac interrogeant « Vidrac », ou bien seulement d'une coquille. Un tel titre ayant peu de chances de provoquer particulièrement l'attention du lecteur, sinon par l'équivoque possible sur le nom de Charles Vildrac, nous penchons pour la seconde hypothèse. Quoiqu'il en soit, l'idée de l'auto-enquête est assez amusante en elle-même. A la question piège que posait naguère le premier numéro de *Littérature*, et qu'il s'applique à son tour : « Pourquoi écrivez-

(54) P. Robin, « Note sur Vitrac », *Mercure de France*, mars 1965, p. 504.
(55) « Roger Vidrac », *Le Journal du Peuple*, 26 mai 1923.

vous ? », il répond d'un ton désinvolte qui va pourtant loin : « J'écris comme je parle ; pour ne rien dire. Je considère la parole et le langage écrit comme infiniment inutiles. » Selon lui, toute idée d'infini entraîne nécessairement la gratuité. Dès lors, l'acte gratuit, relevant de l'infini, bénéficie de l'impunité totale et ne saurait être assujetti aux lois ou à la morale. La parole et l'écriture inutiles, donc libres et gratuites par définition, sont considérées de la même façon, elle tirent de leur immunité une force pure et manifestent par là leur puissance.

« Mais comment expliquez-vous cette gratuité ? », se demande-t-il, répondant tout de go : « Derrière les yeux, le nez, les oreilles, la bouche, la peau, se trouve une zone tragique, vivant au point de faire oublier la matière même du corps. Le langage, quel qu'il soit, a été, si vous voulez bien l'admettre, le fruit ou l'excrétion de cette seule réalité. Celle-ci s'exprime en réagissant par les sens, première étape qu'il faut bien admettre comme un axiome si l'on ne veut pas mourir. Or, dès maintenant cette explication m'apparaît comme un pis-aller que les hommes mettent en avant pour prévenir le suicide. J'avoue ma faiblesse, je suis encore de ceux-là. Mais quel prodige, ou plutôt par quelle cascade d'erreurs a-t-on fait passer les excitations de la bouche à la main, de l'œil à la main, etc... pour reproduire les sons, les couleurs, avec des moyens qui ont pris à la matière et aux formes leurs grimaces les plus grossières quel que soit le procédé, la solution de continuité est trop grande pour ne pas laisser la conviction qu'il y a un monde entre l'œuvre quelle qu'elle soit et la pensée. »

On reconnaît les récriminations de l'écrivain contre la trahison du langage et des sens, contre le pouvoir prépondérant de la main qui modèle l'œuvre de l'artiste, l'éloignant d'autant de la pensée originelle. Plus l'on va, plus le fossé se creuse entre la pensée et le signifié. Les mots en sont les premières victimes. Il est possible qu'autrefois ils aient porté le reflet de cette zone inabordable et tragique repliée au tréfonds de nous-mêmes, mais ils se sont chevauchés les uns les autres, perdant leur vertu électrisante. On reconnaît là la thèse cabaliste selon laquelle le Verbe est à l'image de l'âme humaine et de son créateur, et qu'en remontant aux sources du langage, on

(56) Cf. à ce sujet le second *Manifeste du Surréalisme* qui développe la même thèse.

peut atteindre la cause des causes (56). Deux attitudes sont dès lors possibles : prendre les mots tels qu'ils sont donnés, essayer de les classer selon leur propre rythme ou selon leurs affinités, demandant au lecteur de se prêter au même puzzle bon seulement à dresser l'illusion du savoir ou de l'aisance ; ou bien « ayant découvert un filet divin dans les mots »... essayer de « les faire remonter vers leur source ». Et de citer le demi-échec de Mallarmé, l'exemple de Rimbaud : « il atteint à la limite car il n'hésita pas à se trouer la tête et à s'aveugler au point d'être illuminé par le feu de joie des paroles qu'il brûlait au fond de lui. Car, qu'on ne s'y trompe pas, c'est avec les rescapées qu'il a écrit des poèmes. Celles-ci ne sont roussies que sur les bords et les seuls vrais poèmes ont péri entièrement ». Egaler ces deux poètes serait une fière témérité. Vitrac ne le souhaite pourtant pas, « je ne me reconnais ni le talent du premier, ni le génie du second, bien entendu ». Son jugement ne manque pas de hardiesse au regard de ces poètes : « quoiqu'il en soit, aurais-je l'un ou l'autre, je ne risquerais pas une expérience qui a produit d'un côté une poésie d'impuissant et de l'autre une fièvre infernale ». N'oublions pas, en effet, le véritable culte qu'il voue au poète maudit. Quant à lui, devant l'ampleur du problème soulevé, il renonce à tout : « Je peux me dispenser de tout travail et me préserver de toutes blessures en contemplant simplement, et en n'écrivant plus. » Alors revient, comme un leitmotiv lancinant la question : « Pourquoi écrivez-vous », entraînant la même réponse : « pour ne rien dire. Peut-être écrirai-je demain pour prouver la puissance des mots. Peut-être par activité de jeu ». Sa définition de la poésie est catégorique, il y a les affiches et les traces des avions défiant la mort dans le ciel, pour le reste « il n'y a pas de poésie écrite. Les seuls poèmes possibles sont des rescapés. J'appuie à dessein sur ce mot ».

Dès lors, quel que soit l'attrait du modernisme que représentent les machines et les objets manufacturés, les mannequins, « les murs qui usent les mots en les agrandissant au point de créer avec eux de nouveaux paysages », les trains perdus, etc... se détachant sur un fond d'inquiétude et d'appréhension, il n'y a là que prétexte à images et à métaphores auxquelles il se refuse à céder.

L'avertissement des bons apôtres qui mettent en garde contre les tentatives d'échec au hasard, l'invitation de Barbey d'Aurevilly à Huysmans après la lecture d'*A*

rebours : « Il faut choisir entre le canon du revolver et les pieds de la croix », les planches de salut que proposent des Jacques Rivière en ouvrant la voie du « relativisme dans l'art », sont à rejeter également. Reste donc à se connaître vraiment soi-même, à tenter de retrouver l'unité de l'homme et de la création, à se réconcilier avec la gratuité du langage, donc à devenir totalement libre. « Je crois qu'en s'exprimant et en explorant l'inconscient on a révélé qu'au-dessus de la personnalité il y avait quelque chose d'inexprimable et d'irrévélé. Je désire aujourd'hui, s'il se peut, atteindre jusqu'à ce *Moi*. Pour le moment il me suffit d'en avoir conscience et de pressentir que j'aboutirai à un résultat illogique, à une *Mystique Nue*. »

L'entreprise est d'envergure et fort heureusement Vitrac n'est pas le seul à penser ainsi, à vouloir la tenter. Mais combien en reviendront indemnes, combien réussiront, combien ne trouveront d'autre issue, comme Jacques Rigaut ou René Crevel, que dans le suicide ? On ne répétera jamais assez la formule déjà citée d'Aragon : « le surréalisme menace de les emporter vers un large où croisent les requins de la folie ». La grandeur de ces téméraires est de s'être jetés « corps et biens » dans cette quête, non point aveuglément, mais en toute connaissance de cause.

CHAPITRE III

L'AVENTURE DES AUTRES

Vitrac collabore à un journal politique. Il y publie des interviews d'André Breton, de Tristan Tzara, et une critique originale de Six personnages en quête d'auteur.

Au cours de sa carrière journalistique, il consacre plusieurs articles à Jarry, Raymond Roussel, Apollinaire, où s'exprime l'influence qu'il a subie de la part de ces grands aventuriers de l'esprit moderne.

Au moment où il tente sa propre aventure, publiant ses premiers essais poétiques et dramatiques dans *Littérature,* dont le plus important, du point de vue théorique, est sans nul doute *Pean-Asie* — avec les courts drames qui devront constituer par la suite le « Théâtre de l'Incendie » (1) — Vitrac s'interroge sur l'aventure des autres. Peut-être pour des raisons financières, mais aussi dans l'intention de voir clairement ce qui se passe autour de lui, il collabore pendant près d'un an, en 1923, à un journal hebdomadaire, donnant indifféremment ses articles au *Journal du Peuple* ou aux *Hommes du Jour,* tous deux dirigés par Henri Fabre.

A l'origine quotidien, *Le Journal du Peuple* avait dû, pour faire face aux difficultés économiques, se transformer en hebdomadaire, ce qui explique la persistance de deux publications dirigées par le même Fabre, rédigées par les mêmes collaborateurs et paraissant le même jour.

(1) Cf. *Infra,* chap. VI, p. 159.

Henri Fabre était membre du Parti Communiste, mais à la suite d'un différend avec son bureau politique, il s'en retira, sans renoncer à défendre des thèses politiquement d'extrême-gauche. Son journal resta une tribune libre, ouverte à tous les hommes libres, luttant particulièrement contre Poincaré et le Bloc National patriote et cocardier. Il accueillit les exposés et points de vue des deux tendances politiques qui venaient de se séparer à l'historique Congrès de Tours, et il ne cacha pas sa sympathie pour les discours d'un jeune député : Marcel Cachin.

Lors de la réunion des partis communistes à Moscou, en 1923, Trotsky dans son analyse de l'activité du Parti français reprocha au Comité Central d'avoir éloigné Henri Fabre, qu'il défendit ardemment.

Les collaborateurs du *Journal du Peuple* sont Albert Mathiez, Romain Rolland, le général pacifiste Percin, Séverine, Léon Werth, etc... Pour la partie littéraire, Jean Madelaigues, Renée Dunan, L. Blumenfeld tiennent la chronique des livres et Paul Reboux celle du théâtre. Quant aux *Hommes du Jour*, il apparaît surtout en dépit de quelques articles politiques de fond, comme un annuaire de l'Assemblée Nationale avec sa série « Parlementaires et Parlementeurs ». C'est donc à un journal qui milite pour la constitution d'un bloc de gauche que Vitrac va collaborer. Cette attitude est assez rare parmi les amis d'André Breton pour qu'elle mérite d'être soulignée. Il ne tergiverse pas comme le fera Breton (2) sur la valeur des proses figurant dans le même journal, il a une tribune et s'en empare. Car force est de constater qu'il ne s'astreint pas à un travail de plumitif. Il n'écrit que sur des sujets qui l'intéressent, pour défendre ses idées.

Le 31 mars 1923, dans son premier article du *Journal du Peuple* intitulé « Mise en confiance », il expose sa déclaration d'intentions qui n'est pas dépourvue d'obscurité. S'interrogeant sur le travail habituel des critiques littéraires, il pense qu'à coup sûr ils se trompent en croyant atteindre « les zones intimes de quelques individus devenus « grand public », et finalement sont leur propre dupe ». Si l'auteur ne répond pas, s'échafaude tout un système de témoignages, d'interprétations, susceptibles

(2) Nous pensons ici à la critique de Breton sur « *l'Humanité*, puérile, déclamatoire, inutilement *crétinisante* », etc... dans *Légitime Défense* (cf. *Documents Surréalistes*, p. 56 et suiv.) sans préjuger du bien-fondé des considérants.

d'égarer plus encore le lecteur et de servir seulement les conflits de générations. Pour lui, il convient de dresser patiemment un nouveau tableau des valeurs, en essayant de dissiper ces conflits qu'il considère « un malentendu pesant et stérile ». « Le *même intérêt* », dit-il, « dans des sens réciproques pousse celui-ci à publier et celui-là à médire. Et cela devient un mauvais entêtement à ne plus se comprendre dans les deux camps lorsque la jeunesse des uns a jeté autrefois une clameur *inquiétante* que ne justifie plus la *sérénité optimiste* ou l'excessive *prudence* dont ils font preuve aujourd'hui à l'égard des autres ». Le projet de réconcilier anciens et modernes est hardi autant que généreux. « Pour moi, moins lésé que trop souvent indifférent, je demeure convaincu que si les premiers se laissent débiter en tranches par l'imprimerie, c'est par faiblesse et non pour satisfaire une nécessité qu'ils ne nous demandent pas d'excuser, ne se l'étant jamais excusée à eux-mêmes. »

C'est là une preuve de confiance envers la rigueur morale des aînés, une bonté à l'égard de leurs faiblesses qui nous étonne un peu. Il est vrai qu'il s'agit d'une mise en confiance, donc d'un procédé susceptible de rassurer les grands écrivains qui le verront faire irruption dans leur être intime. « S'il m'arrive de troubler la quiétude de ceux qui, en dépit de mon attente, organisent le succès de combinaisons auxquelles je me refuse de croire a priori, je m'en consolerai en apportant à qui les souhaite les formes diverses d'un esprit dont la recherche émouvante me séduit de plus en plus. » Il ne s'agit pas de pardonner des faiblesses, de se laisser tromper aux apparences, le but est, au-delà de la littérature, de l'histoire, de l'anecdote, de retrouver l'esprit et l'homme tel qu'en lui-même. « Je désire seulement, et une fois pour toutes, détourner mes regards d'une avenue où les statues se pétrissent avec leurs propres mains, pour retrouver à la base des socles de merveilleuses mécaniques humaines. » Suit la liste des personnalités qu'il se propose d'interroger dans ce sens : Paul Valéry, Valery Larbaud, Maurice Barrès, André Gide, Jules Romains, André Breton, Jean Paulhan, Drieu La Rochelle, Francis Picabia, Picasso, Georges de Chirico, Marinetti, Tristan Tzara, Raymond Roussel. Nous constatons que ces intentions n'ont pas été suivies d'effet. Seules seront publiées par *Le Journal du Peuple* les « interviews » d'André Breton, de Tristan Tzara, de Jacques Rivière (à la place de Paulhan peut-être) et de Vitrac lui-

même (3). Les autres n'ont-ils pas accepté de le recevoir, Vitrac s'est-il lassé ? Faute de documents, nous ne pouvons nous prononcer. Il semble douteux que le journal se soit opposé à la publication des entrevues suivantes puisqu'il y poursuivit sa collaboration. Vitrac a-t-il pressenti l'inanité de son projet ? Ses amis lui ont-ils fait comprendre qu'il n'était pas de mise ? Autant de questions ouvertes.

*
* *

« André Breton n'écrira plus » est le titre du premier article de son enquête (4). Breton était à l'époque suffisamment connu (surtout par les scandales auxquels il avait pris part) pour que ce titre attirât et inquiétât le lecteur. Quoi, le chef de ce groupe devant lequel se découvraient Jacques Rivière et André Gide prétendait se singulariser en n'écrivant plus ? Voilà qui pour nous est intéressant à plus d'un titre, non point seulement pour la connaissance de Vitrac. Celui-ci nous avertit d'ailleurs qu'il connaît particulièrement Breton, et qu'il partage « presque absolument ses idées ». Il y a tout lieu de penser que le malaise et l'inquiétude ressentis par Breton à cette époque l'ont été au même titre par Vitrac, comme nous l'avons vu précédemment. Posant la question essentielle : « Pourquoi écrivez-vous ? », il rappelle la réponse donnée par Breton dans sa « Confession dédaigneuse », publiée par *La Vie Moderne* (5), qui reprenait la formule de Glahn, le héros d'Hamsun, lequel écrivait pour abréger le temps. On sait que Breton la modifia en ajoutant : « avec cette réserve que je crois aussi écrire pour allonger le temps ». Cette réponse confirmée, Breton précise : « Mais je m'empresse de vous dire que j'ai l'intention de ne plus écrire d'ici très peu de temps. Par exemple d'ici deux mois et demi. Oui, je m'accorde ce délai parce que je tiens à établir au grand jour les mobiles qui me poussent à prendre cette détermination, et veux éviter qu'un jour cette attitude ne soit interprétée d'une façon romanesque » (6). Evidem-

(3) Cf. *Supra*, p. 66.
(4) *Le Journal du Peuple*, 7 avril 1923.
(5) Cf. *La Vie Moderne*, 25 février 1923, texte repris in *Les Pas perdus*, p. 7.
(6) Il est piquant de regarder, à la lumière de cette déclaration, une bibliographie d'André Breton.

ment, il risque bien d'être accusé d'imiter un exemple plus illustre. Aussi se propose-t-il de prendre cette détermination avec Paul Eluard et Robert Desnos et de publier un dernier manifeste revêtu de leurs trois signatures, s'ils parviennent à l'accord. C'est que Breton considère la situation des choses qu'il défend comme désespérée, mais qu'en outre, il ne veut rien faire « pour guérir de cette plaie que représentent l'œuvre de Cocteau, de Rivière, de Morand, les livres récents de Paul Valéry, etc... ». La méditation sur les cas de Lautréamont, Jarry, Vaché et en partie d'Apollinaire qui devait ruiner toute possibilité littéraire n'a pas été poursuivie. Aussi, dédaignant de substituer un système à un autre, renonce-t-il, n'ayant que mépris pour ceux qui se laissent porter par la littérature.

Breton annonce aussi la fin de *Littérature* (7) qui, née d'une réaction immédiate à la guerre, recueille désormais de moins en moins de lecteurs et bientôt « n'en aura plus vingt-cinq ». Enfin, interrogé sur ses activités, ses projets, il répond par le refus de tout travail, de tout asservissement. « L'esprit qui fonctionnerait à vide donnerait les meilleurs résultats. Il y a évidemment un minimum d'aliments qui lui est indispensable, et il le puisera particulièrement dans l'amour, et dans l'amour le plus déréglé. » Cette déclaration de foi sera reprise par Vitrac lui-même, ce dont nous voyons l'intention dans la conclusion qui, citant le Marquis de Sade, n'emploie pas en vain le pluriel : « On trouvera peut-être nos idées un peu fortes. Qu'est-ce que cela fait. N'avons-nous pas acquis le droit de tout dire ? »

Après avoir fait connaître aux lecteurs du *Journal du Peuple* la position de Breton, Vitrac interroge Tzara qui déclare vouloir « cultiver ses vices » (8). Sans doute lui pose-t-il les mêmes questions, mais on voit qu'il n'y a plus la même communauté de pensée, la même déférente amitié. L'interview est menée allègrement. L'humour prend le dessus, allant même jusqu'à l'indiscrétion :

« — Etes-vous arriviste ?

— Evidemment, énormément. Ce qui me plaît le plus

(7) Cette fin interviendra plus d'un an après, en juin 1924. Vitrac publiera un article en guise d'adieu dans le dernier numéro, « Ma collaboration à *Littérature* », qui est cette seule phrase au bas d'une page.

(8) *Le Journal du Peuple*, 14 avril 1923.

dans la vie c'est l'argent et les femmes. Mais j'ai très peu d'argent et j'ai beaucoup de malheurs en amour...

— Pourquoi êtes-vous arriviste ?

— Je le suis parce que je veux cultiver mes vices : l'amour, l'argent, la poésie... »

Le journaliste prend de l'assurance, il se fait plus pertinent :

« — Avez-vous considéré le Dadaïsme comme une fin ?

— Jamais, je tiens d'ailleurs à ne plus prononcer ce mot. Dada a été une aventure purement personnelle, la matérialisation de mon dégoût. Peut-être a-t-il eu des résultats, des conséquences...

— Que pensez-vous de ceux qui ont adhéré au mouvement Dada avec vous ?

— A cette époque j'ai été heureux de rencontrer des gens qui partageaient un minimum des idées sur lesquelles j'étais fixé. Mais quand nous nous sommes séparés, cela ne m'a fait aucun mal. Actuellement, je n'en fais aucun cas. »

Fidèle à son plan, il l'interroge ensuite sur le modernisme, sans rien ajouter qui puisse faire penser que quelques années auparavant il n'était pas loin de partager les mêmes idées. Prenant connaissance du tournant poétique de Tzara qui s'apprête à faire paraître *De nos oiseaux,* il ironise : « Je n'osai pas lui demander quelle faiblesse le poussait à livrer au public la sécrétion d'un vice avoué, avec ceux de l'or et de la femme. Par faiblesse aussi, livrera-t-il les manifestations des deux derniers ? Je n'ai pas posé la question, mais en sortant j'ai eu l'impression d'être venu pour cela. »

Le journalisme ne requiert pas l'impartialité absolue. Si Vitrac souligne les contradictions de Tzara et de Jacques Rivière (9), il ne songe pas à demander à André Breton pourquoi, moins d'un an après lui avoir déclaré qu'il cesserait d'écrire, il publie *Les Pas perdus.* On sait que l'amitié, autant que l'amour, rend aveugle.

C'est pourquoi Vitrac, lorsqu'il s'en prend à Henri Clouard, préfère ne pas le connaître (10). Sur un ton polémique vigoureux, il lui reproche de faire passer ses appréciations personnelles pour de l'histoire. « Car, lecteurs, n'en doutez pas, les « Pauvres médiocres » du sa-

(9) Voir ci-dessus, p. 55.

(10) « La poésie et H. Clouard », *Le Journal du Peuple,* 17 novembre 1923.

vant critique et historien sont ceux dont « l'étiquette de leurs noms » est reproduite à l'infini sous la forme bisyllabique : Dada. Le mot est facile à prononcer. Un érudit, en l'écrivant, y ferait avec peine une faute d'orthographe. Eh ! Monsieur, si cela vous dégoûte, employez donc la figure de pensée qu'on nomme périphrase et dites, comme l'autre : le mouvement cheval d'enfant. Vous n'êtes guère à court d'imagination, vous qui avez enfin trouvé la formule de la modernité. N'écrivez-vous pas « science et poésie sont sœurs. Le siècle des modernes sut unir ces deux sœurs qu'on a pu croire ennemies » (sic, sic et sic).

« Or, il ne saurait être question ici de Dada. Il y a déjà une paire d'années que chacun reste chez soi. Avez-vous rencontré un Dada dans la rue ? On n'en vit nulle part sinon dans quelque avenue sinueuse située dans la partie gauche de la cervelle de H. Clouard. Dada est mort ; s'il était vivant, M. Lalou en aurait-il parlé ? Si M. Lalou n'en avait soufflé mot, H. Clouard y aurait-il pensé ?... » Et ce lui est occasion de prendre à témoin les poèmes parus dans le numéro spécial de *Littérature* consacré à la poésie, auquel il a collaboré, ce qu'il n'aurait pas fait si M. Clouard ne lui en avait fourni le prétexte.

Passons sur l'article nécrologique qu'il consacre à Etienne Maison (11) poète absolument inconnu qui fut de ses amis et mourut en 1920, dont il se plaît à rappeler quelques vers traversés par la hantise de la mort. Venons-en aux billets qu'il donne presque simultanément au jumeau du *Journal du Peuple*, *Les Hommes du Jour*.

Voici un article (12) qui, à propos de la représentation de *Six personnages en quête d'auteur* à la Comédie des Champs-Elysées le 10 avril 1923, nous révèle quelques-unes de ses opinions sur le théâtre. Il est en effet rare de voir chez un jeune auteur une opposition à Pirandello que Dullin et Pitoëff faisaient porter aux nues par toute l'avant-garde intellectuelle de l'époque. Vitrac ironise sur la gageure de l'auteur, la traite de « beau succès de théâtre », mais « le conflit entre la vie et le théâtre est flagrant pour tout le monde », dit-il. Clairement, il prend position : « Il ne nous appartient pas d'indiquer à tout venant les différences, les conventions, les fictions qui les opposent.

---

(11) « Etienne Maison, vivant », *Le Journal du Peuple*, 25 décembre 1923.

(12) « Dormir », *Les Hommes du Jour*, 28 avril 1923.

« Au contraire, à en faire bon marché, on gagne de se consacrer à l'une ou à l'autre, et sans y songer les privilégiés meurent dans leur lit, tandis que Molière s'éteint d'une *maladie imaginaire.* » Il conclut en pronostiquant que « Pirandello mourra de faim entre le boisseau d'avoine et celui de froment, pour n'avoir pas su choisir ». Pour lui, le fait grave est de montrer trop clairement les ficelles du théâtre, d'avoir simplifié les personnages en leur donnant à chacun deux sentiments. Seuls trouvent grâce devant lui les deux enfants au destin tragique, la petite fille qui se noie dans un puits et le petit garçon qui se tire une balle de pistolet dans la tête, ce qui n'est pas sans évoquer la fin de *Victor ou Les Enfants au pouvoir.* Trouvant que la pièce présente peu d'intérêt, il en conte une autre, qui est tout simplement un rêve. « Pourquoi tirer un drame du RÊVE authentique que je viens de vous raconter ? Pour montrer que la vie et le théâtre sont deux ?

« N'allez pas au spectacle. Couchez-vous. » On songe au texte de certains papillons surréalistes : « Parents, racontez vos rêves à vos enfants » et à la formule à dessein soulignée de la préface à *La Révolution Surréaliste* (13) : « Chaque matin, dans toutes les familles, les hommes, les femmes et les enfants *s'ils n'ont rien de mieux à faire,* se racontent leurs rêves. » Faut-il y voir la main de Vitrac ? En tout cas, la critique qui éloigne sévèrement la vie et le théâtre laisse présager l'utilisation de la puissance dramatique du rêve, et par là une certaine rencontre de la vie (totale cette fois-ci) sur la scène.

Les articles suivants, qui ne se réfèrent à aucune actualité précise, sont autant de méditations poétiques et humoristiques sur l'idéalisme (14), l'arrivisme (15), l'amour (16), l'invention (17) que nous commenterons à leur heure.

On peut se demander dans quel but Vitrac a pris un pseudonyme constitué par ses prénoms les moins usuels (Eugène-Simon), pour signer ensuite deux articles dont l'un traite de la faim des jeunes poètes (18) et l'autre

(13) Préface à la *Révolution Surréaliste,* n 1, décembre 1924, signée de Boiffard, Eluard et Vitrac.
(14) *Les Hommes du Jour,* 12 mai 1923.
(15) *Les Hommes du Jour,* 16 mai 1923.
(16) *Les Hommes du Jour,* 9 juin 1923.
(17) *Les Hommes du Jour,* 23 juin 1923.
(18) Yes, we have no bananas to day », *Les Hommes du Jour,* 20 octobre 1923.

commémore le souvenir d'Alfred Jarry (19), dans la mesure où Vitrac n'a jamais eu recours par la suite à cette signature. Mais peut-être s'agissait-il simplement, dans le premier cas, de ne pas se faire reconnaître d'un mécène qu'il était allé solliciter et dont il faisait la caricature, et dans le second cas, d'éviter de signer du même nom une nouvelle apologie de Jarry, paraissant une semaine après un article consacré au même auteur.

*
* *

On l'aura constaté, Vitrac ne traite dans les journaux que de questions qui le passionnent. Lorsqu'il écrit sur un auteur, on peut être sûr que, d'une manière ou d'une autre, il a subi son influence. C'est ainsi que les grands aventuriers de l'esprit moderne orientent sa réflexion. Bien entendu, il s'agit uniquement de ceux qu'il considère nommément comme ses maîtres à penser, sur lesquels il s'est exprimé dans ses écrits.

A une époque où Lautréamont, Verlaine et Rimbaud avaient à peine droit de cité dans les manuels scolaires (20), il choisit particulièrement Jarry, Raymond Roussel et Apollinaire pour le guider dans son aventure littéraire.

Très tôt, Vitrac montre combien il connaissait et admirait l'œuvre d'Alfred Jarry dont, plus tard, il allait faire le parrain du seul théâtre révolutionnaire de l'entre-deux guerres. Il expose sa grande déférence envers le Maître de la Pataphysique dans une lettre adressée à Marcel Arland, alors responsable littéraire de *L'Université de Paris*, que ce dernier publia en décembre 1921, en rectification à son article sur la réédition d'*Ubu Roi* chez Fasquelle, qui faisait allusion à l'opinion de Vitrac.

La lecture de la lettre rectificative, en révélant un brillant théoricien de la Pataphysique, c'est-à-dire du principe de contradiction dialectique, nous donne à pen-

(19) « Un jour sans homme », *ibid.* 10 novembre 1923. Un article de Vitrac sur Jarry avait paru dans le *Journal du Peuple*, le 3 novembre 1923.

(20) ARAGON, dans ses *Entretiens avec Francis Crémieux* (Gallimard, 1964) précise, p. 17 : « Vous savez, nous étions en un temps où Rimbaud avait droit dans le livre dans lequel nous préparions notre bachot, c'est-à-dire le Lanson, à une note, à une note parce que Verlaine n'intervenait que dans une note et dans cette note, il y avait une parenthèse qui se référait au *Sonnet des Voyelles*... Mais quelle place donnait-on à Rimbaud, Lautréamont ou Jarry ? Une place d'excentriques, et c'est tout. »

ser que le jeu avait été combiné d'avance, Marcel Arland ironisant sur *Ubu* dans un numéro, pour que Vitrac le défende au numéro suivant (ce qui nous a été confirmé par Marcel Arland au cours d'un entretien particulier) :

« Mon cher Ami,

« Je lis avec quelque inquiétude dans *L'Université de Paris* du mois de décembre les paroles que j'aurais prononcées après une lecture d'*Ubu Roi* « chef-d'œuvre synthétique » aurais-je dit.

« Vous savez, cher ami, combien j'attribue peu d'importance à mes propres propos et combien j'oublie facilement les jugements contradictoires que je puis porter sur les œuvres que j'aime. Aussi suis-je surpris que vous ayez retenu cette exclamation. Etes-vous certain que je ne me suis pas écrié « chef-d'œuvre analytique ! » — et que vous lui donniez une publicité que n'excusera sans doute pas auprès de vos lecteurs le « un peu plus que du talent » dont vous me comblez plus loin.

« Je craindrais de déborder les cadres d'une simple rectification en profitant de votre courtoisie à insérer ces quelques mots, si j'usais de mon droit de réponse pour étaler en six colonnes mes opinions sur Alfred Jarry et le théâtre contemporain. Toutefois, comme une négation ouvre un vide, qui ne saurait se combler de lui-même, je vous serais, cher ami, très obligé de dire que, mettant toutes mes forces à ne pas parler de ce que je pense, il m'arrive parfois d'y parvenir. Comme je ne peux penser qu'une chose et en dire mille, voyez les contradictions que vous allez relever et le nombre de lettres du genre de celle-ci que vous allez installer au lieu et place des poèmes de notre ami Henry Cliquennois.

« Pour terminer, dites que je pense le plus grand bien d'*Ubu* — comme tout le monde, n'est-ce pas et que — mais au fait c'est une autre histoire que je vous dirai de vive voix » (21).

A défaut du compte-rendu de cette conversation annoncée, cherchons ailleurs ce que Vitrac pouvait dire du maître qui devait abominer ses disciples (22).

Lors de la réédition par Philippe Soupault des *Gestes*

---

(21) Roger VITRAC, lettre à Marcel Arland, *L'Université de Paris*, n° 237, décembre 1921.

(22) Cf. : Alfred JARRY « Questions de théâtre », *La Revue Blanche*, 1er janvier 1897 « ...et il viendra des jeunes gens qui nous trouveront bien arriérés et composeront pour nous abominer des ballades... »

et opinions du Docteur Faustroll (23), Vitrac publie un texte (24) qui est un bel exemple de critique « sympathique ». Sous ce vocable nous entendons désigner une critique qui s'attache à l'essence de l'œuvre ou de l'auteur au mépris des circonstances de l'anecdote. Cela convient particulièrement à un ouvrage tel que celui-ci, dont il serait vain de vouloir faire l'analyse, découvrir chaque allusion savante ou chaque clé dans l'espace d'une chronique. Le seul style qui s'impose est celui qui restera au même niveau que l'œuvre présentée. On peut se demander quelle fut l'impression des familiers du *Journal du Peuple* à la lecture de cette apologie de la Pataphysique, tout empreinte d'humour. Le résultat, même s'il était nul, ne pouvait être négatif, et nous avons l'avantage d'être en présence d'une rare compréhension d'Alfred Jarry : « J'ai connu ce jeune homme, cette tige de cire noire dont les aigrettes soutenaient harmonieusement les boules colorées selon le principe, selon la classification absolue des sciences... »

A l'occasion de l'anniversaire de la mort d'Alfred Jarry, il donne aux mêmes lecteurs du *Journal du Peuple* une analyse rétrospective de son œuvre (25) fort complète puisqu'elle mentionne *L'Amour absolu*, roman polycopié tiré à cinquante exemplaires réservés aux souscripteurs, dont une première réédition ne devait paraître qu'en 1933. Loin de se perdre en considérations psychologiques, il situe immédiatement l'importance de chaque œuvre. C'est au premier chef *Ubu Roi*, produit pur des angoisses de l'adolescent hanté par un maléfique professeur, comme lui-même a pu l'éprouver.

« Un rêve s'est-il dénoué dans l'esprit d'Alfred Jarry à quinze ans pour libérer et déifier ce personnage que, durant les vides de l'étude, il traçait inconsciemment au coin de ses buvards ?... ». Vitrac ne peut se résoudre à admettre qu'un tel fantoche ait surgi de la seule imagination de l'enfant, et il souligne ensuite l'assimilation progressive de l'auteur à son personnage, car, force nous est de constater que la célébrité de la pièce doit plus au comportement étrange de Jarry qu'à ses propres mérites, si l'on considère le nombre limité de représentations dont elle fut l'occasion. A cet égard, P. Lie a montré dans une

(23) Chez Stock en 1923.
(24) « La Pataphysique », *Le Journal du Peuple*, 13 octobre 1923.
(25) « Alfred Jarry », *Le Journal du Peuple*, 3 novembre 1923.

savante étude des *Cahiers du Collège de Pataphysique* comment Jarry œuvra pour faire éclater le mémorable scandale (26).

Pour Vitrac, le personnage de Jarry évolue dans une zone tragique dont les deux pôles sont la cervelle et le cœur, au mépris de toute autre considération matérielle. Le vocabulaire physiologique qu'il relève dans son œuvre vient du fait qu'il est de « cette race de poètes qui vont au devant des sensations et les forcent au gîte ». Il caractérise *Les gestes et opinions du Docteur Faustroll* par ce nouveau titre « Voyage au pays des cervelles ». C'est la quête des connaissance qui l'émeut dans cet ouvrage, et dans la définition de la Pataphysique (27), il trouve le germe du surréalisme que caractérise sa « tendance intellectuelle à tout expliquer par les mouvements habituels de la pensée ». Par l'intermédiaire de Jarry, Vitrac contribue à la définition du surréalisme avant sa fondation officielle. Dès ce moment, il opère la jonction avec Raymond Roussel qui, dit-il, ignorait tout de Jarry lorsqu'il écrivit *Locus Solus*. Il trouve dans l'*Amour absolu* la définition d'une humoristique de l'amour dont il s'inspirera plus tard en mettant cette phrase en exergue aux *Mystères de l'Amour* : « Les femmes qui nous aiment rénovent le vrai Sabbat. » Peu importe que se dissolvent tour à tour Dieu, la Famille, l'Intelligence, la Pensée, le Langage, que le criminel couche avec sa mère ou la Vierge, dès lors que la poésie est assurée.

La semaine suivante, le Jour et le Calendrier, personnages d'une rapide saynette, célèbrent la mémoire de l'inventeur de la Pataphysique (28). Il nous est impossible de reproduire tout au long ce texte qui rend hommage à Jarry dans l'humour. Retenons quelques formules bien venues, en particulier cette définition synthétique de Jarry : « C'est un cœur dans un ventre et la cervelle par-dessus : un chapeau dégoûtant. » Le poète ne pouvait pas rester indifférent au sort tragique d'un écrivain dont l'œuvre fut consacrée à la recherche de la connaissance et des émotions. Il fait fi des formules trop faciles de certains qui,

(26) Cf. : *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n°s 3-4, « Comment Jarry et Lugné Poe glorifièrent Ubu à l'Œuvre ».

(27) « La Pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité. »

(28) « *Un jour sans homme* », *Les Hommes du Jour*, 10 novembre 1923, sous le pseudonyme d'Eugène Simon.

se trouvant devant un génie, crient au fou, surtout si le génie tire des coups de revolver :

« *Quelqu'un :* Etait-il fou ?

« *Le fou :* Non, car il n'atteignait personne. Il tuait les morts. »

Sans doute est-ce le même esprit qui l'incite à se préoccuper de Raymond Roussel dès les premières représentations de *Locus Solus* en 1922 (29), et tout d'abord pour s'indigner des concessions de l'auteur au public. Il regrette que Cantrel, le savant propriétaire de *Locus Solus,* ait préféré à la belle histoire des « émerauds » et des boîtiers de montre une scène où les personnages invectivaient le public. De même, il ne pardonne pas la disparition du féerique « ballet sous-marin » au cours duquel des ludions montaient et descendaient, à la répétition générale. Il ne conçoit pas qu'on puisse prendre garde à la première parole venue de la salle : ...« mais tout de même, si nous organisons le blocus de nos facultés en faisant suivre le mot qui caractérise leurs manifestations de l'inscription « Fermé » ou « en chambre » nous prenons délibérément le parti de l'insulte et des plus lourdes grossièretés pour nous manifester en public ».

Son intransigeance est nette : « C'est la dernière fois que je m'embarrasse d'avoir vu le public virer au rouge... » « ...qu'on m'entende bien. Lorsque je dis le public je n'exclus personne et je désigne en particulier les lettrés et cette mousse cérébrale dont ils se servent pour se faire la barbe et qu'on appelle la critique... ». On peut s'attendre à ce que Vitrac, passant à son tour au théâtre, veuille attaquer le sage public, exiger de lui un réflexe spontané qui réponde aux provocations de l'auteur.

A l'époque, il ne connaît pas personnellement Roussel, mais seulement Cantrel. « Ce personnage m'a appris à manger de l'homme. C'est exquis. » « Je veux seulement retenir », dit-il, « que Raymond Roussel fit fabriquer lui-même un instrument de précision semblable à ceux dont se servent les chirurgiens-dentistes et qui m'apparut comme le seul trait de nickel parmi les toiles et les cartons coloriés. C'est grâce à cette fourche brillante que je passais insensiblement « de la rondelle bleue à la rondelle rouge », du

(29) Cf. : Roger VITRAC : « *La Mort au Public* », *Les Hommes du Jour,* 30 décembre 1922. Nous conservons l'orthographe de Canterel telle qu'elle était reproduite dans les journaux et sur le programme de la représentation.

mal de dents au mal d'amour avec un trait d'union de sadisme... ». Il semble bien qu'on en trouve l'écho dans le premier manifeste du Théâtre Alfred Jarry (30) rédigé, au dire des témoins, par Antonin Artaud après de longues conversations avec Vitrac : « Le spectateur qui vient chez nous saura qu'il vient s'offrir à une opération véritable où, non seulement son esprit, mais ses sens et sa chair sont en jeu... »

L'immense cage de verre de *Locus Solus* où les morts répètent sans cesse la scène de leur ultime émotion a nettement inspiré, avec l'instrument de nickel, ce passage de *Connaissance de la Mort* (31) : « J'avais acquis un matériel de chirurgie admirable. Ces insectes de nickel aux allures de servantes et de militaires m'obéissaient au point de transformer les cadavres selon ma fantaisie, c'est-à-dire malgré moi. Quelle fut ma joie lorsqu'ayant abandonné définitivement une conception décorative de la dissection, je réussis, en prenant sur plusieurs sujets les organes qui m'étaient nécessaires, à composer une statue de chair à ma ressemblance. »

Ce rapprochement n'est nullement fortuit, car il est accepté par Roussel et par Vitrac à la fois. Ce dernier, dans la première étude parue sur Roussel (32) rappelle sa première entrevue dont il a gardé le souvenir de la merveilleuse dentition de Raymond Roussel, ne pouvant s'empêcher « d'associer à ces dents remarquables la singulière préoccupation de Roussel qui avait spécialement fait exécuter par un fabricant d'instruments précis une petite fourche de platine dont Canterel se servait au théâtre pour extraire des dents, selon je ne sais quel procédé électro-magnétique. Et la seule collaboration de l'auteur à la mise en scène de *Locus Solus* avait consisté en cet extraordinaire et inutile bijou ».

Sur le chemin qui le mène à la retraite de l'énigmatique auteur d'*Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus*, il se remémore une conversation de l'après-midi qui l'a conduit à déceler, à toutes les époques, un certain esprit de recherche dirigé contre la fortune, l'amour, la vie, sans objet aujourd'hui et incarné par Gilles de Rais, Sade, Rimbaud et, en dernier lieu, par Roussel qui allie la cruauté à l'ima-

---

(30) Cf. : Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Gallimard, tome II, page 15.

(31) Roger VITRAC, *Connaissance de la Mort*, op. cit., p. 131.

(32) Cf. : Roger VITRAC, « *Raymond Roussel* », *N.R.F.*, 1er février 1928, repris dans *Bizarre* n° 34-35, 2e trimestre 1964.

gination, empruntant « ses éléments de supplices à toute la nature perdue » et « ses machines à la science bafouée ».

Roussel, pour le recevoir, a mis en évidence (c'est la coutume) son dernier livre : *Connaissance de la Mort* dont il dit : « Nous avons pris une très grand plaisir à lire « le goût du sang », nous le relisions tout à l'heure. » Il n'est pas étonnant que ce chapitre, consacré à l'évolution des goûts pervertis et sanguinaires de Gilles de Rais, lui convienne.

Nous venons de mentionner l'article paru le 1er février 1928 dans la *Nouvelle Revue Française*. En le publiant à nouveau dans le numéro spécial de *Bizarre* consacré à Roussel, Jean Ferry signale à juste titre qu'on pourrait y relever aujourd'hui tout ce que le temps est venu infirmer : « Mais on peut dire qu'avant, *Rien* n'avait été écrit sur la question. Il n'était pas si commun, en 1928, de prendre Roussel pour autre chose qu'une façon de Ferdinand Lop millionnaire... » N'est-ce pas une qualité prophétique d'assimiler Roussel au *Joueur d'Echecs* (Vitrac a fait mettre sous le titre l'image du Turc automate et joueur d'échecs que Baudelaire publia en tête de sa traduction de Poe), en dépit du jeu de mots, quand on sait que Roussel se mit à jouer aux échecs en 1932 seulement, et de conclure que l'auteur perdra sans doute contre le public, mais qu'il gagnera toujours contre lui-même ?

Vitrac évoque tout d'abord le choc psychologique que produisit à l'époque la représentation de *Locus Solus*, sur laquelle il donne des indications précieuses pour la critique en signalant — le premier, et personne n'y songeait depuis — que le *Ballet mécanique*, danse allégorique de la Gloire et de la Mort, précédé de ce cri du jeune poète :

« — Ah, si j'étais pauvre, j'aurais du génie ! Mais je suis riche », pourrait bien être une explication de Roussel.

Nous passerons sur les anecdotes, plus ou moins apocryphes, qu'il rappelle au sujet de Roussel, et qui sont, incontestablement, constitutives du personnage, pour nous arrêter au problème des rapports entre *Chiquenaude* et *La Doublure*. « Le lecteur consciencieux qui voudra trouver la clé de *La Doublure* », écrit Vitrac, « devra lire *Chiquenaude*. Il y gagnera d'y découvrir sous une forme hermétique mais tout en symbole, quelques-uns des secrets qui sont restés les ressorts essentiels de l'œuvre de Raymond Roussel... »

Il est évident qu'ici, il se paie de mots en croyant que le lecteur pourra découvrir les énigmes de Roussel, et en

laissant entendre qu'il les a lui-même trouvées. Ce qui, par contre, est remarquable, c'est qu'il a vu toute l'importance de *Chiquenaude* quant au procédé roussellien, consistant à prendre deux phrases phonétiquement (presque) semblables, mais de sens différent, et à écrire un conte commençant par la première et terminant par la seconde, bref, comme il le suggère, où « les vers de la doublure dans la pièce du fort pantalon rouge » *symbolisent* (le mot est de Vitrac) « les vers de la doublure dans la pièce (de théâtre) du Forban talon rouge !... ». Ceci est devenu évident pour les familiers de l'œuvre de Roussel, surtout depuis qu'ils ont lu ses révélations dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (33) ; en 1928, cela n'allait pas de soi, on avait pu le penser, mais personne ne l'avait écrit formellement.

Cependant, Vitrac s'abuse lorsqu'il relève dans *Chiquenaude* des épisodes communs (sous leur travestissement) à *La Doublure*. Roussel lui a d'ailleurs répondu, poliment mais fermement et sans le mettre en cause dans son ouvrage posthume : « Il ne faut pas chercher de rapports entre le livre « La Doublure » et le conte « Chiquenaude » ; il n'y en a aucun » (34).

Il serait très difficile, sinon hasardeux, d'assimiler les personnages ou les scènes de *La Doublure* à *Chiquenaude*, bien que le lecteur, remarquant la présence simultanée de « doublures », remplaçants d'acteurs, dans les deux œuvres, ne puisse s'en empêcher. Vitrac s'est incontestablement trompé en affirmant que *Chiquenaude* permettrait de découvrir les secrets qui ont présidé à la rédaction de *La Doublure*. Mais on lui accordera qu'il était singulièrement près du mystère et que, par une intuition poétique passée totalement inaperçue, il a relevé le seul point commun qui unit *Chiquenaude*, (qui relève du procédé) à *La Doublure* (ouvrage étranger au procédé selon Roussel) : la rime est parente du procédé.

Ceci est exprimé métaphoriquement, à la manière même de Roussel : « [le lecteur] comprendra comment la poésie se détruit elle-même à l'image des mites semées dans la flanelle d'un pantalon qu'on disait invulnérable », en d'autres termes les vers (larves) de la doublure qui ont servi à la construction du conte *Chiquenaude* et, par

---

(33) Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Lemerre, 1935, 446 p.

(34) *Ibidem*, p. 26.

leur voracité, ont détruit la pièce de tissu, correspondent idéalement aux vers (rimes) qui constituent la longue poésie *La Doublure* et la rongent, produisant une « hécatombe d'alexandrins », car nul ne peut contester que cette œuvre laborieusement rimée est la négation même de la poésie, telle qu'on pouvait la concevoir vers 1900. Ainsi Vitrac a pressenti, par son sens de l'humour, l'existence du procédé dans toutes les œuvres de Roussel, sous forme de métagramme ou de rime, ce que Michel Foucault a démontré récemment (35).

En outre, Vitrac analyse chez Roussel deux constantes poétiques dont il s'est fortement imprégné : un humour à base de précision absolue, définitivement affranchi du rire, à faire se tenir les côtes, « mais *en dedans* » ; et l'expérience de la modernité, « c'est-à-dire la somme de tout le passé, de tout le présent et encore de Σ ; Σ mystère, Σ qui permet de détruire la limite du temps, Σ qui confère aux machines imaginées par Raymond Roussel ce caractère d'éternité qui défie la mort ; car auprès d'elles, celles que l'industrie construit de nos jours ne seront dans dix ans que de vieilles carcasses ». Par l'énigme qu'il constituait de son vivant, Roussel a été comme un catalyseur pour Vitrac qui toujours s'émerveilla de ses œuvres et de ses gestes, mettant en relief une personnalité qui se protégeait des contacts humains. « ... J'apprends, dans la même lettre, que Raymond Roussel vient de se suicider à Palerme. La famille a bâillonné la presse. Je ne lis pas les journaux de Paris, aussi j'ignore si quelque chose en a transpiré quelque part. Cette nouvelle sans m'affecter, ou plutôt sans me surprendre outre mesure, m'a suffisamment frappé — intellectuellement. Nous savons par Leiris, dont le frère est fondé de pouvoir de Roussel, qu'il a laissé un testament qui est un véritable paraphe d'humour. Il demande, entre autres choses, qu'on achète des hectares d'*emplacements pour tombes*, qu'on lui construise un mausolée impressionnant avec une statue de lui-même surnaturelle de proportions et d'intentions. Le fera-t-on, c'est peu probable... En tout cas je ne serais pas étonné qu'il ait laissé un journal très important, ce serait bien dans sa note, et qu'avec des œuvres posthumes qu'il n'aura pas manqué de mettre en sûreté, nous ayons bientôt la clé de la géniale énigme. Tout cela m'excite beaucoup. Car après

(35) Michel FOUCAULT, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963, 211 p.

tout nous aurions pu mourir avant lui. Pourvu que la politique littéraire de la rue Fontaine ne mette pas trop de pieds sales dans ce plat... je crains le pire. Enfin, attendons ! » (36).

Après son étude de 1928 qui ouvrait si lumineusement la voie, il n'a rien écrit sur Roussel, sinon ce passage à un ami, émouvant par sa discrétion, ses intuitions révélatrices d'une forte intelligence.

Apollinaire indiquant les voies de l'art moderne avant la fin de la guerre, influence toute une génération de jeunes gens que le conflit avait désarmés, les jetant dans l'incertitude morale. A quoi bon écrire, disait-on, « Pourquoi écrivez-vous ? » demandait *Littérature*, non sans défi. En forgeant le néologisme « surréaliste », adjectif qu'il appliquait à son premier drame, Apollinaire tournait une page de l'histoire littéraire et commençait un nouveau chapitre qu'une mort prématurée l'empêcha d'écrire. Quelques rares indications sur ses conceptions nouvelles suffirent à magnétiser les jeunes poètes. Vitrac qui n'avait pas eu le privilège, comme ses compagnons plus âgés, de connaître personnellement Apollinaire, voulant commémorer le cinquième anniversaire de sa mort, mettra l'accent sur l'aspect novateur de son théâtre (37). Après avoir fait le compte rendu de la représentation « scandaleuse » des *Mamelles de Tirésias* et posé le problème de la mystification (volontaire ou non) d'Apollinaire, il souligne ce qui mériterait d'être poursuivi, c'est-à-dire les intentions claires du prologue :

« On tente ici d'infuser un esprit nouveau au théâtre
Une joie une volupté une vertu
Pour remplacer ce pessimisme vieux de plus d'un [siècle
Ce qui est bien ancien pour une chose si ennuyeuse...
. . . . . .
Son univers [au dramaturge] est sa pièce
A l'intérieur de laquelle il est le dieu créateur
Qui dispose à son gré
Les sons les gestes les démarches les masses les [couleurs
Non pas dans le seul but
De photographier ce que l'on appelle une tranche [de vie

(36) Lettre à Jean Puyaubert, Pinsac, le 1er août 1933.
(37) Cf. : Roger VITRAC, « Le Théâtre de Guillaume Apollinaire », *Comœdia*, 3-11-23.

Mais pour faire surgir la vie même dans toute sa [vérité... » (38)

Il regrette que *Les Mamelles de Tirésias* se classent comme le reste, c'est-à-dire qu'elles rentrent dans l'ordre. Elles gagneront dans le répertoire ce qu'elles perdront en liberté. Mieux vaut se taire, estime Vitrac, sur l'influence qu'a exercée cette expérience novatrice sur des « disciples contestables », car : « Il ne s'agissait pas de vulgariser. Et l'on ne trouve aucune nouvelle création. *Les Mamelles* ouvraient des portes à ceux qui les ont refermées. » On comprend les reproches que Vitrac adresse aux épigones du « Poète assassiné », coupables de se prendre au sérieux et de s'enfermer dans les recettes à succès (et visiblement l'auteur des *Mariés de la Tour Eiffel* est ici visé) (39), car, précise-t-il, « n'était-il pas question *d'élargir les horizons, de multiplier sans cesse la vision, et de procéder sans cesse aux découvertes les plus surprenantes* ? » Voilà ce qui pourrait bien passer pour une devise du nouveau surréel dont Vitrac s'imprègne et qu'il illustre dans les drames écrits à la même époque.

Il a, à l'égard de l'auteur de *Calligrammes*, cette attitude de piété, cette pudeur que l'on éprouve envers ceux que l'on admire grandement, ne prenant la plume que lorsque les témoignages de ceux qui prétendent avoir connu le poète pour le rabaisser à leur médiocrité, l'ont suffisamment écœuré. Apollinaire ne saurait être limité aux cadres d'une localisation littéraire : « Hélas ! c'est encore de désespoir qu'il s'agit, et jamais lyrisme ne fut plus près de l'anéantissement humain (40). » Citant longuement les *Calligrammes*, il commente cette thèse qui le conduit à

---

(38) Guillaume APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques*, Pléiade, pp. 881-882.

(39) Vitrac n'a jamais beaucoup apprécié l'œuvre de Jean Cocteau, suivant en cela l'exemple des surréalistes. Dès 1922, dans un article intitulé « Retour d'ange, par Jean Cocteau », il publiait cet ironique art poétique : « ... Prenez un ange à fleur de terre entre l'humain et l'inhumain. Prenez l'ascenseur de la Tour Eiffel et montez tous les deux. A la première plate-forme votre compagnon est un jeune animal. A la deuxième un monstre sportif (sic), à la troisième un angle (resic).

« Mais à la hauteur du drapeau *c'est un poète. Soulageons la géométrie...* » (*Littérature*, N^lle^ série N° 5, octobre 1922, pp. 20-22).

Mis à l'écart du surréalisme, Vitrac n'a pas changé d'attitude, et ce n'est qu'en 1946, par l'entremise de Mme Léo A. Salmon qui connaissait bien Cocteau (c'est ce dernier qui l'avait baptisée Léo), qu'il commença de lui serrer la main, toutefois sans admirer pour autant une œuvre qu'il considérait, au dire de ses amis, comme celle d'un « faiseur ».

(40) Roger VITRAC, « Une Magie Individuelle », *Les Feuilles Libres*, janvier-février, pp. 347 et suiv.

justifier et rendre compréhensibles ces poèmes où la guerre prend un air de fête. C'est que le poète a connu sa mort ; pour lui, l'avenir sera le lendemain de sa mort, c'est-à-dire de la guerre. Il faut se perdre complètement pour bénéficier de la trouvaille, l'Avenir, la Victoire, l'Humanité nouvelle apparaîtront alors avec les traits de *La jolie rousse.*

Il faudrait citer tout au long cette étude qui témoigne d'une rare compréhension pour la grandeur et les faiblesses du chant d'Orphée. Apollinaire fut toujours l'étoile polaire de Vitrac, qui le guida aux moments agités. En avril 1940, il rend compte d'une conférence sur « l'actualité de Guillaume Apollinaire » (41) rappelant cette poésie d'*Alcools* simple comme l'amour, immortelle comme l'amour et la mort, lucide sous la forme de l'humour. Malgré la tourmente, l'espérance se lève « sur la trame des jours, sur la soie de nos espoirs et de nos souvenirs passe la lanterne sourde de ses reflets lyriques. Le grand Pan est mort, Orphée en charme le fantôme dans l'archipel de nos mémoires » (41).

Somme toute, et sans pour autant les réduire à cet unique aspect, Vitrac s'est constitué un répertoire personnel des grands théoriciens de l'humour moderne. Outre cela, Jarry, Apollinaire et Roussel présentent le remarquable point commun d'être les seuls dramaturges novateurs du début du siècle. On pense bien que Vitrac n'oubliera pas leur exemple dans l'activité qu'il développera au sein du Mouvement Surréaliste comme au sein du Théâtre Alfred Jarry qu'il fondera ensuite.

---

(41) Roger VITRAC, « Actualité de Guillaume Apollinaire », *Cahiers du Sud*, avril 1940.

CHAPITRE IV

PASSAGE SURRÉALISTE

Breton décerne un certificat de surréalisme absolu à Vitrac qui, l'un des premiers à rallier le groupe surréaliste, participe à toutes ses activités. — Dès janvier 1925, son nom cesse de paraître au bas des textes collectifs du Mouvement dont il est exclu bientôt. — Ses écrits de l'époque montrent qu'il souffre de la sanction prononcée contre lui d'autant plus que sa vie et sa poésie étaient placées sous le signe du surréalisme. — Les critiques de 1965, rendant compte de Dés-Lyre, *essaient de réparer une injustice, mais ne sont pas tous convaincus de l'originalité poétique de Vitrac.*

En automne 1924, dans « *Une Vague de Rêve* » (1), Louis Aragon résume et définit clairement l'activité du groupe surréaliste, depuis les premiers essais d'écriture automatique que constituaient *Les Champs magnétiques* d'André Breton et Philippe Soupault. Il s'en prend aux philosophes à courte vue, le nez penché sur la réalité, sculptant dans le plâtre ce noumène, la « réalité de soi ». Ces piètres philosophes n'entreverront jamais la vraie nature du réel, qui ne se laisseront prendre au charme du hasard, de l'illusion, du fantastisque et du rêve, que le genre surréel réunit et concilie.

Après une ode au rêve dont le domaine s'étend de jour en jour, faisant reculer la bête dans sa tanière, donnant aux hommes l'espoir, l'amour, le bonheur, « voici les rê-

(1) Cf. : *Commerce*, n° 2, automne 1924 et supra Chap. II, p. 61.

veurs » : la lumière surréaliste se répand dans certains magasins, dans certains passages, où tiennent quartier Limbour, Masson, Max Morise, Paul Eluard, Joseph Delteil, Man Ray, Antonin Artaud au loin, Mathias Lübeck, Jacques Baron, André Breton, Philippe Soupault, Suzanne, Denise, J.-A. Boiffard, « la magie n'a point de secret pour Roger Vitrac, qui prépare un Théâtre de l'Incendie où l'on meurt comme dans un bois. Il prépare aussi le rétablissement du culte de l'Absinthe, dont on a renversé les cuillères grillées ». Arrêtons ici l'énumération, et pesons les paroles dont on sait qu'aucune n'est prononcée en vain. A en croire Aragon, Vitrac s'adonnerait à la magie, ou du moins serait de ceux qui la connaissent le mieux. Peut-on aller jusqu'à croire qu'il fut initié ? Cela n'est guère pensable, bien que nul ne puisse se prononcer, sachant la règle du secret qui pèse toujours sur les vrais alchimistes. Pourtant, rien dans ses écrits ni dans son comportement quotidien ne peut nous le laisser supposer, et le Dr Jean Puyaubert nous a précisé que, le rencontrant chaque jour pendant de nombreuses années (après 1925, il est vrai), il n'a jamais soupçonné la moindre activité magique chez lui. Vitrac, que l'Art des Arcanes passionnait, a lu les philosophes hermétistes, comme en témoignent les citations en exergue à *La lanterne noire*, recueil de poèmes surréalistes dédiés à André Breton, composé en 1925 et publié par nos soins (2). Il y fait appel à Henri Cornelis-Agrippa (Agrippa de Nettesheim) la plus forte personnalité parmi les occultistes du XVIe siècle, auteur de *La Philosophie occulte* dont certain chapitre consacré à la cabale verbale a inspiré bien des théories du langage poétique et dont la formule humaniste semble annoncer le double idéal révolutionnaire des surréalistes : « Quoique l'homme ne soit pas un animal immortel comme l'univers, il est néanmoins raisonnable, et avec son intelligence, son imagination, son âme, il peut agir pour transformer le monde entier » (3). Empruntant quelques exemples à Apollonius de Thyane et à François Patricius, il suggère un parallèle entre la langue des alchimistes qualifiant l'opération magique de la transmutation des métaux et celle qui qualifie habituellement la « fureur poétique ».

S'intéresser aux écrits hermétistes ne veut pas dire qu'on se livre à la pratique alchimiste, et l'état de fortune

(2) Cf. Roger VITRAC : *Dès-Lyre, op. cit.*, page 85.

(3) Agrippa de NETTESHEIM, cité par K. Seligmann, *Le Miroir de la Magie*, Ed. du Sagittaire, 1961, p. 240.

de Vitrac nous assure qu'il n'a jamais trouvé la pierre philosophale !

Nous parlerons plus loin du Théâtre de l'Incendie qu'Aragon annonce ; examinons « le rétablissement du culte de l'Absinthe » qui nécessitait autrefois, on le sait, de curieuses cuillères d'argent (*a*). Le penchant de Vitrac pour l'alcool est un fait établi, qui ne nous étonne pas quand on connaît la propension de nombreux éléments du groupe surréaliste à chercher par tous les moyens « un immense et raisonné dérèglement de tous les sens ». *Connaissance de la Mort*, écrit à la même époque, et dont un large extrait paraît dans le numéro d'hiver de *Commerce* (1924) semble avoir été écrit dans un état second, sous l'inspiration de toutes sortes d'alcools, ce que nous a confirmé M. Jacques Baron. La parole d'un témoin n'est guère nécessaire, car Vitrac est très explicite. Au chapitre de la « Faiblesse », il évoque une hallucination visuelle provoquée par le stupéfiant et entonne l'ode à l'alcool, dispensateur de l'oubli, monture du rêve, exil dans l'espace et dans le temps ; alcool qui fait tomber les obstacles, « ancrer les vaisseaux aux montagnes » et procure à l'homme ivre la sérénité, le détachement du corps. « N'as-tu pas senti le travail du verre de cognac qui, se multipliant par lui-même, rend le corps le mieux discipliné, le mieux hiérarchisé semblable au précipité le plus pur (celui avec lequel on fait le jaune de cadmium) ? N'as-tu jamais coiffé le chapeau de l'absinthe ? N'as-tu jamais revêtu la camisole de force du bitter ? L'oubli se développe comme une épidémie sous les latitudes à larges feuilles. On l'exporte avec l'opium, le tabac et le rhum. Foudres ! Cristalloïdes ! Pavots ! (4) » Cependant, on ne saurait oublier la société cruelle symbolisée par la femme qu'inspire la morale familiale, sous l'égide de « l'honneur qui a une tête de chacal et le travail qui s'épanouit comme le lys des champs de l'Evangile ». L'homme dégrisé retrouve ses chaînes : « Les maisons de chaînes, les tramways de chaînes, les trottoirs de chaînes, les lumières de chaînes, les yeux de chaînes. » Sur l'injonction de la femme : « Et maintenant, travaille », comme on comprend le vin de l'assassin !

Le rituel de l'absinthe s'arrête-là ; nous n'avons pas trouvé ailleurs d'autres versets. Mais rétablir le culte de l'Absinthe, cela pouvait vouloir dire, en un sens allégorique,

---

a) La fabrication et la vente de l'absinthe sont interdites en France par une loi du 16 mars 1915.

(4) Roger VITRAC, *Connaissance de la Mort*, p. 60.

exalter le souvenir d'Alfred Jarry, grand buveur d'absinthe, et cela, Vitrac l'a fait à plusieurs reprises.

Peu après Aragon, André Breton annonce au monde entier la naissance officielle du surréalisme, dans son *Manifeste*. Lui aussi se plaît à faire connaître ses amis. « Voici Robert Desnos et Roger Vitrac, qui déchiffrent dans le parc un vieil édit sur le duel... » (5) Faut-il y voir une allusion aux rapports tendus qu'entretenaient les deux adeptes de la Témurah (méthode de la cabale symbolique consistant à substituer les lettres des mots) ? Ce léger différend n'empêcha point André Breton, si rigoureux sur les principes, de leur délivrer à tous deux un certificat de surréalisme absolu (6). Certes, ce ton majestueux, cette distribution des prix, nous font un peu sourire, mais quand on songe à l'ampleur du projet qui tendait à donner à l'homme d'étranges et vastes domaines absolument inexplorés, on se sent pris de respect pour ces découvreurs d'infini.

Pour démontrer leur talent, Breton cite quelques-unes des formules les mieux venues. Pour Vitrac, celle-ci dont nous n'avons pu retrouver l'origine : « A peine avais-je invoqué le marbre-amiral que celui-ci tourna sur ses talons comme un cheval qui se cabre devant l'étoile polaire et me désigna dans le plan de son bicorne une région où je devais passer ma vie » (7). Vitrac est donc de ceux qui « n'ont pas de talent », au sens ironique s'entend, de ceux aussi qui ont produit les images surréalistes les plus fortes, traduisant le degré d'arbitraire le plus total et déchaînant le rire comme ici :

« Dans la forêt incendiée
Les lions étaient frais » (8).

Il est alors un élément prépondérant du groupe qui place de grands espoirs en lui. A lui revient l'honneur de préfacer, avec J.-A. Boiffard et Paul Eluard, le premier numéro de l'organe mensuel du Mouvement, *La Révolution Surréaliste*, qui paraît en décembre 1924. Comme pour tous les textes collectifs, il serait vain de chercher l'apport exact de Vitrac.

Avec ses amis, il y exalte la puissance du rêve, exprime sa confiance en l'automatisme, en tous les pouvoirs de

(5) André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, J.-J. Pauvert, 1962, p. 30.
(6) *Ibidem*, p. 40.
(7) *Ibidem*, p. 42.
(8) *Ibidem*, p. 54, voir aussi *Cruautés de la Nuit*, in *Dés-Lyre*, p. 86.

l'homme éclairé par le nouvel enchantement : « Le surréalisme ouvre les portes du rêve à tous ceux pour qui la nuit est avare. » Il y annonce aussi le contenu de la revue : « des chroniques de l'invention, de la mode, de la vie, des beaux arts et de la magie ». (Gageons qu'il est pour beaucoup dans l'annonce de cette dernière chronique.)

Dès lors, son activité est inséparable de celle du Mouvement. Au vrai, un caractère très indépendant lui conseille de ne pas faire ses permanences, comme tous les autres, à la Centrale Surréaliste de la rue de Grenelle, et une lucidité qu'il n'est pas toujours bon de faire connaître le retient d'assister à ces séances de sommeil collectif dont on sait maintenant qu'elles faisaient une large place à la simulation. Il s'associe à toutes les prises de position du groupe, signe la lettre ouverte à Paul Claudel, assiste à la séance de juin 1925 au Vieux-Colombier où Robert Aron devait prononcer une conférence sur le français moyen, suivie de la représentation d'une pièce surréaliste d'Aragon : *Au pied du mur* (9) au cours de laquelle les surréalistes voulant témoigner leur mépris pour la médiocrité française déclenchèrent une bagarre et s'opposèrent à la police. Quelqu'un ayant frappé le doux Eluard, « Vitrac se précipita pour le défendre, gémissant devant un geste si peu mérité : « Qui a frappé Eluard ? Quel est le lâche, l'infâme qui a osé ? », nous rapporte le chroniqueur du *Journal Littéraire* (10).

Le mois suivant, il participe à l'hommage rendu au poète de Camaret, Saint-Pol-Roux, organisé par *Les Nouvelles Littéraires*. En une Prière à Saint-Pol-Roux (11), lui qui pressent l'échec final de son œuvre, demande au Magnifique de lui enseigner le sens salutaire de la solitude, de réduire par sa venue Paris en un désert pour faire connaître ces vérités qui nous familiarisent avec la mort.

On ne trouve plus trace de l'activité de Vitrac au sein du groupe après cette date, à une seule exception près. Son nom réapparaît, pour la seconde et dernière fois, dans *La Révolution Surréaliste* du 15 mars 1928 *avec Consuella ou Méditations sur le gouffre de Padirac*, fragment d'un ouvrage annoncé dès *Connaissance de la Mort*, et jamais achevé. Breton commente un texte d'Artaud qui y figure

---

(9) Cf. : ARAGON, *Le Libertinage*, p. 137.

(10) *Le Journal Littéraire*, 13 juin 1925, « Le Français moyen et les surréalistes » par R. COMMINGES.

(11) Cf. : *Dés-Lyre*, p. 34. Mss. à la B.N., cote N.A.F. 26.095.

aussi, avec cette curieuse note : ... « Il ne manquera pas de bonnes pâtes pour s'indigner de voir au sommaire du présent numéro les noms d'Antonin Artaud et de Roger Vitrac , et sans doute que cela leur plairait de les lire ailleurs [...] Nos contradictions doivent être considérées comme le signe de ce mal de l'esprit qui peut passer pour notre dignité la plus haute... » (12)

Cette déclaration laisse entendre manifestement, et bien qu'aucun document n'en ait fait état au préalable dans la même revue, qu'Artaud et Vitrac ont été l'objet d'une certaine réprobation de la part du groupe surréaliste, suffisamment affirmée pour que le directeur de la revue éprouve le besoin de se justifier à l'égard de ses lecteurs. Il explique en quelque sorte pourquoi il est normal que le surréalisme, fidèle à un principe de contradiction qui marquait plutôt les belles heures de Dada, accueille à nouveau deux excommuniés. La justification manque singulièrement de clarté et d'aisance. D'une part, elle ne mentionne pas les griefs adressés aux deux personnes en cause, d'autre part elle fait appel à un sens de l'union de la famille surréaliste que l'on aimerait voir défini autrement que par cette phrase : « Nous nous reconnaissons entre nous, et entre nous seuls, à une certaine irréductibilité. » A lire les deux textes ainsi présentés, on croit comprendre que Breton rend hommage à la volonté de leurs auteurs de se situer aux limites de l'esprit, Artaud évoquant les pensées d'un « intoxiqué », Vitrac méditant sur l'irrepressible goût du crime qui s'empara de lui dans les profondeurs pétrifiées de Padirac.

Ce rapprochement momentané était certainement sincère. Il devait être de courte durée car au début de juin, les surréalistes allaient en force troubler la représentation du *Songe* de Strindberg, donnée par le Théâtre Alfred Jarry, dirigé par Artaud, Robert Aron et Vitrac, incident sur lequel nous reviendrons au chapitre suivant. Toujours est-il que Breton ne fit pas longtemps confiance à « l'irréductibilité » de tous les adeptes du surréalisme puisque dans le *Second Manifeste du Surréalisme*, publié dans le numéro suivant de *La Révolution Surréaliste* (n° 12, 15 décembre 1929), il se reprochait d'avoir accordé sa caution à des individus méprisables dont il pensait qu'ils ne pouvaient en aucune manière atteindre le prestige du surréalisme, à l'abri des contingences humaines. Loin de les « abandonner

(12) *La Révolution Surréaliste* n° 11, 15 mars 1928, p. 12.

silencieusement à leur triste sort » comme il se l'était promis au moment de la réédition du *Manifeste du Surréalisme*, en 1929, il se décidait à les désigner à la vindicte publique, ayant en particulier pour Vitrac ces mots très durs et définitifs (il ne reviendra jamais dessus, au contraire de ce qui se passa pour certains autres) : « C'est enfin M. Vitrac, véritable souillon des idées — abandonnons-leur la « poésie pure », à lui et à cet autre cancrelat l'abbé Bremond — pauvre hère dont l'ingénuité à toute épreuve a été jusqu'à confesser que son idéal en tant qu'homme de théâtre, idéal qui est aussi, naturellement, celui de M. Artaud, était d'organiser des spectacles qui pussent rivaliser en *beauté* avec les rafles de police (déclaration du Théâtre Alfred Jarry, publiée dans la *Nouvelle Revue Française* (13). C'est comme on voit, assez joyeux » (14).

Outre ce jugement sans appel, recherchons les pièces qui attestent l'exclusion de Vitrac, et dans quels termes. En fait, il n'existe aucun procès-verbal de délibération du groupe surréaliste à ce propos. C'est donc en examinant l'histoire interne du Mouvement que nous obtiendrons quelques précisions.

En 1927, Aragon, Breton, Eluard, Péret et Unik ayant adhéré au Parti Communiste en informent leurs amis, prenant soin de délimiter les cadres de leur action à venir et, pour témoigner de leur sincérité, ils mettent leur aventure spirituelle *Au grand jour* (15). Voulant se laver de l'accusation de faire de la littérature, ils annoncent qu'en novembre 1926 ils ont rompu avec Artaud et Soupault, coupables de poursuivre isolément « la stupide aventure littéraire ». Au moment donc où ils assignaient au surréalisme sa fonction et ses limites révolutionnaires qui impliquaient l'engagement de chacun, ils précisent n'avoir « eu à envisager que ces deux seules défections ». A les en croire, Vitrac serait donc hors de cause. Mais aussitôt après, Antonin Artaud, violemment mis en cause et traîné dans la boue, réagit par son pamphlet *A la grande Nuit ou le bluff surréaliste*, en juin 1927 (16). Il y dénonce la duplicité de ceux qui, parlant de Révolution totale, se limitent à la révolution sociale qui conduirait à transmettre le

(13) « Et puis, la barbe avec la Révolution ! » son mot historique dans le surréalisme, sans doute. (Note de Breton.)

(14) BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, J.-J. Pauvert. 1962, p. 165.

(15) *Au grand jour*, Paris, 1927. Texte reproduit in : Maurice NADEAU, *Documents surréalistes*, Ed. du Seuil 1948, p. 95.

(16) *Ibidem*, p. 112 et Artaud, *Œuvres complètes*, tome I, p. 288.

pouvoir des mains de la bourgeoisie dans celles du prolétariat, sans plus. Et s'ils y parvenaient, ce serait déjà le mobile d'une action, mais ils s'avouent incapables de concilier l'activité qu'on leur demande avec leur propre esprit. Il y explique son attitude morale, la rigueur de pensée qui lui fait reconnaître la valeur des surréalistes, malgré leur volte-face. Il oppose son intégrité, son goût de l'absolu à leur bestialité, à leur amour du plaisir immédiat :

« Un esprit de désordre, de mesquine chicane les pousse à se déchirer les uns les autres. Hier, c'était Soupault et moi qui nous en allions écœurés. Avant-hier c'était Roger Vitrac dont l'exclusion est une de leurs premières saloperies... »

A l'en croire donc, Vitrac aurait été exclu avant novembre 1926. Rappelant cette période, André Breton constate (17) rétrospectivement l'échec de l'adhésion des surréalistes au Parti Communiste, ce qui donne raison à ceux qui s'étaient abstenus de s'engager politiquement ou bien avouaient une certaine tiédeur envers l'action sociale.

« L'aveu de cette tiédeur, dit-il, ou sa manifestation incontestable, entraînait d'ailleurs l'exclusion par vote à une très forte majorité, comme il advint dans les cas d'Artaud, de Soupault, de Vitrac. »

Après coup, et malgré les déclarations publiées dans *Au grand jour*, il associe donc l'exclusion de Vitrac à celle de deux anciens collaborateurs du Mouvement, tous coupables de déviation artistique et d'avoir refusé de mettre sur le même plan la libération sociale de l'homme et l'émancipation de l'esprit.

La mésaventure d'André Breton au sein du Parti Communiste est trop connue pour qu'il soit utile d'y revenir ici. Mis devant le dilemme suivant : renoncer à traduire et interpréter le monde selon les moyens dont il trouvait en lui-même le secret, ou bien renoncer à collaborer sur le plan de l'action pratique à la transformation de ce monde, il refusa de se laisser réduire par cette difficulté inacceptable et assigna au surréalisme la tâche de concilier Marx et Rimbaud, de transformer le monde et de changer la vie en même temps, choisissant ainsi une voie périlleuse qui exigeait quelques louvoiements, et sur laquelle il perdit beaucoup d'amis.

Au début de 1929, André Breton éprouva le besoin de compter ses forces et, comme le montre excellemment Mau-

(17) Dans ses *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952, p. 132.

rice Nadeau (18), de procéder à une épuration selon la tactique révolutionnaire. Le 12 février 1929, une lettre est envoyée à un certain nombre de personnalités proches ou lointaines du surréalisme et de la Révolution, leur demandant compte de leur position idéologique à ce moment, de l'action individuelle ou collective qu'ils acceptent de mener, et avec quelle sorte de gens (19). Il s'agit là d'un appel à l'unité du Mouvement, à la liaison avec les groupements d'intellectuels communistes et avec *Le Grand Jeu*. Artaud et Vitrac sont au nombre des destinataires. Une réunion s'en suit le 11 mars au Bar du Château, qui prend prétexte d'une discussion sur le sort récemment fait en U.R.S.S. à Léon Trotsky. Artaud et Vitrac s'abstiennent, chacun de son côté, de répondre à la lettre et d'assister à la réunion (le sort de Soupault est définitivement tranché puisqu'il a été volontairement négligé). Breton prend la parole, et, arguant des divergences qu'accusent les réponses, il propose de modifier l'ordre du jour et de ne parler de Trotsky qu'après avoir jugé du « degré de qualification morale de chacun ». Certains sont aussitôt disqualifiés :

« A l'intérieur du surréalisme, les défections ne font qu'éclairer de leur vrai jour certaines mentalités : l'arrivisme ignoble d'Artaud et Vitrac pour qui il n'est pas de sot métier, fût-ce celui d'indicateur de police... »

Breton fait ainsi allusion au scandale du *Songe* où les surréalistes venus interrompre le spectacle durent aller s'expliquer au poste de police. Mais son information laisse à désirer, en ce qui concerne Vitrac, car ce dernier n'était pour rien dans l'intervention de la force publique, puisqu'il reprocha même à Artaud et Aron d'y avoir fait appel. Quoi qu'il en soit, on se demande pourquoi Breton avait fait adresser une convocation à Vitrac s'il était convaincu de sa culpabilité. Dans aucun parti, dans aucun groupe on ne discute avec les traîtres, on ne les informe des projets d'unification.

On connaît la suite, c'est-à-dire le *Second Manifeste du Surréalisme* qui est, pour une bonne part, une liquidation des amis. Attaqués de la même façon que Vitrac, Limbour, Morise, Michel Leiris, Jacques Baron, Queneau, Boiffard, Desnos, Jacques Prévert, Ribemont-Dessaignes l'ex-

(18) Cf., Maurice NADEAU : *Histoire du Surréalisme*, Paris, Club des éditeurs, 1958, p. 138.

(19) Cf. le compte rendu intégral de l'affaire dans *Le Surréalisme en 1929*, numéro spécial de *Variétés* ; voir aussi les extraits cités dans Maurice NADEAU, *Documents Surréalistes*, p. 135.

dadaïste, et Georges Bataille qui n'avait jamais appartenu au groupe mais subissait néanmoins les attaques de Breton, s'entendent pour répondre publiquement dans le pamphlet *Un Cadavre*, du même titre que le premier texte émanant des surréalistes en 1924, qui piétinait la mémoire d'Anatole France. Ils y reprennent la conclusion écrite par Breton à propos de l'auteur du *Lys Rouge* : « Il ne faut plus que mort cet homme fasse de la poussière », portée en exergue au-dessus d'une photographie de Breton, les yeux fermés, une larme de sang sur la joue, le front ceint d'une couronne d'épines. Vitrac intitule son texte : *Moralement, puer...* Il feint tout d'abord de considérer Breton mort pour avoir révélé des secrets initiatiques, ironisant ainsi sur l'orientation hermétique du *Second Manifeste*. Il emploie les plus belles fleurs de sa polémique à réduire à néant le surréalisme et son chef, mais on sent qu'il force son talent : « Trêve de conneries, le bonhomme valait mieux », dit-il, comme s'il regrettait d'accomplir une basse besogne. Il suggère toutefois de publier la correspondance de Breton avec les « réactionnaires Edmond Jaloux, Paul Morand, Paul Valéry, Jean Cocteau, etc. » dans laquelle il y aurait certainement beaucoup à apprendre pour l'histoire des idées entre les deux guerres. Plus habilement, il se livre à une analyse stylistique des *Manifestes*, relevant les métaphores qu'il classe en deux catégories :

— Les métaphores patriotiques :

« Ce n'est pas la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination. »

« Des hommes comme Chirico prenaient alors figure de sentinelles sur la route à perte de vue des qui-vive... »

— Les métaphores judiciaires :

« Le rêve est-il moins lourd de sanctions... »

« La mémoire s'arroge le droit... »

Et ces expressions qui reviennent fréquemment dans les textes de Breton : « faire justice, tranchons-en, j'incrimine », etc. La méthode est, on le voit, fort positive et met en évidence certains traits du personnage en question. Vitrac lui reproche surtout d'avoir escroqué ses amis, les morts et les vivants, de s'être toujours compromis, de n'avoir jamais su clairement ce qu'il voulait. Très perfidement, il rappelle certaines circonstances où Breton « par humour sans doute » eut recours à la police. Voilà pour l'homme, « couard, envieux, avide, jobard et minable ». « Quant à ses idées, conclut-il, je ne crois pas que personne les ait jamais prises au sérieux, sauf quelques criti-

ques complaisants qu'il flagornait, quelques potaches sur le retour, et quelques femmes en couche en mal de monstres. » Tout cela n'est pas joli, et l'on pense bien que ces paroles ne sont écrites que par dépit envers un homme passionnément aimé. Breton aura beau jeu, dans l'édition en volume du *Second Manifeste*, de répliquer en opposant pour chacun de ses accusateurs les opinions élogieuses naguère prononcées, à la virulence de l'invective présente. Reconnaissons qu'ils eussent pu se livrer au même parallèle eux aussi. Mais tous éprouvèrent un dégoût tel pour ce qu'ils avaient écrit qu'ils ne poursuivirent pas leurs attaques et retournèrnt à leurs occupations personnelles, sans même tenter l'expérience d'un cartel des non.

Seul Robert Desnos, qui avait plus d'un titre à parler de surréalisme, revint à la charge en janvier 1930, à la demande du *Courrier Littéraire*. Il y révèla la manière dont avaient été acquises les exclusions de Soupault, et de Vitrac « accusé d'on ne sait quelle machination sans preuve, sans raison, avec la plus parfaite mauvaise foi ». (20)

Les témoignages d'Artaud et de Desnos concordent ; écrits à des dates différentes, ils ne peuvent avoir été concertés. Artaud n'avait pas participé au *Cadavre*. D'autre part, les relations de Vitrac et de Desnos n'avaient jamais été si bonnes qu'on puisse croire à une affirmation de complaisance de la part de ce dernier. Certes, il ne faut pas oublier que le nom de Vitrac se trouve inséré dans une polémique, au cours de laquelle les affirmations sont toujours outrées, de part et d'autre. Mais il eût été facile à Breton de les démentir en produisant le procès-verbal de l'exclusion de Vitrac, ce qui aurait pu faire connaître le bien-fondé des raisons invoquées pour sa mise à l'écart, la date exacte de la délibération et le nom des participants. Or, il semble que cette pièce, Breton ne l'ait jamais eue. De même, la date de l'exclusion est assez imprécise dans son esprit (même dans les *Entretiens*, qui ne manquent pas de détails historiques parfaitement établis) et l'on ne sait si, selon lui, elle précède ou suit celle d'Artaud. Il nous importe pourtant de déterminer cette date, puisqu'elle conditionne l'histoire des relations de Vitrac avec le surréalisme et ses adepts. Remarquons toutefois que Vitrac n'a jamais pris parti à ce sujet. Il est toujours resté d'une discrétion qui est tout à son honneur, ne disant

(20) Cf., Maurice NADEAU : *Documents Surréalistes*, *op. cit.* p. 158.

ou n'écrivant rien qui pût aller contre le surréalisme. Ecarté avant novembre 1926, il aurait souhaité une réconciliation vers 1928, laquelle fut suivie d'une exclusion définitive. C'est alors qu'il proteste avec son texte *Moralement, puer* ; et nous avons vu combien il était peu à l'aise dans cette besogne de fossoyeur de la littérature. Auparavant et par la suite, son attitude est celle de la neutralité à l'égard du surréalisme. Elle s'explique entièrement. Vitrac était assez fier pour ne pas attendre d'être congédié, et se retirer du groupe dès qu'il sentit la réprobation peser sur lui. Vitrac avait le sentiment d'être victime d'une injustice et attendait une réhabilitation plutôt que de protester contre son sort. Ajoutons qu'il n'était pas dans sa nature de se battre pour une idée, au propre comme au figuré. Bien qu'il eût pu conserver le soutien de quelques amis de la veille, il ne tenait pas à s'expliquer avec eux ; d'ailleurs son activité dramatique réclamait toute son attention. Il avait une foi assez grande dans le surréalisme pour le réintégrer dès que possible, persuadé de ne s'en être jamais écarté sur le plan des idées, et convaincu de ne pouvoir se situer ailleurs.

Il nous est possible de dater nettement l'exclusion de Vitrac, et d'affirmer qu'elle précède toutes les autres :

« ...J'ai reçu une lettre comminatoire de Breton au sujet de Vitrac, où il le traite de canaille et m'enjoint ou à peu près de rompre avec Vitrac. Je lui ai répondu par une lettre incendiaire qui va faire un beau fracas dans la tribu surréaliste, que j'emmerde décidément... », écrit Artaud le 11 septembre 1925, dans une lettre inédite. (21)

C'est donc au retour de brèves vacances qu'il avait passées dans la Manche avec Artaud que Vitrac apprit la sanction qui le frappait. Elle n'émanait pas de l'ensemble du groupe surréaliste, mais de son chef uniquement, qui procédait par des mises en demeure bien explicites.

Les raisons invoquées par Breton sont postérieures ; d'ordre moral, esthétique et politique, elles datent de 1929 et font allusion à des faits de la même époque.

Sur le plan moral, Breton reproche à Vitrac son « arrivisme ignoble ». Selon lui, il ne répugnerait à aucun métier, pas même à celui d'indicateur de police. Nous avons vu que Vitrac ne pouvait être tenu pour responsable de l'intervention des policiers, qui marqua la représentation du

(21) La personne qui nous l'a communiquée nous a demandé de taire son nom, ainsi que celui du destinataire.

Songe. Quant aux métiers qu'il exerça pour « parvenir », ils sont peu nombreux. A cette date, il ne faisait pas de journalisme professionnel, comme Desnos, Aragon ou Max Morise par exemple ; il ne pratiquait aucune profession déterminée, vivant principalement des subsides de ses parents, de la rémunération de fragments de ses œuvres publiés dans des revues, profitant de l'accueil que lui offrait son ami Laurence Vail dans sa belle propriété de Pramousquier. Quant aux relations qu'il pouvait se faire dans les milieux littéraires, on ne lui en connaît pas d'autres que celles qu'avaient déjà les surréalistes. On pourrait, par exemple, s'étonner de ses contacts avec le comité de rédaction de la revue *Commerce* (Paul Valéry, Léon-Paul Fargue, Valery Larbaud), ce serait oublier qu'Aragon, Breton Artaud avaient publié des textes avant lui dans les cahiers financés par la Comtesse de Bassano, et que c'est Aragon qui avait présenté Vitrac à ce mécène de la littérature. En ce qui concerne son activité au Théâtre Alfred Jarry, on ne peut dire que ce fut un métier. Elle témoignait sans doute de sa soif de notoriété, mais n'est-ce pas une nécessité pour tous ceux qui consentent à écrire, à se manifester publiquement, que d'être un peu connus (ne serait-ce que pour voir leurs œuvres imprimées). Si l'on voulait éviter de voir des surréalistes devenir célèbres, il aurait fallu imposer un rigoureux anonymat à toutes les productions du Mouvement, ce qui ne fut certes jamais le cas.

Sur le plan esthétique, le *Second Manifeste du Surréalisme* reproche à Vitrac son goût pour « la poésie pure » et son idéal en tant qu'homme de théâtre qui, selon Breton, serait la preuve d'un esprit dépravé qui accepte de trouver une quelconque beauté à des manœuvres de police. D'une part, la phrase à laquelle il est fait allusion n'est pas de Vitrac mais d'Artaud ; d'autre part, l'interprétation qui en est faite dénature son sens véritable. Pour les animateurs du Théâtre Alfred Jarry, il s'agissait de donner l'idée d'un spectacle vraiment émouvant, dont personne ne peut se désintéresser, et non de vanter les mérites de M. Chiappe et de ses subordonnés. En fait, l'attaque de Breton contre Artaud et Vitrac comporte une condamnation du théâtre en général, dont on sait qu'il n'a jamais été apprécié par le fondateur du surréalisme, à l'exception des *Détraquées* de Paul Palau, la seule œuvre dramatique dont il consente à se souvenir, dit-il dans *Nadja*. Aussi étrange et inquiétante qu'elle soit par sa plongée dans les bas-fonds du désir, cette pièce n'est malgré tout que du grand-

guignol et ne souffre pas la comparaison avec le travail de Vitrac. Seul le mauvais goût — ou l'absence de goût — de Breton en la matière (de même qu'en ce qui concerne la musique) explique l'attitude négative des surréalistes à l'égard du Théâtre Alfred Jarry.

L'attaque à propos de la poésie de Vitrac nous paraît à peine plus fondée. Qu'on l'aime, qu'on la déteste ou qu'elle laisse indifférent, on ne peut nier qu'elle soit d'inspiration surréaliste. Certes, elle n'expose pas de thèmes sociaux, pas plus que l'œuvre poétique d'Eluard à la même époque ; on peut regretter une certaine obscurité, son manque de simplicité parfois, l'absence d'images concrètes. Mais il nous semble que la poésie pure consiste surtout à prendre les mots pour leur seule qualité sonore, ce qui n'est malgré tout pas le cas chez Vitrac.

Enfin Breton condamne Vitrac pour sa tiédeur à l'égard de l'action sociale. Il aurait, dit-on, refusé de discuter de la Révolution, ce qui est très vraisemblable. Lorsque le 27 janvier 1925 les surréalistes publient une déclaration (22) qui tend à éclaircir leur position aux yeux du public, précisant que le surréalisme n'est pas un nouveau moyen d'expression, qu'il n'a rien à voir avec la littérature, et que leur seul souci est de faire la Révolution, de briser les entraves au libre cours de l'esprit, « au besoin par des marteaux matériels », Vitrac n'est pas convié à la signer, et pourtant il s'y associe publiquement à la fin d'un article qu'il consacre au « Monologue Surréaliste » dans *Comoedia* (17-3-25) :

« Au moment où j'écrivais cet article j'ignorais la déclaration du 27 janvier 1925 où les surréalistes affirment leur foi révolutionnaire. Il va sans dire que je suis des leurs quoique je ne figure pas parmi les signataires. »

Comment a-t-il pu être oublié, comment les surréalistes n'ont-ils pas tenu compte d'une déclaration d'adhésion qu'ils ne pouvaient pas ne pas connaître ? Il faut croire que sachant son peu d'enthousiasme à envisager une activité révolutionnaire, ils se défiaient déjà de lui et plutôt que de lui expliquer ce qu'ils attendaient de lui quand il se rappela à leur attention, ils préférèrent l'abandonner à ses vélléités littéraires, afin de laisser se développer une tendance de droite (littérateurs) qui, tôt ou tard, se serait affrontée à l'opposition de gauche (agitateurs). Malgré le témoignage concordant des contemporains, la première

(22) Cf., Maurice NADEAU, *Documents surréalistes*, *op. cit.*, p. 42.

exclusion du surréalisme pour refus de s'engager politiquement s'explique mal à propos de Vitrac (pourquoi lui seul, et non pas d'autres ?) surtout si l'on considère son activité passée au *Journal du Peuple* où, somme toute, il avait servi la cause du groupe Breton dont il exposait les théories pour un public d'extrême-gauche. N'était-il pas la victime d'une tactique courante de l'opportunisme qui consiste, pour se maintenir à la tête d'une organisation, à donner des gages, en l'occurence à éliminer les tendances extrêmes ? Son éviction correspond à peu près à l'opération menée par Breton en juillet 1925, lorsqu'il prit la direction de *La Révolution Surréaliste* jusqu'alors dirigée par Pierre Naville, qu'il déposa, expliquant son geste en ces termes :

« Dût l'ampleur du Mouvement surréaliste en souffrir, il me paraît de rigueur de n'ouvrir les colonnes de cette revue qu'à des hommes qui ne soient pas à la recherche d'un alibi littéraire. Sans y mettre aucun ostracisme je tiens en outre à éviter par-dessus tout la répétition de menus actes de sabotage comme il s'en est déjà produit dans le sein de notre organisation... » (23).

Par conséquent, au risque de perdre des éléments de valeur, mais dans le seul but de renforcer l'efficacité de son groupe, Breton n'hésita pas à réduire les initiatives de Pierre Naville qui risquait de soumettre les surréalistes au Parti Communiste, sans qu'ils puissent préserver leur liberté d'action et de jugement. En même temps, Breton annonçait qu'il envisagerait volontiers l'exclusion de ceux qui prétendaient se servir du surréalisme à des fins littéraires. Personne n'est encore nommé, mais il va de soi que les individus ainsi désignés ont nom Vitrac, Artaud, Soupault, etc. De la sorte, les murmures de la troupe étaient apaisés, et l'on pouvait engager des pourparlers avec les intellectuels révolutionnaires des groupes *Clartés, Philosophies, Correspondance* en vue de l'établissement d'un « front unique » qui aurait évité de fondre le surréalisme dans les principes du marxisme, et aurait garanti son autonomie et son originalité idéologique.

Il est peut-être légitime de dire que Vitrac a été exclu pour des raisons politiques, mais alors il faut bien préciser : pour des raisons *d'opportunisme* politique, Vitrac ayant

---

(23) André Breton : « Pourquoi je prends la direction de la *Révolution Surréaliste* », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925. Cité par Maurice Nadeau. *Documents surréalistes* p. 51.

fait l'objet d'un marchandage qui autorisait la reprise de pouvoir de Breton, et l'effacement de Naville. Même dans cette perspective, il nous est difficile de croire que Vitrac devait être la première et seule victime possible, désignée par tous. Jusqu'en septembre 1925, celui-ci n'a publié que *Les Mystères de l'Amour* et des extraits de *Connaissance de la Mort* et d'*Humoristiques* dans *La Revue Européenne* et *Les Feuilles Libres*. Il n'y a vraiment pas matière à réprobation quand on sait que d'autres ont déjà signé plusieurs plaquettes de poésies (Eluard), des ouvrages importants (Aragon), qu'ils dirigent des revues à caractère littéraire (Soupault). Breton n'était pas même mécontent du contenu des poèmes de Vitrac, puisqu'il en avait cité des extraits, antérieurement à leur parution, dans le *Manifeste du Surréalisme*.

Outre les motifs d'inculpation définis par Breton, il nous faut examiner quelques causes annexes qui auraient pu déterminer la sanction prise à l'encontre de Vitrac. C'est tout d'abord son manque de discipline. Vitrac n'a jamais su s'imposer aucune rigueur et l'on conçoit aisément qu'à vingt-quatre ans, il préférait faire une partie de cartes au bistrot voisin, buvant plusieurs demis de bière, plutôt que de tenir sa permanence au Bureau de Recherches Surréalistes de la rue de Grenelle ; ce qui avait le don de mettre Breton en fureur, lequel n'admettait aucun abandon de poste.

Vitrac irritait aussi Desnos, pendant les séances de sommeil, en ne croyant pas trop à la sincérité de telles expériences. De même, au cours du « Voyage magique » il s'était pris de querelle avec Aragon en recherchant systématiquement des « coïncidences », ou des interprétations ésotériques à chaque épisode de leurs déplacements, mais ce n'était là qu'une opposition passagère, comme il arrive constamment à l'intérieur d'un groupe. On sait d'ailleurs qu'Aragon ne lui en tint pas rigueur, puisqu'il intervint pour lui à la *Nouvelle Revue Française* en faisant accepter *Les Mystères de l'Amour*.

On pouvait aussi lui reprocher sa lâcheté. Dans toutes les interventions publiques des surréalistes, il faisait en sorte de disparaître au moment des échanges de coups, ce qui ne manque pas d'être divertissant quand on songe à son imposante taille, opposée à la fragilité de Paul Eluard. Mais ne disait-il pas lui-même « je suis lâche, c'est mon courage de le reconnaître ». Il ne manquait d'ailleurs pas

d'exemples illustres pour l'excuser, à commencer par Picabia, qui avait à peu près les mêmes mots, d'où il tirait toute une philosophie de l'anti-héros.

Autre sujet de reproches : son humour constant, agressif parfois à l'égard de ses compagnons. Il est vrai qu'un humour de tous les instants est difficilement conciliable avec une activité collective. On sait que Breton, qui ne sourit que rarement (il le reconnaît lui-même), supporte assez mal les plaisanteries. Mais cela ne justifiait pas une motion d'exclusion, de la part de celui qui allait rédiger, par la suite, une *Anthologie de l'humour noir*. Les individus réellement « humoristiques » sont assez rares pour qu'on ne se prive pas de leur présence dès qu'ils se permettent quelques jeux de mots insolents.

C'est enfin le comportement général de Vitrac qui pouvait déplaire : son goût pour l'alcool, sa fantaisie, ses brusques disparitions. Mais on peut mettre plusieurs noms d'autres surréalistes à chacun de ces défauts qui, s'ils entravaient le bon fonctionnement d'un groupe, ne devaient pas déplaire à une organisation qui ne s'importunait pas de principes bourgeois.

Poussé au plus noir, le portrait moral de Vitrac ne serait pas tel qu'il aurait fallu se débarrasser de lui sous peine de conduire le surréalisme à la dissolution, et nous avons vu ce qu'il fallait penser des reproches que Breton lui adressa a posteriori. Il faut donc croire que Vitrac avait commis une indélicatesse telle que Breton, par rigueur de chef, ne pouvait plus lui faire confiance. Nous pensons qu'il s'agit d'une question personnelle entre Breton et lui — bien que Breton se défendît toujours, dans le *Second Manifeste* par exemple, d'avoir agi pour des raisons d'ordre privé — sans nous croire autorisé à apporter des preuves qui mettraient en cause des personnes vivantes.

Bien que Breton bénéficie de l'admiration générale (qu'il mérite plus que Vitrac), il nous est cependant parmis de penser que les grands hommes ont parfois des faiblesses ; c'est un jugement qu'on ne peut s'empêcher de porter quand on sait que des hommes de bonne foi se reprochent d'avoir refusé la main tendue de Vitrac, qu'ils avaient toutes les raisons de serrer, comme le reconnaît André Masson au cours de ses entretiens avec Georges Charbonnier (24) bien que, sur le moment, il ne nous semble pas

(24) Cf., André Masson, *Entretiens avec G. Charbonnier*, Julliard, 1958, p. 63.

qu'il y ait eu d'autre attitude possible. On ne peut analyser les rapports qui régissent un groupe à l'aide des principes d'une psychologie individuelle. Dans l'intérêt de son Mouvement, Breton ne pouvait tolérer une maladresse de Vitrac qui, renouvelée, aurait pu mettre en péril la cohésion de tous.

Il est regrettable pour Vitrac qu'il ait été considéré par des amis de la veille comme un lépreux, ceux qui n'avaient rien à lui reprocher n'osant plus le fréquenter de peur d'encourir la même peine par contamination. Telle était pourtant la conséquence inéluctable d'un geste pour le moins malséant. Le comportement de Vitrac en fut très affecté, tant il est vrai qu'une seule année passée au sein du surréalisme militant pouvait marquer toute une vie.

*
* *

Ses amis nous disent qu'il fut très éprouvé par son exclusion. Chassé du paradis, il errait de table en table au café des Deux Magots, n'ayant aucun goût pour cette littérature à laquelle on lui reprochait de se livrer. Outre le témoignage de ses contemporains, voyons comment lui-même se décrit à cette époque, dans les rares textes qu'il livre épisodiquement aux *Feuilles Libres*.

Profitant d'un numéro spécial en hommage à Léon-Paul Fargue (25) avec lequel il se découvre de nombreux points communs, il se livre lui-même au public, sachant bien que chacun des collaborateurs se fait une image de Fargue à travers sa propre personnalité. Il qualifie l'auteur de *Tancrède*, de « révolté passif », ce qu'il est lui aussi, malgré la contradiction qu'impliquent ces deux mots accolés. C'est qu'il fait partie d'une génération inquiète et désespérée, conduite le plus souvent à une fin tragique où le suicide n'est pas exclu. Elle hérite en effet inconsciemment d'une tradition maudite à laquelle peu savent se soustraire. Depuis Baudelaire marquant « le mal d'un sceau suprême », Lautréamont transformant le néant et retrouvant « l'obsession du langage à l'agonie » pour le commander et le soumettre monstrueusement, après Rimbaud « ayant tout dit », « annonçant la fin du règne littéraire en jetant la plume », aucun poète ne peut écrire sans se demander

(25) Roger VITRAC, « Léon-Paul Fargue, seul », *Les Feuilles Libres*, n° 45-46, juin 1927, p. 123 sq.

s'il en a encore le droit. Le poète est un damné, et plus il vient tard, plus il l'est, ayant pour seule consolation la conscience de sa malédiction. Au contraire des romantiques qui connaissaient l'amour filial, fraternel, l'amour tout simplement et souvent la foi, l'écrivain de ce temps n'a rien à quoi se retenir, pas même la joie d'écrire. L'amour qu'il pourrait porter aux humains est dépassé par la honte de devoir transiger avec le monde et ses conventions. Cette honte pourrait être source de révolte, mais pour cela « il faudrait briser les chaînes du tempérament et du caractère ». Comme Tancrède riant et pleurant, Vitrac restera prisonnier de son drame. « Léon-Paul Fargue, seul » (c'est le titre de l'article) reste le représentant d'une poésie du cœur et de l'intelligence qui ne sacrifie ni à la mode ni aux conventions mais tend « vers cette unité humaine que nous avons perdue ».

Tel Fargue suscitant un héros repoussant tout acte volontaire, Vitrac se croit condamné à toujours faire échec à l'action, baignant dans la passivité, ce qu'il confesse avec une certaine complaisance dont le Rousseau des *Confessions,* relu peu avant, a pu être l'incitateur.

« Tous les hommes que je connais me paraissent exceptionnels. Je n'en connais pas qui me ressemblent. Je dois même avouer que personne ne me touche plus et que l'amitié m'est particulièrement pénible à supporter. Pourtant, je souffrirais atrocement de ne me point sentir aimé, et c'est pourquoi je m'accorde délibérément tout le mystère affectif des êtres qui consentent encore à me voir. Cela ne va pas sans anxiété, ni même sans angoisse. Je ne fais rien pour me rendre aimable. Je suis négligent, lâche, faible, honteux, et j'exige non seulement qu'on ne m'en tienne point rigueur, mais encore qu'on trouve sujet à m'admirer tel que je suis. Au moment où j'écris ces lignes, je m'étonne de l'humilité qui me pousse à me confesser de la sorte. Orgueilleusement, comme je le fais lorsqu'on arrive à me le reprocher, je suis tenté de me répondre qu'en ce siècle, comme en tout autre, il n'est pas d'autre manière de faire au destin la part du lion, et aussi de penser que toutes les épithètes péjoratives dont on m'accable ne signifient rien et ne sont que l'expression de l'anxiété, de la haine, voire du remords, du vainqueur qui, à moins d'être une brute parfaite, tremble obscurément devant la victime. Or, je m'en console aisément, car je sais bien qu'en fin de compte ce sont toujours les vaincus qui font la loi humaine. »

On ne saurait porter sur soi regard plus inquisiteur. Cette franchise lui permet donc de rejeter en bloc toutes les accusations de ses anciens amis, facilement identifiables, portés aux extrémités de langage par la rage des vainqueurs devant la victime qui pratique l'humiliation et se décrit plus cruellement que ses ennemis ne pourraient le faire.

Qui sont les bourreaux ? De nouveaux affranchis croyant que la liberté la plus noble consiste « dans la gratuité de tous les reniements, de toutes les insultes ». Leur méthode est de s'attaquer au cœur, d'ébranler les nerfs et « de vous rejeter pareil à la chair tremblante irriguée de fiel et de curare ». Mais la victime sourit secrètement sur le bûcher, connaissant leur erreur et sachant que leur victoire n'a qu'un temps. Pourtant, cette sérénité ne lui est accordée qu'au dernier moment. Auparavant, que de tristes méditations sur Gethsémani :

« J'avais renoncé depuis longtemps à ce voyage pour me préparer à accueillir, sans me défendre, une solitude où ne me seraient épargnés ni le mépris, ni la misère. C'est du moins ainsi que j'entrevoyais la déchéance que me valaient cette auto-complaisance — égoïsme me paraissant trop noble pour me convenir — et cette lâcheté, dont malgré tout, je ne parvenais pas à rougir. Au contraire, je m'obstinais à ne cultiver que cette partie la plus secrète de moi-même : mon tempérament. Et, fier de ce triste mystère, je tirais quelque orgueil de m'y soumettre et qu'il me permît de m'identifier à lui, obscurément. Ne lui avais-je pas gagé le tribut de mes connaissances et de mes émotions ? Ne m'étais-je pas interdit de penser et d'être ému ? N'y étais-je pas parvenu ? Donc rien ne s'offrait au vagabond que je devenais par la force de cette fatale inertie qui, avec mon consentement, me traitait en esclave, et je m'en remettais au hasard qui, jusqu'à ce jour ne m'avait laissé manquer de rien, vivant en société de la mise en œuvre de mon optimisme, et, une fois seul, crevant de pessimisme, d'ennui et de remords.

« Rien dans l'avenir de chaque borne ne présageait ma mort de plus en plus nécessaire et prochaine, et dans l'espace où chaque lieu m'était hostile comme une explosion, rien, pensais-je, parviendrait jamais à m'insérer dans l'horlogerie moderne dont je ne serais même pas l'ombre d'une aiguille ou à m'exiler derrière l'écho le plus lointain, car je n'avais pas la force de m'agiter, ni les moyens d'acquérir le coin le plus usé du monde. Sans revenus,

sans travailler — le pouvais-je, sans ambition ? — ces mirages honnêtes : la lampe dans la forêt et le cabinet du dentiste, m'étaient d'inutiles cauchemars.

« Trop crédule, en tous cas sûr de ne jamais m'insurger contre mes superstitions, je me laissais envahir par un éther sans parfum, par des formes arides et désolées, par des cadavres couverts de parures brillant mal en qui je reconnaissais qui j'avais pu être, ou Dieu sait qui j'avais aimé !

« Mais le mal venait moins de ce laisser mourir que des sursauts en moi de ce qui voulait vivre. Le désert était partout... » (26).

Le condamné n'a pas même la satisfaction de s'entretenir avec Pierre ou Paul ou bien Judas. « Je n'avais plus d'amis, je n'avais pas de femme non plus. Comment résister à l'invasion du néant ? Je n'en avais même pas la représentation grise des philosophes. Je ne le supposais pas comme eux, quitte à le récuser au moment où il m'aurait donné la chance de m'affirmer. Condamné à me nier perpétuellement, je me laissais ensabler dans le monde, la bouche molle, les yeux vitreux, le cœur à portée du repos » (26). Soudain, le désir le prend de parler, avec qui que ce soit. Mais tous dorment, il sollicite l'attention d'une vendeuse de journaux, des prostituées, aucune n'a pitié de sa douleur. Il est prêt à mourir, s'abandonnant à l'inconscient physiologique.

Là encore, il ne s'agit pas de littérature, quel écrivain consentirait, pour le seul plaisir esthétique, à narrer ces accès d'angoisse qui le poussent à courir Paris en tous sens en quête d'une conversation, d'un mot d'amitié, d'une véritable poignée de mains, son mépris de cet orgueil humain qui veut qu'on ne regarde plus ceux à qui on a dit adieu : « Parfois, je ne m'étais pas trompé, et l'interpellé répondait à l'appel de son nom. Hélas ! Je devais aussitôt reconnaître, ou bien que j'avais pu lui donner des raisons profondes de me haïr et il en profitait pour me signifier qu'il me tournait le dos une dernière fois, ou bien la brouille était déjà établie depuis notre dernière rencontre qui ne remontait qu'à quelques jours, et je me l'entendais rappeler avec confusion et terreur. »

Accablé de solitude, il se réfugie là où il pourra voir passer le plus de monde, et qui sait, un ami peut-être, au café

(26) Roger VITRAC, « Le Voyage Oublié », *Les Feuilles Libres*, n° 47, décembre 1927-janvier 28, p. 47 sq.

de la place Saint-Germain-des-Prés. Dans son inaction, la lanterne magique du souvenir ne projette que des rêves monstrueux hantés par l'alcool.

Dans sa détresse, le réprouvé en vient à se croire coupable, il est celui par qui tous les malheurs arrivent, qui cristallise les haines et les passions : « Enfin, j'ai peur de ne jamais jouer dans la vie qu'un rôle d'agent provocateur, celui de quelqu'un par qui tout se noue ou se dénoue sans qu'il soit lié ou délié » (26). L'aboutissement de cette exaspération mentale, en l'absence d'une intervention extérieure ne peut être que le meurtre ou le suicide. Pour se sauver, Vitrac a, nous l'avons vu, trop d'inertie, et il est doué de cette faculté suprême qui seule peut vaincre le goût de la mort : l'humour, indifférence de toute chose, plaisir cérébral du langage sur l'action. « Mais j'ai bien renoncé à m'attirer l'estime des hommes. Qu'ils me détestent, qu'ils me haïssent, qu'ils me menacent : je m'en tamtonne le coquillard. Ils n'ont, comme moi, que quelques années à vivre. Plus tard nous pourrons, pourrissant ensemble, échanger nos âmes tout à loisir. En attendant, je me permets de leur faire remarquer qu'ils ne sont pas très très gentils » (27)

Cette pirouette aimable, annonciatrice de l'aube sereine, ne saurait réduire à néant les angoisses de la nuit douloureuse par tant d'absence. Les lettres adressées au docteur Jean Puyaubert (le seul ami véritable qui ne se préoccupa jamais d'écrire et avec qui Vitrac fut toujours sincère, n'ayant aucune de ces réserves que les auteurs ont entre eux) alors au Maroc, sont à l'abri de toute déviation artistique. Le 13 août 1928, il se plaint de ne voir personne « très désespéré, pas d'excitation, très train-train, neurasthénie, etc. [...] Besoin d'action, mais il faudrait n'être pas par vingt brasses de fond. D'abord remonter. On essaiera. J'essaierai. Sale vie »... Le 10 février 1930, il annonce une future conférence à Cahors (qui n'aura pas lieu) où il se propose de parler de tout sur le mode humoristique, espérant sortir « ... pendant 24 heures d'un réseau de courants tièdes où ma grosse éponge cérébrale cuit à l'étuvée »... Le 12 mars 1930, sur un fond général de grisaille : « La vie s'éloigne ainsi, entre les efforts désordonnés que je fais pour ne plus boire et la paresse rigoureuse, elle, qui me met toutes les heures le verre à la main. Entre l'ennui de toutes cho-

(27) Roger VITRAC, « *Le Voyage Oublié* », chap. II, *Les Feuilles Libres*, n° 48, mai-juin 1928, p. 110.

ses et le désir des mêmes choses. Entre le travail imparfait, inhabile, quelconque, doublé d'indifférence et d'irrésolution, et cette demi-lucidité, comme dirait l'autre, qui tient aux vertus accidentelles du vermouth et de la « München », et peut-être aussi à ce que toute ma vie, mon enfance et quelques rares instants perpendiculaires de l'amour et de l'amitié m'ont été miraculeusement conservés. J'ai donc à la fois raison et tort de me plaindre et ce ne sont pas les jours qui viendront qui trancheront la difficulté. La courbe est bien tracée, de moins l'infini à plus l'infini il n'y a pas de solution de continuité, à peine quelques points d'inflexion par-ci par-là, tu sais, l'inflexion des voix chères qui se sont tues. Car comme disait le suivant (Aragon) Vitrac, c'est Verlaine... ».

Certes, on peut ne voir dans ces lettres qu'une désespérance due à l'impossibilité de se désintoxiquer totalement et d'écrire régulièrement. Mais alors il faudrait faire abstraction de ces regards constamment jetés sur la vie du groupe surréaliste, rapportée avec ironie, Vitrac se flattant de ne pas suivre les querelles, enviant secrètement l'appui que procure à toute activité la chaleur de l'amitié. Pour poursuivre son œuvre, pour vivre simplement, il avait besoin du soutien des camarades de la première heure, avec qui il avait contribué à définir cet univers surréaliste dont il était soudain chassé, peut-être pour avoir goûté au fruit de l'arbre de la science du bien et du mal.

Nous verrons que son œuvre est essentiellement frappée du sceau surréaliste ; curieusement, sa vie l'est aussi et il se plaît à en souligner quelques aspects.

Un des caractères essentiels du surréalisme, du moins aux premiers temps, est d'ouvrir toutes grandes les portes du rêve, de se prêter à une invasion du songe dans la veille. La préface à la *Révolution Surréaliste* recommandait aux familles de faire le point, chaque matin, entre le monde du sommeil et celui de la conscience. Vitrac en a saisi toute l'importance pour son théâtre dont au moins une pièce (*Entrée Libre*) (28) est la transcription de rêves, et pour lui-même qui s'est mis à l'écoute des communications inconscientes, chez lui et chez les femmes qu'il a aimées, car « la femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves » a dit Baudelaire dont ces lignes expliquent un montage (29)

(28) Cf. *infra*, p. 166.
(29) Cf. *La Révolution Surréaliste*, n° 1, décembre 1924.

où les photos des surréalistes, et Vitrac avec, entourent le portrait de Germaine Berton, la meurtrière de Marius Plateau, secrétaire général des Camelots du Roy. Il serait vain de commenter ces rêves inspirés par les angoisses du moment ; retenons seulement qu'ils ont pu être une source fécondante de ses écrits et qu'ils expliqueraient, si on pouvait les recenser tous, quelques-unes des images apparemment gratuites de sa poésie. Cette attention aux frissons du songe ne cessa pas après son exclusion, et l'on trouve quelques récits de rêves dans le carnet intime de 1944.

Les surréalistes avaient conscience aussi qu'il ne suffisait pas de réintégrer le rêve, c'est-à-dire la moitié de notre vie, dans nos préoccupations conscientes pour retrouver l'unité humaine. Ce qui définit le mieux l'attitude surréaliste est l'attente, disponibilité extraordinaire au miracle quotidien de la vie. Attente de la femme, messagère d'un autre monde, attente du mystère et sa découverte dans la banalité de toutes choses, le métro par exemple. Vitrac avait appris très tôt, nous l'avons vu, que chez certains la raison pouvait s'égarer, emprunter des voies peu communes, sans qu'ils perdent le droit à l'émotion. Et nous avons rappelé la surprenante figure de ce professeur qui, indirectement, l'initia à la compréhension de Dada. A ce même seigneur de la folie, il doit d'avoir appris à s'étonner de tout, l'étonnement étant cette « émotion-vertige de la connaissance, une sorte d'évanouissement inverse : le désespoir subit de toutes les facultés... » (30). Ceci le mène à considérer l'irruption du merveilleux dans la vie, ces coïncidences qu'il appelle « vaudeville métaphysique », où apparaissent ensemble des personnages qui « s'aiment au point précis où ils se ressemblent dans le temps et en tous lieux». C'est ainsi que les mêmes événements se reproduisent à des dates anniversaires : le même jour, à cinq ans d'intervalle, il se lie d'amour avec des femmes qui ont sensiblement les mêmes traits, Suzanne et Kathleen. Si hasard il y a, ce ne peut être qu'un « hasard objectif » dont on pourrait rechercher les lois. « Je suis fier d'être lié à la destinée fatale de la terre », dit-il. Comme Breton dans « *La Nuit du Tournesol* » écrivait sous la dictée automatique la rencontre de celle dont il ferait sa femme, Vitrac annonçait dans une divagation de *Connaissance de la Mort* le départ de Suzanne (prénommée Léa dans cet ouvrage) en Amérique, partie pour le retrouver. Le hasard a voulu

(30) Roger VITRAC, « Le Voyage Oublié », chap. II, *op. cit.*

qu'elle y épousât Harold Loeb, lequel ressemblait à Vitrac autant qu'elle ressemblait à Kathleen qui avait été la femme d'Harold Loeb ! Comment ne pas voir dans de tels événements la manifestation de phénomènes tangibles qui conditionnent notre liberté ; la loi d'un « amour unique », s'adressant à des êtres successifs mais appartenant au même type ? « Et maintenant vous est-il arrivé d'éprouver pendant des périodes qui peuvent varier de un à quinze jours, des émotions prémonitives, comme on dit ? Vous êtes-vous trouvé dans cet état de lucidité où, sans aucun effort, sans même le désirer, tout arrivait comme il fallait, comme vous ne l'aviez pas prévu, comme vous auriez pu le prévoir ? Bref, où la lettre attendue, et oubliée, se trouvait à temps sous vos yeux, où, en ouvrant la porte — il pouvait n'y avoir personne — il y avait toujours quelqu'un, où en pensant à votre ami vous précédiez de quelques secondes sa venue... » (30)

Autant de coïncidences qu'il se reproche d'avoir collectionnées et dévoilées, entendant déjà les menaces des occultistes contre les téméraires lorsque, le 30 avril 1928, il manque se noyer en bateau avec Kathleen au large de Pramousquier. Là aussi, il décrit l'incident, dans le chapitre III du « Voyage Oublié » avec le maximum de détails, y voyant encore un avertissement du destin.

Ces rêves, ces coïncidences, ces dictées automatiques de l'inconscient, ces prémonitions qui constituent le « hasard objectif » découvrent à l'homme les voies de communication avec cet autre monde qui nous entoure et qui nous domine. Elles mènent vers le « point suprême » « d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement », selon la définition du *Second Manifeste du Surréalisme.*

Une telle communauté d'esprit explique la passion exceptionnelle que Vitrac, d'un naturel bon enfant, a mise à salir Breton dans *Un Cadavre.* De semblables rencontres ne peuvent se terminer que dans le déchirement, comme il adviendra avec Antonin Artaud.

*
* *

C'est fin 1926 et début 1927 que paraissent coup sur coup en librairie *Connaissance de la Mort, Humoristiques*

et *Cruautés de la Nuit* (31). donc une fois la rupture déclarée entre Breton et Vitrac.

Cependant, la plus grande partie des poèmes avait été écrite en 1923, pendant une période qui a présidé à la naissance du surréalisme et l'a fécondée des expériences auxquelles tout le monde se livrait. Vitrac s'y réfère nommément dans son article sur « Le Monologue intérieur et le Surréalisme » (32) : « ... du point de vue critique, c'est plutôt la période qui succéda à Dada qui, à mon avis, fut la plus riche en expériences de toutes sortes. On vivait alors dans l'angoisse et dans l'inquiétude... ».

Contestant l'expression « monologue intérieur » employée par Valery Larbaud à propos de *Les Lauriers sont coupés* d'Edouard Dujardin (33) dont on veut faire l'origine de certaines découvertes surréalistes, il exprime sa foi dans le nouveau Mouvement et dit ce qu'il attend de lui. Il refait encore une fois le procès du langage qui mène à de telles confusions dues au fait que l'on considère trop souvent « les mots comme étant les signes exclusifs du langage ». C'est que la pensée a aussi les siens, que par commodité elle emploie suivant la même syntaxe. Pour sauver ses merveilleuses apparences, il ne lui reste que le recours aux images, véritables composants de la pensée.

La pensée n'est pas uniquement ce phénomène psychologique qui occupe l'individu en état de veille. Elle existe durant le sommeil. Les rêves (images de la pensée nocturne) peuvent être ramenés au conscient grâce aux mots à l'état sauvage. Ainsi s'explique l'importance du récit de rêves et de l'écriture automatique auxquels il a recours, principalement dans *Connaissance de la Mort*, et au sujet desquels il affirme dans son article de *Comœdia* : « Au réveil, celui qui révèle ce qu'il a retenu de sa nuit n'a qu'à les [les mots] accueillir avec leur logique barbare. S'il les trace sur le papier, en les acceptant sans contrôle, il écrira les plus belles histoire » (32). Qui plus est, l'homme découvrira un sens à sa vie ; par cette activité mentale, il percevra l'unité du « Moi », qui abolira ainsi ses inquiétudes.

---

(31) *Connaissance de la Mort*, Gallimard, 1926, 278 p. ; des extraits ont paru en revue dès 1924. *Humoristiques* et *Cruautés de la Nuit* ont été repris dans *Dés Lyre*, Gallimard, 1964, p. 37 et suivantes.

(32) *Comœdia*, 17-3-1925.

(33) Dont le nom sera attribué à l'un des personnages du *Coup de Trafalgar* et du *Sabre de mon père*, sans qu'il soit possible d'y voir aucune intention précise, Vitrac et Dujardin s'étant personnellement ignorés.

L'essentiel du *Premier Manifeste du Surréalisme* est dans ces déclarations. Vitrac se fait une profession de rêver. A Pirandello qui met en scène des histoires à dormir debout (34), il oppose un rêve authentique, tout aussi étrange et mouvementé. Il conclut à l'inutilité de la fonction artistique : « N'allez pas au spectacle. Couchez-vous ».

Il y a donc, à cette période qui est celle de l'élaboration de ses poésies, tout un ensemble surréaliste chez Vitrac. Le sous-titre d'un recueil de poèmes inédits dédiés en 1925 à André Breton en fait d'ailleurs foi : « Poèmes surréalistes » annonce-t-il (35). Dès ce moment, il est préoccupé par le problème des limites de la pensée (l'aliénation mentale, le rêve), les phénomènes de hasard objectif, le problème du langage. Cette *connaissance absolue* ne peut être apportée à l'homme que par l'*amour absolu*, par lequel la femme se rachète du péché originel (selon la légende biblique). Il est, pour cela, des êtres privilégiés. Suzanne passionnément aimée, pendant trois ans, est de ceux-là, il lui dédie un article : « *Amour* » (36), hommage à la femme qui abolit la malédiction première en lui découvrant les vastes champs de la connaissance, qui lui permet d'écrire *Les Mystères de l'Amour, Connaissance de la Mort* et de nombreux poèmes.

Il y a « dans l'amour absolu », écrit-il, « le moyen de découvrir les lois de cette mécanique mentale dont la seule connaissance dispense du moindre effort ». La femme, il est vrai, épuise l'homme, s'alimente (spirituellement) à lui. Mais en retour, elle opère une synthèse de ce qui fut l'imagination des amants : « D'où, pour elle, des rêves qui empruntent le parcours de toute la nuit, des jalousies qui vont jusqu'à interdire les silhouettes des femmes qui passent... ». L'homme trouve donc la lucidité et le repos qui lui permettront, dans les transes, de découvrir le mécanisme de son esprit. « Il en observe les lois merveilleuses » dans le regard de la femme toute « déchirée par l'abondance de ce qu'elle a volé... » Que l'on compare cette méditation à la phrase par laquelle s'ouvre *Connaissance de la Mort :* « C'est dans la profondeur des yeux de Léa que se propagent, de sommets en sommets, les ondes tranquilles de la mort jusqu'au petit volcan de ma naissance, et au-

(34) Roger VITRAC, « Dormir », *Les Hommes du Jour*, 28 avril 1923.
(35) Cf. *La Lanterne noire*, poèmes surréalistes, in *Dés-Lyre*, op. cit. p. 85.
(36) *Les Hommes du Jour*, 3 juin 1923.

delà » (37), on comprendra tout ce que Vitrac doit à Léa, c'est-à-dire à Suzanne.

Vitrac explique la joie que lui procure cette expérience poétique originale lorsque, interrompant les longues proses lyriques de *Connaissance de la Mort*, il prend le lecteur à partie, tel l'ivrogne un passant : « Avec quelle volupté je puis mêler mes derniers rêves aux souvenirs les plus lointains. Il m'est enfin donné de faire la preuve de mon esprit par lui-même et de me servir indifféremment des spectacles du temps et du sommeil. Que peuvent les événements contre les forces du passé et de la nuit ? Dans la société secrète de la mémoire, les actes et les faits ne font figure que de complices. Esclaves de l'esprit, fortuits ou déterminés, ils sont étrangers aux mouvements intimes de l'être et leurs avertissements n'empêchent jamais les catastrophes... »

Dans le silence du corps, c'est la voluptueuse fête de l'esprit, parcourant indifféremment les vastes champs du passé, du rêve, de la présente veille, connaissant le futur, réduisant à l'esclavage les événements, les actes et les faits, se donnant à lui-même la preuve de son existence. Sensible aux forces obscures de la nature, l'esprit ne peut pourtant pas les déjouer, se bornant simplement à les signaler. Nous sommes, dès lors, en présence d'une expérience unique que le lecteur, trahi par les mots, peut difficilement partager. « Les mots peuvent en marquer le pointillé, mais le tracé est dans le cœur » (38). Il s'agit seulement de se laisser guider par le poète dans sa quête de l'esprit pur, de retrouver avec lui une démarche qui nous permettra d'élargir notre conscience du vécu.

Au vrai, une certaine parenté littéraire n'est pas insensible. A la phrase de Nerval sur laquelle s'ouvre ce « commentaire » : « Je ne sais comment expliquer que, dans mes idées, les événements terrestres pouvaient coïncider avec ceux du monde surnaturel, cela est plus facile à *sentir* qu'à énoncer clairement » (39), fait écho la proposition finale de Vitrac : « Hélas ! La continuité qui échappe à tous les pouvoirs ne se prouve pas par un livre. Ce livre fût-il une seule méditation... » (40). Tous deux perçoivent une continuité certaine entre les événements quotidiens et

(37) Cf. Roger VITRAC, *Connaissance de la Mort, op. cit.*, p. 9.
(38) *Ibidem*, p. 85.
(39) Cf. NERVAL, *Œuvres complètes*, Pléiade, Gallimard, Tome I, 1960, p. 38.
(40) Roger VITRAC *Connaissance de la Mort*, p. 85.

l'univers onirique. Ils reprennent à leur compte l'antique correspondance entre le microcosme et le macrocosme, entre l'homme et l'univers, où le macrocosme serait l'ensemble du monde surnaturel, produit de leur imagination et de tous les phénomènes qui demeurent à ce jour inexpliqués, résumés parfois sous le vocable de « destinée ».

Conscients de ce va et vient ininterrompu, ils éprouvent une même difficulté à le saisir et surtout à l'exposer sur la page blanche. Pourtant, leur entreprise commune est de s'attaquer à cet insaisissable, en dépit des épreuves qu'ils savent les attendre. Alors que Nerval, au début d'*Aurélia*, part des premiers instants du sommeil, Vitrac se situe à l'opposé et décrit les premiers instants du réveil qui, pour lui, sont tout autant l'image de la mort.

On pourrait de même rechercher les influences de Novalis, Hoffmann, ou même Baudelaire. On y verrait simplement le fond commun de tout le surréalisme. Plus particulière est la rencontre de Huysmans. L'auteur de *Là-bas* peut expliquer un certain goût pour les maléfices de Gilles de Rais, évoqués par Vitrac. Ce rapprochement est moins arbitraire qu'il n'y paraît. Vitrac renvoie nommément à Durtal et à Hyacinthe Chantelouve dans *Le Voyage Oublié* (41) en employant le qualificatif de « frôleuse ». Quant à Huysmans, certaines de ses préoccupations ne sont pas loin de celles de Vitrac : « Il [Durtal] n'y croyait pas et cependant il admettait le surnaturel car, sur cette terre même, comment nier le mystère qui surgit, chez nous, à nos côtés, dans la rue, partout quand on y songe ? ... Des rencontres ne décidaient-elles pas de la vie d'un homme ? Qu'étaient l'amour, les influences incompréhensibles et pourtant formelles ? ... » (42). Lorsqu'un de ses personnages imagine un nouveau péché, le « pygmalionisme » qui tient à la fois de l'onanisme cérébral et de l'inceste, où l'artiste tomberait amoureux de son œuvre, pratiquant un viol « entier et complet » (43) au mépris de l'œuvre divine, puisque dans ce cas il ne s'agit pas d'un être vivant mais d'un être irréel, créé par le talent, on se demande si Vitrac n'a pas songé à lui en créant Patricia (44). C'est l'enfant du mystère, fusion de Patrice et de Léa, à la fois

(41) Roger VITRAC, « Le Voyage Oublié », I, *Les Feuilles Libres*, 1928.
(42) HUYSMANS, *Là-bas*, Plon, 1908, (p. 15, Collection Livre de Poche).
(43) HUYSMANS *Ibidem*, p. 168.
(44) Roger VITRAC, *Connaissance de la Mort*, dernière partie, pp. 231 et suiv.

garçon et fille, à la fois fille et mère du couple, créée par le poète qui en tombe amoureux et la met à mort « cent quatre fois ». A ceci près, qu'il va plus loin que le simple goût du péché absolu. Patricia n'apparaît que lorsque Léa l'a quitté. Elle est le symbole de la femme « encore, toujours, éternellement Patricia » (45) c'est-à-dire de l'amante idéale, attendue avec confiance.

Pour explorer la liberté que donne l'esprit créateur, Vitrac a d'autres ressources que l'auto-fécondation. Il y a dans la pensée de chaque homme, chaque jour, « les éléments de cent découvertes nouvelles », écrivait-il dans un article des *Hommes du Jour* (46), regrettant cette déperdition de la faculté imaginante. Aussi oppose-t-il à la science une « humoristique universelle » qui suscitera les inventions. Au chapitre des « Expériences » (47), il consigne un certain nombre de créations libres de sa pensée, car l'invention est pour lui aussi importante que le rêve, elle participe de la même fonction spirituelle. Sur un dictionnaire, il marque un point, légèrement décalé à chaque page, ce qui lui donne une courbe, le point se déplaçant d'un mouvement réglable à volonté. Ce jeu familier aux enfants est compliqué en traçant sur mille cartes de bristol la courbe des couleurs du prisme et les collant sur l'axe central d'une cage de verre conçue à cet effet, en leur imprimant un mouvement rotatif on obtient la surprise des transformations indiscernables des couleurs, ce qui n'est pas sans rappeler le fameux disque de Marcel Duchamp (48) où l'on voit le passage à la troisième dimension de figures planes en mouvement. Cette invention peut être exploitée de mille manières. On peut, à la place des couleurs, tracer sur chaque bristol les éléments d'un poème de sorte que chacun pourra, sans effort, faire sa poésie comme le désirait Lautréamont. Cette idée n'a pas été réalisée par Vitrac, qui en avait pourtant confié le projet à ses amis (49).

De même, il prend (selon un procédé très scientifique) des photographies plus ou moins floues d'une sphère, et les dispose dans une cage de verre. En variant l'éclairage, il parvient à animer l'inanimé, à faire vivre les objets d'une vie autonome : « C'est ainsi que l'amour m'apparut

(45) Roger VITRAC, *Ibidem*, p. 278.
(46) Roger VITRAC, *Invention, Les Hommes du Jour*, 23 juin 1923.
(47) Roger VITRAC, *Connaissance de la Mort*, p. 113.
(48) Cf. *Marchand du sel*, op. cit., p. 185.
(49) Ceci nous a été rapporté par Michel Leiris qui ignorait que Vitrac en avait consigné le principe dans un de ses ouvrages.

dans une roue en mouvement sans la moindre trace de lèvres et uniquement par le jeu des ombres » (50).

Dans une autre expérience, il prend le lecteur comme sujet : « Maintenant, lecteur, c'est dans un salon obligeamment transformé par un mécène que je te reçois » (51), l'introduisant dans une mécanique qui projette son image sur les parois d'une chambre, il espère de la sorte s'approprier une conscience, la faire agir à sa guise. Il va sans dire que l'expérience échoue, parvenant tout au plus à endormir le patient et à l'envoyer dans le pays des rêves.

Ailleurs, il tente une curieuse expérience de biologie : il prend un cadavre, imprime au cœur une vie artificielle, l'emplit d'un liquide neutre auquel il adjoint des cellules vivantes et colorées qui vont se loger par couleur dans chaque organe, transposant sur le plan charnel le fameux sonnet de Rimbaud.

On pourrait citer ainsi toutes ces expériences, constituant l' « humoristique universelle », qui rappellent les collages de Max Ernst et les merveilles de *Locus Solus*.

L'humour qui peut jaillir de ces tentatives expérimentales se traduit en fait par de la poésie chez Vitrac. D'une manière quelque peu traditionnelle, c'est l'intervention de l'auteur dans ce qui est considéré comme immuable : les formules toutes faites, les chansons qu'il parodie : « Une femme verte, qui courait dans l'herbe, je l'attrape par les cheveux, je la montre à ces messieurs, ces messieurs me disent trempez-la dans le feu, trempez-la dans l'eau, il en sortira une belle hermine de deux mètres de haut. Toi » (51).

L'auteur ironise sur sa propre création, car rien n'échappe à la volonté absolue de plaisir que développe l'humour. Il intervient au cours de son récit pour cligner de l'œil au lecteur ou le défier. N'est-ce pas un défi au lecteur que d'intituler un recueil de poésies *Humoristiques* ? Il est vrai que l'humour est un état de sur-conscience où l'esprit « sublime et élevé » selon le mot de Freud (52), se rit du cours accidentel des choses. L'invulnérabilité du moi s'affirme par la négation des terreurs de la mort. Par le jeu de l'esprit, l'individu ne cesse pas

(50) Roger VITRAC, *Connaissance de la Mort, op. cit.*, p. 122,
(51) *Ibidem*, p. 123 et 77.
(52) FREUD : *Le mot d'esprit dans ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, 1930, p. 276.

d'être, sa puissance s'accroît même, à l'écoute de tous les rythmes, des deux côtés du miroir, tel le cousin Jules :

« Jules se tait pour laisser passer l'avril
L'aubépine le traverse de part en part
Et la belle saison échange contre sa mémoire
Quelques sources montantes de pleurs » (53).

Le squelette est ici associé à la nature, ailleurs les membres prennent leurs ébats « la jambe saute à la recherche d'un ami », etc...

Ne recherchant que son propre plaisir, l'esprit humoristique libère les forces jugulées par l'éducation. C'est l'univers de l'enfance qui réapparaît, toujours en puissance d'éclatement. L'enfant ne craint ni le feu, ni le sang, ni la mort, ignorant qu'il est de leur cours catastrophique. Ainsi s'explique le plaisir que nous prenons à la lecture de cette poésie qui nous replonge dans notre véritable enfance, non idéalisée.

L'esprit retrouvant le conditionnel enfantin, les revolvers apparaissent sur la page blanche, la nature prend un aspect gigantesque et malfaisant que seule une cruauté supérieure pourra anéantir :

« Toi seule cruauté peux résoudre aux désartres » (54). Alors « le goût du sang » vient à notre bouche, on invoque les maléfices de Gilles de Rais (55), le placard de Barbe Bleue :

« Quand on l'ouvre
Dix-huit femmes s'y balancent
accrochées à la cuisse » (56).

Ce sont des débordements de sang sur des lueurs d'incendie, tandis que dans le ciel passent des mains coupées et que filent des seins tranchés. Les cauchemars de l'enfant reprennent vie dans ce château (57) où s'accumulent les catastrophes. Les « Expériences » déjà citées ne sont-elles pas consignées pour délivrer l'esprit des terreurs de

---

(53) Roger Vitrac, *Humoristiqés*, « Le suicidé fameux », p. 16, in *Dés-Lyre*, p. 50.

(54) *Ibidem*, *Dés-Lyre*, p. 66.

(55) Roger Vitrac, *Connaissance de la mort*, p. 193 et suiv.

(56) Roger Vitrac, *Humoristiques*, « Le suicidé fameux », p. 19 in *Dés-Lyre*, p. 49.

(57) Roger Vitrac, *Connaissance de la Mort*, « Danger de mort », 151 et suiv.

l'enfance et pour qu'il en rie, selon le principe essentiel de l'humour ?

Cet humour libérateur se traduit en poésie par un lyrisme original, écho de la suprême conscience psychologique. La source, l'origine du poème, son sujet, ne se rencontrent que rarement : tel séjour morne sur les côtes de Bretagne, une rencontre fugitive, l'arrivée du printemps. L'événement n'a aucune importance en lui-même, seule compte l'émotion. Pour traduire les « mouvements lyriques de l'âme », les « ondulations de la rêverie », les « soubresauts de la conscience » (58), le recours à la rime, s'il est parfois utile, n'est plus nécessaire. Alors s'mposeront la prose poétique (*Connaissance de la Mort*) ou le poème en prose (*La Lanterne noire*). A la poésie moyen d'expression ou de communication, s'oppose « la poésie activité de l'esprit ». Il ne s'agit plus de faire un poème, mais de pratiquer la poésie. Les mots retournant à l'état sauvage engendrent un enchaînement d'images en apparence arbitraires : « Voici l'aube et ses poignards dans l'hôtel délabré où le sommeil est rouge » (59). Tout se passe comme si la pensée, placée dans des conditions particulièrement favorables (suppression du contrôle conscient et moral), disposant d'un moyen de transcription, se libérait de ses béquilles et par la métaphore découvrait une veine d'un précieux minerai dont elle poussait l'exploitation.

« C'est en partant du point mort, du poignet où le pouls se balance comme un ballon captif que nous nous embarquons dans une volière de branches mortes... » (60). Les images proviennent de la condensation de réalités éloignées. Leur seul but est de rappeler les merveilleuses apparences et l'allure mystérieuse de la pensée, de raconter les architectures monstrueuses du rêve, d'explorer plus avant les choses de la mort.

Si Marcel Raymond (61) pense que la luxure et la mort se confondent « comme deux serpents entrelacés dans l'imagination de Roger Vitrac [...] » et s'il est incontestable qu'il y a là un souffle de satanisme échappé de Lautréamont, de Baudelaire ou de Sade, nous croyons pour notre part que le propos de Vitrac dépasse le simple plaisir sen-

---

(58) BAULELAIRE, *Le spleen de Paris, Préfacé*, Pléiade, Gallimard, p. 281.

(59) Roger VITRAC, *Connaissance de la Mort*, p. 71.

(60) Roger VITRAC, « *Nuage* », *Dés-Lyre*, p. 124.

(61) Cf. Marcel RAYMOND, *De Baudelaire au Surréalisme*, Corti 1952, p. 306.

suel. Car au-dessus de la luxure, il y a l'amour, et sa rivale la mort ; image double confrontée dans les miroirs parallèles du lyrisme et de l'humour. A l'origine de cette image, il faut noter une conscience aiguë du néant individuel, la déréliction de l'âme se reprochant ses faiblesses, son ennui, son esclavage, son dégoût (62) :

« Les mélancolies, les pressentiments, les doutes, les angoisses, les dégoûts et les joies ne sont que les noms donnés à l'humeur changeante de la mort » (63).

Qu'on ne s'y trompe pas, ce ne sont pas là méditations d'un vieillard que l'agonie assaille ; Vitrac écrit les plus beaux de ses poèmes d'amour et de mort entre vingt et trente ans (64).

Confiant, il demande à la femme de le guider, de lui faire goûter le bonheur dans l'antichambre de la mort. Pour l'amour, il renonce à la terre, élevé dans l'espace il en parcourt les champs glorieux, immatériels.

« Et que sur le bûcher maudit
de mes entrailles et de mes tripes
un oiseau monte en paradis
qui soit ton corps sans participes » (65)

Au brasier de l'amour tout se consume, et « La barrière [est] en feu » (66). Dans une apocalypse de l'amour, les amants glorifient Aphrodite. Sur le monde entier, des « hautes terrasses d'Alexandrie » aux « plaines blanches de Russie » plane une panique volupté. « La volupté n'est-elle pas la plus haute forme de l'humour ? Elle ne choisit jamais » (67).

Vitrac ne condamne pas le culte des parures, le fétichisme de ceux qui savent découvrir les traces d'Aphrodite suppliciée par les hommes. La nature sacrifie ses biens à la femme pour l'en parer, en signe d'allégeance. Métaux précieux, fards, pierreries, cornes, écailles, lin, soieries, fourrures sont les attributs exaltants de la femme, sources de volupté (68).

---

(62) Roger VITRAC, *Connaissance de la Mort*, pp. 49 et suiv.
(63) *Ibidem*, p. 27.
(64) Les poèmes écrits après 1933 sont rares et — par rapport à ceux qui nous préoccupent — sans valeur.
(65) Roger VITRAC, *Cruautés de la Nuit*, p. 27, in *Dés-Lyre*, p. 94.
(66) Titre d'un poème d'*Humoristique*, pp. 37 et suiv. Cf. *Dés-Lyre*, p. 60.
(67) Roger VITRAC, *Connaissance de la Mort*, p. 43.
(68) Cf. *Parures* in *Connaissance de la Mort*, p. 87.

Cette volupté que seul un enfant peut concevoir dans toute sa grandeur, il faut sans doute en voir l'origine dans un goût tôt développé pour le théâtre, dont témoignent certaines pièces du *Faune noir*, de *Cruauté de la Nuit* et de *La Lanterne noire*.

Erotisme des images, ce n'est que l'hymne à la joie de la volupté si clairement atteinte dans « *Démarches d'un poème* » (69) :

« Ce corps veiné, où la hanche seule est mobile
cache mal un lieu plus sensible, plus mystérieux
C'est ton sexe chargé de désirs... »

Au vrai, le poète ne se fait une religion de l'amour que « pour servir la mort, sa suzeraine » (70). Ces pendus s'embrassant, ces squelettes, ces « pourris » ne sont pas le souvenir amusé de la maison des morts, l'exploitation laborieuse d'un macabre romantisme ; ils sont l'expression essentielle de la poésie de Vitrac.

Il est curieux, et triste pour Vitrac, de constater que son œuvre poétique passa pratiquement inaperçue à l'époque. En effet, un seul compte rendu, très chaleureux mais tardif en fut donné dans la *Nouvelle Revue Française* en 1928 (71). Vitrac y est reconnu comme le poète de l'intelligence, créateur d'une « poésie affranchie de la chair, contrôlant toujours, et de manière ironique, les phantasmes ». Cette lucidité, dit-on, n'abolit pas « la magie pré-littéraire qui est le propre du surréalisme ». Enfin Vitrac déclenche et surveille les opérations mentales qui constituent « l'acte surréaliste ». Chez lui, ce n'est pas la pensée des objets qui importe « mais le sentiment de pensée ».

Ce chapitre était achevé lorsque parut *Dés-Lyre*, recueil posthume de toutes les poésies de Vitrac, qui aussitôt attira l'attention de la critique. On sait combien il est difficile de rendre compte d'un ouvrage de poésie, surtout quand il rassemble des pièces dont la première est datée de 1919, et la dernière de 1948. Le fait que les critiques de poésie les plus notables aient signalé l'existence de *Dés-Lyre* joue en faveur de Vitrac. La plupart

(69) Cf. « *Démarches d'un poème* », in *Dés-Lyre*, p. 161.
(70) Cf. *Connaissance de la Mort*, p. 277.
(71) G. Bounoure, « Note sur *Cruauté de la Nuit* et *Humoristiques* », *N.R.F.*, sept. 1928, pp. 436-439.

d'entre eux prennent la plume pour, tout d'abord, réparer une injustice. Ils rappellent que Vitrac fut mis à l'écart du surréalisme, et que cet éloignement lui fut préjudiciable pour sa carrière poétique tout autant que dramatique : « ... Roger Vitrac perdit sur tous les tableaux, sans jamais perdre confiance en lui-même, écrivant jusqu'au bout des poèmes que nul ne publiait, des pièces qui, pour la plupart, ne furent pas représentées de son vivant, tout cela dans une solitude d'autant plus éprouvante qu'il était par excellence un être de dialogue et d'amitié », écrit Marc Alyn (72). René Lacôte (73) cherche à situer Vitrac, comme nous l'avons fait, à l'intérieur du surréalisme. Constatant qu'il signait, avec Eluard et Boiffard, la préface du premier numéro de *La Révolution Surréaliste*, et qu'on le retrouve au numéro 11 de la même revue (15 mars 1928) avec « *Consuella ou méditations sur le gouffre de Padirac* », il conclut : « On ne peut donc considérer comme tout à fait étrangers au surréalisme deux recueils de Vitrac qui parurent en 1927 : *Humoristiques* (à la *N.R.F.*) et *Cruautés de la Nuit* (aux *Cahiers du Sud*)... » Puis il regarde dans les manuels désormais classiques du surréalisme la place qu'on y consacre à Vitrac : « Le catalogue d'ouvrages des écrivains surréalistes que, sous le titre *Bibliographie*, Maurice Nadeau a donné dans son *Histoire du Surréalisme*, ne mentionne pas Vitrac. Dans son essai *De Baudelaire au Surréalisme*, Marcel Raymond ne le cite incidemment que pour un quatrain. Clancier l'ignore dans son *Panorama critique de Rimbaud au Surréalisme* et, naturellement, Jean-Louis Bédouin l'ignore aussi dans sa récente *Anthologie de la poésie surréaliste*, où sont rigoureusement observés les commandements de l'Eglise. *Humoristiques* et *Cruautés de la Nuit* étant les seuls ouvrages de poésie que Vitrac ait publiés en librairie avant l'actuel et posthume *Dés-Lyre*, il semble que la censure surréaliste ait été à son encontre fort efficace auprès de la critique, très accessible (on ne le sait pas assez) à la terreur. » Le critique de 1965 établit donc un fait que nous avons tenté de démontrer, d'une autre manière, dans notre préface à ce recueil posthume, ainsi que dans le présent ouvrage : Vitrac a ressenti cruellement sa mise à l'écart du surréalisme. Ceci

(72) Marc ALYN : « Vitrac l'oublié. » *Figaro Littéraire*, 21-27 janvier 1965.

(73) Dans sa chronique de poésie des *Lettres françaises*, 6 janvier 1965.

est sensible dans quelques textes qui prennent, fugitivement, l'allure de confessions, bien que Vitrac n'ait jamais donné l'impression, à ceux qui le fréquentaient, d'avoir été éprouvé sentimentalement par son exclusion. Ceci est encore plus sensible sur le plan matériel : la solidarité du groupe permettait l'application de la théorie « guerre au travail », selon laquelle le poète aliène sa liberté s'il consent à exercer une besogne alimentaire. Théorie développée par André Breton, soutenu par l'ensemble du groupe surréaliste, à ses débuts. Une seule entorse : la vente de ses œuvres à quelque mécène, ou encore un travail littéraire annexe : correction d'épreuves, journalisme non-professionnel. Aragon s'est beaucoup dépensé dans la recherche de menus emplois pour ses camarades, et il est indéniable que Vitrac leur devait beaucoup, à lui et à Breton. Dans une lettre au collectioneur Jacques Doucet, dont Breton et Aragon étaient à l'époque les bibliothécaires et en quelque sorte les « conseillers artistiques », Vitrac annonçant l'envoi de quelques manuscrits écrit : « ... J'ai réussi à les réunir tous et je les remettrai à André Breton qui ayant bien voulu intercéder en ma faveur accepte encore de vous les faire parvenir... » (74) Ce qui signifie que, fort de l'amitié que lui témoignait alors le groupe d'André Breton, il pouvait trouver acquéreur pour ses textes, ou encore obtenir l'accueil favorable d'un éditeur : Gallimard en particulier. Il est de fait que Vitrac est redevable à Aragon de la publication d'extraits d'*Humoristiques* et de *Connaissance de la Mort* dans la revue *Commerce*. On comprend, dès lors, que l'exclusion du surréalisme équivalait à la perte du poète ou du peintre, (comme il advint à André Masson qui en parle dans ses *Entretiens* avec Georges Charbonnier) condamné à lutter à contre-courant, c'est-à-dire à chercher acquéreur ou éditeur en écartant la réprobation dont il faisait l'objet.

Désormais, le recul permet une analyse plus objective, ce qui conduit René Lacôte à affirmer : « On rapportera donc au surréalisme, malgré les interdits, les poèmes qui composent les deux tiers de *Dés-Lyre*. » Il précise ensuite que cette classification est nécessaire pour comprendre la diversité des moyens que Vitrac doit au surréalisme, et

(74) Vitrac à J. Doucet. Lettre autographe, Paris, 10 novembre 1923, cote de la bibliothèque J. Doucet : 1158-5, A III X.

non pour lui attribuer une place de premier plan dans ce Mouvement.

En fait, *Dés-Lyre* (calembour de Roger Vitrac qui aurait voulu l'illustrer d'une vignette : des dés s'échappant d'une lyre) avait été préparé par Vitrac peu de temps avant sa mort, et, à l'époque, refusé par son éditeur. Nous y avons joint tous les poèmes de l'auteur connus à ce jour, pour une raison pratique, un recueil de poésies complètes nous paraissant préférable à la dispersion régnante. En contrepartie, on risque, à vouloir tout rassembler, de dénaturer l'unité d'un volume, ce qu'il était difficile d'éviter en faisans débuter l'ouvrage par *Le Faune noir* « d'un symbolisme aussi appliqué que prudent » (Pierre Robin) (75).

En citant quelques-uns des vers dédiés à Henri Régnier :

... « Et je n'assouplirai sous mon doigt malhabile
Lorsque la terre fine aura détruit ses os
Qu'un frêle vase orné d'acanthes et d'oiseaux » (76).

René Lacôte écrit : « Je ne cherche pas à faire sourire le lecteur à qui, à propos de Vitrac, je viens de rappeler le surréalisme. Il existe des poèmes d'André Breton qui sont de la même époque, et qui sont sur le même ton, et je ne dis rien de ceux d'Eluard, qui en fit éditer un assez gros recueil mais s'efforça par la suite d'en détruire les exemplaires. Je veux seulement ajouter une note, d'ailleurs peu nouvelle, à l'explication de Dada et de ce qui s'ensuivit : on a dit, fort justement, qu'une conception conventionnelle de la poésie régnait alors dans les groupements littéraires et les petites revues, comme de tous temps et aujourd'hui. Mais, plus concrètement, voilà de quelles conventions il s'agissait. Il n'y avait plus qu'à tout démolir dès qu'on ouvrait les yeux. » (art. cité). Gardons-nous de méconnaître cette filiation symboliste chez Vitrac, qui nous permet de comprendre l'effort de rupture qu'il dut accomplir pour arriver à des tentatives comme *Peau-Asie* ou encore à *Humoristiques*. Le surréalisme s'étant opposé au symbolisme pour des raisons historiques (une théorie, pour être acceptée par tous, doit ruiner le souvenir des théories préexistantes), cela ne signifie pas que nous devions lui em-

(75) Cf. Pierre Robin. « Sur Roger Vitrac », *Mercure de France*, mars 1963, p. 504.
(76) Roger Vitrac. « *Jeune apprenti* », *Dés-Lyre*, p. 13.

boîter le pas, et que nous devions nier la formation symboliste des poètes qui constituèrent le Mouvement Surréaliste. André Breton signale fort justement (77) l'erreur de la critique contemporaine qui consiste, pour faire comprendre la poésie actuelle, à nier (par l'oubli) l'existence de la poésie symboliste. Il n'est pas inutile de rappeler que la démarche poétique d'Aragon, de Breton, de Soupault passe à ses débuts par le symbolisme, et jusqu'à celle de Tristan Tzara, dont on vient de traduire les *Premiers Poèmes* (78) roumains.

Diversement appréciés, les poèmes ne sauraient laisser le lecteur indifférent. Pour Claude Mauriac (79) : « Une première lecture de Vitrac nous révèle quelques cris, de surprenantes images, un « je le dis sans littérature » qui nous satisfait, une méditation convaincante sur « la puissance de la poésie » ; quant à Marc Alyn, il est plus enthousiaste : « La publication par Henri Béhar vient donc à point pour réparer une injustice flagrante de l'histoire littéraire en donnant à tous les amateurs d'alchimie verbale la possibilité de découvrir en ce poète demeuré presque entièrement inédit un maillon essentiel de cette chaîne d'or et de fumée qu'est, quarante ans après la publication du *Premier Manifeste*, le surréalisme » (80). Alain Bosquet (81), qui se montre plus réservé, constate que l'ouvrage « est assurément curieux ». Puis il analyse son contenu, non sans quelques assimilations contestables : « Souvent il n'est qu'une anthologie des pires poncifs du surréalisme : images saugrenues qui ressemblent à un sous-produit de Benjamin Péret ; jeux de mots qui dérivent de Robert Desnos ; imitations de Paul Eluard. Incontestablement, Vitrac manquait de foi, s'il ne manquait pas toujours d'habileté à aligner des facéties... » Tandis que Pierre Robin répond : « Presque impossible à cerner, la personnalité poétique de Roger Vitrac se dérobe, à travers tant de métamorphoses. Et l'on mesure ici la part de vérité que comporte la boutade de Baudelaire : « Créer un pon-

(77) Dans ses *Entretiens*, op. cit., p. 11.

(78) Tristan TZARA, *Premiers Poèmes*. Traduction Claude Sernet, Paris, Seghers, 1965.

(79) Claude MAURIAC, « Les poésies complètes de Roger Vitrac », *Le Figaro*, 23 décembre 1964.

(80) Marc ALYN, art. cité, *Figaro Littéraire*, 27 janvier 1965.

(81) Alain BOSQUET, « Les poèmes de Roger VITRAC », *Le Monde*, 16 janvier 1965.

cif, c'est le génie. Je dois créer un poncif. » Vitrac, lui, n'a pas su créer un poncif. » Ces deux opinions ne sont pas contradictoires, en ce sens que Vitrac a parfois eu recours à ce qui nous apparaît comme des poncifs du surréalisme, sans toutefois, lorsqu'il est véritablement lui-même, parvenir à une unité de ton, indice d'une forte personnalité.

On s'est attardé, comme à loisir, sur ce qui, chez Vitrac, est facilité : « Hélas, son inspiration aussi est sans mystère, et ce qu'il recherche n'est le plus souvent que l'effet littéraire (R. Lacôte) : « sous les drapeaux de la mort subite il mâchait des hirondelles en fourrant sous la longue pelisse de castor des Christs décloués. Il s'était parfumé de térébenthine pour tenir la fraîcheur du soir à distance. Celle-ci s'avançait pourtant... » Et de citer comme Pierre Robin des images arbitraires dont, une fois détachées de l'ensemble, il est facile de dire : « Mais il ne suffit pas qu'une image soit arbitraire pour qu'elle soit efficace. Il faut qu'un phénomène imprévisible d'aimantation rapproche brusquement les deux termes de la métaphore, et, triomphant de la distance, les rende présents l'un à l'autre. Or rien de tel ne se produit ici. » Paradoxalement, on a aimé et voulu citer intégralement deux poèmes, au demeurant fort beaux : « *Enigme qu'on ne sait sur quel pied danser* » et « *Poème en forme de femme et de bateau* » qui participent de cette « poésie quotidienne » dont l'esthétique avait été définie par Apollinaire et qui, à ce titre, ne présentent pas d'originalité. En somme, tout se passe comme si Vitrac étant d'un abord difficile, on cherchait à le ramener à des éléments déjà connus, ou encore comme si on ne voulait retenir que ce qui est en rapport direct avec la réalité. Sous prétexte que Benjamin Péret est le créateur d'images très arbitraires, toute image quelque peu baroque est rapportée à Péret. De même, sachant qu'Artaud et Daumal se sont pris à bras-le-corps avec les problèmes du langage, Vitrac leur est comparé dès que sa langue atteint une nudité significative : « On dirait que le jongleur se souvient de deux de ses amis pour qui le commerce des mots est une sombre et difficile ascèse : René Daumal et Antonin Artaud » (Alain Bosquet), alors que Daumal est de dix ans postérieur à Vitrac, et qu'Artaud se souciait des problèmes de la communication dans un esprit différent, applicable surtout au théâtre.

Pour le reste, les critiques, constatant que Vitrac atteint le lyrisme annoncé en titre de l'ouvrage, portent leur préférence, individuellement, sur chacun des recueils dont il est constitué, *Cruautés de la Nuit*, réunissant toutefois la majorité des suffrages. Cela est caractéristique, non seulement de la diversité de goût des critiques, mais aussi de l'œuvre poétique de Vitrac « séduisante et décevante à la fois », comme dit Pierre Robin, qui n'a sans doute pas été poursuivie avec assez de persévérance pour s'imposer dans sa totalité.

CHAPITRE V

LE THEATRE ALFRED JARRY

Artaud et Vitrac se lient d'amitié. — Ils décident de fonder le Théâtre Alfred Jarry, pour lequel ils recherchent des appuis financiers. — Ils donnent leur premier spectacle les 1er *et* 2 *juin* 1927, *avec, entre autres,* Les Mystères de l'Amour *de Vitrac. — Le deuxième spectacle provoque un scandale. — Les surréalistes perturbent le troisième spectacle ; c'est « l'affaire du* Songe *». — Quatrième et dernier spectacle :* Victor ou Les Enfants au pouvoir. *— Artaud et Vitrac tentent de faire survivre le Théâtre Alfred Jarry, vainement. — Artaud publie un compte rendu peu élogieux du* Coup de Trafalgar *de Vitrac qui se fâche. — C'est la fin d'une longue amitié.*

Cessant très tôt sa participation au Mouvement Surréaliste, Vitrac déplace son activité et ses espoirs sur le Théâtre Alfred Jarry qu'il contribue à fonder et dont il est le fournisseur dramatique. Pendant plusieurs années, sa vie est inséparable de ce théâtre et de son amitié avec Artaud dont il fait la connaissance en 1924, au sein du groupe surréaliste, tous deux se retrouvant très souvent rue Blomet, chez André Masson, avec Georges Limbour, Michel Leiris, etc... Ils passent ensemble des vacances à Carteret, dans la Manche, en été 1925. C'est là qu'ils ont de longues discussions sur leur conception respective du théâtre et fondent une belle amitié qui allait durer sept ans.

A leur retour à Paris, ils remettent à la *Nouvelle Revue Française* deux articles qui font l'éloge mutuel de leur

talent. Celui d'Artaud sur *Les Mystères de l'Amour* paraît en septembre 1925 (1). Il l'annonce ainsi à son correspondant (2), le 29 août 1925 : « ...Mon étude sur Vitrac paraît dans la *N.R.F.* du mois de septembre, juste un an après mes lettres à Jacques Rivière. Vitrac maintenant ne me quitte pas d'une semelle. Nous retournons à Carteret pour cinq jours et de là je repartirai pour Marseille... »

L'importance de la *Nouvelle Revue Française*, à l'époque, pour l'audience des jeunes gens qualifiés de surréalistes justifie la joie qu'en éprouve Artaud. Dans cet article, qui fait en quelque sorte la publicité des *Mystères de l'Amour* parus en 1924 chez le même éditeur, mais non représentés, et tout en annonçant *Connaissance de la Mort* qui « sera une alchimie de la vie et de l'esprit », il décèle les qualités immédiates de Vitrac qui concilie au sein du surréalisme l'écriture automatique avec « une certaine lucidité dans l'esprit ». Cette lucidité qui choisit parmi les divers éléments proposés par le subconscient et qui, empruntant « les voies supérieures à celles de l'entendement ordinaire », conduit à la destruction de cet entendement. Vitrac connaît donc les mystères de l'esprit, dont il élucide l'activité occulte et illogique « Décalage des sentiments, des sensations, des actes avec leur signification générale, humaine, leur magie vitale ». Ses *Mystères de l'Amour* sont « une alchimie de l'amour » qui explique que ses personnages soient des fantoches, doués toutefois d'une existence de chair. Ils sont à la fois des Symboles et des Etres, impossibles à penser mais combien réels. Vitrac a percé les relations que l'amour entretient avec l'esprit et la mort. Ses fantoches deviennent sentiment, ne prennent pas de matière et supportent difficilement la défroque théâtrale. Mais ils prennent directement possession de l'histoire des hommes, tant ils sont saisis aux frontières de l'esprit.

L'admiration qu'il porte à cette œuvre lui fait aussitôt entreprendre une série de démarches pour la mettre en scène. Le Théâtre Alfred Jarry n'existe pas encore. Artaud s'adresse à Lugné-Poe qui lui confie la mise en scène complète des *Mystères de l'Amour*, la pièce devant se jouer en décembre 1925. Artaud en fait part à son correspondant le 10 octobre 1925, lui demandant de se libérer pour y tenir

(1) Antonin Artaud, « *Les Mystères de l'Amour*, par Roger Vitrac », *N.R.F.*, septembre 1925. Cf. aussi O.C., II, p. 163.
(2) Cf. ci-dessus, p. 101, note 21.

un rôle. L'affaire ne se fera pas avec Lugné-Poe, mais Artaud n'abandonnera pas son projet et le réalisera effectivement.

L'article de Vitrac, prêt à la même date que celui d'Artaud, ne paraîtra qu'en décembre 1925. Artaud l'annonce le 27 août 1925 en des termes très sensibles : « Vitrac a fait sur mon livre un article d'une compréhension inouïe et qui paraîtra dans la *N.R.F...* ». Vitrac rendant compte de *L'Ombilic des limbes* (3) nous révèle ce qui l'apparente à Artaud. Il voit en lui l'homme tourmenté poussant à son maximum l'explication de l'esprit, renouant avec la métaphysique, conscient de la dualité du corps et de l'âme, mais ayant le sentiment de leur identité. Il partage avec lui la même conscience de la mort : « ...C'est dire que pour lui la nature est déserte, que les hommes sont déserts et que les femmes sont faites pour mourir au milieu de la mort qu'il se donne... ». Et que si Artaud semble un peu trop hermétique, il est solidaire de sa position, pensant que le lecteur doit prendre sur lui le temps de lire et de comprendre ce que l'auteur a patiemment arraché à l'inconnu de l'esprit et de son corps. Il est curieux de constater que chacun rendant compte de l'œuvre de l'autre emprunte, en clair ou en pointillés, la même explication par l'alchimie de l'esprit : « ...C'est grâce à cette acceptation des avertissements, des suggestions, des interprétations passionnées du monde qu'Artaud a pu agrandir l'empire des correspondances. Les parfums et les sons ont pu se répondre, ils répondent maintenant *en clair* aux questions les plus vagues du cœur et de l'Esprit », écrit Vitrac ; « ce qu'il écrit a un caractère de révélation », écrit Artaud.

Nous avons vu qu'Artaud résistait en septembre 1925 à l'attaque de Breton contre Vitrac. Leur amitié dont témoignent ces deux articles d'une grande compréhension mutuelle se resserre. Une année, durant laquelle Vitrac publie *Connaissance de la Mort*, se passe à mettre sur pied le Théâtre Alfred Jarry.

En l'absence d'une étude complète, il nous faut préciser à l'aide de documents que nous avons mis au jour (4), quelques détails historiques sur l'essai de révolution théâ-

(3) Roger VITRAC, « Note sur l'Ombilic des limbes », *N.R.F.*, n° 147, 1er décembre 1925, p. 755.

(4) Voir l'appendice n° II et notre présentation à quelques lettres d'Artaud à Vitrac dans la *N.R.F.*, n° 136, 1er avril 1964, p. 765.

trale (au sens spirituel) le plus systématique de notre époque. Cette référence à laquelle font appel tous les novateurs actuels montre le retentissement d'un tel théâtre d'avant-garde, et nous étonne par le peu de documents publiés à son sujet. Il nous est difficile de comprendre le succès de scandale et d'estime à la fois qui entoura les quatre spectacles du Théâtre Alfred Jarry, soit au total *six représentations* seulement (on ne le soulignera jamais assez), à des heures inaccoutumées, la veille du réveillon ou en fin de saison.

« Décidés à fonder un théâtre qui porterait le nom d'Alfred Jarry, porteurs d'un manifeste (publié par la suite dans le numéro du 1er novembre 1928 de la *Nouvelle Revue Française*) et d'un programme comportant des pièces de Jarry, Strindberg, Roger Vitrac, etc... MM. Antonin Artaud, Roger Vitrac et Robert Aron sont venus nous voir le 26 septembre 1926 pour nous demander de les aider à trouver de l'argent. » Ainsi débute une lettre-circulaire écrite par Yvonne Allendy le 12 décembre 1929 (5). Celle-ci et son mari, le Docteur René Allendy (un des introducteurs de Freud en France et qui dirigeait à la Sorbonne le Groupe d'Etudes Philosophiques et Scientifiques pour l'Examen des Tendances Nouvelles), décident de les aider. On peut se demander comment Robert Aron, un normalien, engagé volontaire et bientôt rédacteur à la *N.R.F.* était entré en rapports avec Artaud et Vitrac, après la célèbre bagarre de juin 1925 au Vieux-Colombier. M. Robert Maguire (6), qui s'est posé la question, et qui l'a posée directement à M. Robert Aron, a montré que ce dernier, malgré une formation très universitaire, partageait avec les surréalistes un esprit de mystification qui tendait à remettre en cause la création littéraire, et était l'auteur de contes et d'une pièce inédite (*Le Jardin des Miracles*) entrant dans les préoccupations des deux autres collaborateurs. Il fut donc chargé de la direction administrative du Théâtre, et sa participation n'alla pas sans contestations ; les difficultés matérielles étaient presque insurmontables. Pour lancer le projet, « il fut décidé, poursuit Mme Allendy, qu'il serait fait, sous les auspices de notre Groupe d'Etudes de la Sorbonne, une conférence

(5) Voir Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Gallimard, tome II, p. 270, note 29.

(6) Dans une thèse pour le Doctorat d'Université, dactylographiée, *Le Hors Théâtre*, 1960, Sorbonne, W, univ. 33 4°.

sur les buts du Théâtre et qu'Antonin Artaud lirait des passages des œuvres du programme ».

« A la suite de certains froissements, Artaud et Vitrac se retirèrent et la conférence intitulée « Genèse d'un Théâtre » fut faite par Robert Aron le 25 novembre 1926 à la salle de l'Ecole des Hautes Etudes ».

Dans le numéro de décembre 1926 de *La Grande Revue*, Guy Crouzet (7) en fait un compte rendu : « Le groupe du Théâtre Alfred Jarry nous conviant à l'audition de sa genèse, nous nous y sommes rendu hier soir... Après avoir fait allusion aux difficultés et aux oppositions que son œuvre (à Robert Aron) avait suscitées (ce qui laissait supposer que tous les assistants les connaissaient bien !) il a annoncé que le théâtre qu'il concevait avait pour but d'établir « un libre échange entre la scène et la salle ». Les spectateurs non plus moralement séparés des acteurs par la rampe, pourront ressentir directement l'angoisse métaphysique que tendront à provoquer les scènes jouées. Car « de chaque pièce doit résulter une création du monde » et pour cela l'imitation des faits et gestes de la vie courante, jusqu'ici plus ou moins de règle, doit être bannie au profit de la liberté sans borne du rêve et de l'esprit... ». Ces idées sont bien celles des trois fondateurs, et non du seul Robert Aron. Des « auditions » de Jarry, de Raymond Roussel et des *Mystères de l'Amour* suivirent. Cette dernière pièce parut très caractéristique du futur théâtre aux yeux du chroniqueur. Un mois avant, les journaux avaient publié le texte anonyme suivant, qui annonçait le premier spectacle du Théâtre Alfred Jarry, avec au programme *Les Mystères de l'Amour*, pour le 15 janvier au Théâtre du Vieux-Colombier : « Un groupe de jeunes écrivains réunis pour ressusciter l'idée d'un théâtre absolu va fonder, sous le nom du Théâtre Alfred Jarry une compagnie théâtrale nouvelle. Leur effort vise à créer un théâtre qui se développera dans le sens d'une entière liberté et qui n'aura d'autre but que de satisfaire aux exigences les plus extrêmes de l'imagination et de l'esprit. Pour eux, le fait théâtral ne doit plus reposer sur une illusion mais correspondre à une réalité du même ordre que les autres réalités tangibles... » (7).

Cet entrefilet reprenait les termes du manifeste rédigé par Artaud et publié dans la *N.R.F.* du 1er novembre

(7) Cf. Recueil de coupures de presse sur le Théâtre Alfred Jarry, Fonds Rondel, R.T. 3.800.

1926 et plus précisément de la brochure « *Théâtre Alfred Jarry. 1re année*, Saison 1926-27 », rédigée elle aussi, au dire de Mme Allendy, par Artaud (8). Dans ce deux textes, Artaud, Vitrac et Robert Aron annoncent un théâtre qui brisera les conventions théâtrales en vigueur, renouant avec la vie dans ce qu'elle a de plus actuel, aux limites de l'esprit. Pour eux, le théâtre n'est pas une illusion, et s'il est un jeu, ils veulent y jouer leur existence même, et avec elle celle du spectateur qui doit « s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa chair sont en jeu ». Ils parlent avec gravité, se proposant se provoquer par tous les moyens les sentiments du spectateur, jusqu'à le faire crier. Ils ne cachent pas que pour eux, le spectacle vécu le plus émouvant, le plus abject et à la fois le plus « sinistrement terrible » est celui d'une rafle de police dans une maison de femmes, spectacle le plus complet parce qu'avec son air de ballet, il met en cause le spectateur, coupable autant que les femmes, cruel autant que les policiers; comparaison qu'André Breton reprocha plus particulièrement à Vitrac, nous l'avons vu.

Le spectacle annoncé pour janvier 1927 n'eut pas lieu, faute de moyens. Artaud pense alors que la partie est perdue, et il publie son *Manifeste pour un théâtre avorté* (9). C'est avec la détermination des illusions perdues qu'il reprend un manifeste du 13 novembre 1926, seule chose importante à sauvegarder d'une tentative malheureuse visant à « redonner vie à la valeur universellement méprisée du théâtre... ».

Ce texte exposait les mêmes intentions que les autres versions du Manifeste de 1926, insistant toutefois sur une conception *magique* du théâtre, cherchant à créer « une certaine émotion *psychologique* » où les ressorts les plus secrets du cœur seront mis à nu, témoignant aussi d'une grande modestie devant le hasard qui finira bien par donner son sens à l'entreprise. Il intéresse l'histoire littéraire par son post-scriptum daté du 8 janvier 1927 (donc après l'exclusion d'Artaud du Mouvement Surréaliste, qui eut lieu en novembre 1926), qui fait état des querelles qui auraient opposé Artaud et Vitrac aux surréalistes, leur reprochant de faire de la littérature et, en animant un théâtre, d'avoir une attitude contre-révolutionnaire.

---

(8) Cf. Antonin Artaud, Œuvres complètes, tome II, pp. 11 et 15.
(9) *Cahiers du Sud*, n° 87, février 1927, cf. Antonin Artaud, Œuvres complètes, II, p. 21.

« Regrettant de voir un projet aussi intéressant tomber à l'eau », les Allendy reprennent le contact avec Artaud et l'appuient moralement et financièrement. « En avril 1927 », poursuit Yvonne Allendy, « nous étions arrivés à réunir une somme de près de 3 000 francs, qui fut entièrement versée par nous à Robert Aron. Il fut décidé qu'on risquerait, malgré l'insuffisance de la somme, une réalisation. Antonin Artaud commença en mai 1927, dans la petite salle des répétitions du Théâtre de l'Atelier, prêtée par Dullin, les répétitions des *Mystères de l'Amour* de Roger Vitrac. Pendant ce temps nous poursuivions le plus possible nos locations pour les deux représentations qui devaient avoir lieu les 1er et 2 juin au Théâtre de Grenelle. Il fut impossible de faire plus d'une seule répétition au théâtre même. Elle eut lieu dans la nuit du 31 mai au 1er juin. »

Deux représentations eurent donc lieu les 1er et 2 juin en soirée au Théâtre de Grenelle, aujourd'hui cinéma, 53, rue de la Croix-Nivert. Le programme comportait :

— *Ventre brûlé ou la Mère Folle*, pochade musicale d'Antonin Artaud. « Œuvre lyrique qui dénonçait humoristiquement le conflit entre le cinéma et le théâtre » (10).

— *Gigogne*, un tableau par Max Robur (pseudonyme de Robert Aron). « Ecrit et présenté dans un but systématique de provocation. »

— *Les Mystères de l'Amour* (trois tableaux) de Roger Vitrac. « Œuvre ironique qui concrétisait à la scène l'inquiétude, la double solitude, les arrière-pensées criminelles et l'érotisme des amants. Pour la première fois, un *rêve réel* fut réalisé sur le théâtre », nous dit la brochure *Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité Publique*, que les lettres d'Artaud publiées en appendice nous permettent d'attribuer à Vitrac. Cette pièce, mise en scène par Antonin Artaud avec des décors de Jean de Bosschère, était jouée par Génica Athanasiou, Jacqueline Hopstein, Jean Mamy, Edmond Beauchamp, Raymond Rouleau, René Lefèvre. Les critiques (Benjamin Crémieux, Fortunat Strowsky, François Impartial) tout en acceptant très diversement le spectacle, s'accordent à dire que *Les Mystères* en constituaient

(10) Cf. la brochure *Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique*, Antonin ARTAUD, Œuvres complètes, II, p. 37. Le texte d'Artaud est demeuré introuvable ; par contre, celui de Robert Aron est en manuscrit chez l'auteur.

le morceau de résistance. Bien qu'il soit très difficile d'en faire le récit, François Impartial tente la gageure : « *Les Mystères de l'Amour* » comportent trois actes. Dans le premier, il ne se passait rien que l'on pût retenir. Dans le second, un personnage faisait un rêve qui nous permettait de voir un cercueil, puis un mannequin dont le personnage coupait la tête. Au troisième acte, ce personnage était couché dans un lit avec sa femme ; un garçon boucher entrait dans la chambre et repartait vexé... Mais de quoi ? Alors la femme sortait et revenait avec un enfant qu'elle venait de mettre au monde dans la coulisse. Cet enfant était placé sur la cheminée « pour remplacer une œuvre d'art ». Il tombait et se cassait en morceaux. Un agent se précipitait et demandait des explications. On lui répondait : « C'est mon fils qui est tombé de la cheminée parce qu'il avait la rougeole ». Après ce résumé, il ironise : « Avez-vous compris ? » car, critique professionnel, il ne peut admettre la thèse de Vitrac qui professe que le théâtre n'existe pas et ne tend à rien d'autre qu'à mettre le public dans un certain état d'excitation et, au moment où le public croît avoir compris, de lui prouver tout le contraire.

Benjamin Crémieux qui avait aimé à la lecture les raccourcis saisissants regrette qu'il ne soit rien resté de cette « parodie poétique » à la représentation, la juxtaposition de visions fragmentaires nuisant au théâtre, malgré la bonne mise en scène d'Artaud.

Marcel Sauvage partage la même impression. Il avait à la lecture, apprécié ce « curieux mélange du plus grand intérêt », cet « Essai de photographie mentale des ravages connus depuis Adam et Eve... » « ...A la scène tout cela donne, si je puis dire, un pot-pourri qui tient du cinéma, du music-hall et de la farce de collège. Les décors par Jean de Bosschère, poète méconnu qui fait de la peinture, sont parfois curieux grâce à l'éclairage ». (11)

C'est Fortunat Strowski, avec sa sagesse coutumière qui, dans *Paris-Midi* en fait la critique la plus compréhensive. Il remarque que la pièce ne peut entrer dans le cadre de la critique habituelle qui consiste surtout en rapprochements. « Lui appliquer les procédés unifiants de l'intelligence, c'est comme si on appliquait le syllogisme aristotélicien aux *Pensées* de Pascal ». Il rend hommage au Théâtre Alfred Jarry en le prenant au sérieux, en recon-

(11) Cf. les coupures de presse dans le recueil factice du Fonds Rondel.

naissant qu'il promet « de la fraîcheur, de l'ingénuité, de la diversité et parfois une profondeur originale ».

Si d'autres ne témoignent pas une bonté aussi paternelle tel Régis Gignoux (dans l'*Impartial Français*) reprochant au spectacle de dater, plus que des Montparnos, « de la soirée du 10 décembre 1896 qui vit la première représentation d'*Ubu Roi* au Théâtre de l'Œuvre » (ce qui pourrait être un compliment aux yeux de ceux qui reconnaissent leur filiation en plaçant leur Théâtre sous le signe d'Alfred Jarry), la critique est au demeurant assez favorable, et l'on comprend la déception d'Artaud, selon Max Joly (12), devant le manque de réaction des spectateurs. Finalement, le spectacle en ne « réveillant » pas son public avait le même effet qu'une représentation du théâtre de boulevard ou du théâtre esthétisant.

Il nous faut remarquer que les critiques, même bienveillants, n'ont pas signalé que *Les Mystères de l'Amour* n'avaient pas été joués en entier. On s'étonne de ce que certains puissent comparer le livre et la pièce sans attirer l'attention du public sur le fait que les quatrième et cinquième tableaux (c'est-à-dire la fin de l'acte II et l'acte III) n'ont pas été représentés. Par son résumé, François Impartial confirme le fait. Ainsi le tableau où Léa voyage avec Mussolini, hantée dans son rêve par le monstre en puissance, et celui où, après une scène violente, Patrice et Léa, les deux amants, se réconcilient sur le corps d'un spectateur n'ont jamais affronté le public ! Le spectacle se solda par un déficit de 6 à 7 000 francs, entièrement payé par R. Aron (13). « Malgré toutes les difficultés, le Théâtre Alfred Jarry présenta son deuxième spectacle à la Comédie des Champs-Elysées le 14 janvier 1928. Au programme, l'acte III du *Partage de Midi* joué contre la volonté de l'auteur (14) et sans que le titre fût connu des spectateurs, pour illustrer l'axiome qu'une œuvre imprimée devient le bien de tous et en particulier du Théâtre Alfred Jarry qui compte bien ne pas servir les auteurs, mais se servir d'eux. En outre, on projeta *La Mère*, film révolutionnaire de Poudovkine, d'après Gorki, « pour la qualité de son message et aussi pour protester contre la censure... »

(12) Opinion rapportée par M. Maguire, op. cit.
(13) Cf. Yvonne Allendy, lettre citée.
(14) Le texte, prêté par Adrienne Monnier à Vitrac avait été copié à la main par M. Jean Puyaubert.

La nécessité de tourner la loi explique les invitations « strictement privées » qui annonçaient le film soviétique et « un acte inédit d'un écrivain « notoire », joué sans l'autorisation de l'auteur ». En bas de page, on précisait que « le nom de l'auteur et le titre de la pièce seraient annoncés à l'issue de la représentation ». Cela fit travailler les imaginations, d'autant plus que circulaient des faux bruits (soigneusement orchestrés, nous dit Robert Aron) (15) selon lesquels il s'agissait d'un acte de Louis Aragon pris dans *Le Libertinage*, ou d'une pièce soviétique, *Hurle la Chine* dont on parlait alors dans les cercles communistes.

« Les cinq complices responsables du spectacle » (Artaud, Aron, Mme et le Dr Allendy, Vitrac) dit Aron « gardèrent si scrupuleusement le secret que même les acteurs... ignoraient ce qu'ils jouaient ». L'attitude des organisateurs s'explique si l'on se reporte au *Manifeste du Théâtre Alfred Jarry* pour la saison 1928, rédigé par Artaud et diffusé pour la circonstance :

« A partir du Théâtre Alfred Jarry, le théâtre ne sera plus cette chose fermée, enclose dans un espace restreint du plateau, mais visera à être véritablement *un acte*, soumis à toutes les déformations des circonstances, et où le hasard retrouve ses droits. »

La conclusion est encore plus nette :

« Le Théâtre Alfred Jarry a été créé pour se servir du théâtre et non pour le servir. Les écrivains qui se sont réunis dans ce but n'ont aucun respect des auteurs, ni des textes, et ils ne prétendent à aucun prix, ni à aucun titre s'y conformer. S'il vient à eux des pièces qui soient originairement et de leur substance la plus absolue, significative de l'état d'esprit qu'ils recherchent, ils les accueilleront de préférence à d'autres.

« Mais s'il n'en vient pas, tant pis pour quel Shakespeare, ou quel Hugo, ou quel Cyril Tourneur même leur tombera sous la dent ou sous le pied. »

Robert Aron (15) a recréé l'atmosphère de la salle à la représentation. « Le rideau se lève dans une atmosphère survoltée. Les premières répliques passent la rampe. Nous avions une telle réputation de non-conformisme que, de confiance, des rires commencent à fuser aux quatre coins de la salle. A ce moment, André Breton,

---

(15) Cf. Robert Aron : « *Les Francs-tireurs du Surréalisme* », *Nouvelles Littéraires*, 28-2-63.

qui était dans les premiers rangs des fauteuils d'orchestre et qui, lui, reconnaissait la pièce, se dresse et, face au public dont la rigolade s'accentuait, lance d'une voix éclatante : « — Taisez-vous, tas de c..., c'est du Claudel »... On connaît l'incident qui se produisit ensuite : Artaud devant, comme le promettait le programme, dévoiler le mystère et expliquer les raisons d'un choix fait pour dénoncer « la trahison contre l'esprit » de l'auteur séquestrant son œuvre, annonça : « La pièce que nous avons bien voulu jouer devant vous est de M. Paul Claudel, ambassadeur de France aux Etats-Unis. » Après un instant de silence, durement ressenti par le public qui n'y croyait toujours pas, il ajouta « Un infâme traître » (16). Robert Aron pense aujourd'hui que cette déclaration scandaleuse était le fait d'un état de surexcitation chez Artaud. Rien n'est moins sûr. N'oublions pas qu'Artaud et Vitrac avaient signé l'adresse des surréalistes à Paul Claudel. Et Aron a fort bien pu être abusé par ses complices.

Le chroniqueur de *Comœdia* interroge (17) : « Le Théâtre Alfred Jarry a-t-il vraiment joué un acte de M. Paul Claudel ? » (C'est qu'Artaud avait annoncé l'identité de l'auteur, mais non le titre de l'œuvre.) Le Théâtre Alfred Jarry qui, dans ses principes est tout à fait digne d'encouragements, dit-il, n'a pas tenu ses promesses ambitieuses malgré l'effort des comédiens (Génica Athanasiou, Henri Crémieux) pour faire franchir la rampe à un texte purement livresque. »

Boisyvon (dans l'*Intransigeant*) apprécie l'intransigeance des responsables : « Ce n'est pas au Théâtre Alfred Jarry qu'il faut demander de faire des concessions au goût public. Tout ce qui peut appartenir à l'art facile des séductions est repoussé par ses organisateurs. Il demeure l'un des groupements d'avant-garde les plus libres et se passe volontiers de l'approbation des foules »...

Claude Berton (18) et Pierre Bost (19) qui n'ont pas tellement prisé le spectacle et la déclaration finale n'en condamnent pas le Théâtre Alfred Jarry pour autant. Ils pensent que si le texte est particulièrement difficile à porter à la scène, c'est bien la faute de Claudel ; il a

(16) Cf. *Candide*, 20-1-28. Claudel venait de rejoindre le poste qu'il devait occuper à Washington, de 1928 à 1933.
(17) *Comœdia*, 19-1-28.
(18) *Les Nouvelles Littéraires*, 28-1-28.
(19) *La Revue hebdomadaire*, 4-2-28.

« composé ses odes tragiques pour un peuple de statues douées de la parole » (19). Tous les critiques enfin s'accordent à regretter que le film *La Mère* de même que le *Cuirassé Potemkine,* soit interdit par la censure, et ils applaudissent à la protestation du Théâtre Alfred Jarry.

Le troisième spectacle fut représenté au Théâtre de l'Avenue les 2 et 9 juin 1928, en matinée. Il comportait *Le Songe ou Jeu de rêve* de Strindberg, donné pour la première fois en France, dans une traduction de l'auteur. C'est alors que les surréalistes passèrent à l'attaque. Rappelons brièvement les faits : après le second spectacle, Mme Allendy apprend par des amis suédois qu'ils seraient prêts à prendre des places de manière à assurer le spectacle si le Théâtre Alfred Jarry montait du Strindberg comme il l'annonçait dans son premier programme. Elle en fait part à Artaud et Aron qui acceptent le projet, et demande à ce dernier d'en avertir Vitrac, alors à Pramousquier dans le Var. Mais au même moment, Aron prétend « en avoir assez du Théâtre Jarry » et ne reste que sur les instances de Mme Allendy qui met tout en œuvre pour aider Artaud. Vitrac revient à Paris au moment du spectacle ; il y assiste en simple spectateur.

Le 2 juin, Mme Allendy constate en entrant dans la salle que les places louées à l'orchestre ont été « changées au dernier moment au contrôle », ce qui permet aux surréalistes de se trouver au milieu de la salle. Reste à savoir qui était au contrôle, et si une telle modification a pu s'opérer sans que Robert Aron, directeur administratif, en fût averti. Nous posons la question sans épouser les thèses de M. Maguire qui pense qu'Artaud et Aron s'étaient entendus au préalable avec les surréalistes.

La représentation est troublée. Les surréalistes prétendant interdire une représentation pour laquelle les organisateurs auraient été financés par une ambassade. Au milieu du spectacle, au 9e tableau, Artaud dans le rôle de la Théologie fit une déclaration publique de révolte : « Strindberg est un révolté, tout comme Jarry, comme Lautréamont, comme Breton, comme moi. Nous représentons cette pièce en tant que vomissement contre sa patrie, contre toutes les patries, contre la société » (20). On imagine aisément qu'à ce moment la légation de Suède quitta la salle.

(20) Cité par Paul ACHARD, « Les surréalistes manifestent mais *Le Songe* n'est pas ce qu'ils en firent ». S.d.

Le 7 juin, les surréalistes préviennent qu'ils vont interdire la seconde représentation ; Artaud et Aron se refusent à céder aux menaces et avertissent Breton par pneumatique, le 8 juin, qu'ils emploieront tous les moyens pour l'empêcher de pénétrer dans la salle, « même ceux qui leur répugnent le plus », périphrase désignant le recours possible à la police.

Au lendemain de la représentation au cours de laquelle la police a fait irruption dans la salle, Aron prend sur lui la responsabilité d'en avoir fait appel, mais précise : « Il faut noter que la seule aide demandée par nous à la police tendait à interdire aux manifestants l'entrée de la salle. Et toute l'activité policière dans la salle et dans la rue avait été réclamée par d'autres que nous, à notre insu et *antérieurement à notre demande* ». (21)

Vitrac, qui n'avait pas pris part à la délibération des organisateurs, leur reprocha d'avoir laissé la police intervenir. Aron se retira.

« Pour éviter au Théâtre Alfred Jarry de succomber à la tentative de destruction qui avait été faite à ces représentations, j'ai voulu, seule cette fois... permettre à Roger Vitrac auteur et à Antonin Artaud réalisateur, de donner trois représentations de *Victor ou Les Enfants au pouvoir* », poursuit Mme Allendy, à qui l'on doit d'avoir pris en charge le quatrième spectacle.

« Le quatrième spectacle fut représenté à la Comédie des Champs-Elysées les 24 et 29 décembre 1928 et le 5 janvier 1929 en matinée. Il comportait :

« *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, drame bourgeois en trois actes de Roger Vitrac. Ce drame, tantôt lyrique, tantôt ironique, tantôt direct, était dirigé contre la famille bourgeoise, avec comme discriminants : l'adultère, l'inceste, la scatologie, la colère, la poésie surréaliste, le patriotisme, la folie, la honte et la mort », nous dit la brochure *Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité Publique*.

La pièce était annoncée dans le programme du Théâtre Alfred Jarry pour la saison 1928. Artaud ne manquait pas d'y louer l'auteur : « Avant de penser à ses idées, Roger Vitrac, comme tout bon auteur dramatique, pense au théâtre, mais demeure en même temps proche de sa pensée. C'est même ce qui le caractérise. Dans la

(21) Cf. « Le Théâtre Alfred Jarry et les surréalistes », par Robert Aron dans le recueil factice, Fonds Rondel, RT 3.800 et Antonin Artaud, Œuvres complètes, II, p. 267.

moindre de ses expressions on sent grincer l'esprit, la matière du cerveau. »

Avant même qu'elle fût achevée, il s'enthousiasmait : « Dans *Les Enfants au pouvoir*, la marmite est en ébullition. Le titre seul indique un irrespect de base pour toutes les valeurs établies. En gestes à la fois brûlants et pétrifiés, cette pièce traduit la désagrégation de la pensée moderne et son remplacement par... par quoi ? Voilà en tout cas le problème auquel la pièce, *grosso modo*, répond : Avec quoi penser ? Et qu'est-ce qui demeure ? Il n'y a plus de commune mesure, plus de grade. Qu'est-ce qui reste ?... » Vitrac y met la dernière main en avril 1928. Le 23, il écrit de Pramousquier à M. Puyaubert : « J'ai à peu près terminé ma pièce » et le 8 mai : « J'ai terminé ma pièce ». *Victor* a donc été écrit à l'intention du Théâtre Alfred Jarry, alors que *Les Mystères* avaient attendu quatre ans un metteur en scène.

Le scandale du *Songe* semble avoir ruiné tout espoir de monter la pièce. Le 13 août 1928, Vitrac écrit (toujours à M. Puyaubert) : « revu Artaud — Une loque ». C'est grâce à Yvonne Allendy qui apporte une somme de quinze mille francs à Artaud, metteur en scène, et Vitrac, auteur, que le spectacle peut être organisé (le contrat est signé entre les trois parties le 24 octobre 1928).

Dès lors que les fonds sont suffisants, le problème est de trouver des comédiens pour trois représentations, en dépit des barrages qu'opposent les directeurs de théâtre. Artaud fait allusion à ces difficultés dans une lettre à Vitrac du 21 octobre où, en dépit de sa défiance pour des comédiens qu'il n'a pas choisis, il accepte ceux que Dullin lui fournira. L'affaire est d'autant plus compliquée que le rôle d'Ida Mortemart, personnage affligé d'une maladie qui lui fait émettre des bruits postérieurs incongrus, est difficile à tenir par des comédiennes soucieuses de ne pas se couvrir de ridicule. Alexandra Pecker, « la reine du Music-Hall », qui avait d'abord accepté, refusa, craignant de ne pouvoir se présenter au Conservatoire après un tel rôle. Pierre Lazareff s'en fit l'écho dans *Paris-Midi* (18-12-28) et publia ensuite la lettre explicative de Mlle Pecker.

Artaud s'adressa alors à Domenica Blazy, pour laquelle il écrivit la « Lettre à Ida Mortemart », (22) qui figure dans le programme. Il y explique sa conception du personnage,

(22) Antonin ARTAUD, Œuvres complètes, II, p. 71.

qui représente l'antithèse « entre l'asservissement de notre état et de nos fonctions matérielles et notre qualité, d'intelligences pures et de purs esprits ». Ida Mortemart, conçue comme un fantôme de l'au-delà, a la lucidité des voyantes : « Et c'est ce qui explique le ton augural et puissamment sentencieux dont elle souligne ses répliques d'apparence anodine, qui doivent s'entendre avec leur sens entier ». Son infirmité est nécessaire pour expliquer l'ambiguité du personnage, on ne saurait la supprimer sans enlever « à l'âcreté de la leçon qui s'en dégage son côté le plus épouvantable et le plus réellement puissant... »

Les avant-premières de la presse, tout en se divertissant de l'affliction d'Ida Mortemart, craignent surtout la réédition des exploits surréalistes et policiers. Mais Breton ayant décidé de ne pas se rendre au spectacle, le service d'ordre qui régnait au contrôle fonctionna en vain.

A la répétition générale qui eut lieu le 24 décembre en matinée dans la salle de l'avenue Montaigne, il n'y eut en effet aucun scandale et le public resta très sage, sauf quelques remous au moment où un plaisantin jugea utile de lancer des boules puantes pour accompagner Ida Mortemart. La critique en accusa d'ailleurs les organisateurs et Artaud dut publier un démenti où il se déclarait « victime d'une bande de mauvais plaisantins ». (23)

« A la fin de la pièce, précise Nozière (24), quelques spectateurs se permirent bien quelques réflexions. Un personnage se plaignait de ne pouvoir dormir, quelqu'un lui cria : « Viens dans la salle ». Mais cette répétition générale fut calme, malgré les provocations évidentes de l'auteur. »

Nous pouvons nous représenter le décor et la mise en scène par les trois photographies qui illustrent *Victor* dans l'édition Denoël. Elles montrent au premier acte un immense gâteau couvrant la table tout entière, recouvert lui-même de très longues chandelles d'église. Au deuxième acte, c'est un hautain palmier de trois mètres qui occupe le centre du salon. On remarque au premier acte des cadres vides suspendus aux frises, face au public, recréant le quatrième mur et « précisant le rôle de « voyeurs » des spectateurs dans cette affaire de famille » (Constantin Lebrique). En général, on loue la mise en

(23) *Paris-Midi*, 30-12-28
(24) *L'Avenir*, 30-12-28.

scène d'Antonin Artaud dans la mesure où elle souligne les intentions de l'auteur par une atmosphère très dure qui se dégage des jeux de scène et de lumière (25). De même, les comédiens sont félicités pour leur cohésion, la connaissance de leur rôle. « M. Auguste Boverio a joué avec talent le rôle du dément. Mlle Domenica Blazy, profonde et harmonieuse, est la créature idéale aux sonorités inattendues. M. Maxime Fabert a composé avec soin la caricature du général, M. Robert Le Flon, le père de Victor, s'est efforcé très heureusement de nous paraître majestueux et sot. Mlle Germaine Ozier — Mme Magneau — nous a offert une amusante parodie de l'amoureuse irrésistible. M. Marc Darnault qui semble avoir plus de neuf ans, a mené la pièce avec entrain et semblait avoir la foi. Mlle Jeanne Bernard nous a présenté une prodigieuse Esther. C'est une création qui lui fait grand honneur » (Nozière). Les deux rôles d'enfants, si rares au théâtre, ont été fort remarqués, avec étonnement parfois, par certains critiques qui ne comprennent pas que Victor, mesurant 1 m. 80, puisse être joué par un adulte.

Les critiques, comme on le voit pour tous les spectacles novateurs, peuvent se classer en trois catégories : les opposants, les partisans et les indécis. De même firent-ils à la première d'*Ubu Roi*.

En tête du premier groupe vient Paul Reboux (chose piquante, il écrivait dans *Le Journal du Peuple* ; sa chronique théâtrale voisinant immédiatement avec les articles de Vitrac !) qui, trouvant l'œuvre saugrenue, la raconte à la manière de la critique surréaliste (de ce fait il ne s'attaque pas directement à la pièce mais à une certaine critique dont beaucoup, à la suite d'Aragon dans le *Traité du style*, étaient déjà revenus). Il accumule donc un certain nombre de non-sens personnels qu'il juge susceptibles de renseigner ses lecteurs sur le ton de la pièce et conclut : « On a écouté tout cela silencieusement, avec un sourire de pitié un peu triste, celui qu'on aurait à Sainte-Anne ou à Bicêtre, pour examiner, dans le cabinet du médecin-chef, les élucubrations graphiques des aliénés incurables ». Lui, n'a d'ailleurs pu supporter tout le spectacle et est parti avant la fin.

---

(25) Cette impression ressort des critiques et de l'opinion des contemporains que nous avons interrogés. Pour tout ce qui concerne la presse de *Victor*, nous utilisons le recueil factice du Fonds Rondel et celui de la Bibliothèque J. Doucet consacré au Théâtre Alfred Jarry, cote C IV 9.260. Cf. Antonin Artaud, Œuvres complètes, p. 62 et suiv.

Son confrère de *L'Ami du Peuple*, sans doute moins doué pour l'ironie, affirme que les boules puantes faisaient partie de la mise en scène et ajoute : « Cela ne change rien à la médiocrité de votre spectacle. » Il appelle le public à n'avoir point d'indulgence pour les mauvaises plaisanteries, et craignant en en parlant de leur donner plus d'importance qu'il ne faudrait, propose d'adopter une consigne de silence sur les manifestations du Théâtre Alfred Jarry.

Pierre Lazareff, qui se veut journaliste et non critique, parle du froid accueil du public et du mauvais goût de la représentation. Pour lui, « Artaud n'a pas découvert un second *Ubu Roi*, mais une imitation un peu folle d'*On purge bébé*, avec la verve de Feydeau en moins ».

La presse, dans son ensemble, pense que Roger Vitrac et ses amis n'avaient qu'un but, celui de faire réagir violemment le public, et cela explique le peu de violence des critiques craignant, comme dit Paul Reboux, de se « faire avoir ».

Nozière, dans l'article déjà cité qu'il intitule « Une pièce surréaliste », représente en quelque sorte les indécis, ceux qui, ne sachant que penser devant un spectacle qui n'entre pas dans le cadre tout prêt de leurs structures mentales, préfèrent attendre avant de se prononcer et accordent en général le bénéfice du doute. « Pourquoi pas ? », disent-ils, et ils font honnêtement leur métier, donnant au lecteur un long et circonstancié résumé de la pièce, opérant certains rapprochements et appréciant le travail des comédiens. Nozière conclut que la pièce est un document intéressant qui a le mérite de le renseigner sur les préoccupations de certains auteurs : « M. Raymond Roussel n'est pas un isolé, il a des émules. *Victor* peut soutenir la comparaison avec *Impressions d'Afrique*, et c'est bien, après tout, la suite d'*Ubu Roi*. Si *Ubu Roi* est un chef-d'œuvre, comme certains ne cessent de le proclamer, pourquoi ne pas considérer comme des chefs-d'œuvre le théâtre de M. Raymond Roussel et aussi *Victor ou les Enfants au pouvoir* ? »

Les critiques favorables le sont pour diverses raisons. Léon Baranger y voit surtout un enseignement moral dont il fait part à ses lecteurs du journal *L'Auto*, sous le titre « L'œil du fils ». La malveillance de Victor à l'égard des autres personnages s'explique par leur laideur morale, leur hâte à transgresser la loi de Dieu, autant que par leur laideur physique : ventre flasque et membres mous.

Il prodigue alors ses conseils aux parents amollis, non sans une pointe de ridicule : « Le père doit donc, dans le domaine de la culture physique, vivre sagement, éviter en tout temps tous excès... Ainsi sera retrouvée, dans l'ordre physique, la règle de cet « Unicat », religion informulée par laquelle Victor perd la vie au soir de ses neuf ans... ».

Plus proche des intentions de l'auteur, François Vitry y voit « une critique aiguë de la vie bourgeoise dans ce qu'elle a de ridicule et de stupide : la société, la famille, la république, l'armée... ». De même Paul Block, dans un journal berlinois qui applaudit au spectacle : « Roger Vitrac a écrit un drame incroyable, un drame incroyablement insolent, et dans les détails incroyablement comiques... », se fiant surtout aux spectateurs qui « par leurs réflexions amusées ont exprimé un jugement plus judicieux que ne le pourrait la critique la plus avertie ».

M. Weiner, dans un journal de Prague, est plus sensible à l'interprétation qu'Artaud donnait au drame : « Evidemment il y aurait trop à dire pour situer ce drame dans le temps actuel et pour déterminer ses rapports avec le passé. J'insiste tout particulièrement sur le leitmotiv de cette tragédie bourgeoise qui me paraît être le thème de la misérable condition humaine, incapable de traverser en pureté les moments les plus pathétiques, les plus spirituels, mais obligée de se soumettre et de dépendre de la matière. »

La critique la plus chaleureuse est sans doute celle de Jean Cassou qui trouve « qu'il y a dans l'esprit de cette pièce plus de puissance corrosive que dans les manifestes des journaux et les réunions publiques ». A part une réserve sur les délires surréalistes de Victor qu'il qualifie de poncifs, il reconnaît que ce personnage « représente une nouvelle vue du monde, une vue indignée et bouleversante, parce qu'il déploie une énergie secrète et corrosive qui prête à la réalité une seconde signification et y découvre des relations bizarres, choquantes, exaltantes et singulières... » C'est donc la puissance poétique du personnage qu'il retient (et qui passera à la postérité), contrairement à la multitude de ses confrères accrochés par la bruyante Ida Mortemart.

Au demeurant, le public de l'époque, et la critique, semblent avoir été frappés surtout par l'esprit antimilitariste et antipatriotique de la pièce, ce qui se comprend fort bien au moment où les yeux du gouvernement et de l'état-major restaient obstinément fixés sur le Rhin.

*
* *

Victor ou les Enfants au pouvoir marque la dernière représentation du Théâtre Alfred Jarry. Celui-ci malgré son titre et les promesses du premier programme, n'avait jamais monté une scène de Jarry. Ce paradoxe devait disparaître. Mais les deux organisateurs se trouvaient toujours devant les mêmes difficultés matérielles, et leur désespoir était grand de n'avoir pu continuer les représentations de *Victor*, comme en témoigne une lettre d'Artaud à Mme Allendy : « ...Ensuite je ne veux plus entreprendre d'affaire si je n'ai à ma disposition les moyens d'un metteur en scène ordinaire. Je crois que les événements nous ont assez prouvé qu'il était *impossible de réussir* avec des moyens insuffisants. Voyez *Victor*. Cette tentative que je suis à distance très heureux d'avoir faite, il s'en est fallu de peu qu'elle ne soit une éclatante réussite » (26).

Aussi diffusent-ils, vers juillet 1929, une circulaire de quatre pages (27) rédigée par Antonin Artaud, qui rappelle les activités passées du Théâtre Alfred Jarry et les difficultés rencontrées (« Pour *Les Enfants au pouvoir*, ce fut pire encore. Il fut impossible de voir la pièce même une seule fois d'un bout à l'autre sur la scène avant la générale »), lesquelles proviennent toutes de ce qu'ils ne disposaient ni d'une troupe, ni d'un local. Ils concluent donc par un appel aux bonnes volontés qui leur permettraient de trouver troupe et local pour deux mois (soit un mois de répétitions et un mois de représentations), afin de monter « un *Ubu Roi* adapté aux circonstances présentes et joué sans stylisation », ainsi qu'une pièce inédite de Vitrac qui s'intitulera par la suite *Le Coup de Trafalgar*. Ils adoucissent leur ton pour mieux convaincre les éventuels mécènes et rappellent que leur but est de rompre avec le théâtre traditionnel pour introduire la formule jamais réalisée du « spectacle total » dont ils énoncent les principes :

« ... Sera sans aucune espèce d'intérêt pour nous et nous pensons pour le théâtre, toute œuvre qui n'obéit pas au *principe d'actualité*. Actualité de sensations et de préoccupations, plus que de faits. La vie se reformant à tra-

(26) Antonin ARTAUD, Œuvres complètes, tome III, p. 160. Lettre du 15 avril 1929.
(27) Antonin ARTAUD, Œuvres complètes, tome II, p. 32.

vers la sensibilité actuelle. Sensibilité de temps comme de lieu. Nous déclarerons toujours sans valeur toute œuvre qui n'appartiendra pas à un certain *esprit local*, choisi non pour ses vertus ou pour ses tares, mais simplement à cause de sa proximité. Nous n'avons que faire de l'art ni de la beauté. Ce que nous cherchons, c'est l'*émotion INTERESSEE*, un certain pouvoir de déflagration attaché aux gestes, aux paroles. La réalité vue à la fois sous son recto et son verso. L'hallucination choisie comme principal moyen dramatique. » Ce texte est en outre suivi de quelques extraits de presse.

La circulaire n'apporte pas les appuis désirés. Les deux responsables divergent sur la conduite à tenir. Vitrac voudrait sans doute faire monter sa pièce à tout prix, et par d'autres qu'Artaud si l'occasion s'en présentait. Ce dernier se défie de lui, ce qui ne nous étonne pas, connaissant son caractère maladivement sensible. A Nice, où des travaux cinématographiques le retiennent, il pense que Vitrac agit à son détriment auprès de l'éditeur Denoël, s'arrangeant à faire paraître *Victor* en volume avant son livre *L'Art et la mort* (28). Au moment de l'impression de la circulaire, il supprime un mot qui pourrait garantir à Vitrac que le Théâtre Jarry monterait sa pièce avant toute autre (29). Vers novembre 1929, il s'inquiète de ses rencontres fréquentes avec Prévert, Buñuel et les anciens surréalistes (30) qui peuvent nuire à ses projets cinématographiques.

Il est certain qu'un auteur et un metteur en scène, présidant aux destinées d'un théâtre aussi hypothétique, arriveront difficilement à s'entendre sur une même conception dramatique, dès lors qu'il s'agit de gagner le public : « Surtout, écrit Artaud à Mme Allendy, quand vous verrez Vitrac, ne *pensez pas* que vous puissiez vous tromper. S'il avait raison je ne vois pas pourquoi le Théâre Jarry ne jouerait pas du Marcel Pagnol ; et le *Mariage de Figaro* aurait encore des parties de chef-d'œuvre. Mais tout cela est *trop mort* et ce qui fait le Théâtre et son Théâtre (à lui Vitrac) c'est quelque chose

(28) Antonin ARTAUD. Œuvres complètes, I, p. 303. Lettre à Y. Allendy du 24 février 1929.

(29) Cf. Appendice, p. 283.

(30) Antonin ARTAUD, Œuvres complètes, III, p. 179. « De plus Vitrac QUI ME MÉNAGE (provisoirement sans doute)... »

(31) Antonin ARTAUD, Œuvres complètes, tome III, p. 181, Lettre du 23 novembre 1929.

qu'il ne lui reconnaît pas. J'admets sa rancœur, je n'admets pas son raisonnement. Il n'a pas le droit de nous en vouloir » (31).

Artaud, quant à lui, n'abandonne pas l'entreprise et propose peu après (32) de monter un mélodrame au Théâtre de Belleville, comme spectacle hors série du Théâtre Jarry, ce qui pourrait créer « un mouvement de snobisme inouï » qui assurerait à Vitrac un public et une scène. Ce dernier ne répond pas mais rédige néanmoins une brochure que l'on peut considérer comme la dernière manifestation du Théâtre Alfred Jarry.

Dans le courant de l'été 1929, Artaud accepte le principe d'une brochure qui fera le bilan du Théâtre Alfred Jarry, marquera à nouveau ses principes essentiels et fera état de ses projets, dont Vitrac, écrit-il (33) a eu l'idée et dont Mme Allendy assumera les frais. Il lui suggère de « transcrire sans y rien changer les échos qui nous sont parvenus depuis *Les Mystères de l'Amour* ». Si cette idée avait été retenue, nous aurions pu avoir les « très intéressantes opinions de Lipchitz, Marcoussis, André Lhote, Kanhweiler, Hébertot, etc... » et, sollicités, Louis Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff auraient pu émettre leur jugement d'hommes de théâtre, sans compter « la parole de Chirico disant qu'il a assisté trois fois à la représentation de *Victor* parce que la pièce ne fut jouée que trois fois, vu qu'il serait venu aux autres représentations s'il y en avait eu plus ». A la liste des spectateurs célèbres qu'a laissée Yvonne Allendy d'après les plans d'occupation des salles (la duchesse de la Rochefoucauld, la princesse Edmond de Polignac, le prince Georges de Grèce... les critiques : Lucien Maury, Claude Berton, Pierre Brisson, André Bellessort, Benjamin Crémieux...), Artaud ajoute Abel Gance et André Gide, soulignant pour Paul Valéry « le fait que n'allant jamais au théâtre il va au Théâtre Alfred Jarry ». Il fournit les coupures de presse et des lettres humoristiques concernant les deuxième et troisième spectacles, mais s'en remet à Vitrac pour la rédaction de la brochure et le montage comique des critiques. Cela ne va pas sans quelque froissement quand il apprend que ce dernier ironise sur ses

(32) Antonin ARTAUD, Œuvres complètes, tome III, p. 182. Lettre à Yvonne Allendy, 25 novembre 1929.

(33) Cf. Appendice lettre s. d. n° 1, p. 283.

(34) Cf. Appendice L. s. d. n° 3, p. 285 et *N.R.F.*, 1er avril 1964, p. 764.

facultés d'écrivain (34) ou bien laisse entendre que, seul auteur joué du Théâtre Alfred Jarry, il en est aussi le véritable directeur (35) et prétend ne faire figurer que son adresse au dos de la brochure (36). Artaud est pressé de la voir publier (37) mais il se heurte encore à Vitrac sur sa conception fondamentale du théâtre :

« Si tu veux faire un théâtre pour défendre certaines idées politiques ou autres, je ne te suivrai pas dans cette voie. Il n'y a dans le théâtre que ce qui est essentiellement théâtral qui m'intéresse, se servir du théâtre pour lancer n'importe quelle idée révolutionnaire (sauf dans le domaine de l'esprit) me paraît du plus bas et du plus répugnant opportunisme.

« Point de vue de metteur en scène si tu le veux, mais au fond c'est tout ce qui regarde la mise en scène qui est le théâtre, et c'est par là que l'on peut agir et *obtenir des résultats concrets.* » Il outre même sa pensée en affirmant qu'il serait prêt à jouer une pièce soutenant des thèses contraires à celles de Vitrac, du moment qu'elle aurait les mêmes qualités dramatiques. La collaboration de l'auteur et du metteur en scène lui paraît cependant encore souhaitable pour la pièce de Vitrac, c'est pourquoi il persiste à travailler avec lui.

Enfin, toutes difficultés morales et financières aplanies, les photographies des acteurs du Théâtre Alfred Jarry réunies, les « neuf tableaux vivants » destinés à illustrer l'état d'esprit des animateurs prêts, il donne le bon à tirer de la brochure *Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité Publique.*

Nous ne pouvons affirmer avec certitude la date de sa publication. Dans une lettre à Jean Paulhan du 16 mars 1930 (38), Artaud fait allusion au « très mauvais effet » qu'elle aurait eu sur certains, ce qui laisse supposer qu'elle était publique depuis une dizaine de jours, donc au début de mars. Cependant Vitrac, dans une lettre (inédite) à Jean Puyaubert écrit le 12 mars 1930 : « la brochure sortira dans une quinzaine de jours »... D'autre part, les coupures de presse conservées au Fonds Rondel confirment à la date du 22 avril : « Le Théâtre Alfred Jarry vient de publier un manifeste... ». Est-ce que la date

(35) Cf. Appendice L. s. d. n° 7, p. 289.
(36) Cf. Appendice L. s. d. n° 6, p 288
(37) Cf. Appendice, Lettre du 25 janvier 1930, p. 286 et *N.R.F.*, p. 772.
(38) Antonin ARTAUD, Œuvres complètes, tome III, p. 184.

de la lettre à J. Paulhan est erronée ? Cela paraît peu probable, sachant le soin que son éditeur apporte à de telles précisions. De notre côté, nous sommes absolument sûr de nos dates. Que conclure ? Il est certain que la brochure a été connue du grand public après le 22 avril, puisque trois journaux au moins l'annoncent dans les mêmes termes. Il se peut que les auteurs, particulièrement Artaud, aient adressé des exemplaires incomplets (sans les photos) à certains correspondants, ce qui expliquerait l'allusion d'Artaud. Rien ne nous permet de trancher.

Les journaux se bornent à résumer la publication, extrayant quelques phrases frappantes : « Les personnages seront systématiquement poussés au type... » (39).

L'article de Paul Lenglois, dans *Le Soir* (40) est très curieux, car il ramène tout le Théâtre Alfred Jarry à l'activité d'un seul animateur : Vitrac, et l'on s'étonne qu'Artaud n'ait pas réagi violemment, comme il en avait l'habitude. Peut-être n'en a-t-il pas eu connaissance, ou bien l'a-t-il fait oralement. Le portrait de Vitrac est très exact, au point que nous nous sommes demandé si la conférence, annoncée dans la brochure pour le 15 mai 1930, n'avait pas eu lieu avant, le 7 avril vers 9 heures comme l'écrivait Vitrac à M. Puyaubert, dans la lettre déjà citée. Mais aucun journal n'en fait mention, pas même celui de Paul Lenglois (41). « M. Roger Vitrac — écrit-il — est un grand jeune homme blond cendré. Il est surréaliste, ennemi intime de M. Breton, et parle d'une voix douce, indice d'une conscience pure. C'est aussi un poète, un vrai, et ses directs du gauche assurent à ses contradicteurs l'excellence de sa foi en l'art. » Allusion à la bagarre qui opposa Vitrac à Georges Hugnet, accusé d'avoir lancé des bombes puantes, après la première représentation de *Victor ou Les Enfants au pouvoir.*

Le journaliste poursuit, toujours à propos de Vitrac : « il vient de créer cette aimable chose : Le Théâtre Alfred Jarry. L'auteur d'*Ubu Roi* méritait cette reconnaissance émue, et le capitaine Bordure en compagnie de Mère

(39) Titre de l'article de *Paris-Midi*, orné d'un photomontage extrait de la brochure

(40) *Le Soir*, 14-4-1930.

(41) Nous avons dépouillé *Comœdia*, l'*Intransigeant*, *Le Soir* aux alentours des dates indiquées sans rien trouver qui fît mention d'une conférence de Vitrac.

Ubu eussent volontiers déjeuné avec Vitrac d'une côte de rastron. »

L'erreur et la contradiction sont évidentes lorsqu'il écrit plus loin « Claudel, Strindberg connurent l'intelligente direction de Vitrac... ». La bonne volonté ne fait pas le bon journaliste !

La brochure elle-même tranche, par le ton, sur les publications antérieures, et on y décèle très nettement la main de Vitrac, même si les idées et chaque mot ont été pesés ensuite par Artaud. La présentation en est très agréable, l'articulation du raisonnement est soulignée par des artifices typographiques qui la rendent très lisible et dénotent une volonté d'enseignement. Elle est en outre agrémentée de photographies (déjà mentionnées). La déclaration initiale et l'historique n'apportent rien que nous ne sachions déjà. Mais ce qui concerne proprement « l'hostilité publique » est nouveau et d'une plume très polémique. Sous cette dénomination, l'auteur classe toutes les difficultés rencontrées par le Théâtre Alfred Jarry : la recherche des capitaux, le choix d'une scène, les difficultés de la collaboration, la censure, la police, le sabotage systématique (allusion au chahut du *Songe*), la concurrence des « spécialistes de l'avant-garde », le public, la critique gentiment moquée par des dialogues qui empruntent toutes leurs répliques aux coupures de l'Argus. L'existence d'un tel théâtre est justifiée, ne serait-ce que par la mise en évidence des « puissances hostiles qui lui sont opposées ». Il trouve en outre sa nécessité dans le besoin de supprimer les poncifs et les fausses valeurs, pour leur substituer un théâtre véritablement actuel. Peut-être à la suite d'un échec relatif, on y décèle le souci de se mettre à la portée du public : « Les spectacles étant destinés uniquement à un public français, et à tout ce que la France compte d'amitiés par le monde, seront clairs et mesurés. Le langage sera parlé et rien de ce qui constitue les éléments ordinaires du succès ne sera négligé. Le lyrisme imagé, les tirades philosophiques, les obscurités, les sous-entendus savants, etc... seront soigneusement évités. Au contraire : des dialogues brefs, les personnages typiques, les mouvements rapides, les attitudes stéréotypées, les locutions proverbiales, la chansonnette, le grand opéra, etc..., y trouveront proportionnellement aux dimensions de la pièce la place qu'ils tiennent en France ». N'est-ce pas là ce qui faisait dire à Artaud

que le Théâtre Alfred Jarry n'avait plus qu'à jouer du Pagnol ?

Soyons assurés que s'il avait poursuivi ses spectacles sous la direction d'Artaud, le Théâtre Jarry n'aurait tenu aucune de ces promesses faites à dessein pour rassurer le bourgeois. En revanche, on retrouve le véritable Vitrac dans cet appel à l'humour, qui apparaît pour la première fois clairement dans les intentions du Théâtre Alfred Jarry : « L'humour sera la lanterne verte ou rouge qui éclairera les drames et signalera au spectateur si la voie est libre ou fermée... Le Théâtre Alfred Jarry compte devenir le Théâtre de tous les rires.

« En résumé, nous nous proposons comme thème : l'*actualité* entendue dans tous les sens ; comme moyen : l'*humour* sous toutes ses formes ; et comme but : *le rire absolu*, le rire qui va de l'immobilité baveuse à la grande secousse des larmes. »

La définition de l'humour est assez délicate pour que le Théâtre Alfred Jarry en précise le sens par l'expérimentation, à défaut de toute théorie. Sa mise en pratique est immédiate, de sorte qu'il ne faut pas juger des déclarations relatives aux émotions qu'il compte provoquer (la joie, la peur, l'amour, le patriotisme, le goût du crime, etc...) avec un esprit rigoureusement logique.

L'accord entre Artaud et Vitrac semble s'être fait pour que leur théâtre vise à briser la honte, « le dernier, le plus redoutable obstacle à la liberté », combattre toutes les superstitions, et n'admettre que « *la poésie de fait, le merveilleux humain* », l'humoristique et l'inconscient intervenant comme appui à cette dernière attitude.

Les animateurs avouent s'inspirer de l'esprit humoristique d'*Ubu Roi* et de la méthode « rigoureusement positive de Raymond Roussel » et retiennent, parmi les écoles de mise en scène susceptibles de leur servir d'exemple « *les théâtres chinois, nègre-américain et soviétique* », c'est-à-dire ce qui irrite le plus la xénophobie du français moyen de 1930. Suivent des précisions sur les décors, les accessoires, le jeu des acteurs, le rythme qui seront imposés aux futures adaptations scéniques. Pour terminer, il est fait appel aux suggestions et à l'aide du public.

Il nous paraît évident que les promoteurs d'un théâtre d'avant-garde ne pouvaient se contenter — quelle que fût l'issue de leur publication — d'illustrer leurs idées

par des écrits. Aussi Artaud propose-t-il dès le 25 janvier 1930 (42) de faire, au moment de la parution de la brochure, « une manifestation théâtrale avec une sorte de conférence extrêmement violente sur le théâtre », accompagnée de la lecture, par lui-même afin de ne pas être trahi par des acteurs, d'un acte de Vitrac. Peu de temps après, il revient sur ce projet qui a l'avantage de n'être pas coûteux et peut même rapporter de l'argent, outre le fait qu'il donnerait l'image exacte de ce qu'il entend par représentation. Enfin, la brochure annonce une conférence de Vitrac, le 15 mai 1930, à la Sorbonne, sous les auspices du Groupe d'Etudes philosophiques et scientifiques pour l'Examen des Tendances Nouvelles que dirigeait le docteur Allendy. Il est certain que ni la brochure, ni cette hypothétique conférence (43) n'apportèrent le succès escompté, qui aurait permis au Théâtre Alfred Jarry de poursuivre ses spectacles.

Le 10 janvier 1932, Artaud reprend son projet, démentant ainsi ses propres propos à Jean Paulhan, par lesquels il déclarait être décidé à ne plus s'occuper de rien (44). Il est vrai que près de deux années s'étaient écoulées entretemps, sans apporter aucune modification du théâtre dans le sens souhaité. Il reproche à Vitrac de vouloir utiliser le titre du Théâtre Alfred Jarry à son propre compte, ce qui avait déjà provoqué des discordes et, surmontant ces querelles, lui propose de faire une manifestation du Théâtre Alfred Jarry sous les auspices d'un groupement intellectuel et artistique relativement connu, (l'Effort), ou bien d'utiliser une salle de cinéma désaffectée à Montmartre et d'y tenter : « une première manifestation qu'on intitulerait « *Ce que veut ou ce qu'a voulu le Théâtre Alfred Jarry* », au cours de laquelle ils feraient la critique du théâtre contemporain, réaffirmeraient leurs idées et joueraient des extraits des *Mystères de l'Amour*, de *Victor*, du *Coup de Trafalgar*, etc...

Artaud avait en effet un projet à cœur, en dépit des déboires passés et de l'échec de cette dernière suggestion ; il voulait monter la dernière œuvre (en date) de son ami Vitrac, *Le Coup de Trafalgar* dans laquelle il pensait pouvoir exprimer sa conception du théâtre. Pour

(42) Cf. Appendice, p. 286 et *N.R.F.*, op. cit., p. 772.
(43) Cf. *Supra*, p. 153, note 41.
(44) Lettre du 16 mars 1930 à J. Paulhan, Antonin ARTAUD, Œuvres complètes, III, p. 184.

cette pièce, il est décidé à faire tout ce qui est en son pouvoir, si toutefois Vitrac y consent (45) ; dès juillet 1929, il presse l'auteur de l'achever, rédige ensuite un projet de mise en scène (46) qu'il dépose en avril 1930 chez Jouvet. Profitant d'un séjour à Berlin, il la propose à différents directeurs de salle en octobre-novembre 1930, ne cessant de prodiguer ses conseils à Vitrac pour qu'il justifie « métaphysiquement » le dernier acte qu'il juge de souffle court. Le 27 décembre 1931 et le 14 février 1932 (47), il lui rend compte de ses entrevues à ce sujet, respectivement avec Jouvet et Dullin qui tous deux partagent son impression, le dernier cependant la retenant pour son programme. Faute d'une entente avec Dullin, Artaud ne pourra pas la diriger et c'est enfin la troupe du Rideau de Paris, dirigée par Marcel Herrand et Jean Marchat, qui la représente à partir du 8 juin 1934 au Théâtre de l'Atelier. Amer de voir cette collaboration tant désirée lui échapper, il en fait une critique sévère dans la *Nouvelle Revue Française* de juillet 1934 (48), reprochant à la mise en scène de Marcel Herrand d'escamoter la plupart des effets, et revenant sur son idée première, considérant que Vitrac n'avait pas su éviter « le parisianisme », l'actualité, le « boulevard ». Malgré la conclusion qui plaçait *Le Coup de Trafalgar* loin devant toutes les autres pièces du moment, Vitrac n'accepte pas ce mauvais coup venant d'un ami. Très honnêtement, Artaud s'en justifie : « Je ne crois pas que l'amitié doive intervenir dans certaines questions... Je crois de toute façon t'avoir rendu justice et seul ton épiderme trop sensible d'auteur t'a fait négliger les éloges pour les critiques » (49).

Malgré cette explication, leur amitié, qui avait su se préserver des attaques du surréalisme, était définitivement compromise, Artaud et Vitrac ayant cessé, et même refusé de se rencontrer par la suite, lors de la reprise de *Victor* en 1946, par exemple. Il reste pourtant qu'on ne peut séparer ces deux êtres qui mutuellement échangèrent

---

(45) Lettre du 14 décembre 1931, Antonin ARTAUD, Œuvres complètes, IIII, p. 244-245. Appendice, p. 292. Nous étudions *Le Coup de Trafalgar* *infra* p. 234.

(46) Antonin ARTAUD, Œuvres complètes, II, pp. 125-159.

(47) Cf. Appendice, p. 293 et ARTAUD, Œuvres complètes, III, p. 248.

(48) Cf. le texte repris dans ARTAUD, Œuvres complètes, tome II, p. 175.

(49) Cf. Apendice, p. 300. Lettre du 20 juillet 1934.

les plus belles étincelles dans le but commun de rétablir un culte éclipsé. Ils apparaissent comme un seul astre au double visage, présidant aux destinées futures d'un art à la recherche de son essence. Incendie selon le mot de Vitrac, cruauté selon Artaud (50).

---

(50) Lorsqu'ARTAUD monta Les *Cenci* aux Folies-Wagram (mai 1935), Vitrac évoqua avec nostalgie l'époque où il organisait fraternellement avec Artaud les représentations du Théâtre Alfred Jarry... « Je persiste à croire que ces manifestations resteront dans la mémoire de ceux qui y auront participé comme les plus authentiques de ces dix dernières années », écrit-il dans un article inédit (sans doute destiné à *La Bête noire*) que nous avons retrouvé. Au demeurant, *Les Cenci* y subissent la même critique que *Le Coup de Trafalgar* analysé par Artaud : « ...Il faut louer ses qualités avec des majuscules.. Mais hélas ! les défauts aussi sont majuscules... »

CHAPITRE VI

LE THEATRE DE L'INCENDIE

Vitrac pensait réunir ses premières pièces sous le titre général : « Le Théâtre de l'Incendie ». — Les œuvres qui en auraient fait partie : Le Peintre, *vaudeville poétique et cruel,* — Mademoiselle Piège, *« poème conversation » transposé au théâtre* — Poison, *drame sans paroles* — Entrée libre, *qui impose le rêve comme matière théâtrale* — Les Mystères de l'Amour, *drame surréaliste recouvrant un thème personnel,* — Victor ou Les Enfants au pouvoir. — *Cette dernière pièce jugée diversement à chaque reprise, n'a été admise par le public et la critique qu'en 1962. — Le chef-d'œuvre de Vitrac échappe à toutes les étiquettes.*

Après avoir vu ce qu'avaient été les représentations des *Mystères de l'Amour* et de *Victor ou Les Enfants au pouvoir,* nous pouvons tenter de retrouver le sens exact du « Théâtre de l'Incendie », expression employée par Aragon et Vitrac. Nous avons retrouvé dans le carnet de Vitrac contenant des réflexions de 1944-45 une feuille volante (qui n'est pas forcément de la même époque) où il se proposait de réunir dans un même volume ses premières œuvres, précédées d'une « préface sous le titre général : Le Théâtre de l'Incendie ». Le plan de la préface aurait été le suivant :

« Raisons du titre : Théâtre de l'Incendie

a) Commentaire sur le Peintre,

b) sur Entrée libre qui n'y figure pas,

c) sur Les Mystères de l'Amour (esprit et mise en scène),

d) sur Poison (le surréalisme),

e) Les Enfants au pouvoir (point de vue social, différentes mises en scène, discussion),

f) L'Ephémère (théâtre scientifique),

g) Autres pièces possibles (le même acteur-auteur, etc...).

Conclusion. »

La référence aux « différentes mises en scène » de *Victor* nous permet de penser que cette note a été rédigée après 1946, en vue peut-être de la préparation du deuxième tome du *Théâtre complet*. Cette année-là vit en effet la reprise de *Victor* au Théâtre Agnès Capri, et la publication en un seul volume de *Victor, Le Coup de Trafalgar, Le Camelot*, chez Gallimard. Cette hypothèse présente une faille : pourquoi Vitrac aurait-il discuté des mises en scène d'une pièce figurant dans un autre volume ? Mais le problème semble insoluble, puisqu'il est fait allusion à « d'autres pièces possibles » où se retrouve le même héros, sans autre précision, alors que *Le Coup de Trafalgar* (et aussi *Le Sabre de mon père*, bien postérieur) relève de la même atmosphère personnelle. Il faut donc considérer cette note comme un simple brouillon, susceptible d'être modifié à la réflexion. Notre propos n'est pas de rédiger cette préface que Vitrac n'a pu faire. Nous nous bornerons à illustrer cette note avec le matériel que nous possédons, ayant publié par ailleurs *Le Peintre, Poison, Mademoiselle Piège, Entrée libre, l'Ephémère* dans le troisième tome du Théâtre de Roger Vitrac (1) auquel il est désormais facile de se reporter.

Nous n'y avons pas fait figurer *Monuments*, texte paru dans *Littérature* en 1922 (2), qu'inspire le même esprit dramaturgique mais qui n'est pas rédigé sous la forme théâtrale avec les indications de mise en scène, auxquelles Vitrac avait toujours recours. D'autre part, rien ne nous

(1) Cf. Roger VITRAC, Théâtre, III, Gallimard 1964.
(2) Cf. *Littérature*, Nouvelle série, n° 2, 1er avril 1922, pp. 22-23.

laisse penser qu'il aurait aimé le voir publié avec d'autres œuvres théâtrales mieux composées. Il s'agit plutôt d'idées de scènes à écrire. On y aurait vu, à la première, un jeune garçon et un homme plus âgé discuter sur la plate-forme d'un autobus d'un projet d'affichage, tandis qu'une femme, au moment de descendre, détourne la tête pour ne pas regarder l'homme âgé qui l'a reconnue, en prononçant des paroles incohérentes. Ensuite, un tableau de famille aurait pu être développé, puis un interrogatoire de police se terminant par une chanson de la jeune femme. Enfin, viennent une lettre adressée au vieillard, et une véritable coupure de presse qui donne le ton (et peut-être la genèse) de l'ensemble :

« Une Illuminée

Paris, le 18 mars 1922. — Au cours du sermon prononcé à l'église Saint-François-des-Champs, on remarquait une femme debout au milieu de toute l'assistance assise.

Lorsque le prédicateur descendit de la chaire, quelle ne fut pas la stupéfaction des fidèles de la voir traverser la nef et se diriger vers le chœur prodiguant à droite et à gauche les gestes rituels d'une bénédiction épiscopale. Elle allait gravir les degrés de l'autel lorsque le Suisse et le bedeau arrêtèrent cette étrange personne qui, on s'en rendit vite compte, était devenue folle ». Ici Vitrac n'explique pas, ne démontre pas, il donne à voir, selon l'expression future d'Eluard, il fait que le lecteur s'interroge sur les mystères de la vie qui le côtoient quotidiennement, dont il tient certains fils sans songer à les relier. Il nous oblige à renouer avec les fous et les folles qu'il a connus à Souillac et à Paris, dont nous disions qu'ils l'avaient impressionné durablement.

Auparavant, il avait fait paraître *Le Peintre* (3), qui présente des caractéristiques semblables, dans le dernier numéro d'*Aventure*.

Le Peintre est une farce d'une grande cocasserie, fort jouable et jouée effectivement par Marcel Herrand sept ans après sa publication, en 1930, lors d'une soirée chez Lise Deharme. C'est tout d'abord une charge contre le

(3) *Le Peintre*, manuscrit autographe au Fonds Doucet, cote 11.581 AIII 8, 10 feuillets 310 × 202. Non signé, daté du 4-12-1922. C'est peut-être la date à laquelle Vitrac en fit la copie, car *Le Peintre* a paru dans *Aventure* n° 3 dès janvier 1922. Il a été publié à nouveau dans *La Courte Paille*, n° 78, 15 mars 1929 et daté de 1921. Enfin on pourra lire le texte dans : Roger Vitrac, *Théâtre complet*, tome III, pp. 9 et suiv.

réalisme et le nominalisme. Une porte peinte en rouge ne peut-elle être verte, si tous les personnages en acceptent la dénomination ? Pourquoi la personnalité serait-elle immuable ? Ne peut-on être à la fois le peintre, le mari et l'amant ; l'ami, le policier et l'escroc ? que signifie l'identité d'un personnage ? Qui nous prouve que M. Glucose n'est pas M. Flanelle, que le peintre ne peut pas s'appeler exactement comme le petit Maurice Parchemin ? On devine quelles ficelles de son guignol l'auteur va tirer, et que tout ceci n'est qu'un piège auquel le spectateur sera pris. Tout a l'apparence d'une pièce de l'époque, on y retrouve le traditionnel trio, le mari, la femme et l'amant ; une accumulation de déguisements, de fausses reconnaissances, l'intervention inutile de policiers, les déclarations d'amour, les gifles, les pleurs, les « ciel ! mon mari ! », tout nous parle de Labiche ou de Courteline. Mais au delà des procédés de la grosse farce, il y a ces personnages-doubles qui tournent autour de l'enfant cherchant à s'approprier le monde. Le peintre, nous l'apprendrons à l'heureux dénouement, est M. Parchemin, le mari, et Auguste Flanelle est l'ami du ménage. Pour le petit Maurice Parchemin, c'est le monde cruel qui se découvre à lui. Il répond sagement à l'interrogation du peintre, décline son identité, et s'aperçoit que l'adulte se moque de lui, et de surcroît lui peint le visage en rouge. Quand il revient, débarbouillé, avec sa mère pour renfort, tous deux subissent à nouveau le même sort, n'ayant d'autre possibilité que celle de s'enfuir en larmes.

Ce peintre est une sorte de méchante brute satisfaite d'elle-même à la manière d'Ubu ; non content d'agir de la sorte avec une femme et un enfant, il refuse de les écouter, puis profite de l'évanouissement de Mme Parchemin pour lui déclarer (de manière très active) son amour. En outre, il éloigne les visiteurs de façon fort cavalière, menaçant les représentants de l'ordre et leur échappant puisque son identité ne peut être exactement connue, reconnaissant néanmoins être l'assassin de M. Parchemin, et un voleur. La femme s'évanouit, l'enfant meurt puis ressuscite sans autre explication. Enfin, le mari, qui a ôté son déguisement de peintre, piétine la femme adultère, lui arrache les cheveux et le couple serait à jamais brisé s'il ne se réconciliait sur la tête du cher petit qui vient en chantant fêter l'anniversaire de sa mère, et introduit M. Glucose, le dentiste, porteur d'un présent qui

s'explique difficilement pour une femme de 28 ans : un dentier tout en or.

Le mystère demeure donc toujours aux yeux de l'enfant qui, en guise d'explication, reçoit par deux fois la péremptoire réponse de sa mère : « Tu sauras cela plus tard, mon enfant ».

On trouve donc dans *Le Peintre* quelques éléments qui seront amplifiés dans *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, et surtout ce dialogue amoureux que l'enfant ne surprend pas, mais le mari :

« *Mme Parchemin* : Comme vous m'aimez.
Auguste Flanelle : Oui.
Mme Parchemin : Le palmier.
Auguste Flanelle : Oui.
Il l'embrasse.
Mme Parchemin : La glace à la fraise.
Auguste Flanelle : Oui.
Il l'embrasse.
Mme Parchemin : Mme Tiroir. La vilaine robe.
Auguste Flanelle : Oui.
Il l'embrasse.
Mme Parchemin : Le cocher de fiacre.
Auguste Flanelle : Oui.
Il l'embrasse.
Mme Parchemin : 25, rue des Saints-Pères.
Auguste Flanelle : Oui.
Il l'embrasse.
Mme Parchemin : Toute nue.
Auguste Flanelle : Oui.
Il l'embrasse » (4).

En somme, le grand rire farcesque envoie le spectateur dans un entre-monde, bien loin du Théâtre de Boulevard, où les doubles du rêve prennent une réalité à laquelle ils n'osent d'ordinaire parvenir. Mais c'est une réalité autre, qui obéit aux secrets principes du désir, et non aux lois de la logique formelle.

(4) Roger VITRAC. *Théâtre* III, p. 18.

Peu après paraît *Mademoiselle Piège* (5) dans *Littérature* encore. C'est un « fragment » dialogué (il n'y a pas d'indication de lieu ni de mise en scène) que certains partisans de l'anti-théâtre ont rêvé d'imiter bien des années après. Il n'y a bien sûr pas d'argument. Le lecteur (car ce texte n'a jamais été porté à la scène) peut y voir une tentative de reproduction des conversations parcellaires, à la manière d'Apollinaire dans *Lundi rue Christine*. Les répliques se succèdent rapidement, brèves car les interlocuteurs savent de quoi il s'agit. Il revient au lecteur de deviner des phrases qu'il saisit mais qui ne lui sont pas destinées. De nombreux personnages vont et viennent dans une atmosphère énigmatique, empreinte aussi de cruauté : M. Clair, M. Musée, le père, M. Musée, le fils, se sont rendus dans une sorte de hall d'hôtel géré par M. Chêne pour rencontrer la mystérieuse occupante du « 49 ». M. Clair, gagnant à pile ou face, monte par l'ascenseur et redescend les mains ensanglantées, tandis que père et fils parlent de caoutchoucs et de rhumatismes. Le père disparaît à son tour dans l'ascenseur et, après un énigmatique coup de téléphone du gérant qui discutera également de la note de la blanchisseuse et de la robe de Mlle Piège avec Plomb, le fils débite une belle tirade poético-occulte qui n'est pas sans faire penser aux écritures automatiques du surréalisme naissant : « J'ai perdu le peuple noirci — Qui près des jambes et des arbres — Riait de la terre des anges — Une main orange — Et le souci — Avant la neige dépouillée — Il se rapprocha de Paris — Où je ne l'entends plus marcher. »

Puis, ayant demandé l'heure, il compte de 58 à 60 et se tire une balle dans la tête, ce qui n'émeut en rien les deux témoins du drame, le gérant et un employé, qui s'emparent du corps, l'attablent devant les journaux et sortent. Pourquoi faudrait-il s'émouvoir à la vue d'un suicide plus qu'à sa lecture dans les faits divers dont regorgent les journaux ?

Poison (6) est un essai d'un tout autre genre. Le dialogue y disparaît au profit du « drame sans paroles ». Tout y est visuel, calculé pour dérouter le spectateur. De

(5) Cf. Roger VITRAC, *Mademoiselle Piège*, *Littérature*, Nouvelle série, n° 5, 1er octobre 1922, pp. 17 à 19 et Théâtre III, p. 23 à 28.

(6) Paru dans *Littérature*, Nouvelle série, n° 8. 1er janvier 1923, pp. 10 à 13. Le mss. est daté du 4-2-1922. Cf. Roger VITRAC, *Théâtre III*, pp. 47 et suiv.

nombreuses techniques scéniques sont utilisées : ombres chinoises « d'un chat, d'une vieille, d'un bilboquet, d'une raquette, d'un masque, d'un palmier, d'une bottine, d'un cœur » ; effets d'ensemble ; effets de surprise : un peintre tire un câble : « Il semble qu'au bout de ce câble se trouve un objet léger, mais le mur s'effondre et un paquebot s'avance sur la scène. Une lampe électrique placée à la pointe fait des signaux de détresse. » Le deuxième tableau, que voici intégralement, révèle l'atmosphère surréaliste de l'ensemble, au moins autant que les merveilles du parc de *Locus Solus :*

« La scène représente une chambre dont le plancher est recouvert de débris de plâtre. Du pot à eau, sur la toilette, jaillit une gerbe noire de liquide. Les draps du lit trahissent une forme énorme. On entend la sonnerie d'un réveille-matin. Le porte s'ouvre et une tête de cheval apparaît. Elle se balance un moment et le lit se découvre mystérieusement. Il en sort une fumée abondante qui obscurcit momentanément la chambre. Lorsqu'elle s'est dissipée, on peut voir une chevelure qui tombe du plafond sur un diamant d'une grosseur démesurée, apparu sur le lit. Un personnage traverse la scène en se frottant les mains et se dirige vers l'armoire à glace, devant laquelle il s'arrête un instant. Il lève les bras au ciel en ouvrant la bouche, puis s'assied devant une table. Il agite une sonnette, aussitôt une femme couverte d'une robe de perles lui apporte, sur un plateau, un petit déjeuner. Il attend qu'elle soit sortie pour peindre sur la glace de l'armoire sa propre silhouette. A peine a-t-il terminé que l'armoire s'ouvre et que la femme à robe de perles lui saute dans les bras. Il la renverse sur une chaise et la baise longuement sur la bouche. Mais de l'armoire restée ouverte surgissent douze soldats et un officier qui les mettent en joue l'un et l'autre » (7).

Enfin, il y a une porte de buffet qui s'ouvre en laissant échapper plusieurs centaines d'oranges qui roulent sur le parquet et renversent les personnages (sixième tableau). Du septième au onzième tableau, il ne s'agit que de personnages portant des pancartes numérotées respectivement 7 à 11, tandis qu'au dernier la bouche d'ombre va enfin parler quand s'abat le rideau. Spectacle de la surprise et aussi de la cruauté, si toutefois l'incendie (on

(7) Roger VITRAC, *Théâtre III*, p. 50.

entend les avertisseurs des pompiers) est masqué par la lumière noire : personnages, fumées, gerbe de liquide noir annonçant la mort qui attend les amants. La volupté, le *mundus muliebris* n'en sont pas absents : chevelure, diamant, robe de perles, s'accumulent autour d'une femme nue qui reçoit en présent gants rouges, rouge à lèvres, lunettes noires, postiches bleus, voile, revolver, enfant, ce qui, on le conçoit, est bien fait pour achever la transformation de son amant en sadique, la poursuivant avec un marteau.

Entrée libre (8), drame inédit en un acte et sept tableaux est, à la date (28 novembre 1922), la première tentative de théâtre totalement surréaliste, si nous considérons les textes précédemment étudiés comme des fragments. Nous ne pouvons pas la qualifier avec précision, dans la mesure où la critique doit tenir compte des réactions du public autant que des intentions de l'auteur. Ce dernier, par une note, prend soin de nous avertir qu'il s'agit de rêves mis en scène, chaque personnage rêvant un tableau, et nous ne sommes pas loin de penser que nous nous trouvons devant des rêves authentiques : ceux d'un ménage et de leur ami, Henri étant le double rêvé de Vitrac. Atmosphère d'intrigue, d'exaltation, sans que jamais les basses passions du spectateur soient flattées. Ici, le trio bourgeois est transfiguré, multiplié, métamorphosé ; par le rêve, il prend une grandeur tragique. Le rêveur se voit entouré de personnages aux multiples avatars : Henri, d'abord vu sous son jour habituel, devient l'homme à l'habit, l'enfant trouvé, un matelot, et enfin M. Henri, consommateur dans un restaurant ; M. Guillaume Roze, le mari, se voit sous les traits d'un mouton, de Guillaume, d'un agent de police, du baigneur et du gérant du restaurant ; Mme Roze, sa femme, est à la fois l'oiseau rare, la prostituée, la servante et la marchande de journaux voleuse d'enfants ; chacun trahissant de la sorte sa nature profonde. Les caractéristiques du rêve sont reprises : chaînes de mots : « Face à main — la main passe — je suis riche » ou encore : « j'ai autre chose à faire — Les affaires sont les affaires », etc... ; homophonie : « Tu te fais des idées — Je ne suis pas en-

(8) Mss. au Fonds Doucet. 1158.3-AIII 8 autographe signé, daté du 18-11-24. 42 feuilles 310 × 202, Cf. Roger Vitrac, *Théâtre III*, pp. 29 et suiv.

core décidé » ; écholalie : « Tant pis de ma connaissance — bois de mon enfance. »

Telle phrase lapidaire dans son affirmation peut trouver son explication si l'on consent à refaire le chemin de la pensée : « C'était une spirale verte, où ne je sais pourquoi se faisait entendre un tic-tac de montre. L'Espagne n'est pas loin, pensai-je. » La spirale doit être associée au ressort de montre, qui fait penser au mécanisme d'horlogerie introduit dans les bombes, qui rappellent alors les attentats des anarchistes espagnols. Telle autre image d'un enfant écrasé dont on voit encore les plumes dans la boue évoque, sans contrôle possible de la raison, l'oiseau tombé du nid ou bien les plumes métalliques, attribut inaliénable de l'écolier. L'auteur s'attache ainsi à conserver la logique interne du rêve, sans concession au bon sens. De même, l'acoustique déformante du rêve est transposée pour la plus grande joie du spectateur fier « à l'idée de sa propre supériorité » (9). Le dialogue paraît incohérent, les protagonistes ne se répondent plus mais suivent un ordre de pensée interne qui fait preuve d'une certaine continuité : l'enlèvement de l'enfant, l'invitation à dîner, la mort d'Henri.

Qu'il s'agit d'un théâtre cruel, les accessoires, les réflexions des personnages le montrent assez : « On m'invite à dîner pour étrangler les enfants... », « Je ne vous sauverai pas, la glace se referme trop rapidement... ». Tirs, poursuites, fuites éperdues, bains forcés ne sont rien au regard de l'accident fatal : l'enfant écrasé, Henri tué par les mauvaises femmes. Au quatrième tableau, le seul fruit de la raison de l'auteur, l'atmosphère dramatique est accentuée. Véritable lieu de défoulement des passions, la salle à manger se transforme en coupe-gorge, tandis qu'au cinquième tableau apparaissent les lueurs d'incendie. Les malfaiteurs se déguisent en policiers qui accomplissent vaillamment leur devoir en appréhendant la coupable du crime de la rue Daunou, en rossant la marchande de journaux et l'enfant trouvé. Maldoror se profile avec la scène de la femme traînée par les cheveux et dont la tête rebondit à chaque marche. Enfin, une pointe grand-guignolesque ne messied pas avec, au sixième tableau, une femme coupée en morceaux dans une cabine de bains. C'est la nuit éclairée de la tragédie : une femme

(9) BAUDELAIRE, *De l'essence du Rire*, Pléiade, Gallimard, p. 715.

qui voulait brûler ses lettres s'approche trop du feu, son peignoir s'enflamme. Ailleurs, la foule clame l'incendie tandis que la lueur vacillante d'une bougie annonce la mort certaine : « Il n'y en a plus pour longtemps pensent les voyageurs. »

L'hallucination est donc organisée par le dramaturge, selon le rythme propre à ces pénombres du rêve où se rencontrent la passion, la cruauté, l'érotisme, essences mêmes du théâtre dans sa fonction sociale.

C'est à un spectacle moins sombre (mais non moins tragique) qu'il nous convie avec *L'Ephémère*, fantasmagorie dédiée à André Masson en 1929 (10). Dans une atmosphère étrange, imprégnée de surréalisme, une foule attend la venue d'une nouvelle étoile. La destinée d'un enfant lui est associée, liée à son étoile, car ici les mots sont pris au pied de la lettre, ils sont la pensée même. Nous assistons au voyage merveilleux de l'enfant au pays des Ephémères. Il rencontre tour à tour un zouave annonçant la guerre, une femme « plus belle endormie, la plume, le diamant, l'akène ailé » à la recherche de laquelle il partira, d'un philosophe cherchant « le grand principe de dualité des contraires », synthèse de son système personnel puisqu'il a le corps d'un lion et la tête d'un homme. En écho à Raymond Roussel, l'enfant est prédestiné, il a l'étoile au front et, dans une métamorphose très kafkaïenne, il se transforme en un géant éphémère, écrasé par son propre père, l'astronome, au nom de la science. Car les calculs scientifiques ne sauraient être erronés ; puisque l'étoile a disparu, l'enfant doit lui aussi mourir. Au dernier tableau, un œil énorme dont la paupière se ferme montre que tout ceci n'est qu'une vision.

Un certain aspect de farce nous fait retourner au style du *Peintre*. Si cette pièce est « scientifique », c'est qu'en effet elle ironise sur le rigoureux esprit scientifique et montre tout ce que l'on peut découvrir derrière ses limites.

Jeux de mots, jeu de l'esprit libéré, thème de l'enfant à la découverte du monde, atmosphère onirique, révèlent un Vitrac attaché au « Théâtre de l'Incendie ». Nous avons ici une nouvelle incarnation de Victor, l'enfant grandi trop tôt, avide de connaissance. Un enfant qui seul connaît

(10) *L'Ephémère* a paru dans *Variétés*, 2e année, n° 9, 15 janvier 1930. Cf. Roger VITRAC, *Théâtre III*, p. 55 et suiv.

la valeur magique des choses, à qui il sera donné de connaître l'Ephémère et qui, l'ayant dédaigné, sera condamné à le rechercher, pour son expiation. Enfant savant qui « joue sur les mots », selon sa propre expression, et qui donnera la clé de ses recherches au philosophe.

Avec *L'Ephémère*, le spectateur a, comme Alice, traversé le miroir. Le fantastique s'établit sur scène : « C'est une sorte de carrière de verre sombre, où sont assis sur des reflets de chaises, les reflets de deux hommes... » Sous le couvert de la féerie, on voit quel mythe tragique de la connaissance est mis en cause, mythe qui, encore une fois, réclame la mort du voleur de feu.

Les Mystères de l'Amour.

Les Mystères de l'Amour, dont le texte fut publié en 1924 dans la collection « Une œuvre, un portrait » (Editions Gallimard), s'inscrit dans le programme surréaliste élaboré au même moment. Ce n'est pas par hasard que Vitrac porte, sous le titre, la mention « drame surréaliste ». La pièce représente, en quelque sorte, un sommet du théâtre surréaliste dont on peut se faire une opinion à travers les œuvres de Breton, écrites en collaboration avec Soupault puis Desnos et Péret, parues dans *Littérature* (11) et qui avaient fait l'objet de mises en scène lors des soirées dadaïstes.

Vitrac applique dans sa pièce un principe qui était de règle pour toute manifestation dada ou surréaliste, qui consistait à agir sur le spectateur ; non seulement à l'étonner, mais aussi à le mystifier pour l'inciter à prendre part à l'action qui se déroulait devant lui. Car, bien entendu, le spectacle dada ou surréaliste ne relève pas de l'esthétique communément admise au théâtre, il n'est pas fait pour distraire, encore moins pour séduire, bien que la part de jeu et de plaisir dégagée par un tel spectacle soit fort grande. Mais au-delà des apparences, il s'agit d'ouvrir au spectateur les perspectives d'un monde merveilleux où, libéré des chaînes de la raison, il pourra

(11) Cf. André BRETON et Philippe SOUPAULT : « *S'il vous plaît* », *Littérature*, n° 16, septembre-octobre 1920 ; « *Vous m'oublierez* », *Littérature*, 2e série, n° 4, 1er septembre 1922.
BRETON, DESNOS, PÉRET : « *Comme il fait beau* », *Littérature*, n° 9, février-mars 1923, 2e série.
Cf. en outre les deux pièces d'Aragon publiées dans *Le Libertinage*, Gallimard, 1924 : *L'armoire à glace un beau soir* (dédiée à Roger Vitrac) et *Au pied du mur*.

errer dans ce monde que nous croyons illusoire et qui, pour Vitrac et ses amis, est le seul qui représente la vraie vie. Peu importe que les procédés soient grossiers, si le but recherché est atteint. Par exemple, la majeure partie du premier tableau se déroule, non pas sur la scène, mais dans une loge d'avant-scène, de telle sorte que le spectateur croit, alors que le rideau du théâtre s'est déjà levé pour le prologue, assister à la querelle d'un couple de spectateurs. Pour accentuer l'illusion, l'auteur précise bien, dans ses indications de mise en scène, que le lustre de la salle doit rester allumé tout au long de ce tableau. Le procédé est simple, il consiste à prendre le contre-pied de ce qui se fait habituellement. Si le bon sens et la tradition veulent que les comédiens jouent sur la scène, éclairés par la rampe tandis que la salle est dans l'obscurité, ici nous aurons tout le contraire, et nous savons bien que ce n'est pas dans un but trop simpliste de dérision.

C'est aussi dans le but de convaincre le spectateur qu'il n'a rien fait s'il s'est contenté de payer son fauteuil que Patrice, le héros, dévisage la salle, criant à l'un : « Attention ! vous allez tomber », à l'autre : « C'est vous le bœuf ? » etc. Bien plus, l'héroïne ira jusqu'à tuer un spectateur, à la fin, pour bien faire comprendre à tous qu'ils ne doivent pas sortir de la salle comme ils y étaient entrés, et que le drame auquel ils ont assisté est aussi le leur, ce qu'ils n'ont pas le droit d'oublier. Ainsi donc *Les Mystères de l'Amour* développent, dans leur agencement scénique, la thèse que reprendra le Théâtre Alfred Jarry dans ses manifestes : « Ce n'est pas à l'esprit ou aux sens des spectateurs que nous nous adressons, mais à toute leur existence... » (12) L'accord de Vitrac et d'Artaud n'est donc pas fortuit, il repose sur un certain nombre de réflexions préalables au sujet de la fonction du théâtre qu'ils envisageaient de la même façon, à la même date.

Vitrac ne se contente pas de porter la scène dans la salle. Son texte est une constante mise en cause du spectateur, à laquelle des spectateurs fictifs répondent en élevant la voix, en s'interpellant, en accusant Patrice d'être un criminel (p. 19) (13), en protestant quand la lumière s'éteint (p. 23) ou quand le drame paraît déraisonnable

(12) « Le Théâtre Alfred Jarry », *N.R.F.*, n° 158, 1er avril 1926, repris in Antonin ARTAUD, Œuvres complètes, II, p. 13.

(13) Les numéros de pages, entre parenthèses, renvoient à l'édition de 1948 des *Mystères de l'Amour*.

(p. 18). Soigneusement répartis dans le théâtre, ils sont là pour inciter le spectateur sans méfiance à les imiter, négligeant le bon usage qui voudrait qu'on n'intervienne pas au cours d'une pièce, sinon par des applaudissements plus ou moins fournis à la chute du rideau. Le théâtre est illusion. Mais une règle généralement admise veut que l'illusion demeure contenue dans les limites de la scène, tandis que les personnes assises dans la salle peuvent à tout moment se rassurer, reprendre pied quand elles se sentent emportées dans les longues glissades du rêve, en regardant leurs voisins, en leur parlant, le cas échéant. Il y a là un sentiment de sécurité du spectateur, conscient de faire partie d'une collectivité différente de celle qu'on lui montre, qu'assurément Vitrac veut détruire en rendant l'illusion absolue.

Le spectateur a perdu tout sentiment de supériorité ; il n'est plus sûr d'être au milieu de ses congénères dans le monde réel. Les barrières ont été supprimées ; pour lui, le sable est mouvant. Alors l'auteur redouble ses coups. Le drame auquel on croit assister (après quelques minutes d'égarement) n'est pas le vrai drame. Quand, à la fin du premier acte, on frappe les trois coups, quand le théâtre reprend son aspect normal et que le rideau se lève sur ce qui devrait être une pièce logiquement conçue, alors on peut lire sur la toile de fond cette inscription :

« On peut toujours
Mourir
Deux heures à la fois
Cigarettes : La soie »

Le dialogue auquel on assiste ensuite, qui semble répondre à une organisation rationnelle, est de la plus exquise folie : au jeune homme qui lui fait remarquer que sa barbe est sale, le vieillard répond : « Eh ! quand j'étais enfant, Justin, elle était blanche comme le lait. »

L'auteur de ce drame ne dédaigne pas d'intervenir ; il apparaît sous des traits véritablement dérisoires, en une scène muette qui a d'autant plus de valeur qu'elle marque l'illusion élevée à la puissance deux : « Il est en bras de chemise. Son visage et ses vêtements sont couverts de sang. Il rit. Il rit aux éclats. Il rit de toutes ses forces en se tenant les côtes.

Les deux rideaux tombent brusquement. »

Cette image d'un auteur volontairement ridiculisé par

la déraison dont il fait preuve, n'est pas gratuite. Elle est la conclusion d'une théorie parfaitement cohérente que plusieurs artistes, après Marcel Duchamp, avaient faite leur à l'époque. Duchamp disait que la peinture n'existait pas, que la part faite à l'artiste était trop belle. En un mot, ce sont « les regardeurs qui font le tableau », le spectateur a le droit de tout dire, de penser ce qu'il veut du tableau qui lui est soumis, la volonté de l'auteur passe au second plan dès lors que le « regardeur » prend ses responsabilités et qu'il s'exprime en toute liberté. Vitrac suit la même démarche dans sa pièce, il somme pratiquement le spectateur de s'exprimer à haute voix, en lui faisant comprendre que l'art et l'artiste ne méritent aucune considération sacrée.

C'est un auteur semblable, un peu moins comique, qui intervient au troisième et au cinquième tableau pour essayer par deux fois de résoudre le drame. Il paraît simple et bon enfant, bien embarrassé de l'attitude qu'ont prise ses personnages, leur laissant, pour finir, toute liberté d'agir à leur guise : « ... Eh bien, je vais découvrir ici ma grande faiblesse : dans ce cas j'agirais comme vous. Mais dans ce cas, permettez-moi de me retirer » (p. 38). L'auteur sort, conscient de son inutilité. Feignant de croire que ses personnages sont en quête de leur auteur, il pénètre brusquement dans le drame qui semble traîner en longueur, pour imposer sa conclusion. Et c'est un dialogue dramatique qui se noue. A l'opposé de Pirandello, Patrice n'a pas besoin de son auteur, il tente même de s'en débarrasser en faisant feu sur lui avec l'arme que ce dernier vient de lui remettre pour assassiner Léa. Mais le personnage n'est qu'un reflet, il ne peut rien contre les êtres qui se trouvent de l'autre côté du miroir. Il essaie vainement de se rebeller, de rejeter la nature qui lui a été imposée par l'auteur, parvenant à ébranler son adversaire sur le terrain du langage :

« *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... » (p. 56).

Devant cette constatation angoissée du pouvoir des mots, l'auteur ne peut faire autrement que dresser le constat de sa propre faillite, se retranchant derrière une explication vitaliste, qui n'élucide rien, et qui pourtant est la propre attitude de Vitrac : « Je n'y suis pour rien. La vie est ainsi faite. » Il ne lui reste qu'à fuir, sous les quolibets de ses créatures définitivement affranchies de sa tutelle.

Le problème de la création artistique est donc nettement posé, à l'intérieur même du drame. Cependant, l'auteur des *Mystères de l'Amour* ne se laisse pas mettre en cause, et il achève sa pièce comme il l'entend. Vitrac installe le théâtre dans le théâtre jusqu'à un certain point seulement, il ne se laisse pas gagner par le faux problème qu'il reprochait à Pirandello de se poser avec la création de *Six personnages en quête d'auteur*.

Non moins malicieux que Pirandello, il a le bon sens de dissimuler l'artifice théâtral sous un effet tellement rude qu'il passe inaperçu, puisque la salle doit rester, à la fin, sous l'émotion que lui cause la mort (fictive) d'un spectateur.

Il y a dans *Les Mystères de l'Amour* une dialectique consciente de la fiction et de la réalité, puisque l'auteur vrai apparaît sous les traits d'un auteur de guignol, puisque les problèmes (réels) de la création théâtrale sont dépeints dans une scène en trompe-l'œil, de sorte que le spectateur, mené d'un extrême à l'autre, passe insensiblement les trois plans constitutifs de la pièce :

1° le plan du réel, qu'incarnent les deux amants et leurs familiers ;

2° le plan de la fiction qu'est le théâtre dans le théâtre, la scène dans la salle ;

3° le plan du rêve qu'est la projection des êtres (Patrice = Mussolini, Dovic = Lloyd George).

Il y a enfin un quatrième plan qui n'apparaît qu'après coup, une fois le rideau définitivement retombé, qui est celui du *surréel*.

Le surréalisme lui-même n'est pas tant dans le sujet que dans les thèmes et surtout dans la manière de les traiter, c'est-à-dire dans la conception du dialogue.

Le thème majeur de l'œuvre est celui de l'amour réciproque qu'éprouvent Patrice et Léa, un amour fou, en dehors des conventions, auquel la société, sous les formes

les plus diverses (parents, amis, policiers) vient opposer son veto. Mais c'est un amour qui ne s'exprime pas par des mots, qui conduit à des gestes représentant — en apparence — tout le contraire de l'amour. D'où ces « Mystères » que nous sommes conviés à élucider. Quelle sorte de personnages sont Léa et Patrice ? L'auteur donne peu d'indications à leur sujet, mais nous savons, par un des enfants, au cinquième tableau, que Léa mène une vie assez libre ; elle est « la dernière des dernières » dit-on, et son comportement au cours de la pièce nous laisse entendre qu'éprise de Patrice depuis peu, elle ne cesse pas de recevoir son ancien amant, Dovic. La rumeur publique, au début du cinquième tableau, répandra toutes sortes de vérités et de contre-vérités sur son compte, mais on sait bien qu'il en est ainsi chaque fois que se produit un attroupement, et Vitrac se livre, dans ce passage, au plus pur réalisme, avec un effet comique incontestable :

« *Voix diverses* — C'est le 53. — C'est le 53 au quatrième. — Au quatrième. — Le 53 ? — Une femme. — La connaît-on ? — Elle vit seule. — C'est une actrice. — Une américaine. — Une mère de famille. — Une grue. — Pauvre femme, qu'a-t-elle ? — Elle est folle. — Elle n'a rien du tout. — C'est une hystérique. — Elle brise tout. — Elle brise les meubles. — Elle brise les vitres. — Elle va incendier toute la maison... » (p. 46).

Pour le reste, nous l'imaginons très sensuelle, provocatrice parfois (avec l'auteur, p. 55) et fondamentalement jalouse. Patrice, que nous voyons en uniforme d'officier des dragons puis sous les traits de Mussolini, ne donne lieu à aucune description. Dans cette pièce, les personnages ne réfléchissent pas, ils sont tout en action, ce que suggère le prologue, dès l'abord. On y voit Patrice tracer le visage de l'être aimé sur le trottoir, en un geste spontané, presque inconscient. Il est aussitôt questionné par un agent, comme s'il y avait dans son attitude quelque chose de répréhensible, l'exhibitionnisme des sentiments par exemple.

L'amour de Patrice et de Léa ne nous est pas donné comme une certitude. Le spectateur doit suivre les héros dans leur démarche, qui les conduira à l'amour partagé. Le premier tableau expose, en quelque sorte, le thème de l'aveu. Patrice voudrait que Léa lui avoue son amour, car il ne suffit pas d'aimer, il faut le dire, le crier « par-dessus les toits, l'étoile, par-dessus les étoiles », dira Patrice (p. 17) avec une effusion au demeurant très romantique. Il pose

ainsi dès l'origine le problème du langage, c'est-à-dire de la communication par la parole qui. nous le verrons plus loin, ne concorde pas toujours avec la signification du geste. Patrice exige cet aveu comme on exige l'aveu d'un criminel, ce qui produit un effet comique car, ne l'oublions pas, *Les Mystères de l'Amour* sont avant tout une pièce qui déchaîne le rire à chaque instant, comme nous avons pu le constater récemment lorsque les étudiants de l'Université du Théâtre des Nations en ont interprété le cinquième tableau, lors d'une représentation privée (avril 1965).

La compréhension par les mots entre Léa et Patrice est presque impossible. Léa refuse de lui avouer quoi que ce soit, tandis qu'elle ne fait aucune difficulté, quelques instants après, pour dire à sa mère que Patrice l'aime et qu'elle l'aime en retour. Cette non-communication nous ferait désespérer de l'amour, mais on comprend que les rapports entre une mère et sa fille, qui devraient être intuitifs, ne sont pas meilleurs et conduisent à la même incompréhension. Cependant, que Patrice entende Léa avouer et c'est pour lui le bonheur suprême : « Je suis heureux, Il ne m'en faut pas plus. J'étouffe », dit-il. A un spectateur qui lui reproche son attitude et le traite de criminel, il répond que seul l'amour le rend fou, et que tout le monde serait comme lui, si on voulait bien rendre son tribut à l'amour.

Mais aussitôt, le passé s'interpose, tant la mémoire afflige les êtres. Léa voudrait effacer tout ce qui a été sa vie antérieure : « Dis, tu ne me demanderas rien de ma vie, mon Patrice ? » demande-t-elle (p. 23) après que Dovic, son premier amant, soit venu lui demander des comptes. L'attitude de ce dernier est significative d'un certain amour courtois, et pourtant la sincérité des sentiments est incontestable :

« Je proteste, Léa. (*Il la gifle.*) Je t'ai toujours aimée. (*Il la pince.*) Je t'aime encore. (*Il la mord.*) Il faut me rendre cette justice. (*Il lui tiraille les oreilles.*) Avais-je des sueurs froides ? (*Il lui crache au visage.*) Je te caressais les seins et les joues. (*Il lui donne des coup 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. (*Il la traîne par les cheveux autour de la loge.*) » (p. 21).

Ici l'action contredit la parole, et toutes deux sont au

même niveau de vérité. Dovic aime encore Léa, mais il ne peut s'empêcher, tant est puissante sa passion, de la frapper, pour se venger et pour lui prouver son amour également. Patrice a le même comportement lorsqu'au cours d'un long épanchement lyrique, Léa lui reproche de faire de la poésie. Il la gifle à plusieurs reprises, témoignant ainsi de la matérialité de son amour, car le dicton populaire, selon lequel qui aime bien châtie bien, lui semble devoir être mis en pratique.

Le mystère de l'amour est que Patrice, convaincu d'être aimé pour lui-même, ne puisse s'empêcher d'être jaloux du passé de Léa, et qu'il se prenne de querelle avec Dovic, pour le plus grand plaisir de la belle qui assiste ravie au combat. Plus mystérieux encore est le fait que sa jalousie rétrospective se poursuive dans ses rêves, au cours du deuxième tableau. Car n'oublions pas la remarque de Vitrac à propos de sa pièce, dans le « Manifeste » du Théâtre Alfred Jarry (1930) : « Pour la première fois un *rêve réel* fut réalisé sur le théâtre » (14).

L'important n'est pas de savoir s'il s'agit du rêve véritable de Vitrac ou de l'un de ses amis, mais de comprendre que chaque tableau où apparaissent Lloyd George et Mussolini est rêvé par Patrice. Or, ces tableaux de rêve traduisent les hantises, l'inquiétude, les arrière-pensées criminelles ou l'érotisme des amants. Ici (p. 28), Léa et Dovic, complices dans le crime, projettent de se débarrasser de Patrice en le jetant dans la Seine, ou bien en le mettant dans une de ces boîtes de bouquinistes, en zinc, d'aspect funéraire. Ailleurs, Léa se voit dotée, par la magie du rêve, d' « un mari sans le chercher, [d'] un enfant sans le faire et de(s) chiens sans les acheter » (p. 44), l'enfant abandonné qu'elle recueille ressemblant à Patrice, ce qui exprime un rapport direct entre son amour et son désir d'avoir un enfant, en même temps qu'elle veut ramener l'être aimé au stade de l'enfance, afin de le mieux chérir, d'exprimer son instinct maternel conjointement à son amour.

Il y a donc cette double solitude des amants lorsqu'ils sont en présence l'un de l'autre, qui se traduit par des injures et des coups, et, mystérieusement, un égarement de l'esprit, capable de tous les miracles, lorsque l'un des deux disparaît. Patrice absent, Léa devient folle de passion, son langage s'imprègne du vocabulaire mystique (en le parodiant) :

(14) Antonin ARTAUD, Œuvres complètes, II, p. 38.

« Vous dites que j'ai étranglé les poissons rouges de l'aquarium : j'ai vendu tout ce que j'ai pu du corps de Saint Patrice, le reste est parti en voyage. Le reste est-il de retour ? Oh ! s'il l'est qu'on me le dise. Et je vous construirai à mes frais des grottes artificielles, et je vous achèterai des pendules en soie et en chair d'homme. Et je garnirai votre cœur d'eau bénite où nageront des carpes et des Saint-Sacrements... » (p. 48).

Dès qu'elle le veut, par la seule puissance du mot évoqué, Patrice apparaît quand elle le nomme (p. 49). Cette dernière scène préfigure sur le mode majeur une scène que racontera Breton lorsqu'il aura rencontré Nadja, l'être surréaliste même : « Le regard de Nadja fait maintenant le tour des maisons. Vois-tu, là-bas, cette fenêtre ? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge. La minute passe. La fenêtre s'éclaire. Il y a en effet des rideaux rourouges » (15). Que cela passe les bornes de la crédibilité, Breton en convient, mais il n'en demeure pas moins que de noire, la fenêtre est devenue rouge au moment indiqué par Nadja, ce qui rend curieusement plausible la scène des *Mystères de l'Amour* imaginée par Vitrac antérieurement, pénétrant au cœur du surréalisme.

Puissance du verbe, et aussi puissance du désir, qui abolit toute logique ! Mystérieuse aussi cette réapparition spectaculaire de Patrice, qui devrait entraîner les deux héros à exprimer une joie délirante, lesquels tiennent un langage banal, comme si de rien n'était. La passion semble être fonction de la distance qui sépare les amants. Nulle (ou presque) lorsqu'ils sont ensemble, elle croît à mesure de leur éloignement. Ou plus exactement, ce n'est pas le degré de passion qui est en cause, mais son taux d'expression. Le même dialogue terre à terre se reproduit deux fois (pp. 50 et 53), alors qu'on attend un duo d'amoureux. Quand Léa s'exclame qu'elle a attendu le retour de Patrice avec impatience, elle coupe court à toute expansion par une chute brusque : « J'ai faim. »

Ce n'est qu'une fois débarrassés de leur auteur, que les personnages atteignent le bonheur commun dans l'amour, qu'ils peuvent enfin dire en une langue accordée :

« *Patrice :* Ah ! Léa, il y a tout de même l'amour.

---

(15) André Breton, *Nadja*, Gallimard, 1928, p. 107.

Léa : L'amour usé jusqu'à la corde, et la corde pour se pendre.

L'amour : le travail secret de l'usure. Il y a toi, Patrice... » (p. 57).

Alors s'élève le chant pur de la compréhension immédiate. Le dialogue, au cours duquel, exceptionnellement, les répliques s'enchaînent, est un hymne élevé par les amants à la gloire de tout ce qui fait l'amour : douleur, bonté, pardon, la mort aussi nécessaire, la mort d'un spectateur, qui intervient au paroxysme de leur délire.

L'image de l'amour qui nous est ici soumise diffère peu de celle que se font les surréalistes à la même date. Cependant le thème adjacent qui y est développé est plus personnel à Vitrac. C'est celui de l'enfance, envisagée comme une hantise constante du couple. Patrice redoute d'avoir, au cours de sa liaison avec Léa, un enfant qui ne serait pas le sien. « Je n'aime pas les enfants des autres », dit-il (p. 25). Cette représentation de l'enfant étranger se glissant dans le ménage est complémentaire de la jalousie et de la crainte du passé, que nous avons déjà vues chez Patrice. Léa, qui désire être mère, porte dans ses bras une poupée d'étoffe qu'elle regarde comme son enfant, (n'est-ce pas le sens exact du jeu pour la petite fille qui, en imitant, apprend à être mère ?), qu'elle veut ressemblant à elle-même, et qu'elle affirme être de Patrice. Celui-ci, qui ne veut rien entendre, « saisit la poupée, la dépose dans le fleuve et disparaît ». Par ce geste magique, il entend se délivrer, dans les eaux de l'oubli, d'une image obsédante, tandis que Léa persiste à reconnaître son enfant : « Elle a mes yeux bridés. Mes cheveux blonds. Ma bouche claire » (p. 29), concluant qu'on ne peut mourir d'amour, puisque l'amour engendre les êtres.

Ce violent désir de maternité qu'éprouve Léa va se concrétiser puisqu'elle accouchera d'un garçon. Nous assistons à la transformation du couple devant l'enfant : la mère devient presque gâteuse de joie, elle bégaie, empruntant ce langage primaire que les parents se croient obligés de tenir quand ils ont un petit devant eux : « Qu'est-ce qu'on veut en faire de son fils ? de son fifi, de son guigui, de son guiguillollo, de son guillo ? » (p. 39), cependant que Patrice suggère, par sa maladresse, son constant refus d'être père. Plaçant l'enfant sur la cheminée, il lui fait un signe pour qu'il vienne dans ses bras. « L'enfant risque un mouvement, perd l'équilibre, tombe et se tue. » La mort brutale souligne la fragilité de l'enfant en bas âge, que Léa

exprime autrement, en disant que le petit a attrapé la rougeole en tombant. On sait combien les maladies les plus bénignes sont dangereuses pour le nourrisson, et il se pourrait bien que, sous la fiction, Vitrac transposât la mort de son frère Patrice qui l'avait, nous dit Mme Léo A. Salmon, longtemps obsédé.

C'est par le rêve, au cours du quatrième tableau, que Léa va réaliser son désir de maternité. L'auteur imagine qu'au départ du train une femme, prétendant avoir à prendre des billets pour ses chiens, lui abandonne son enfant. Un fait divers récent qui s'est produit à la gare de Bruxelles confirme que cette forme d'abandon est moins imaginaire qu'on le croit. S'apercevant qu'on l'a trompée, Léa veut faire arrêter le train, pour rendre l'enfant à sa mère légitime. Simulacre de protestation, fréquent dans le rêve, par lequel elle tente de dissimuler son véritable désir. Par la suite, elle se livrera au rite de la maternité, s'occupant de trouver des souliers à l'enfant, apprenant à marcher à son pas, l'adoptant définitivement : « Mon petit, mon petit, maintenant nous ne nous quitterons plus... » Au cinquième tableau, Patrice annonce encore à l'auteur que Léa attend un enfant, de sorte que, constamment, l'amour est présenté, dans le rêve comme dans la réalité, avec son corollaire, la maternité.

Comme cela se produira souvent dans le théâtre de Vitrac, nous aurons l'occasion de le remarquer, une scène entière est consacrée à nous présenter trois enfants dans leurs jeux. Ils pourraient nous paraître de petits monstres exaspérants, des « vieillards de poche » comme dit Patrice, s'ils n'étaient tout à fait vrais, tels que sont des enfants dans leurs jeux. Pour eux, le mode hypothétique est supprimé, ils passent insensiblement de ce qu'ils sont réellement à ce qu'ils voudraient être.

L'un des enfants est père d'un colonel de zouaves. C'est Victor en puissance, il est précocement sage et savant, parlant comme un livre, si les livres pouvaient parler. Ses compagnons de jeux, moins doués que lui, sont peut-être plus naturels dans leur manière de singer les adultes, montrant par là leur curiosité, leur soif de connaissance, que les parents, par sottise, laissent toujours insatisfaite. Echo du *Peintre*, cette scène préfigure déjà les jeux d'Esther et Victor, dans *Victor ou Les Enfants au pouvoir*. Certes, l'image que Patrice et Léa ont de l'enfance est faite pour les troubler. Que leur réserve l'avenir ? Mais nous comprendrons, dans la dernière scène, que leur amour,

pour se réaliser totalement, appelle la procréation ; car il y a « le pardon, comme les naissances ».

Le langage des *Mystères de l'Amour* traduit le mieux les thèses surréalistes de l'auteur. Comme le dit Breton dans le *Manifeste du Surréalisme*, le dialogue n'est que l'affrontement de deux pensées qui se traitent en ennemies. Le surréalisme tentera de redonner au dialogue sa pleine efficacité en supprimant les formes de politesse, les clauses de style, pour aboutir à l'unité de pensée, comme il advient dans l'ultime dialogue de Patrice et Léa. Mais auparavant, que de barrières à franchir ! Chaque dialogue condamne les protagonistes au soliloque, tant il est vrai que le langage ne facilite pas la compréhension des âmes. Il faudrait citer, comme exemple, l'essentiel de cette pièce. Le rappel de la première conversation entre Patrice et Léa illustrera suffisamment notre propos :

« *Patrice.* Ah ! mais à la fin, voulez-vous avouer ?
Léa. Non.
Patrice. Une dernière fois, Léa !
Léa. Non.
Patrice : Acceptez ces quelques fleurs.
Il la gifle. »

Quand on sait qu'ici Patrice voudrait entendre Léa lui parler de son amour, on voit tout ce qui, à l'origine, oppose les amants. Ce n'est pas que le langage lui-même soit en cause, il n'est pas de nature à tromper les interlocuteurs. C'est le mécanisme du dialogue qui nous est montré vicié, incapable d'être le fil conducteur de deux pensées qui auraient tout pour s'accorder si l'homme n'était condamné, par sa nature même, à un éternel monologue. Nous avons rappelé précédemment la récrimination de l'auteur, dont les paroles de ses personnages rendent tout impossible. Tout l'aspect absurde (et très actuel) de cette pièce, relève de cette considération. Ailleurs, on annonce un comportement qu'on va nier par le geste. Ce sont les fleurs de Patrice, qui se traduisent en gifle, les prétentions amoureuses de Dovic, qui se traduisent par des brutalités. En fait, le geste dément la parole, mettant à nu les sentiments réels des personnages. C'est en mettant au même niveau l'action et l'intention d'action que Vitrac se révèle un dramaturge novateur. Là où d'autres auraient recours à de longues scènes explicatives, lui condense, donne du relief, anime ses personnages qui prennent peut-être l'aspect de fantoches, mais sont plus près de l'esprit. Le spectateur peut

alors rêver à son gré aux prolongements des mots utilisés. Car chaque formule a son ombre, qui la rattache à la pensée logique. Les fleurs annoncées par Patrice relèvent d'une image implicite : les doigts, lorsqu'on gifle, impriment une marque rose sur la joue (la langue populaire ne parle-t-elle pas, dans ce cas, de « giroflée à cinq feuilles ?). De même, lorsque Patrice dit qu'il va faire un tour au bord de l'eau, s'assied et regarde la salle : vu d'une loge, l'orchestre est comme une mare aux canards.

Vitrac utilise les procédés de désarticulation du langage, que nous avons déjà rencontrés dans sa poésie d'inspiration surréaliste, qui déchaînent le rire ou projettent une lumière sur les actes de ses personnages. Il y a la contrepèterie : « J'aime Patrice, Ah ! j'aime ses tripes. Ah ! j'aime ce pitre... » (p. 18) ; le glissement phonétique : « Je le crierai par-dessus les toits, l'étoile, par-dessus les étoiles ! » (p. 17), qui inspiraient déjà *Peau-Asie*. Il y a aussi les techniques du langage mises au jour par Freud, qui justifieraient une étude psychanalytique de la pièce, si on n'était persuadé que Vitrac y a eu recours intentionnellement : « Ma mère vous *enchien* ce panier de *voie* », dit Léa apportant un panier plein de petits chiens (c'est Vitrac qui souligne le lapsus). Les mots sont pris au pied de la lettre. « Oh mes amis ! » s'exclame Patrice ; aussitôt ses amis entrent en scène, ce qui est d'un comique certain, quand il ne se reproduit pas trop souvent. De même, Patrice baise les mains de Léa : « Tu m'as brûlé », s'écrie-t-elle. En effet, les mains de Léa fument, elle les plonge dans l'eau, éteignant ainsi son ardeur amoureuse. « Tu te fais des idées », dit Léa à Patrice. Immédiatement, celui-ci saisissant le mot et non la pensée réplique « Je ne fais plus rien » (p. 32). On sent que l'auteur ne pourra s'empêcher de prendre le contre-pied de phrases stéréotypées. Ainsi Patrice concluant une belle période : « N'est-ce pas Léa ? », cette dernière n'aura qu'à répondre « Ce n'est pas Léa » pour que son interlocuteur reprenne une argumentation qui conclura que c'est pourtant elle. Dès lors que la phrase n'est pas acceptée sans examen de chacun de ses composants, on aboutit à une application systématique de la logique cartésienne, d'où cette phrase, qu'on pourrait qualifier d'hyperlogique : « La raison, c'est l'équilibre, n'est-ce pas ? Tu montes assez bien à l'échelle. » (p. 34). En effet, si la raison est l'équilibre, Patrice qui conserve son équilibre quand il monte à l'échelle a toute sa raison !

Autre procédé poétique que nous avons déjà vu dans

Connaissance de la Mort : la parodie de dictons, de phrases légendaires :

« *Patrice :* Oh ! ma chérie, que vous avez de grandes dents.

Léa : C'est pour mieux vous bercer, mon enfant » (p. 53). De cette utilisation parodique, il n'y a pas loin à la simple intégration de phrases historiques qui, se coulant dans le discours de Patrice, revêtent aussitôt un caractère comique : « Et cependant elle tourne », dit-il, Léa complétant : « C'est égal, je n'ai pas voulu cette guerre ».

On voit déjà sur quelles bases vont s'établir les images qui animent le dialogue surréaliste, dégagé des obligations de la politesse, où les propos tenus sont totalement indifférents « à l'amour propre de celui qui a parlé », comme dit Breton (16) pour lequel « Les mots, les images ne s'offrent que comme tremplin à l'esprit de celui qui écoute ». Ce n'est pas la force de l'articulation logique qui compte, mais le pouvoir de suggestion des phrases énoncées. De même pour l'image, condensation de réalités éloignées, rapprochement en apparence arbitraire, elle pourrait toujours être expliquée, mais sa force poétique est ailleurs : « Tahiti, la chaussure du printemps » ; (la bouche) « Elle est comme une carrière de sang » ; (une lampe électrique) « l'Equateur sur un gril » ; (la douleur) « une goutte d'huile brûlante qui engendre un corps »... Le risque est grand de voir s'établir un poncif surréaliste, mais Vitrac limite fort heureusement l'épanchement lyrique de ses personnages, et nous verrons que son théâtre néglige très rapidement cette forme d'expression.

Il nous reste quelques belles métaphores, qui s'imposent à nous dans leur incohérence, qui renouent avec la poésie des siècles passés (celle de l'âge baroque) ou des chansons populaires. Ainsi des yeux de Patrice, dans lesquels Léa devine « une carrière blanche... où les ouvriers sont à leur aise », comme dans *Connaissance de la Mort* les chevaux se noient avec douceur dans les yeux de Léa. Ou encore la métaphore des cheminées d'usines, moins belle parce que sa signification érotique nous est devenue plus familière : « La moisson des cheminées d'usines se fait à la fin du mois de novembre. On les

(16) André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, J.-J. Pauvert, 1962, p. 51.

roule d'abord dans le sable pour les affiner. Elles sortent lisses et brillantes de cette opération. Les unes, destinées à la reproduction, sont placées à droite, les autres sont placées à gauche. De ces dernières on fait deux parts, les unes sont destinées à l'armement... » (p. 54). Et pour finir, la poésie du dialogue de Patrice et Léa, exprimant leur mutuelle compréhension par des images abondantes, en un rythme serré, où la répétition obsédante impose au discours la forme du poème en prose :

« *Léa :* Il y a la mort.

Patrice : Oui, la mort. Mais la mort comme le pardon. Comme la neige sur la montagne. Le pardon, comme le fer que l'on coupe au couteau. Le pardon, comme l'eau dont on fait les maisons... » (p. 58). Il conviendrait de reprendre ici tout ce qu'a dit Breton, dans son *Manifeste*, à propos de l'image surréaliste, qui s'offre à l'homme comme un nouveau paradis artificiel, qui flatte l'esprit sans que celui-ci puisse savoir exactement pourquoi, qui est « la plus belle des nuits, *la nuit des éclairs* : le jour, auprès d'elle est la nuit ».

Le flamboiement de ces images nous conduirait tout naturellement à classer *Les Mystères de l'Amour* dans le Théâtre de l'Incendie, si on n'y retrouvait, en outre, certains caractères communs aux pièces déjà analysées. C'est-à-dire les scènes de violence, les querelles entre Dovic et Patrice, la cruauté des personnages décapitant un enfant, sciant un jeune homme, le sang qui se répand sur la scène, l'écho, qui nous parvient des coulisses, de l'accouchement douloureux de Léa, la mort brutale de l'enfant, les coups de feu tirés par les spectateurs et les acteurs, l'incendie que Patrice provoque en enflammant du coton. Ainsi, d'un acte à l'autre, d'une pièce à l'autre, se propagent les lueurs d'un foyer qui marque l'itinéraire de Vitrac.

Il ne faudrait pas croire, du fait que l'esthétique de ses premières œuvres correspond au domaine revendiqué par Breton pour le surréalisme, que Vitrac n'est qu'un imitateur, ou un élève appliqué. Avec raison, Artaud soulignait dans son compte rendu des *Mystères de l'Amour* (17) que Vitrac était parfaitement conscient de la méthode qu'il utilisait, originale en ce qu'elle ne devait rien à l'écriture

(17) Cf. Antonin ARTAUD, « *Les Mystères de l'Amour*, par Roger VITRAC », *N.R.F.*, septembre 1925, repris in Œuvres complètes, II, p. 163.

automatique car, précisait-il : « Il n'a jamais été dans la pensée de personne de considérer le surréalisme comme un mode d'activité capable de se libérer par le seul moyen de l'écriture automatique... » De fait, si nous en croyons Vitrac lui-même, rien n'est inventé dans cette pièce. Dans l'avertissement qu'il écrivit en 1948 pour la seconde édition, il rappelait les deux jeunes gens, Patrice et Léa, Roger et Suzanne, qui, « ensemble, aveugles comme l'amour et sourds comme la petite lanterne du ver luisant, ont posé, sans rire, pour ces mystères »... ajoutant, pour ceux qui n'auraient pas compris sa volonté de transposition : « Nous savons bien qu'il faut tout dire. Clairement ? Pourquoi ? » Poser l'équation, comme nous l'avons fait, Patrice = Roger, Léa = Suzanne, est bien trop simpliste. Léa est en même temps Suzanne et la représentation que Vitrac se faisait, à l'époque, de la jeune fille, de même que Patrice est Roger plus l'ensemble des préoccupations, des angoisses, des rêves du jeune homme qui écrivit cette pièce, inséparable d'un milieu que nous avons essayé de retrouver, qui est le groupe surréaliste, auquel s'ajoute l'atmosphère familiale. Vitrac a donné là-dessus toutes les indications nécessaires : « Léa est le sujet de *Connaissance de la Mort*. Une femme avec qui j'ai vécu pendant trois ans, écrit-il dans « Le Voyage oublié », et qui est très belle, très bonne et sans souillure. C'est aussi la jalouse des *Mystères de l'Amour* (18), précisant aussitôt : « *Connaissance de la Mort* et *Les Mystères de l'Amour* sont ici des documents, pas plus. » Nul doute que pour Vitrac il s'agisse de « documents » dans un sens très personnel. En 1928, il ne pouvait les considérer comme des textes marquant son époque, tout au plus comme des témoignages de sa participation à l'activité surréaliste. Mais l'article, de caractère nettement autobiographique, dans lequel ils sont cités nous permet de penser qu'il les tient pour des écrits significatifs de ses préoccupations d'alors. C'est dans cet état d'esprit qu'il assista à la représentation des *Mystères de l'Amour* le 2 juin 1927, en compagnie de Kathleen :

« Kathleen est près de moi. Je sens son bras sous le mien et nos regards se croisent sur un crime. Nous assistons au cauchemar de Léa : Cet homme que les acteurs mutilent sur la scène du Théâtre de Grenelle, c'est moi. Ce jeune officier de dragons livré aux acrobaties mentales de

(18) Roger VITRAC, « Le Voyage Oublié », *Les Feuilles Libres*, n° 48, mai-juin 1928, p. 113.

la Jalouse : c'est moi, c'est notre vaisselle qu'on casse, ce sont nos éclairs qu'on nous renvoie (Partons ! dit Kathleen), ce sont nos cris dont la toile se fait l'écho, la toile peinte, toute pavoisée d'oriflammes, de fleurs où montent des mains monstrueuses portant deux yeux comme une lyre » (18). L'imagination pure eut peu de part dans la rédaction de l'ouvrage. Vitrac s'y livrait à une observation très consciente des tensions internes du couple.

Pour tout dire sans se raconter lui-même, il employait une technique d'écriture surréaliste, recouvrant la trop grande précision d'un voile de pudeur qui, en outre, invitait le spectateur à se demander s'il n'était pas lui aussi l'un des personnages de ce drame l'assaillant de toutes parts.

Victor ou Les Enfants au pouvoir

Malgré toute l'importance que nous attachons aux activités du Théâtre Alfred Jarry, force nous est de constater que la représentation de *Victor ou Les Enfants au pouvoir* a provoqué, à l'époque, bien peu de réactions. Nous avons analysé les impressions de la critique, cependant il faut convenir que les critiques dramatiques en renom, même s'ils avaient assisté au spectacle, ne s'en étaient pas fait l'écho dans leur journal. Où sont les avis de Pierre Brisson, de Lucien Dubech, d'Edmond Sée, d'Antoine, d'Emile Mas, de Benjamin Crémieux ? Nous savons, par les lettres d'Artaud à Vitrac, que la plupart d'entre eux avaient été invités. S'ils n'ont pas rendu compte du spectacle, c'est qu'ils ne l'ont pas jugé digne d'une critique. Comme leurs confrères, ils y voyaient une « pochade d'étudiants » et préféraient s'abstenir d'en parler.

Il est donc intéressant de comparer l'accueil qui fut réservé à *Victor* lors des reprises suivantes, en 1946 puis en 1962, et d'examiner les circonstances qui entourèrent ces manifestations.

Le 17 août 1946, Vitrac qui se trouve prendre ses vacances sur la côte bretonne annonce quelques-uns de ses projets à Jean Puyaubert. En même temps qu'il donne le bon à tirer du premier volume de son théâtre, il pense « tenter une reprise de *Victor* avec de la musique ». Il souhaite donner la pièce à une compagnie d'avant-garde.

A la fin du mois, il informe son correspondant qu'il a reçu des propositions d'un groupement d'avant-garde, « Le

Thyase », dirigé par Michel de Ré dont il se divertit que, petit-fils du général Gallieni, il veuille reprendre *Victor*. La pièce serait jouée en octobre chez Agnès Capri ou au Vieux-Colombier, mais il ignore encore dans quelles conditions.

Enfin, les journaux annoncent la reprise de *Victor ou Les Enfants au Pouvoir* (19) par la Compagnie du Thyase les mardis en soirée et samedis en matinée à partir du 12 novembre 1946 au Théâtre Agnès Capri, rue de la Gaîté. Comme on peut en juger par l'horaire des représentations, ce n'est pas une reprise glorieuse, attendue par « le tout Paris du spectacle ».

Aussi Vitrac juge-t-il nécessaire de s'en ouvrir au public : « *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, c'est le mythe de l'enfance précoce... », explique-t-il dans les colonnes du *Figaro*, le 11 novembre. Pour lui, si l'auteur a vieilli, sa pièce n'a pas changé de caractère et c'est en fin de compte la jeunesse qui dispose. « Victor meurt tout simplement le jour de l'anniversaire de ses neuf ans... au moment précis où il a la révélation de la vie, de la vie comme elle est. Avec ses souvenirs, ses promesses, ses intrigues, ses éphémérides. » Victor est comme tous ces enfants précocement géniaux qui meurent trop tôt et dont l'éloge funèbre est vite fait. « Il ne pouvait pas vivre, voyez-vous, il était trop intelligent. » Le destin, qui est « toujours à la mode », s'appelle Ida Mortemart. Il prend les ailes d'un sphinx modern' style, à l'image du monde en 1909 : « Un monde survolé par les premiers avions, menacé par l'anarchiste Ferrer, consolidé par l'adultère, encore troublé par la fumée des drapeaux de Bazaine. Ce monde des *Lettres à Françoise* de Marcel Prevost, de l'iris noir, du Métropolitain, du corset Mystère, des femmes à dessous et du pétomane de l'Eldorado. Un monde puant et revanchard qui n'osait pas encore digérer sa défaite. » Cette nette caractérisation du spectacle qui s'ouvre à la compréhension de Victor explique sa brusque mort. Il ne pouvait pas vivre dans cette atmosphère de décomposition.

Comme lors de la première représentation, on s'étonnera sans doute du personnage d'Ida Mortemart : « Pourquoi cette grande dame ? Pourquoi pas le Sphinx ? » A cela, l'auteur répond par le mystère de l'inspiration poétique qui, en dépit de toute explication logique a soufflé à

(19) Pour toutes les références à la presse, se reporter au recueil factice de coupures de presse Fonds Rondel, RT. 1973.

Poe de faire parler le « corbeau never-more » et non un perroquet, ce qui eût été pourtant plus compréhensible. Pour terminer, Vitrac sait bien que son œuvre est gênante, et pour que le public se réjouisse, il l'invite à prendre son plaisir aux dépens de l'auteur.

Quoi qu'il en soit de la pointe finale, cette déclaration qui situe *Victor* dans le temps et lui donne simultanément les caractéristiques du mythe laisse entendre que la reprise se justifiait par la parenté de 1946 avec « une époque qui affichait partout « Entrée libre » pour cacher son hypocrisie ».

Le lendemain, avant la générale, il répond aux questions d'Armand Gatti dans *Le Parisien Libéré* : « J'ai été d'abord très hésitant, car je pense que la pièce est encore trop jeune pour l'époque. Elle a toujours neuf ans, comme son héros, Victor. » Ce sont là les craintes de tout auteur avant un lever de rideau. Mais il ne redoute pas que son œuvre ait vieilli, car elle met en scène un mythe. Elle est volontairement limitée à 1909 parce qu'on ne peut « faire universel » sans trouver de limites. Avec désinvolture, il explique comment il l'a écrite : « J'ai pris le journal *Le Matin* du 12 septembre 1909. J'ai découpé tous les articles, puis j'ai procédé à une méthode de « collage » comme dans le cubisme. » C'est là mettre en avant un procédé effectivement utilisé, mais qui n'a que peu de place dans la pièce. Cette déclaration s'explique peut-être par le souci de mettre les lecteurs en condition ? La presse des avant-premières insiste en effet sur le scandale de la première représentation, et il s'agit de savoir si les spectateurs auront les mêmes réactions qu'autrefois.

Il est intéressant de connaître cette Compagnie du Thyase à laquelle Vitrac confie sa pièce rehaussée d'enluminures musicales d'Henri Sauguet. *Combat* (20) interroge Michel de Ré, « un garçon de 21 ans qui en paraît 18 », deux jours avant le spectacle. C'est pour apprendre que l'argent manque au point que les cartes d'invitation ne seront peut-être pas affranchies, que les comédiens ont dû faire les décors eux-mêmes et que la dernière répétition, comme aux temps héroïques du Théâtre Alfred Jarry, a eu lieu entre 1 heure et 8 heures du matin, « grâce à l'obligeance d'Agnès Capri » (!) Le Thyase avait obtenu, l'année précédente, le prix des jeunes compagnies en montant

(20) Le 9-11-46 sous la plume de Jean-Pierre Vivet.

un spectacle composé de « Chaînes », d'Henri Michaux, et de deux pièces de Jarry. Michel de Ré entend bien rester fidèle à cet esprit, ce qui explique le choix porté sur *Victor* qui pour lui a une valeur de manifeste. « C'est là véritablement du Théâtre révolutionnaire, comme malheureusement on n'en représente plus aujourd'hui, pas plus d'ailleurs qu'on n'en écrit. »

Ces jeunes ont une foi qui laisse bien augurer de l'avenir. On se doute que Vitrac remettant entre leurs mains la destinée de *Victor* n'attendait pas un succès commercial. Lui aussi faisait à nouveau preuve d'esprit aventureux en soumettant son œuvre au jugement d'un public dont le goût, les préoccupations, l'histoire s'étaient brutalement modifiés.

La salle de la générale semble avoir réuni tous ceux qui constituaient l'avant-garde d'une génération de l'autre après-guerre. « On vivait un véritable « vingt ans après », dit un journaliste » (21). « André Breton siégeait au premier étage non loin de l'auteur... Le grand poète Antonin Artaud, qui jadis assura la mise en scène de la pièce, tapi au fond d'une loge, ne cessait d'écrire. La clientèle des cafés littéraires de la rive gauche était mobilisée. Pour une fois, comme aux temps glorieux, on avait l'impression de retrouver cette atmosphère de cénacle littéraire où, selon l'expression de Marthe Robert, il y avait encore des Philistins à combattre... »

Pour sa part, la critique retrouve les accents anciens, avec en outre l'avantage de se poser le problème de la nécessité d'une telle reprise.

Selon Pierre Lagarde (22), la pièce accuse ses rides... « Bourgeoisie en carton pâte ; drame pour marionnettes évoluées. En fait, une farce d'atelier qui mêle des personnages arbitraires et artificiels, les malaxe dans une intrigue saugrenue, les accomode à la sauce piquante, avec un grain de cocasserie, un zest d'humour, le tout lié hélas, par un goût du scabreux et de l'équivoque qui ne donne pas au plat un ragoût bien subtil... » Le critique montre en fait son incapacité à comprendre les personnages, à goûter telle scène d'aspect surréaliste où « un fantôme masqué se matérialise gratuitement à la lecture d'un roman feuilleton ». On se demande s'il n'y a pas un a priori qui consiste à rejeter tout ce qui pourrait avoir partie

(21) Jean-Claude SADEL, *Juin*, 19-11-46.
(22) *Libération*, 14-11-46

liée avec un mouvement qu'il faut rejeter, les préoccupations du moment étant ailleurs. La pièce était à sa place au musée du costume « à cause d'une certaine parenté avec Ubu, d'un certain accent surréaliste, qui revêtent cette attristante bouffonnerie d'oripeaux périmés et de naïves audaces ».

Le procès du surréalisme se fait plus explicite chez le chroniqueur de *Juin* (23) qui tente d'analyser les raisons de sa froideur : « ...Pour parler objectivement, il faut dire que ce « fait surréaliste » est trop puissamment ancré dans nos consciences — comme dans nos œuvres artistiques essentielles — pour encore avoir besoin de s'exprimer de façon explicite. La Révolution Surréaliste a depuis longtemps dépassé le stade de la simple critique de mœurs, ou de la critique sociale, pour atteindre celui de la remise en question de l'homme et de la création... », de sorte que les problèmes abordés dans *Victor* « participent de nos jours d'une optique fort révolue ». On ne sait ce qu'il faut le plus admirer : la logique du raisonnement ou l'aveuglement du citoyen. Il est vrai que la Libération permettait des illusions que Vitrac connaissait trop bien pour les juger sévèrement.

Il faut donc s'y résoudre, les temps ont changé. Aux périodes forte, il faut des œuvres fortes, bien épicées. C'est ce que semble dire le chroniqueur de *L'Etoile du Soir* (24) qui intitule son article « Scandale de tout repos » — « L'avant-garde fait terriblement démodé », écrit-il. « Je crains pour M. Vitrac que le style de ses œuvres ne soit lié à une époque révolue qui, riche de promesses, fut aussi fort confuse. Il y a dans *Le Coup de Trafalgar* comme dans *Victor ou Les Enfants au pouvoir* un manque de nécessité qu'aggravent les rides du temps ». Au moment le plus tragique, celui de l'entrée en scène d'Ida Mortemart, il pense à du marivaudage. « L'audace de Vitrac est timide, embarrassée de conventions. » Il lui conseille donc d'aller plus loin dans le sexuel comme dans le scatologique. Son antimilitarisme, son anticléricalisme prennent sous les applaudissements de la salle des couleurs d'image d'Epinal ; *Victor* n'est qu'une pochade à côté de la tragédie d'Ubu. Guy Marester (25) aborde la même comparaison avec une jus-

(23) *Juin*, 19-11-46, art. cité.
(24) *L'Etoile du Soir*, 28-11-46, « Scandale de tout repos » par Fred Roge.
(25) *Combat*, 16-11-46.

tesse de vue rare chez un journaliste toujours pressé par l'actualité. « L'*Ubu Roi* de Jarry peut être considéré un peu comme le revers comique de la médaille shakespearienne », écrit-il, esquissant la thèse que développeront plus tard Marcel Jean et Arpad Mezei (26), « *Victor* a moins de prétention. C'est la bourgeoisie sans héroïsme. Le palais devient un salon mesquin et les répliques des personnages ne rententissent pas dans l'histoire. C'est le drame bourgeois de Diderot sauvé par le comique. » Cependant, le drame bourgeois se veut moralisateur, et *Victor* est tout le contraire, « les valeurs les plus éminemment respectables sont bafouées et quatre années de « Travail, Famille, Patrie » que nous avons récemment vécues rechargent la pièce d'une substance explosive que l'auteur n'avait peut-être pas voulu consciemment y mettre à ce point. » Alors, on se demande pourquoi Vitrac a choisi ce moment précis pour la faire rejouer ! Il y a des gens qui savent, avec une bonne foi évidente, pousser les portes qu'on leur a ouvertes. Reconnaissons toutefois que M. Marester a prévu les réactions du public qui faisaient que Vitrac hésitait à affronter la salle de spectacle : « On cherchera des allusions, on s'offusquera, à maintes joues montera la pourpre de la colère et du ressentiment. On oubliera de s'amuser sans arrière pensée à cette pièce amusante. » Car nous sommes désormais convaincus que Vitrac voulait châtier les mœurs, mais en riant.

Malgré les réserves sur le texte, tous les critiques reconnaissent que le public prend un réel plaisir et ne cache pas son admiration pour une troupe dynamique, jeune et cohérente qui la défend avec joie. On admire la beauté des femmes. (Juliette Gréco, Mylène Gage, Christiane et Monique Lenier) et l'on complimente Georges Malkine dans son rôle de général Scrogneugneu, Yvan Pench en bourgeois, Claude Laurent dans les scènes d'hystérie, et l'on pardonne à Michel de Ré-Victor d'hésiter quelquefois sur son texte, car il a su donner à ses acteurs un ton nouveau, une « franchise discrète et sans artifice, un jeu clair et presque enfantin qui n'a rien à voir avec les leçons des professeurs et les trucs des vieux cabots » (27).

En dépit du sentiment personnel de quelques critiques, *Victor* a connu à sa reprise, au cours d'une vingtaine de

---

((26) Dans leur essai, « *Genèse de la pensée moderne* », Corréa, 1950, p. 148

(27) Jean Rougaul, *Le Spectateur*, 3-12-46.

représentations, le succès limité mais réel des œuvres d'avant-garde (28).

Pour Vitrac, ce n'est qu'un éclair d'activité et de joie dans un ciel obstinément gris. La parution du premier volume de son *Théâtre Complet* qui pourrait être la consécration de toute son activité littéraire ne lui apporte rien de plus, si l'on en juge par cette critique qui, tout en concédant que son théâtre, *Victor* en particulier, pouvait encore « nous distraire à la façon d'un pastiche habile de drame bourgeois illustré par le Max Ernst de *La Femme 100 têtes* », conclut cependant : « tout ce bric-à-brac est bien un peu démodé et, si ces trois pièces ne sont pas écrites d'hier, leur publication récente surprend un peu » (29).

Il faut retenir de cette reprise de 1946 qu'elle s'est effectuée dans des conditions difficiles : la troupe qui avait, contrairement à celle du Théâtre Alfred Jarry, l'avantage d'être cohérente, n'ayant obtenu aucune aide financière et jouant dans des conditions difficiles, un jour de relâche ou en matinée. La critique a vu, de son côté, l'occasion de mettre le surréalisme en question, car pour elle il ne faisait aucun doute que *Victor* était une œuvre surréaliste, ce qui aurait pu présenter un avantage pour Vitrac, mais posait le problème de l'opportunité d'une telle remise au goût du jour, alors que l'on attendait de la Libération la naissance d'une littérature nouvelle. La mise en scène de Michel de Ré n'était certainement pas étrangère à cette interprétation. Nous savons par ce dernier que Vitrac, qui souhaitait obtenir un véritable succès de théâtre, aurait préféré une mise en scène moins originale, n'insistant pas sur le côté surréaliste de l'œuvre, mettant en valeur son aspect vaudevillesque. Enfin, le public jeune de la « rive gauche » allait surtout à ce spectacle pour voir le petit-fils d'un général monter à cheval sur le dos d'un militaire de haut grade, ce qui, malgré tout, limitait la portée corrosive d'une œuvre qui ne se contente pas de ridiculiser l'armée.

En 1962, la situation est totalement modifiée. *Victor* joué au théâtre de l'Ambigu, c'est l'avant-garde au boulevard, car si la pièce est jouée dans des conditions normales, auxquelles s'ajoute le prestige du metteur en scène, Jean Anouilh, elle n'a rien perdu, aux yeux de la critique

(28) La pièce a été montée à nouveau, vers 1950 par Roger Planchon au Théâtre de la Comédie, qui ne possède malheureusement aucune archive relative à cette époque.

(29) Guy Dumur dans l'*Arche*, 3e année, n° 24, février 1947.

et du public, de sa valeur novatrice. Victor a toujours, éternellement neuf ans.

Avant même de connaître la pièce, les journaux annoncent la reprise de *Victor* comme l'événement important de la saison dramatique, peut-être parce que Jean Anouilh, qui a la réputation de ne pas se laisser interroger facilement par les journalistes, leur accorde au contraire une attention toute particulière, expliquant pourquoi, lui qui était surtout auteur dramatique, consentait à monter *Victor*. « En représentant *Victor* de Roger Vitrac, j'essaie de réparer une injustice », dit-il (30), voulant surtout rendre hommage à un ami qui était venu à lui alors qu'il ne faisait que débuter dans la carrière dramatique. « Je l'ai revu tout de suite après *Y avait un prisonnier*. Il m'a écrit pour que nous nous rencontrions et il m'a dit : « C'est le théâtre qu'il faut essayer de faire. » ... Je ne savais pas alors qu'il avait écrit *Victor*. Sinon je l'aurais considéré avec un certain respect. Je suis devenu peu après son ami, moi qui mets toujours longtemps pour l'amitié. Nous nous trouvions des esprits frères... » (30). En fait, Anouilh ne s'est lié avec Vitrac qu'à partir de 1938. Ils ont eu souvent de longues conversations sur leur métier, mais on ne peut pas dire que Vitrac ait influencé le théâtre d'Anouilh, à l'exception de *Victor* dont la représentation par Michel de Ré a été une révélation, qui s'est traduite par un emprunt assez considérable dans *Ardèle ou La Marguerite* (31) dont les scènes d'enfants sont analogues à celles de *Victor*. De cela, Anouilh s'est confessé publiquement : « ... Le petit garçon m'a semblé une trouvaille géniale. Aux répétitions, je me suis aperçu que tout était déjà dans *Victor*. J'ai couru voir Vitrac et je lui ai dit : « Est-ce que je laisse tout ? » Il m'a répondu « Mais bien sûr ! » (30). Cette déclaration, qui a beaucoup étonné le public par sa sincérité, a été reproduite dans la presse (32). Il faut la nuancer légèrement, car Vitrac a bien hésité avant d'absoudre son ami. Il était sensible au succès d'Anouilh, alors que la chance semblait toujours se refuser à lui, mais jamais il ne se plaignit. Le succès d'*Ardèle* lui parut comme une consolation, une scène dont il avait eu l'idée ayant enfin la faveur

(30) Claude Sarraute, « Entretien avec Anouilh », *Le Monde*, 4 octobre 1962.

(31) Cf. ANOUILH, *Pièces grinçantes*, Paris, La Table Ronde, 1961, pp. 15, 41, 63, 83.

(32) Cf *Paris-Presse*, 4-10-62, *France-Soir*, 4-10-62, *Le Figaro Littéraire*, 6-10-62, *L'Ecole libératrice*, 19-10-62, *Télé 7 jours*, 16-12-63.

du public. C'est à ce titre qu'il pardonna un emprunt pénible du point de vue sentimental plus que littéraire. Par la suite, Anouilh devait évoquer la haute figure de Vitrac dans *Ornifle* (1955), faisant dire à l'un de ses personnages : « J'ai eu un ami — mon seul ami peut-être — qui, lui, est mort jeune et me disait : « Dieu se détourne des hommes de plus de quarante ans », phrase familière à Vitrac, d'ailleurs consignée dans son carnet intime. L'histoire littéraire ne tiendra pas rigueur à Anouilh d'avoir emprunté quelques idées de scènes à Vitrac, puisqu'il lui rendit hommage en mettant son influence au service du souvenir. Car Anouilh s'est efforcé d'expliquer à la presse, laquelle lui a emboîté le pas, la valeur exacte de *Victor*. « *Victor* est une des trois ou quatre pièces pour lesquelles je donnerais la moitié de ce que j'ai fait... Elle aurait dû être un tournant. C'était le comique moderne. Les gens qui ne l'ont pas entendu nous ont fait perdre trente ans, en attendant Ionesco... » (33). Pour lui, *Victor* doit paraître neuf et actuel, c'est une des raisons pour lesquelles il a monté cette pièce « la vraie raison secrète [sic] étant mon amitié pour Vitrac et la peine que j'ai eu de voir qu'on ne savait pas le juger... (34). Il faut ajouter une autre raison, indépendante de l'œuvre, avouée par Anouilh (35) qui, n'ayant plus écrit de pièce de théâtre depuis quatre ans espérait, en faisant jouer *Victor* et d'autres pièces de Vitrac, se donner « le courage d'écrire une nouvelle pièce qui ne ressemblera certainement pas aux autres »... Selon lui, *l'économie* et la précision du langage, la vérité des personnages de *Victor* sont des modèles dont on doit tirer parti pour le nouveau théâtre, un parti que Vitrac lui-même a ignoré. « *Victor*, c'est le chef-d'œuvre de Vitrac... Je ne veux pas dire qu'après, il n'a pas retrouvé la veine de *Victor* : il ne savait probablement pas qu'il avait écrit *Victor*. Il a tout naturellement essayé de faire un autre théâtre, plus habile, plus près du public. Mais *Victor* reste comme un bijou étrange et insolite dans son œuvre. C'est une réussite presque parfaite... » (35).

Déjà charmée par Anouilh, la critique est séduite par la pièce, elle conseille au public, légèrement réticent au début, d'aller la voir. C'est un unanime concert d'approbation, du *Figaro* à *L'Humanité*, de *Carrefour* à *Tribune So-*

(33) *Le Figaro littéraire*, 6-10-62 ; cf. aussi l'article d'Anouilh, *de Figaro*, 1-10-62.
(34) *France-Soir*, 4 octobre 1962.
(35) *Le Monde*, art cité.

cialiste. Tous les critiques en renom commentent la pièce. La seule réserve émane de J.-J. Gautier qui écrit : « Sans doute Roger Vitrac s'est-il amusé. Peut-être eût-il mieux valu pour la force de ses ouvrages qu'il peinât davantage » (36), mais il n'en loue pas moins le spectacle. A cette seule exception près, qui porte sur l'ensemble de l'œuvre de Vitrac plus que sur son *Victor*, on est étonné de voir l'accord de tous les critiques, traduisant en fait la compréhension de notre société à l'égard d'une pièce qui répond à sa conception du théâtre et de la vie. Pour tous, le succès de *Victor* qui marque un retour du destin, est justifié par sa valeur propre, ses innovations (sur le plan dramatique), la mise en scène et l'interprétation des comédiens. Dans l'impossibilité où nous sommes de tous les citer, nous prendrons quelques extraits d'articles qui illustrent ce concert d'éloges. Vitrac y était assez peu habitué de son vivant pour que nous nous permettions ici de reproduire quelques notes, sans commentaire.

Max Favalelli est heureux d'avoir été convié à une découverte : « ... Et le miracle a lieu. Cette pièce, inconnue ou méconnue, apparaît d'une insolente jeunesse. Non seulement elle n'a pas vieilli d'une seule ride, mais encore elle installe son auteur au rang des précurseurs et le désigne comme le maître de Ionesco et de ses épigones, et, puisqu'il y tient, de J. Anouilh... » (37).

Gilles Sandier remercie Anouilh : « ... En réparant l'injustice de 1928 et vengeant l'échec d'Antonin Artaud, vous nous donnez une soirée qui est pour moi la plus grande soirée de théâtre depuis trois ans exactement, depuis *Les Nègres* » (38).

J.-P. Auduit cherche à comprendre les raisons du succès actuel : « ...Aujourd'hui, en effet, les pétards du surréalisme — la provocation, la recherche du mot incongru, voire choquant — ne nous effraient plus. Et s'il nous arrive de sursauter, c'est nous-mêmes que nous sommes tentés de mettre en cause, en accusant la pusillanimité de notre goût, notre attachement obstiné à la cohérence et à la logique... » (39).

Pourtant, l'œuvre apparaît très cohérente aux yeux de B. Poirot-Delpech : « ... Vitrac a donc mêlé les larmes aux

(36) J.-J. Gautier, *Le Figaro*, 5-10-62.
(37) Max Favalelli, *Aux Ecoutes*, 12-10-62.
(38) Gilles Sandier, *Arts*, 10-10-1962.
(39) J.-P. Auduit, *L'Education Nationale*, 11-10-62.

rires ; shakespearien à sa manière avec cet Hamlet intimiste. Ceux qui seront pris au piège de la farce lui reprocheront d'avoir gâté l'irrésistible numéro d'affreux jojo amorcé au premier acte par d'inutiles interventions surnaturelles et par de trop longues scènes d'insomnie dans la chambre des parents. C'est qu'ils n'auront rien compris à la pièce. Toute la tendre vérité de *Victor* tient précisément dans cette progression qui mène l'enfant, en un seul soir d'anniversaire, du fou rire innocent à l'imitation espiègle, de la révélation au chagrin, de la connaissance à la mort » (40).

C'est son goût pour la rencontre de l'humour et de la mort qui caractérise notre époque, et le personnage d'Ida Mortemart, qui n'a pas laissé de faire rire a bien été compris comme tel :

« Un malentendu tragique se noue au cœur de la condition humaine et débouche sur la mort au terme d'une veillée qui est à la fois la folle nuit des adultes et le voyage au bout de la nuit de l'enfance... La visiteuse porte son vrai nom : mais la mort, en ses atours de grande dame, concurrence le pétomane de l'Eldorado... » (41)

Claude Roy cherche à situer l'humour de *Victor* dans un courant comprenant Edward Lear et Jarry, Victor Hugo et Boris Vian, Erik Satie et Queneau, dont il explique l'éclosion actuelle : ... « si cet humour surgit, souverain, déflagrateur, dans la littérature moderne, ce n'est pas comme une création nouvelle, mais comme la venue au jour d'une force morale qui n'avait jusque là pas *droit de cité*... » (42).

Enfin, P. Marcabru apprécie la mise en scène à l'égal de ses confrères : « ... Jamais mise en scène n'a rendu avec plus d'intelligence, de sensibilité et d'amitié toutes les nuances d'un texte, tous ses secrets, tous ses gouffres, toutes ses ombres. Une fidélité attentive, et plus encore un prodigieux travail de théâtre.

« Mais à ce prodigieux travail répond un prodigieux acteur : Claude Rich. Cruel, tendre, cynique, toujours d'une accuité stupéfiante, il donne à Victor une dimension mystérieuse, une sorte de vulnérabilité vengeresse, une inquiétante liberté d'âme qui bouleversent tous les signes. On ne sait plus ce qui se prépare et ce qui va éclater.

---

(40) B. Poirot-Delpech, *Le Monde*, 5-10-1962
(41) Alfred Simon, *Esprit*, novembre 1962, p. 899.
(42) Claude Roy, « Les Enfants au pouvoir, enfin », *N.R.F.*, décembre 1962.

« Le comédien, hors du temps et de la logique, impose une vie lointaine, fragile et comme désincarnée. Il n'est point seul : Bernard Noël, Monique Mélinand, Hubert Deschamps, Odile Mallet, Nelly Benedetti l'épaulent admirablement. Et surtout Alain Mottet... » (43).

Sachant quelle force métaphysique Artaud avait imprimée à sa mise en scène, un critique (44) émit l'hypothèse qu'Anouilh avait fait un bon travail de régie, peut-être trop « boulevard » toutefois. Un confrère lui répondit indirectement dans un autre quotidien : « Reprocher à Jean Anouilh d'avoir fait pour *Victor* une mise en scène boulevardière est un reproche gratuit » (45) et il appuie son affirmation par une étude du jeu des comédiens qui montre que l'aspect poétique, magique, de la pièce n'a pas été négligé par le metteur en scène. Ce sont les seuls points de vue divergents que nous ayons recueillis à propos d'une mise en scène qui, il faut le reconnaître, satisfit tout le monde, ne choquant pas volontairement le public, l'amenant progressivement au drame final. Lui préférer une mise en scène plus fidèle à l'esprit d'Artaud aurait conduit, non pas à un nouvel échec, mais à une approbation moins générale du spectacle, et peut-être à un succès moins durable. Car *Victor* a été joué chaque jour de la saison théâtrale 1962-63, et la pièce aurait pu poursuivre une longue carrière si n'était intervenue une fâcheuse querelle entre le producteur du spectacle et le directeur du théâtre de l'Ambigu, tout à fait indépendante de l'œuvre, qui conduisit les comédiens à changer de salle et bientôt à cesser leurs représentations, les recettes ayant été mises sous séquestre (46).

On s'étonnera que l'accueil fait à Victor en 1962 ait été très différent de celui de 1928. Il faut bien convenir qu'il n'est pas dû à une brusque modification des esprits, mais plutôt à une lente transformation du goût, dont nous sommes redevables, dans le domaine théâtral, à Ionesco principalement. On a voulu se servir de Vitrac pour ruiner la réputation de ce dernier :

... « car *Victor* contient à peu près tous les thèmes que Ionesco prétend avoir inventés vingt-cinq ans plus tard. Aucun critique n'a eu le courage de l'écrire, mais le public averti s'en apercevra : le pauvre Vitrac a été littérale-

(43) Pierre Marcabru, *Paris-Presse*, 10-10-1962.
(44) Guy Leclerc, *L'Humanité*, 5-10-62.
(45) Jean Paget, *Combat*, 9-10-62.
(46) Cf. *France-Soir*, 4-4-1963.

ment pitié... », écrit le rédacteur anonyme de *Minute* (47), faisant suivre son affirmation d'une comparaison entre *Victor* et *La Cantatrice chauve*. Il met en parallèle la première scène (acte I) de chacune des deux pièces, ce qui met en évidence un même principe d'énumération de banalités et une même cadence. Puis il rapproche l'étrange arrivée d'Ida Mortemart, dans *Victor* (Acte II, scène 5) de la rencontre de M. et Mme Smith, dans *La Cantatrice chauve* (Acte I, scène 4). La comparaison est effectivement troublante. De même, il pense que les inventions de vocabulaire de Vitrac : « c'est une grivette, un clisson, un poularic, une vinoseille, etc. » ont été imitées par Ionesco et par Audiberti. Ces rapprochements montrent qu'incontestablement les recherches de Vitrac dans l'ordre de l'humour et de l'absurde précédent celles d'Ionesco. Mais ils ne prouvent pas que celui-ci ait « pillé » celui-là, car nous ne pouvons pas affirmer que Ionesco connaissait l'œuvre de Vitrac. La démarche de ce journaliste a été analysée par Jacques Lemarchand (48), ardent défenseur de Ionesco et de Vitrac. Il note que nos contemporains ne rappellent Artaud et Vitrac que pour se défendre de Ionesco, se donnant ainsi bonne conscience, alors qu'ils l'ont négligé à ses débuts, de même que les contemporains de Vitrac avaient ignoré celui-ci de son vivant. Même si le parallèle se fait au détriment de Ionesco, il est incontestable que son théâtre nous a habitués à un sentiment de l'absurde qui nous permet, maintenant seulement, d'apprécier *Victor* dans toute son ampleur (49). Si Anouilh et Ionesco ont plagié Vitrac, ils ont contribué à notre éducation, nous permettant, par un juste retour des choses, de mieux comprendre l'auteur à qui ils ont emprunté quelques idées. L'important est que les maîtres ne soient pas oubliés au profit des élèves, quand ceux-ci ne sont pas capables de les dépasser.

Comme tous les chefs-d'œuvre, *Victor ou Les Enfants au pouvoir* est une pièce qui résiste à l'analyse. On peut dire

---

(47) « Anouilh descend Ionesco », *Minute*, 24-9-62.

(48) *Le Figaro littéraire*, 13-10-62.

(49) Sur la compréhension de *Victor* en 1962, on pourra se reporter, outre ceux que nous avons déjà cités, aux journaux suivants : *Le Parisien libéré, Libération*. 3-10-62 ; *France-Observateur, le Figaro, Les Lettres françaises*, 4-10-62 ; *L'Aurore, Libération, Combat*, 5-10-62 ; *Candide, Carrefour le Canard enchaîné* 10-10-62 ; *Les Nouvelles littéraires*. 11-10-62 ; *Tribune des Nations*, 12-10-62 ; *Le Figaro littéraire, La Gazette de Lausanne*, 13-10-62 ; *La Tribune de Lausanne*, 14-10-62 ; *Paris-Normandie*, 19-10-62 ; *Beaux-Arts*, 26-10-62 ; *La Nation*, 30-10-62 ; *Biblio (Hachette), décembre* 1962 ; *Arts*, 26-12-62 ; *Le Figaro littéraire*, 23-2-63, *Le Français dans le monde*, janvier-février 1963.

pourquoi elle plaît, mais on ne peut rendre compte de sa perfection formelle. Vitrac lui-même en eut été incapable. Elle lui a été donnée toute faite ; il mit très peu de temps à l'écrire, car il la portait en lui depuis son enfance. Elle ne prend toute sa valeur que jouée. L'auteur ne nous dit pas que le patriotisme outré ou l'adultère sont haïssables, il n'expose pas, il n'explique pas, et pourtant tout est parfaitement compréhensible. Son dialogue est théâtral, il s'impose au metteur en scène et aux comédiens en dépit de toute analyse préconçue. Jean Anouilh nous a dit combien son travail lui avait été dicté par les répliques qui ont résisté, intactes comme au premier jour, à plus de deux cents représentations. Il est de fait que les auteurs ne reconnaissent plus leur œuvre quand elle a été jouée aussi longtemps ; pourtant, *Victor* n'a été l'objet d'aucune modification de la part des comédiens, du premier au dernier soir.

La pièce a été coulée dans un moule classique qui la met à l'abri de l'accusation d'invraisemblance. Elle obéit à la règle des trois unités, sans aucun artifice. Elle se déroule en quatre heures, le temps d'une représentation, en un seul lieu qui est un appartement bourgeois, avec cette concentration du champ de vision au cours des trois actes, qui va de la salle à manger à la chambre à coucher, en passant par le salon, de sorte que la progression dramatique est soulignée par une modification de la scène. L'unité d'action est respectée : c'est l'opposition entre l'enfance innocente et les parents coupables, ou mieux, la prise du pouvoir par les enfants. Enfin il y a même cette unité de condition qui caractérise le théâtre classique, tous les personnages appartenant au milieu bourgeois. La date du 12 septembre 1909 qui donne sa coloration historique à la pièce, illustrée par des extraits authentiques du journal *Le Matin* et par des costumes du temps, oblige le spectateur à un recul qui lui permet de penser que la société évoluant devant lui n'a rien à voir avec la sienne, tout en l'invitant à comprendre que des thèmes éternels y sont traités, en travestis modern'style. Vitrac, qui avait à l'origine écrit, en sous-titre « drame bourgeois » pour la première édition de *Victor*, l'a supprimé par la suite dans l'édition de 1946, dans l'intention de donner à sa pièce une portée plus générale. Car s'il est vrai que *Victor* est une critique aiguë de la vie bourgeoise dans ce qu'elle a de ridicule et de stupide, cette critique ne se limite pas là. Les travers bourgeois sont moqués. La famille

Paumelle a un goût de l'apparat (vases de Sèvres, service de verres en cristal) qui dissimule mal une manière ostentatoire de faire connaître sa richesse, son « rang » social. Dès qu'une querelle éclate entre les deux époux, les questions d'argent sont d'abord soulevées : « Et que fais-tu aujourd'hui ? Sans ton frère, tu n'aurais même pas ce poste à l'Entrepôt des Tabacs, avec le traitement duquel nous crèverions de faim si je n'avais les revenus de ma dot... » (p. 45) (50), dit Emilie Paumelle à son mari. L'argent est aussitôt mêlé à la fierté légitime des parents d'avoir un fils intelligent. La sagesse précoce de leur enfant n'est pour eux qu'une occasion de rappeler leurs « sacrifices » et s'ils imaginent une belle carrière pour Victor, c'est parce qu'ils pourront mettre en évidence les sommes dépensées à lui faire poursuivre des études. Mais l'enfant est encore trop jeune et ils se contentent de lui imposer de ne sortir qu'en compagnie de sa bonne, ce qui est déjà une marque de richesse.

L'auteur s'attaque aussi à la psychologie des parents, qui se croient tenus de retomber en enfance quand ils parlent à des enfants, inventant des comparaisons faussement naïves (et absurdes) entre un vase et un œuf de cheval, baptisé pour lors « coco de dada ». Même quand les enfants ne sont pas « terriblement intelligents » comme Victor, ils voient bien sous quel jour se présente la société adulte : l'adultère de Charles Paumelle et de Thérèse Magneau, les manœuvres de Charles avec la bonne. Car, n'en doutons pas, c'est une société où le mal sévit naturellement : ainsi Antoine Magneau, le mari trompé, est peut-être fou, mais il a des moments de lucidité qui montrent qu'il n'ignore rien de son infortune, et que, par conséquent, il est consentant. On ne s'étonnera donc pas que les parents adultères éprouvent un sentiment d'inceste à l'idée que leurs enfants respectifs puissent former un nouveau couple.

Les tares de la famille bourgeoise sont aussi celles du milieu. La folie qui atteint Antoine est la conséquence d'un déséquilibre général de la société qui, au lieu d'intégrer l'individu en son sein, le rejette et lui fait sentir son inadaptation au point qu'il n'aura d'autre solution que de se suicider, revêtu des couleurs nationales, aux accents de « Sambre-et-Meuse ». Son mal est individuel, il est accru

(50) Les chiffres entre parenthèses renvoient aux pages de *Victor* dans l'édition de 1946.

par les idées régnant dans une nation inconsolable de sa défaite de 1870, prônant un patriotisme revanchard, élevant ses enfants dans l'idée qu'ils devront se battre pour reconquérir l'Alsace et la Lorraine et pour accroître ses colonies. Il fallait à Vitrac un courage certain pour ridiculiser de la sorte des sentiments familiers aux Français d'avant 1914, comme aux spectateurs de 1928.

Il faut dire que Vitrac mettait les rieurs de son côté, car si le Français est militariste, il n'aime cependant pas les chefs militaires et se réjouit fort de les voir ridiculisés, comme ce général Lonségur qui dit toujours le contraire de ce qu'il pense et qui, dans cet ordre d'idées, est « le plus parfait des crétins ».

Les problèmes de la IIIe République (qui sont encore un peu les nôtres) sont évoqués avec un humour qui nous rappelle la caricature de Caran d'Ache à propos de l'affaire Dreyfus, où l'on voit d'abord la famille réunie autour d'une table avec la légende « N'en parlons pas », puis, dans un deuxième dessin, la table renversée, chaque membre de la famille défait, à demi-vêtu avec la légende « Ils en ont parlé ». Si Vitrac ne fait pas allusion à l'Affaire, qui n'était pas totalement oubliée en 1909, il rappelle les querelles religieuses qui lui succédèrent, plaisante le sentiment religieux d'Emilie Paumelle, laquelle croit voir dans l'agencement des événements « une miraculeuse intervention de la divine Providence » et oblige les amants à se repentir et à jurer, sur la tête de leurs enfants, qu'ils renoncent à leurs coupables relations ; scène de détournement de la puissance divine à un usage personnel, qui nous ferait rire si nous ne songions à tout ce qu'elle comporte de réalité intime.

Car on trouve dans *Victor* les personnages et surtout l'atmosphère dans laquelle s'est formée l'enfance de Vitrac, qui a si fortement marqué son âme.

Victor a neuf ans en 1909, comme Roger. Comme lui, c'est un enfant précoce, qui promet beaucoup. Il a grandi trop vite, physiquement et moralement. Une journaliste (51) raconte qu'étant allée chez Anne Guérin chercher des photos de Vitrac, elle avait vu des photos de Roger enfant, ressemblant exactement à l'idée qu'on se fait de Victor. Jean Anouilh, présent, avait téléphoné aux journalistes pour les leur communiquer, et elles ont été publiées dans *Paris-Match*, hebdomadaire à grand tirage, qui fit beau-

(51) Catherine Valogne, *La Tribune de Lausanne*, 14-10-62.

coup pour la publicité de la pièce. En regardant ces vieilles photos, Catherine Valogne constate, comme nous l'avons fait nous-même : « ... nous eûmes une révélation. *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, c'est l'histoire d'un jeune géant qu'on traite en enfant et qui a une taille et des désirs d'homme. Les photos que nous voyions, où Vitrac dépassait son père et sa mère, étrangement insolites car il était vêtu en garçonnet, nous firent découvrir la vérité : Victor serait une pièce autobiographique ! »

Roger était, comme Victor, fils unique, né dans une famille bourgeoise, puisque ses parents étaient propriétaires terriens. Il ne pouvait peut-être pas, comme Victor, prophétiser que sa mère était enceinte d'un enfant mort (p. 52), mais nous savons que sa mère eut un fils mort en bas âge. Comme Victor (p. 17) il aimait aller au spectacle, sous la halle (52). Comme lui il observait les adultes qui croyaient leurs conversations à l'abri de la compréhension des enfants (53). Ses jeunes camarades, comme ceux de Victor (p. 11) cherchaient à élucider avec les petites filles les mystères de la sexualité (54). A Pinsac, il avait une affection incompréhensible pour une petite voisine, comme l'est celle de Victor pour Esther, avec laquelle il avait fait une fugue (à trois ans !). La scène où Thérèse Magneau affolée, craignant le pire, vient rechercher sa fille chez les Paumelle, n'est-elle pas née de ce souvenir ? Esther a rejoint Victor avec simplicité et confiance, comme on imagine que la petite Clémence a suivi Roger.

Les parents de Victor ont les mêmes traits caractéristiques que ceux de Vitrac : la mère souffrant des aventures amoureuses de son mari, créant par ses plaintes, ses querelles, une atmosphère familiale aussi insupportable que dans la pièce ; le père, employé de ministère (il y a dans la pièce une légère modification, et une anticipation), dépensant la dot de sa femme.

Les personnages secondaires de la pièce (Antoine Magneau, le général Lonségur) empruntent leurs traits aux habitants de Souillac que Vitrac a évoqués dans « Marius » : Zig-Zag le « maboul », les deux colonels en retraite chez lesquels habitait Marguerite, etc... Il est vraisemblable que, comme pour toute création littéraire, Vitrac a com-

(52) Cf. ci-dessus, p. 18.
(53) Cf. ci-dessus, p. 23.
(54) Cf. ci-dessus, p. 24.

posé ses personnages d'après plusieurs modèles. Mais il en est un qui ne doit rien à personne, c'est celui d'Ida Mortemart, qui tient à la fois du burlesque et du tragique, macabre, au sens premier du terme.

C'est en cette présence obsédante de la mort, à partir du deuxième acte, que réside le génie du dramaturge. Il aurait pu imaginer une conclusion vaudevillesque, plus conforme à la logique du premier acte, mais alors l'œuvre, dépourvue de sens métaphysique, n'aurait eu aucun titre à survivre à son époque.

Victor ou Les Enfants au pouvoir tient aussi son originalité de la puissance comique et dévastatrice qui est accordée au héros principal. Non que les autres personnages manquent de personnalité, en particulier ce fou très lucide qui simule volontairement la folie (p. 57) et se rit de l'embarras dans lequel il plonge son rival, mais ils ne sont rien comparés à Victor, enfant géant d'un mètre quatre-vingts en culotte courte, qui les manipule à son gré. Il a conquis le pouvoir le jour anniversaire de ses neuf ans et il dirige les adultes avec un esprit, une sûreté de jugement effrayants. Il brise un vase, accuse qui bon lui semble et obtient une récompense de son père en se montrant généreux à l'égard de sa victime. Tel un bon duelliste, il cherche le point faible des adultes qu'il va combattre, et ne les lâche plus qu'ils ne se soient eux-mêmes précipités dans le ridicule ou dans la mort. Il est responsable des crises de délire d'Antoine qui conduiront celui-ci au suicide, de même qu'en dénonçant l'adultère de son père il l'obligera à se tuer. Malgré cela, il a une faculté d'émerveillement, tout enfantine, qui l'empêche d'être un monstre.

Ce qui vient encore piquer le spectateur, c'est le langage. Vitrac ne dénonce plus, comme dans *Les Mystères de l'Amour*, l'impossibilité de communiquer des individus, mais il se plaît à souligner combien leur discours est composé d'expressions toutes faites, impersonnelles :

« Victor. — Merci.
Esther. — De rien.
Victor. — De rien ? Alors, pourquoi le dis-tu ?
Esther. — On dit de rien, par politesse... (p. 16) »

d'emprunts au commandement divin : « aime ton prochain comme toi-même » (p. 16), à La Fontaine : « cet âge est sans pitié ! » (p. 10) ou bien de banalités : « on meurt à tout âge » (p. 85), de fausse sagesse : « Et voilà le sort des

enfants obstinés » (p. 89). Il provoque le rire en prenant les métaphores dans le sens matériel : « Ma mère ajoute qu'elle se saigne aux quatre veines, mais le sang reste dans la famille », dit Victor (p. 10) ; « elle a rendu l'âme... elle ne pouvait pourtant pas nous rendre l'Alsace et la Lorraine » (p. 57) ; à Lili qui interroge « qu'as-tu ? », Victor répond littéralement : « J'ai neuf ans. J'ai un père, une mère, une bonne... » (p. 12). Parfois aussi, Vitrac se borne à renverser une formule comme : « qui souvent se porte, bien se connaît, qui bien se connaît, bien se pèse... » (p. 15) ; « tout le monde a ses peines, et nous sommes heureux de vous donner l'occasion de les partager avec nous » (p. 28), ou bien il développe une opposition :

« J'ai peur de ne pas être à la hauteur.

— A la hauteur ! Peut-on imaginer pareille bassesse ! » (p. 76).

Il prête à Victor et à Esther des mots qui tiennent de la logique rigoureuse des enfants :

« Le général : ...Alors, on ne veut pas que je sois une vache ? Eh bien, que veut-on que je sois, alors ? »

« Esther. — Un général... » (p. 29).

« Victor. — J'ai dit sur vos genoux ; mais enfin, c'est sur vos cuisses que je suis assis. » (p. 53).

« J'ai rentré le général à l'écurie », dit Victor (p. 41) qui vient de monter à cheval sur le dos du général.

Nous avons déjà vu que Vitrac créait des mots nouveaux, à grand pouvoir suggestif. Comme dans ses pièces précédentes du Théâtre de l'Incendie, il a recours à quelques procédés en usage chez les surréalistes : chaîne de mots « Ida, dada, Ida, dada. Morte ? Mortemart ? J'en ai marre, marre, marre, marre... » (p. 63) ; réponses à côté : « quelle heure est-il ? — Dimanche » (p. 76), jeu de mots phonétique : « Nous connaissons P (pet) » (p. 51) et surtout la contrepèterie jetée avec insolence dès le lever de rideau : « Et le fruit de votre entaille est béni ».

On constate que, dans *Victor*, Vitrac accroît le nombre de procédés de distorsion du langage, mais il les emploie avec une très grande mesure. De même, ses métaphores sont très rares ; elles ne sont que plus efficaces : Antoine « s'agite comme un poignard dans la main d'un mameluck », dit le général qui ne peut avoir que des comparaisons militaires et se trouve « aussi indifférent qu'un drapeau de gendarmerie » (p. 42).

Sur le plan du langage, Vitrac semble s'éloigner des thèses surrréalistes qu'il développait dans les *Mystères*

de l'Amour. Il y a bien quelques monologues délirants de Victor, mais tous ont une justification dramatique ; ils annoncent les événements, à l'exception du monologue de la deuxième scène (acte I) qui a d'ailleurs été supprimé par l'auteur à la représentation.

L'apparition de la « grande dame », quand Charles lit son feuilleton, est certainement d'inspiration surréaliste. C'est la beauté attendue par les hommes. Cependant, il faut noter qu'elle ne naît pas de l'imagination de Charles ni de celle de Vitrac, puisque celui-ci n'a fait que prendre un extrait du *Matin*. C'est donc que, pour la poésie, il y a les journaux, comme disait Apollinaire.

En fait, *Victor ou Les Enfants au pouvoir* est implicitement surréaliste par sa revendication morale, par ses appels à la vérité et à la beauté. Vitrac ne s'indigne donc contre la société qu'au nom d'une société idéale où leur part serait faite au beau, au vrai et au bien authentiques, conformes à la vision exigeante et sans compromis qu'en ont les enfants. Se plaçant à ce niveau de pureté, l'œuvre échappe alors à toute étiquette. Elle n'est plus un drame bourgeois ni surréaliste. Elle est le cri de l'enfant que nous avons tué en nous, qui n'a pu s'emparer de la connaissance du monde adulte sans y trouver la honte.

CHAPITRE VII

CRITIQUE ARTISTIQUE, CINEMA, RADIO

Vitrac se joint au cercle de Documents. — *Il publie de nombreux écrits sur l'art, particulièrement à propos de G.-L. Roux, qui sont pour nous une autre approche de son œuvre dramatique. — Il défend Chirico contre les surréalistes.*

En 1935, il entreprend une carrière de dialoguiste de films. — Puis, en 1946, tient une chronique dans un hebdomadaire de cinéma. — Il collabore à la radio, — pourvoyant ainsi à sa sécurité matérielle, mais négligeant son œuvre dramatique.

En lançant son *Second Manifeste du Surréalisme* qui est pour une bonne part une liquidation des amis, André Breton s'attaque à Georges Bataille, qui n'a jamais fait partie du mouvement. Un chef, un doctrinaire, voit surgir un autre théoricien susceptible de regrouper ceux qu'il exclut. Aussi ne lui épargne-t-il pas ses flèches :

« Peut-être M. Bataille est-il de force à les grouper et qu'il y parvienne, à mon sens, sera très intéressant. Prenant le départ pour la course que, nous venons de le voir, M. Bataille organise, il y a déjà : MM. Desnos, Leiris, Limbour, Masson et Vitrac [...]. Je dis qu'il est extrêmement significatif de voir à nouveau s'assembler tous ceux qu'une tare quelconque a éloignés d'une première activité définie parce qu'il est très probable qu'ils n'ont que leurs mécontentements à mettre en commun. Je m'amuse d'ailleurs à penser qu'on ne peut sortir du surréalisme sans tomber sur M. Bataille, tant il est vrai que le dégoût de la rigueur

ne sait se traduire que par une soumission nouvelle à la rigueur » (1).

On le voit, il ne présage rien de bon de la tribune de Bataille, *Documents*, qui a commencé à paraître en avril 1929, réunissant une collaboration très variée, allant des anciens surréalistes nommés par Breton à Marcel Jouhandeau, André Malraux, ou aux anthropologues comme Paul Rivet ou Alfred Metraux, etc... Mais, en fait, la rencontre de Leiris, Limbour, Masson, Vitrac dans cette luxueuse revue n'est pas due à leur exclusion puisqu'ils étaient amis, et familiers de la rue Blomet, bien avant qu'on leur jetât l'anathème. Et jamais ils ne constituèrent un groupe sous la houlette de Bataille. Il serait plus juste de parler pour eux de certaines affinités, d'une amitié due à un passé commun. S'ils utilisèrent le support d'une revue susceptible de réexaminer les théories généralement admises, qui songerait à le leur reprocher ?

L'amitié de Vitrac et de Masson date de 1924. Le premier cherchant un peintre susceptible de faire son portrait pour l'édition des *Mystères de l'Amour* qui devait paraître chez Gallimard dans la collection « Une œuvre, un portrait », en fit part à Aragon qui lui conseilla de s'adresser à André Masson, et le lui présenta. C'est à partir de cette rencontre que Vitrac fréquenta la rue Blomet et que commença une amitié durable, troublée seulement par les exigences sectaires d'André Breton enjoignant à ses fidèles de ne pas se compromettre avec ceux qui ne partageaient pas ses opinions. Vitrac qui, l'un des premiers, cita Masson dans ses articles, lui dédia une pièce « *L'Ephémère* », dont le leitmotiv

> « Une ligne de flottaison
> Chargée de femmes endormies
> N'est-ce pas le plus bel horizon » (2).

est inspiré des compositions qu'il peignait alors, vers 1929. Ils avaient d'ailleurs passé des vacances en voisins à plusieurs reprises, et particulièrement en 1928 à Pramousquier.

C'est là, par l'intermédiaire de Masson, qu'il fit la connaissance de Gaston-Louis Roux dont il allait être le défenseur dans ses articles de critique artistique (3).

---

(1) André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, J.-J. Pauvert, 1962, p. 216.

(2) Roger Vitrac, *Théâtre*. III, p. 65.

(3) Nous pouvons dater très exactement cette rencontre par une lettre inédite de Vitrac à Puyaubert du 8 mai 1928.

Attiré par une expression humoristique proche de la sienne, il lui commande aussitôt l'affiche du Théâtre Alfred Jarry pour *Victor ou Les Enfants au pouvoir* et, en 1930, la couverture de la brochure *Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité Publique.*

En 1929, il présente sa première exposition, à la galerie Simon, en un texte qui épouse très exactement la pensée du peintre (celui-ci nous l'a confirmé) et introduit avec humour une peinture caustique. « La peinture de Gaston-Louis Roux ouvre une brèche », écrit-il (4). Pour beaucoup en effet, Roux a symbolisé à un certain moment l'artiste qui pouvait détruire tous les poncifs par le rire, avoir en quelque sorte sur le plan pictural une action équivalente à celle du Théâtre Alfred Jarry sur le plan dramatique. « Après André Masson, dont toute l'œuvre gravit avec précision les plus hauts degrés de la conscience, n'équilibrant que ce qui tremble, n'arrêtant l'explosion qu'au potentiel le plus critique, ne présentant que des blessés à mort, Roux rend compte du *démesuré* en jetant ses paysans, ses criminels, son loup-garou (5) avec leurs outils et leurs armes, avec leurs gestes neufs, dans le monde pourrissant des derniers enchanteurs bourgeois. » Il n'existe pas, à notre connaissance, de nombreux tableaux qui secouent leurs spectateurs par le rire (du moins volontairement), à l'exception de ceux de Roux qui, à l'égal de *Victor*, menacent les fondements de la vie bourgeoise.

Cet humour si proche du sien, il le défend dans son premier article de *Documents* (6) sur Gaston-Louis Roux, voyant chez celui-ci une puissance virtuelle qui présage « de grands bouleversements ou de grandes rigolades ». Inspiré par Swift, Stern, Jarry, G.-L. Roux peint des automates monstrueux à l'invisible machinerie, prêts à bouleverser le monde, semblables en bien des points à ces fantoches que présentait le Théâtre Alfred Jarry. Vitrac se plaît à en décrire la dynamique, déniant à leur auteur la faculté de l'expliquer. Car, dit-il, « il nous en donnerait sûrement la clé, mais une clé forgée pour les besoins de la cause, pour une justification à laquelle il ne croit pas lui-même et qui — en dernière analyse — est contenue tout entière

(4) Dans le catalogue de l'Exposition G.-L Roux, 29 avril-6 mai 1929, Galerie Simon.

(5) Allusion à quelques œuvres exposées : « Homme égorgeant un animal », « Le Loup-Garou », « Paysans se battant ».

(6) Cf. Roger Vitrac : « Gaston-Louis Roux », *Documents* n° VII, décembre 1929, pp. 56-58.

dans les secrets de peindre ». L'explication échappe au peintre qui, nous ayant étonné, s'étonne de notre étonnement, devenant la proie de l'étonnement universel. C'est là une règle d'or de l'esprit moderne, le principe de la mystification mystifiée, cher à Ribemont-Dessaignes, dont Apollinaire pourrait bien être la personnification. C'est en tout cas une règle de Vitrac : « s'étonner de tout », qu'il avait acquise de ce professeur pour le moins original du collège Chaptal.

Si le commentaire est refusé à l'artiste, encore plus l'est-il à la critique traditionnelle. Aussi propose-t-il un nouveau mode de relation d'une des toiles : *L'enlèvement des Sabines* (qui, selon lui, n'est pas sans rapport avec l'escapades des femmes de deux surréalistes) :

« G.-L. Roux propose à notre admiration une somptueuse allégorie dont le masque multiple se différencie de gauche à droite en s'éloignant du centre par régression. Admirable antonomase, à coup sûr la meilleure et la plus réussie du peintre, où Romulus à l'elliptique visage lance sur le sylleptique Tatius un javelot caché par le masque d'une serpe, cependant que Tatius emprunte au bouclier, par une gracieuse synecdoque, le masque de son bras. Hersilie, au centre, sous les traits d'un enfant, accourt et par la couleur verte et lourde de sa robe se met en apposition. On voudra bien remarquer à droite le couple allongé, enlacé dans des chaînes métaphoriques et l'extraordinaire masque du cou figuré par la métonvmie d'une crémaillère » (7). Il y a certes de la diablerie là-dessous, et l'intention ironique est évidente. Mais Vitrac donne préalablement la clé de ce langage en écrivant un long chapitre d'un traité de la critique picturale dont il fonde la rhétorique humoristique, ou « l'art de bien dire » selon Pierre Larousse.

Ce texte pourrait paraître très sérieux, si l'on n'y relevait le procédé. La technique de Vitrac consiste tout simplement à retranscrire un passage du « Traité Elémentaire de Rhétorique » de la *Grammaire Larousse* (8), en y substituant les termes figure, mots, grammatical et discours par : masque, matière, artistique, tableau. Il illustre ses règles par des exemples empruntés à tous les peintres du temps, ce qui montre sa profonde connaissance de l'art et son

(7) Roger VITRAC, « L'enlèvement des Sabines », *Documents*, 1930, n° 6, p. 359.

(8) Cf. Pierre LAROUSSE, *Grammaire supérieure*, 3e Année, 1928, 27e édition, pp. 311 et suiv.

humour non moins habile. De la sorte, il ridiculise à la fois les « vrais critiques » qui n'aiment pas que les amateurs et poètes se permettent de juger à leur manière, et les auteurs de traités qui croient, en édictant des principes, rendre compte de la création.

En adoptant l'humour comme technique principale, la peinture de Roux représente l'élément avancé de cet esprit moderne dont Vitrac tentait d'établir le règne dès ses débuts. C'est à propos de l'œuvre entière de Roux, et accessoirement de certains tableaux de Picasso, de Masson, des objets de Miro, qu'il rappelle la tentative de détermination des directives de l'esprit moderne à laquelle il avait participé. Il regrette que l'esprit moderne qui caractérisait les premières années du siècle (jusqu'à la guerre), personnifié par Apollinaire, ait disparu, ou du moins qu'il ne demeure que dans l'idée de quelques-uns et non chez tous les hommes de sa génération. Mais qu'était-ce donc ? « Le merveilleux prenait un sens laïque. Le ricanement d'Alfred Jarry troublait la poésie. Paul Valéry était silencieux. Les hommes s'apprenaient à la mécanique. Il y avait un grand désordre de légende, un lyrisme cruel, un sens aigu du futur. Les arts plastiques en se décomposant devenaient des machines à explorer la pensée, et la pensée brillait comme un prisme. On s'enthousiasmait et on se battait pour un monde nouveau, pour ce monde entrevu au mirage duquel quelques-uns sont restés fidèles, monde en tout cas que nous ne verrons pas » (9). Est-ce à dire que l'esprit moderne doive être définitivement relégué au rang du passé ? Non, car il est de tous les temps et même hors du temps, il est ce qui s'oppose à l'actuel, ce qui est constamment révolutionnaire. Comme Baudelaire parlait du « peintre de la vie moderne », Vitrac qualifie Roux de peintre de l'esprit moderne. Alors que tous les peintres s'appliquent à se ranger du côté des anciens en employant des techniques nouvelles qui donnent le change ou bien s'essaient à des perfectionnements techniques qui n'aboutissent qu'à la vulgarisation du cubisme ou du surréalisme, Roux, pour sa part, refusant de s'embrigader, reste rigoureusement personnel, n'empruntant ses couleurs et son dessin qu'à son propre tempérament. N'oublions pas que l'humour du tableau comporte aussi l'humour de sa genèse, et Vitrac avait su apprécier celui du peintre au travail. Comme

(9) Roger VITRAC, « L'Esprit moderne », *L'Intransigeant*, 17-3-33, art. cité.

André Masson, G.-L. Roux est un peintre intellectuel ; s'il faut étudier ses qualités extérieures, sa technique, son métier, il faut pour chaque tableau rechercher la pensée qui y préside. « Les sujets essentiellement dramatiques relèvent à peine du passé. Ils sont de ce présent approximatif qui les rend plus actuels que le présent absolu. Ils baignent dans le proche souvenir, aux lisières de l'adolescence et de l'enfance où le sérieux revêt un caractère romanesque et où l'instinct paraît une fonction douteuse. De ce conflit surgissent des paysans de superstition, des petites filles aux yeux oubliés, des meurtriers pâles et d'autant plus inquiétants, des fantômes comme un épouvantail, et toute une mythologie de plumes, de ferraille et de volumes tournants. Je ne sais rien de plus visible que ces tableaux qui sont prêts à se mouvoir et dont chaque geste suspendu est une indication, une invitation à agir... où l'espace et le temps se confondent en de singulières horloges au repos » (10). La qualité essentiellement moderne du peintre est de mettre la peinture au défi, c'est-à-dire de la considérer comme un moyen de toutes les expressions. Chacune de ses œuvres comporte un caractère *inadmissible*, début de tous les étonnements, de toutes les découvertes, de toutes les violences. On voit dans cette brève analyse tout ce que le poète prête au peintre, ce qui est autant de lui-même et nous fait le mieux connaître. Vitrac parlant de L.P. Fargue reconnaissait qu'on ne pouvait rendre hommage à un ami qu'en parlant de soi ; en glorifiant G.-L. Roux, il s'est glorifié lui-même. Dans l'étude d'un tableau, il a analysé les constantes de sa propre création.

L'intérêt de Vitrac à l'égard des arts plastiques ne se limite cependant pas à la défense et illustration poético-verbale de Gaston-Louis Roux et à la fréquentation des amis de *Documents*. On peut en voir un autre exemple caractéristique dans ses écrits sur Chirico.

Dès 1922, il présente dans *Littérature* (11) une analyse du peintre « métaphysique », mettant l'accent sur l'angoisse de l'homme moderne qu'il exprime en affrontant une civilisation mécanicienne au *tragique* quotidien. A ceux qui pourraient s'étonner de la conversion du peintre négligeant ses plus belles créations au profit de la « grande peinture », il propose l'explication que Chirico donnait lui-

(10) Roger VITRAC, « Quelques peintres français nouveaux : G.-L. Roux », *Cahiers d'Art*, n° 4, 1931.

(11) Cf. Roger VITRAC, « Giorgio de Chirico », *Littérature*, Nouvelle Série, n° 1, mars 1922.

même dans une lettre à André Breton. Cette lettre a été effectivement publiée à la suite de l'article de Vitrac, sans la note explicative, le rédacteur en chef de la revue pensant ainsi mettre le peintre en contradiction avec ses admirateurs (12). N'oublions pas que les surréalistes, disciples d'Apollinaire dans leur exaltation de Chirico, ne lui ont jamais pardonné son orientation académique après 1919, au point que M. Soby a pu écrire dans *The early Chirico* que la querelle entre Chirico et les surréalistes constituait « un des plus déplaisants épisodes dans l'histoire de l'art moderne » (13).

C'est en pleine connaissance de cet antagonisme déclaré qui prit sa forme la plus virulente en 1928 que Vitrac publia, la même année, une nouvelle étude sur Georges de Chirico, dans la collection « Les peintres français nouveaux », chez Gallimard. En guise de contre-manifestation à une exposition de Chirico chez le marchand Léonce Rosenberg, les surréalistes avaient réuni à la galerie de la rue Jacques Callot les œuvres qu'ils possédaient de la seule période ancienne de l'artiste, présentées par une « préface-Pamphlet » de Louis Aragon fort injurieuse pour Chirico dont il baptisait à son goût les tableaux (14). Loin de contourner le problème, Vitrac l'attaque de front en précisant dans un post-scriptum : « Rien ne m'autorise à douter de l'œuvre récente de Chirico. Rien. Au contraire. D'ailleurs l'étude qui précède, on a pu le voir, m'interdit de prendre parti... » (15). Effectivement, le critique se veut ici objectif et il prend toutes sortes de précautions oratoires sur la portée et l'utilisation possible de son acte. Certains peintres récents ayant rendu la critique de leurs œuvres impossible, Vitrac prétend se livrer à « un divertissement poétique » qui ne saurait donc être pris au pied de la lettre. Sa fonction n'est pas de donner les clés du génie ; pour Chirico, comme pour Picasso et Roux, c'est l'étonnement qui doit conduire à la compréhension du tableau.

Il faut aussi se garder de juger selon des critères périmés. Le mouvement des idées a produit, depuis la fin de la guerre, un véritable changement des valeurs où « l'imagi-

---

(12) Le manuscrit de l'article de Vitrac, avec la présentation de la lettre de Chirico est conservé au Fonds Doucet 71-19 A III 7.

(13) Voir à ce sujet l'étude de Marcel JEAN dans l'*Histoire de la Peinture Surréaliste*, Le Seuil, 1959, pp. 132 à 141.

(14) Cf. « Le feuilleton change d'auteur » dans les *Documents Surréalistes* de Maurice Nadeau, cité par erreur à l'année 1927, p. 119.

(15) Roger VITRAC, *Georges de Chirico*, Gallimard, 1928, p. 7.

nation, l'inquiétude, la pureté et le rêve font capituler les forces positives de l'esprit ». Se livrant à son sentiment personnel, Vitrac donne alors une « description passionnée » des trois époques de Chirico, c'est-à-dire des débuts anonymes à la période récente tant controversée.

Toute l'œuvre se place sous le signe de la lumière, écho divin de l'esprit, se meut dans « le domaine raréfié de la métaphysique ». Courage de l'imagination et liberté du rêve sont toute la poésie de la première période. Dans la seconde, Chirico parle « au nom de la mort sur des places désertes dans un rayonnement d'ombres portées ». Puis vient l'époque où, à la recherche du métier, il se livre à l'alchimie de la couleur. Avec elle, « la mythologie classique a repris un sens barbare » et les derniers tableaux « suent le crime et la malédiction ». Ce sont là des thèmes qui n'ont pas laissé de se retrouver dans la poésie de Vitrac. Celui-ci avoue cette similitude dans son étude, et on pourrait indiquer la parenté de certaines toiles avec de nombreux chapitres de *Connaissance de la Mort.*

Loin de subir la pression des événements, conservant toute son amitié à l'auteur d'*Hebdoméros,* se faisant portraiturer par lui pour l'édition de ses *Cruautés de la Nuit,* Vitrac nous donne la preuve d'une constance rigoureuse dont nous avons vu de quelle sorte elle fut appréciée par le *Second Manifeste* de Breton.

A l'exception d'une prise de position commune avec les surréalistes (16) en 1924 rendant hommage à Picasso pour l'audace de ses décors de *Mercure,* il semble que Vitrac ait toujours eu à cœur de parler des artistes qui, comme lui, étaient en marge du surréalisme même. C'étaient tour à tour Chirico, Picabia (17) Gaston-Louis Roux, Picasso à qui il dédia un poème (18), Brancusi (19), Klee (20), puis Lipchitz (21). La chronologie le démontre, il n'avait pas eu besoin des directives de Bataille pour devenir un critique artistique d'un ton nouveau juxtaposant

---

(16) Cf. *Le Journal du Peuple,* 21-6-24.

(17) Cf. Roger VITRAC « Exposition René (sic) Picabia », *Les Hommes du jour,* 19-5-23.

(18) Cf. Roger VITRAC, « *Humorage à Picasso* », *Documents,* n° 3, 1930, repris *in : Dés-Lyre,* p. 157.

(19) Roger VITRAC, « Constantin Brancusi », *Les Cahiers d'Art,* 1929, nos 8-9 p. 383.

(20) Cf. oger VITRAC, « Le regard de Paul Klee », *Les Cahiers d'Art,* 1945-1946, pp. 53 à 55.

(21) Cf. Roger VITRAC, *Jacques Lipchitz,* Paris, Gallimard, 1929, p. 64.

sa poésie aux œuvres reproduites, recherchant la sensibilité, l'émotion du créateur et de son œuvre plutôt que l'analyse académique, et par là, contribuant à ruiner un peu plus cette dernière. Dans les années 1928-1930, Vitrac semble être un présentateur apprécié par les directeurs des meilleures revues d'art. Ses écrits ne sont pas nombreux, certes, mais comme il disait, il ne faut pas forcer son talent, il lui suffit de se constituer son musée imaginaire de peintres humoristiques attachés à l'enfance, de sculpteurs créant de leurs mains la fameuse statue en creux du *Poète assassiné*.

Ce n'est pas qu'il cessât de rêver sur la peinture dès 1930, puisque c'est dans son appartement de la rue de Seine que se réunirent, en mars 1933, Tériade, Masson, etc... pour créer la très belle revue *Minotaure* qui se proposait de donner des études sur les tendances artistiques caractérisant l'époque, faisant appel « non seulement aux écrivains spécialisés, mais aux savants et aux poètes les plus représentatifs de la génération actuelle » (22). C'est sans doute du fait de la mainmise surréaliste, Breton devenant le véritable rédacteur en chef de la revue, que Vitrac n'y écrivit jamais.

Cela ne l'éloigna pas de ses amis Leiris, Masson et Tériade puisqu'il collabora à *La Bête Noire*, journal artistique et littéraire dirigé par Tériade et Maurice Raynal, se limitant cependant à trois articles sur la crise habituelle du théâtre (23). On sait que ce mensuel, devenu la tribune de Breton après le « Congrès des écrivains pour la défense de la culture », cessa de paraître aussitôt.

Il est remarquable toutefois qu'on puisse circonscrire les critiques artistiques de Vitrac (à l'exception d'un article sur Klee en 1946) à la période 1927-1931, pour des raisons auxquelles les nécessités de la vie ne sont pas étrangères, de même que l'impérieuse sollicitation du théâtre.

*
* *

Roger Vitrac fut aussi le dialoguiste de nombreux films,

---

(22) Présentation de *Minotaure*.

(23) *La Bête Noire*, n° 1, 1er avril 1935, VITRAC, « Planches Pourries » ; n° 3, 1er juin 1935, VITRAC, « Pour quatre planches et pas grand-chose » ; n° 4, 1er juillet 1935, VITRAC, « La plume au chapeau », dont nous analysons le contenu, *infra*, p. 249.

sur lesquels il est inutile de s'attarder. Constatons seulement qu'une besogne qu'il considérait comme alimentaire, lui a en effet permis de vivre, sans trop de soucis financiers, à partir de 1935. Il est vrai que le temps passé à travailler sans joie sur les œuvres d'un autre ne lui a pas laissé beaucoup le loisir de perfectionner son propre ouvrage.

Vitrac a songé au cinéma lorsque, au début de l'été de 1934, la Metro Goldwyn Mayer de New York lui demanda la communication de son manuscrit du *Coup de Trafalgar* pour en tirer un film. L'affaire n'eut pas de suite. En revanche, il fut appelé l'année suivante à travailler à Berlin à la U.F.A. avec Raoul Ploquin pour qui il écrivit les dialogues du film *Cavalerie légère*, et fit une adaptation de *Les Pattes de mouche* de Victorien Sardou pour Jean Grémillon avec qui il était très heureux de collaborer. « Tout va bien et je suis ravi de mon travail, du séjour, de Grémillon, du temps, du ciel, de la vie », écrit-il (24). En 1937, il adapte à l'écran *L'Homme de nulle part* de Pirandello pour le réalisateur P. Chenal. Puis il se trouve à Nice pour rédiger les dialogues de ce qui aurait été le premier film de Jacques Becker, *L'Or du Cristobal*, sous l'autorité morale de J. Renoir, si au milieu du tournage, les producteurs n'avaient fait faillite, payant leurs collaborateurs avec des pièces de bronze qui devaient figurer l'or du vaisseau pirate.

En 1939, il séjourna encore à Nice pour transposer à l'écran l'ouvrage de Maurice Dekobra : *Macao, enfer du jeu*, mis en scène par Jean Delannoy. Pour ce dernier, il fit aussi les dialogues de *L'Assassin a peur la nuit* de Pierre Véry, toujours à Nice, en 1942, la même année qu'il achevait *Feu Sacré* avec Viviane Romance comme interprète.

Grâce à l'obligeance de M. Delannoy, nous avons pu lire les dialogues que Vitrac rédigea pour *Macao* et *l'Assassin*. On peut y remarquer que la liberté d'écrire ce qu'il pense lui est très limitée. Le rôle de dialoguiste, très important dans l'ensemble d'une réalisation, est cependant conditionné par des impératifs prépondérants. Vitrac tentait de composer un dialogue vivant, émaillé de jeux de mots, de réflexions spirituelles, mais il n'est pas toujours facile d'adapter ce ton à des films d'action !

En 1945, à court d'argent, Vitrac forme divers projets, en particulier celui d'une adaptation cinématographique

(24) Lettre à M. Jean Puyaubert de Berlin, le 6-11-1935.

de l'*Education sentimentale* (25) et un scénario original, *Les femmes ne mentent jamais* (26), qui rappelle le vrai Vitrac, humoristique et fantaisiste, gentil, tendre et cruel à la fois. C'est l'aventure d'un beau jeune homme misogyne. Il ne peut souffrir les femmes parce qu'elles mentent. Ses amis lui fabriquent une jeune fille faussement muette et il tombe dans le piège. On retouve ces situations inexplicables qui font l'attrait intellectuel de son théâtre, et même une Isabelle Mortemard qui ressemble quelque peu à son homonyme Ida, dans *Victor ou Les Enfants au pouvoir.*

Il va sans dire qu'il faut ranger ces projets, pourtant bien séduisants, au nombre des échecs qui ont souvent été le lot de Vitrac. Il faut leur ajouter un autre scénario original, *Passage de l'Opéra* (27) qui recrée l'atmosphère surréaliste de ce lieu, sous le prétexte d'une petite intrigue : deux jeunes amis sont amoureux de la même femme. Regrettons que l'idée n'en ait pas été poursuivie, nous aurions pu avoir le pendant cinématographique de l'ouvrage d'Aragon, *Le Paysan de Paris*.

En 1947, il compose les dialogues de *Bethsabée*, roman de Pierre Benoît, pour le réalisateur Léonide Moguy. La presse (28) se plaît à constater la rencontre ironique de Vitrac et d'un membre de l'Académie française dont il sabote l'œuvre discrètement en glissant çà et là des répliques-canulars, telle celle-ci : « je ne crois pas à ton roman de quatre sous », que les journalistes s'empressèrent d'appliquer à P. Benoît. Si le film ne fut guère prisé par la critique, Vitrac en tira du moins l'avantage de faire un voyage au Maroc.

En 1948, paraît sur les écrans *Si ça peut vous faire plaisir*, film qui n'est retenu que parce qu'il fait appel à Fernandel. Vitrac en avait terminé l'adaptation dès le mois d'avril 1946.

Voilà à peu près l'ensemble des films auxquels Vitrac a prêté un grain de son esprit. Répétons que lui-même ne voyait dans cette activité rien d'autre qu'un gagne-pain assuré. Il ne faudrait pas chercher le génie là où il ne peut se trouver.

On découvre un Vitrac très personnel dans les courts billets qu'il donne à peu près chaque semaine à *L'Ecran Fran-*

(25) Lettre à Jean Puyaubert, 12 février 1945.
(26) Dont le manuscrit nous a été communiqué par Mme Guérin.
(27) Qui nous a été communiqué par M. J. Puyaubert.
(28) Cf. recueil de coupures de presse au Fonds Rondel R. sup. 2442.

çais, hebdomadaire de cinéma. Sous le titre général « Retour de Manivelle », il y défend pendant l'année 1946, l'esprit qu'il décèle dans les films de son goût.

Dans son premier article, qui expose en quelque sorte son programme, il demande au public d' « Y voir clair » (29) en cette époque troublée où les esprits se précipitent vers les extrêmes. « Etes-vous pour le tout-à-l'égoût ou le tout-au-ciel ? », demande-t-il. L'égoût, c'est l'existentialisme, le naturalisme, le réalisme, la vie comme elle est, tandis que le chemin du ciel passe par le rêve, l'idéalisme, le surréalisme, la poésie absolue. Mais en fait, ces deux tendances ne sont ennemies qu'en apparence, comme le démontrent les plus beaux films produits pendant la guerre : *Les Visiteurs du soir, L'Eternel retour, Les Enfants du Paradis, Falbalas.* Cela lui permet de réaffirmer une constante de son esthétique : la recherche de « cette pénombre où la vie quotidienne s'achève et où le rêve commence », qui permet une réconciliation de la poésie et du réel, en partant toujours du réel, car l'art est à sens unique. La littérature se nourrit de la vie, et non le contraire, comme l'écrivait Marcel Proust.

Mais cela ne signifie pas qu'il faille, sous prétexte de réel et d'actualité, s'inspirer des événements trop récents. Les films de guerre sont comme les œuvres dramatiques qui, après 1914, essayaient de restituer les événements et qui tombèrent dans l'oubli. Pour Vitrac, l'histoire n'est jamais à la mode (il a cette belle formule : « L'histoire, c'est la folle de Chaillot ») ; aussi revendique-t-il des œuvres nouvelles, de la même façon que le Théâtre Alfred Jarry autrefois : « Restons actuels sans faire l'actualité. Etre actuel, c'est résister à l'actualité pour lui permettre de se métamorphoser un jour » (30).

Dans ce même esprit, nous n'analyserons pas chacun de ses articles qui se rapportent — métier oblige — à une actualité trop immédiate. Retenons plutôt cette analyse de l'ironie en France, où entre toute son expérience personnelle : « L'ironie se manifeste par le rire intérieur. L'ironiste se moque de lui-même et se propose en exemple au spectateur et au lecteur.

« Or le lecteur ou le spectateur français prend cela pour lui... il préfère se fâcher et feindre de croire qu'on se mo-

(29) *L'Ecran Français*, 4e année, n° 27, 2-1-46.
(30) *L'Ecran Français*, n° 28, 9-1-46.

que de lui » (31). Pourtant le français aime à rire, il apprécie l'humour anglais. C'est qu'il veut être dépaysé historiquement et géographiquement afin de ne pas se sentir concerné.

En somme, Vitrac soutient dans ses chroniques cinématographiques des thèses applicables aux arts plastiques comme à la littérature, considérant que le septième art tient des deux. La démarche qui l'a conduit à s'occuper de cinéma, si elle a été déterminée par des considérations financières, paraît donc très logique.

Il est tout aussi logique que Vitrac, dialoguiste pour l'écran, ait été conduit à écrire des adaptations radiophoniques et à faire des émissions en direct, version orale des billets humoristiques, sous forme de dialogues, le plus souvent, qu'il publiait dans *Paris-Soir en* 1938. C'est en 1939 qu'il collabora au poste Paris-Mondial, aux côtés de Jean Giraudoux. Dans sa dernière émission, à destination des Etats-Unis, il eut ces mots prophétiques : « Quand vous vous déciderez à venir en France, il sera trop tard ». Phrase qui, prise en considération très spéciale par les Allemands, le fit coucher sur une liste noire, de sorte qu'il ne se risqua pas à Paris de toute l'occupation, nous dit Mme Léo A. Salmon. Signalons une série d'émissions intitulée « Mon village » dont nous n'avons pu retrouver le texte (32). Notre tâche se complique du fait qu'il n'y a pas à la radio le principe du « dépôt légal », comme pour les ouvrages imprimés. Nous pensons qu'il s'agit de souvenirs sur Souillac, à la manière de « Marius », qui auraient pu nous aider à compléter nos connaissances sur l'enfance de Vitrac. Après la guerre, il écrivit quelques évocations radiophoniques : *Joseph Montgolfier, Tartarin de Tarascon, La Légende amoureuse de Gérard de Nerval* (33), très belle évocation du poète dans le Valois, composée presque uniquement de phrases empruntées à *Aurélia* et aux *Filles du Feu. Le Premier bal de Cécile* (34) pièce en un acte, est l'histoire d'un bal de fian-

(31) Roger VITRAC, « Rire dans sa barbe », *L'Ecran français*, n° 50, 12-6-46.

(32) Cette émission est inscrite au fichier de la Bibliothèque de la R.T.F. sous le numéro 1373 A. Malheureusement, le texte qui figure dans les rayons sous cette cote n'est pas de Vitrac, et malgré tout le dévouement de Mlle Parent, responsable de cette bibliothèque, nous n'avons pu avoir connaissance de cette série d'émissions, antérieure, d'après la cote, à la guerre.

(33) Bibliothèque de la Radio, respectivement cotes 1872, 1494, 1159.

(34) Bibliothèque de la Radio, cote 1727 (Mss, 22 p. dactylographiées, daté du 28 octobre 1955, sans doute date de la diffusion).

çailles qui ne peut avoir lieu, le fiancé étant brusquement mobilisé. On y sent l'humour secret de Vitrac, comme en ce titre qui fait allusion à un vers d'Aragon :

« La Seine au soleil d'avril danse
Comme Cécile au premier bal » (35).

En 1919, la jeune fille pouvait aller au bal, en 1939, l'histoire se chargeait de lui montrer qu'il n'était plus temps de danser.

Quelques pièces de théâtre furent aussi diffusées sur les ondes (*Croisière oubliée, La Bagarre, Le Condamné*), mais écrites dans l'intention de les faire représenter ; il n'y a pas lieu de les étudier dans ce chapitre.

Si l'on examine dans l'ensemble les « travaux alimentaires » de Vitrac, on constate qu'ils ne présentent qu'un mince intérêt (à l'exception des articles sur les peintres). Cependant, ils revêtent une importance certaine dans la mesure où Vitrac, peu enclin au travail, ne pouvait se consacrer au théâtre lorsqu'il voyageait pour les besoins d'un film ou lorsqu'il recherchait des idées pour ses articles ou ses émissions. C'est une lapalissade que bien des écrivains obligés de faire du journalisme démentent, mais point Vitrac.

---

(35) Louis ARAGON : « *Pour demain* », *Feu de Joie*, poèmes 1917-1919. Paris, Au sans pareil, 1920.

CHAPITRE VIII

DANS LES BRAS DE DIONYSOS...

Grâce à un mécène, Vitrac découvre la Grèce qui devient sa « patrie d'adoption », — lui rend lumineuse la signification des mythes classiques, — l'incite à écrire Les Demoiselles du large, *sorte d'excroissance dans son œuvre, — et* La Croisière oubliée, *empreinte de l'atmosphère de ses voyages en Méditerranée, — tout en influençant d'autres écrits.*

On peut s'étonner de certaines œuvres de Vitrac qui se démarquent par le sujet, de l'ensemble de sa production. Elles obéissent en fait aux mêmes lois de création. Comme *Les Mystères de l'Amour* sont la transposition d'événements, de rêves, qui ont marqué l'auteur vers 1923, comme *Victor* est la symbolisation dramatique de son enfance, *Les Demoiselles du large* résultent de ses voyages en Méditerranée, des rencontres qu'il y fit avec le passé de notre civilisation.

A partir de 1932, et jusqu'en 1938, Vitrac participe presque chaque année (et souvent deux fois par an) aux croisières organisées par l'agence de voyages « Le Voyage en Grèce », dirigée par son ami Hercule Joannides, seul, ou bien avec un ami, le journaliste Henri Philippon, de *L'Intransigeant*, ou encore, à partir de 1936, avec sa compagne Léo. Il faut souligner ce qu'il doit à Joannides, qui pratiqua à son égard le plus gratuit des mécénats. Il savait qu'à chaque croisière, une cabine lui était réservée, sans qu'il lui coutât rien. On peut dire que Joannides sut, en faisant appel à des conférenciers de renom, en invitant des écrivains, créer un courant artistique favo-

rable à la Grèce, qui se traduisit par un certain nombre de reportages, de récits de voyage, de romans dont le cadre est en Grèce, et surtout par la publication biannuelle d'une plaquette artistique *Le Voyage en Grèce*, à laquelle Vitrac prêta plusieurs fois son concours.

Nous pouvons dater très précisément les voyages de Vitrac à l'aide de ses lettres à M. Jean Puyaubert et aussi grâce aux listes de passagers figurant dans *Le Voyage en Grèce*. Malheureusement, ses lettres ne comportent pas le récit de ses aventures dans ce qu'il appelait sa « patrie d'adoption », car il préférait en faire part oralement. On retrouve cependant l'atmosphère de ces croisières et le rôle qu'il y jouait dans un roman de Jacques Boulenger, *Les Soirs de l'Archipel* (1), où il figure sous les traits du grand, blond et entreprenant Commynes. C'est d'ailleurs à lui qu'est dédié le chapitre « Akrivie », lui-même ayant indiqué certains rapprochements entre l'histoire d'une famille grecque et la nouvelle de Gobineau.

S'il ne publia que trois articles (2) dans *Le Voyage en Grèce*, ils suffisent pourtant à nous donner la mesure de son enchantement devant la patrie des dieux. Il y retrouve le sens des mythes classiques et il voit Apollon et Ariane surgir avec « la Grèce familière de nos rêves, parmi ces paysages où l'homme et les divinités marchaient d'un pas égal, les rayons et les cheveux mêlés, les yeux et les étoiles confondues sans qu'il soit nécessaire d'aller les rechercher parmi la pierre des statues ». Dans une méditation de très haute qualité poétique, il approche la tendresse qui inclinait Apollon vers Naxos où Ariane abandonnée se jetait dans les bras de Dionysos : « Ainsi le monde se gardait de mourir. Apollon le maintenait d'une force égale entre la victoire et le désespoir... »

On devine, aux accents de ce lyrisme, ce que Vitrac, retournant aux sources légendaires de la tragédie, en tirera pour son propre théâtre. Emu dans l'enceinte de pierre du théâtre d'Argos, il songe à l'*Actualité du théâtre grec*. Il est vrai que Dullin, Jouvet, Pitoëff ont donné à Paris des œuvres adaptées ou inspirées d'Eschyle, de Sophocle et d'Aristophane ; *Antigone, Œdipe, la Machine infernale* de Jean Cocteau, *les Oiseaux* (réécrits par Ber-

(1) Cf. Jacques BOULENGER, *Les Soirs de l'Archipel*, Gallimard, 1935.

(2) Roger VITRAC, « Apollon et Ariane », *Le Voyage en Grèce*, été 1935, pp. 11-12 ; « Escales d'Ulysse », *Le Voyage en Grèce*, printemps 1937, simple présentation des peintures de la Bibliothèque Vaticane ; « Actualité du théâtre grec », *Le Voyage en Grèce*, été 1937, pp. 15-17.

nard Zimmer), *La Paix* (adapté par François Porché), *Amphytryon 38, La Guerre de Troie* et *Electre* de Jean Giraudoux, témoignent que l'esprit grec souffle sur le théâtre français. On peut cependant reprocher à ces créations d'avoir serré de trop près l'actualité immédiate, et de n'avoir pas su rapporter « les passions éternelles qui animent encore toute l'humanité occidentale ».

Il s'agit de retrouver ce goût de l'absolu qui caractérisait le sens profond de l'activité humaine : « A nous de rechercher les redoutables analogies, à nous de recréer à notre échelle les démarches dramatiques de la forêt primitive et de reconnaître dans nos velléités civilisées et angoissantes le crime et l'érotisme des fatalités et des destins exemplaires. » Il faut, au-delà du désordre de l'actualité, partir à la recherche des mythes modernes, c'est-à-dire des mythes éternels « contre lesquels combattent aveuglément les usages et la justice ». Les destins d'Œdipe, de Clytemnestre, d'Electre, de Phèdre pourraient donner le sens de notre activité inconsciente dont Freud a, en quelque sorte, tracé les lois. « Nous attendons encore l'auteur qui écrira de cette encre le drame de nos destins égarés », conclut-il.

On l'aura remarqué, ces idées différent à peine des propositions soutenues par le Théâtre Alfred Jarry et participent des thèses sur la modernité qu'il exposait dans ses articles artistiques. On ne s'étonne pas de les retrouver, présidant à l'élaboration d'un drame d'un genre nouveau, « un autre côté du théâtre », comme il l'écrit à André Gide (3) : *Les Demoiselles du large* (4).

Il rédigea cette œuvre pendant l'été 1933. Le 10 août, il écrit à Jean Puyaubert : « ...Je sue sang et eau sur *Les Demoiselles du large*. Cela m'emballe assez. C'est si différent de ce que j'ai fait jusqu'ici et je m'étonne des proportions que prend cette histoire qui devait au début ne comporter que quelques tableaux... » Achevée, elle ne trouve pas facilement preneur, puisqu'il doit attendre plus de quatre ans pour qu'enfin elle soit acceptée au Théâtre de l'Œuvre, sur les instances de Jean Anouilh qui pour l'occasion réconcilia Paulette Pax (la directrice de l'Œuvre) et Vitrac. La première eut lieu le 20 avril 1938.

---

(3) Roger Vitrac, Lettre manuscrite à André Gide, 19 novembre 1934, Fonds Doucet 851-1.

(4) Roger Vitrac, *Théâtre II*, 1948, p. 57 et *Les Œuvres Libres*, n° 106, août 1938.

A cette occasion, Vitrac engagea le débat avec ses critiques au sujet de la construction des pièces de théâtre. Il s'en ouvrit d'abord aux directeurs du Théâtre de l'Œuvre, dans une lettre publiée ensuite dans le programme de la représentation (5). Il y soutient qu'il n'est pas d'œuvre vraiment libre qui n'ait provoqué, au début, « une réaction hérissonne ». A ceux qui parlent de conventions théâtrales, d' « efficacité » progressive des actes, il répond que la technique ne fait rien à l'affaire, justifiant ainsi l'emprise que son œuvre a eue sur lui. Tel peintre qui semble avoir une technique désordonnée, commence par l'œil de son personnage et finit par accomplir un chef-d'œuvre, tandis qu'un autre obéit aux règles et « n'obtient qu'une construction dérisoire ». Ce qui compte, c'est d'être auteur, d'avoir de l'esprit et de la sensibilité.

Il espère bien embarrasser toute critique future avec une œuvre qui n'obéit pas aux critères d'appréciation habituels, ou même qui y désobéit d'une façon supérieure, à la manière des soldats libres de Jarry. Sa pièce, affirme-t-il, a été écrite « sans préméditation, en y laissant le monde intervenir à sa guise, sans souci de gloire ou de réussite » et même il en garantit « l'authenticité romanesque », ayant échappé au symbole, étant resté « constamment de plain-pied avec la vie ».

Que s'est-il propopé dans *Les Demoiselles du large* ? De laisser entrer sur la scène un certain nombre de personnages dont le modèle vivant existe en Grèce ou en Bretagne, dont il va « dans la vie de chaque jour... » « ...dépister le phosphore ». Il y a là une conception moderne du destin, « ce sont en quelque sorte les nœuds de vibrations, les résonances d'un destin partagé, le lieu géométrique des rencontres d'êtres voués au bonheur ou sacrifiés pour lui » ; ne sont-ce pas là les expressions employées antérieurement dans « Marius » ? Ce qui montre la continuité des préoccupations de Vitrac.

Pour cette œuvre qui ne veut pas illustrer les idées du temps sur le destin, mais simplement en marquer l'écho dans la conscience, il revendique comme autrefois Flaubert à propos de *Madame Bovary*, « la Foi toujours et *la liberté* ».

Sachant bien que cette nouvelle œuvre va étonner le

(5) Lettre du 11 novembre 1937, dans le programme de *Les Demoiselles du large*, Fonds Rondel, R. Sup. 213.

public habitué par lui à plus de facétie, il s'efforce de le gagner auparavant. Dans un article du *Figaro* (6), il rappelle que Lugné Poe devait monter *Les Mystères de l'Amour* autrefois, la vie est telle que le même théâtre de l'Œuvre présente, bien après, *Les Demoiselles du large* qui sondent aussi les mystères de l'amour. « D'autres mystères moins humoristiques, plus précis. » Il se divertit du sort de cette œuvre qui séduisit plusieurs directeurs et, soit oubli, distraction ou raison d'Etat, resta dans les tiroirs. A ceux qui voudraient en rechercher la genèse, il indique, sans autre précision, qu'il faut regarder vers les lieux de l'action, en Bretagne et dans les Cyclades. Nous savons en effet que l'idée des *Demoiselles* lui fut procurée par la rencontre à Belle Ile, où il terminait ses vacances après une croisière en Grèce, d'une jeune fille dont les traits ressemblaient en tous points à ceux d'une femme qui avait été sa maîtresse à Naxos.

C'est donc une œuvre sur l'amour et il déclare à un journaliste (7) : « l'amour revêt ici l'aspect d'un conflit entre des êtres qui agissent obscurément, et leurs propres victimes. Ce sont des personnages qui s'expriment comme ils pensent. Lorsqu'ils échappent à cette sincérité, ils se précipitent involontairement dans des situations dramatiques. C'est ainsi que *Les Demoiselles* sont essentiellement une pièce d'émotion psychologique, traitée par son côté le plus intérieur... » Abordant un thème nouveau, Vitrac ne change aucune des préoccupations qui sont la caractéristique de son théâtre.

Le drame joué est une version sensiblement simplifiée et condensée (pour les besoins de la scène) du texte tel qu'il a été publié plus tard dans le volume de théâtre aux Editions Gallimard. En voici la trame d'après le compte rendu du spectacle par Benjamin Crémieux (8) : Par une fatalité à la fois intérieure et extérieure, opérée bien avant le lever du rideau, le capitaine de vaisseau de Bressac a lancé son cuirassé à toute vapeur vers une île de Bretagne, malgré la présence signalée de récifs. Le bateau en heurte un et coule. Cent marins morts. Le commandant s'est alors coupé la gorge avec un rasoir.

---

(6) Roger VITRAC, « D'où viennent *Les Demoiselles du large* », Figaro, 19-4-38. Toutes les coupures de presse proviennent du recueil factice. Fonds Rondel R sup 213 ou bien nous ont été communiquées par M. J. Puyaubert.

(7) A Yves Bonnat, *Ce Soir*, 21-4-38.

(8) Benjamin CREMIEUX, « *Les Demoiselles du large* » dans *La Lumière*, 29-4-1938.

Deuxième fatalité : Dora, maîtresse d'un écrivain, Pierre Delrieu, l'a quitté brusquement pour suivre un enseigne de vaisseau, Charles de Bressac, le fils du commandant. Dora suit son nouvel amant d'escale en escale, espérant un jour atteindre l'île du bonheur. L'aviso de Charles a fait relâche à l'île de Naxos. Les deux amants sont sur la plage quand le rideau se lève pour le prologue.

Un coup de feu part. Charles vient de tuer une mouette, contre l'usage de tous les marins. Désolation et crise de nerfs de Dora, suivie d'aveux : elle a trompé Charles, elle a bu de l'alcool avec ses matelots, elle les a autorisés à des familiarités. « Tu es intoxiquée par la mauvaise littérature que t'enseignait mon prédécesseur », lui réplique Charles. « Peut-être », avoue Dora. Elle ne demande qu'à s'en délivrer, court se purifier dans la mer, y nager vers le large. « Elle nage comme un crapaud et veut épater les marsouins », s'exclame Charles. Rideau.

Le premier acte nous montre où réside la fatalité : Dora s'est noyée. Non pas durant le bain qui suit le prologue, mais le lendemain, après une nuit passionnée entre les bras de son amant où elle s'est crue délivrée de toute littérature et près de l'entraîner aux rivages de l'Amour et du Bonheur. Charles, qui avait obtenu l'autorisation de l'embarquer sur son aviso, l'oublie. Si l'oubli de Thésée à Naxos fut volontaire, celui de Charles fut inconscient. Le destin moderne rejoint le mythe antique.

Troisième fatalité : Dora a écrit à Pierre Delrieu avant d'aller prendre le bain fatal, et Delrieu, ignorant sa fin tragique, éprouve le besoin de la disputer à Charles de Bressac. Il va retrouver ce dernier dans une île de Bretagne où il doit passer une permission. Là, vivent ses deux sœurs : Marie, l'aînée, par réaction contre le destin de son père, se voue à la terre. Elle mène la charrue, élève des abeilles, court l'île à cheval. Sa sœur Anna, faible, élevée comme une jeune fille fragile, rencontre Delrieu ; ils se baignent ensemble, on comprend qu'il ne lui est pas indifférent. Peut-être répondrait-il s'il ne rencontrait Marie. C'est elle qu'il préfère, prenant ainsi sa revanche sur Charles qui lui a pris Dora et l'a laissée mourir. Il prendra la sœur bien-aimée et la fera vivre.

Mais au prix de quelles catastrophes ? Anna se tuera. Charles démissionnera. Pourquoi Delrieu et Marie ? C'est là le mystère et la fatalité. Mais aussi eux seuls « savent dépister le phosphore » ; ils sauront passer l'eau. « A

terre... enfin à terre », crie Marie quand le rideau tombe sur le dernier acte.

La version scénique (9) plus brève que le texte primitif, comprend quatre actes et seulement huit tableaux au lieu de treize. Cependant, son contenu est entièrement emprunté à l'original. Voici un tableau de concordances entre la pièce jouée et le livre :

PIÈCE		LIVRE
Prologue (à Naxos).		Fragments du 10e tableau, pp. 129 à 135 et pp. 135 à 139.
Acte I 1er tableau	=	1er tableau
2e —	=	2e —
Acte II 3e —		5e — pp 88 à 93.
4e —		6e — pp. 94 à 101 plus fragments pp. 115 à 120.
Acte III 5e —		7e — pp. 102 à 113.
6e —		9e — pp. 121-127 plus :
		11e — pp. 146 à 151.
Acte IV 7e —		12e — pp. 152-160.
8e —		13e —

On remarque que l'ensemble de la pièce, à l'exception du prologue, se déroule sur l'île. Le personnage de Raymond Girard, ingénieur des mines en Grèce, ami commun de Pierre et de Charles a été supprimé. La rencontre de Pierre et de Charles au port (dans le 3e tableau) a été transposée à la maison des Bressac. Le contenu du 4e tableau est utilisé par chaque personnage ; seule la comparaison de la rencontre de Pierre et de Dora avec un film récent a été exclue. Enfin, de larges fragments des 8e et 11e tableaux sont repris à une autre place. Il s'agit de répondre aux exigences scéniques, de ne pas multiplier les changements de décor, de supprimer ces retours en arrière auxquels le cinéma nous a habitués par une

(9) Que l'on peut lire par ailleurs dans *Les Œuvres Libres*, op. cit.

technique particulière, mais qui sont si difficiles à réaliser au théâtre. La tâche est donc très nettement facilitée pour le metteur en scène.

Aux yeux des critiques, *Les Demoiselles du large* est la pièce des encouragements. Ils ne peuvent rester insensibles à une œuvre qui leur rappelle les conflits de passions, la fatalité antique et qui flatte leur plaisir intellectuel. Aucun n'a un mot d'éreintement ; au contraire, ils prodiguent leurs conseils. On les sent avides de reprendre la pièce, de l'arranger à leur guise. Ils sont déconcertés de ce changement de registre chez Vitrac. Quoi, un auteur qui promettait tant dans le théâtre d'humour, qui semblait parti pour explorer de nouveaux domaines satiriques après *Le Coup de Trafalgar*, reviendrait si facilement au « théâtre métaphysique », à la littérature ? Chacun de citer Claudel ou l'atmosphère du théâtre russe ; on y retrouve un fond classique ou nervalien, et l'on conclut qu'il y avait là un beau sujet de roman. Cependant, « le public a écouté avec une attention un peu spéciale cette œuvre excessivement littéraire » (10). C'est là un fait indéniable. Aussi s'efforce-t-on d'expliquer cette attention du public. Pour Gustave Fréjaville (11), c'est la complexité de la pièce en elle-même qui soutient l'intérêt. Pour le chroniqueur de *l'Ordre* (12), c'est un « auteur trop bien doué » qui, en s'attaquant à une formule dramatique périlleuse retient l'attention. Si la tentation des poètes est d'écrire des œuvres lourdes de métaphysique, ce n'est point celle des directeurs de les faire jouer ! Pour Fred Orthys (13), c'est une pièce curieuse, « elle abonde en qualités, en notations intérieures, en « coins » d'âme et pèche par un défaut de construction qui rend l'action brute, pénible, souvent incohérente ».

Les remarques, car on ne peut dire qu'il s'agisse ici de critiques sévères, sont toutes du même ordre et se présentent sous une forme pernicieuse que Vitrac avouait particulièrement redouter (14). M. Vitrac a du talent dit-on, mais ce n'est pas une bonne pièce. Il y a la matière de tout un roman, écrivent Georges Le Cardonnel (15)

(10) Paul Reboux, *Le Petit Parisien*, 22-4-1938.
(11) *Débats*, 22-4-1938.
(12) *L'Ordre*, 22-4-1938.
(13) *Le Matin*, 22-4-1938
(14) Dans une lettre à M. Jean Puyaubert, 26-7-1933.
(15) *Journal*, 21-4-1938.

et Antoine (16) qui poursuit : « c'est une manifestation intéressante qui mérite l'estime des amateurs ». Le mystère des destinées parallèles, le ténébreux *fatum* qui plane sur l'action, l'analyse psychologique des caractères sont très appréciés, mais on trouve que « les personnages manquent d'humanité et de vie » (Paul Reboux), qu'ils sont « trop compliqués pour nous émouvoir, et même trop confus pour nous être directement intelligibles ». (17)

Il y a peut-être dans ces reproches la déception de spectateurs ayant passé, comme disent les critiques mondains, « une première partie de soirée très agréable », ne comprenant pas, n'acceptant pas le désarroi final. Même s'il y a un appel vers le bonheur, un chant d'amour du nouveau couple, c'est le pessimisme que l'on retient, ce qui étonne tous ceux qui connaissent les bons mots de Vitrac. « Fini de rire », dit Benjamin Crémieux. Le seul personnage comique, le coiffeur Bordeno, est bien sinistre et écœurant, la scène des enfants laisse, après le rire, un goût bien amer. C'est Robert Kemp qui, par deux fois, dans *Le Temps* (18), résume l'impression générale : « Le premier acte allume des curiosités bienveillantes, le deuxième fait pleuvoir des cendres sur elles. » Sa thèse, qui est aussi celle de la majorité de ses confrères, range *Les Demoiselles du large* dans le lot des œuvres symbolistes, disparues après 1925. Ce sont les mêmes personnages, seul le langage change. Le dialogue reste cérébral, il y a le même flux de paroles, et la conclusion demeure tout aussi inadmissible ; « Un cuirassé de plusieurs tonnes, 100 marins et je ne sais combien de capitaines, et la noyée de Naxos, pour que Mlle Marie tressaille un soir dans les bras de M. Pierre, et qu'ils finissent amoureusement leur vie au coin du feu, en province, je n'accepte pas... » La longue analyse qu'il en donne dans son feuilleton du *Temps* montre que, malgré la prétendue vanité des récréations métaphysiques, l'œuvre retient l'attention.

Seul G. Hilaire (19) prend, après coup, le contre-pied de cette thèse, dans un article où l'on sent bien qu'il se fait le porte parole de l'auteur (dont il est un ami). L'œuvre n'est pas symbolique, car le symbole, c'est la simplification. Or, ici c'est tout le contraire. Le mystère est largement apparent : « La tapisserie de M. Vitrac étale en

(16) *L'Information*, 23-4-1938.
(17) Pierre Audiat, *Paris-Soir*, 12-4-1938.
(18) *Le Temps*, 22-4-1938 et 25-4-1938.
(19) *Beaux-Arts*, 6-5-1938.

même temps les causes et les effets. Le passé et le présent se mêlent sur la même trame ». Il s'agit de montrer que les actes manqués nous suivent tout autant que les actes accomplis ; en d'autres termes, l'auteur a fait rendre au théâtre ce que le roman a donné entre les mains d'un Proust. Pourtant, il accorde que la deuxième partie perd de son élan dramatique.

C'est donc dans la dramaturgie qu'il faut chercher les causes du relatif échec des *Demoiselles du large*. Pierre Lièvre (20) est très net sur ce point : « Sa dramaturgie... est plutôt maladroite que déconcertante. Les choses et les actes ne prennent leur sens qu'après coup. On ne comprend chaque acte qu'au suivant... ses personnages sont inconsistants et falots. L'insistance avec laquelle ils se disent pourris de littérature ne les rajeunit pas... »

Certains articles nous laissent entendre que la mise en scène est peut-être à l'origine de l'interprétation symboliste. « Ce qui est moins bon, c'est la mise en scène », écrit F. Strowski (21) qui aurait souhaité qu'il n'y en eût aucune. On loue l'ingéniosité de Paulette Pax qui a su tirer partie de la petite scène du Théâtre de l'Œuvre, et si on souligne l'habileté de M. Georges Rollin qui a su faire une composition très personnelle (et très appréciée) du personnage du coiffeur équivoque, on regrette « l'interprétation féminine très insuffisante » (Antoine). En effet, toutes les actrices pressenties pour le rôle difficile de Marie s'étaient recusées : Janine Crispin, Jany Holt, Lucienne Bogaert avaient invoqué des raisons de santé et de travail, et c'était Mlle Kissa Kouprine, une débutante, qui avait assumé une tâche trop lourde pour elle.

On peut se demander pourquoi Vitrac, qui n'avait visiblement pas la fibre tragique, a écrit ces inquiétantes *Demoiselles du large*. L'apparition unique de l'océan dans son théâtre, symbole trouble de la mort, ne s'expliquerait pas sans l'expérience personnelle de l'auteur qui, près de se noyer au large de Pramousquier quelques années auparavant, a su trouver l'utilisation mythique de ce thème. N'oublions pas que la rédaction de l'œuvre fut entrecoupée par un voyage en Grèce (août-septembre 1933) susceptible de réactiver, comme ferait une opération chimique, l'angoissante pesée du *fatum*. Les lettres à Jean Puyaubert, seul témoignage personnel que nous

(20) *Le Jour*, 22-4-1938.
(21) *Paris-Midi*, 21-4-1938.

ayons, montrent que Vitrac traversait cette année-là une crise intellectuelle pénible. Il y parle constamment de son « impossibilité physique et morale » de mener à bien un travail quelconque, de ses « efforts désordonnés » pour sortir du marasme où l'a plongé l'alcool dont il est à demi-désintoxiqué, pas assez pour retrouver une activité normale, suffisamment cependant pour ressentir un « cafard aux dimensions démesurées ». A sa solitude intime, s'ajoutent des « angoisses permanentes » qui se traduisent par des rêves agités à l'image de sa vie sentimentale. On ne saurait mieux définir ses hantises que par sa propre formule : « un remords sans forme, sans visage particulier ». Dès lors, cette pièce qui semble une excroissance dans son œuvre prend un relief particulier. Elle est le fruit d'un poète douloureux retrouvant dans une patrie idéale la mère de ses émotions.

Ne dramatisons pas, dirait Vitrac qui, (est-ce pudeur ?) a toujours conservé à « la rigolade » une suprématie certaine sur le tragique de la vie. L'autre aspect des voyages en Grèce, c'est une extraordinaire sensation de liberté, un relâchement des mœurs, les corps se livrent aux fantaisies de l'esprit. Nous en avons l'écho amusé dans une comédie radiophonique, diffusée par la Radiodiffusion Française en septembre 1949, donc plus de dix ans après les croisières hellènes, mais visiblement inspirée par elles, et dont le titre est très significatif des pensées de l'auteur : *La Croisière oubliée*.

Un des personnages, le commandant, donne en quelques phrases le rythme sur lequel est bâtie cette œuvre essentiellement radiophonique (musique s'intégrant au dialogue, fonds sonores, nombreux plans dans des lieux différents l'indiquent) : « Au départ de Marseille voyez-vous, les passagers ne se connaissent pas. Ils hésitent à se parler, ils se cherchent... Ils jettent peu à peu par-dessus bord tout ce qui les retenait au rivage. Et ce grand vide de leur cœur produit soudain à la première escale des remous et des orages. Ils éclatent comme le Vésuve. Et alors, cher Monsieur, c'est Dionysos qui mène le bal. Et mes passagers sont capables de faire n'importe quoi. L'Acropole est le sommet de la croisière et aussi le sommet des passions et de toutes les folies... C'est alors qu'interviennent sans doute la sage Minerve et le doux Apollon. On ne se déchire plus, on s'apaise, et quand on reprend sa route vers l'occident on s'allonge l'un près de l'autre, calmement, avec, sinon des remords, du moins

la douce inquiétude marine et le retour à la solitude... Fini le Vésuve... Fini l'incendie et les laves brûlantes... Le cœur a des ratés comme le Stromboli. Et puis enfin, ce sera la France, le pays des volcans éteints... » (22).

On ne saurait tracer une rétrospective plus exacte ni plus schématique. De Marseille à Marseille par Naples, Delphes, Olympie, Egine et Athènes, François Marion, auteur dramatique que sa femme n'accompagne pas pour une raison futile, et Catherine Marquis vont illustrer le thème. Leur première rencontre débute par une méprise, mais si Catherine se laisse aller à injurier François, c'est qu'elle a besoin de se couvrir d'un masque pour ne pas laisser paraître son émotion première :

« C'est idiot, mais ce garçon-là me plaît ! Ma petite Catherine... tes yeux brillent ! Ta bouche est gonflée. Toi, tu vas faire une bêtise. » Tels des passionnés romantiques, ils se fuient tout en se cherchant, chacun trouvant des raisons de souffrir jusqu'au moment où, après Pompéi, dans la nuit se produit l'étincelle : ces êtres qui feignaient de se détester s'abandonnent enfin à leur passion.

C'est alors la belle liberté du couple qui s'affiche sur le bateau, au grand émoi des passagers provoqués par une telle attitude. Les côtes françaises en vue, tout rentrera dans l'ordre et la morale sera (apparemment) sauve. Cette liaison qui frôlait la folie, qui conduisait les amants à abandonner leur passé, leur rôle social, s'apaise subitement à Marseille pour se ranger au nombre des passades à oublier.

Les raisons de ce feu de paille ne sont guère approfondies, et l'extrait des *Brigands* d'Offenbach en donne le ton :

« Un soir j'entrais dans sa chaumière
Et je compris le trouvant fort joli
Que je n'aurais plus sur terre
Aucun plaisir si je n'étais à lui...
. . . . . .
Sait-on jamais pourquoi l'on aime ? »

Mais on aime la franchise de cette brève passion, on compatit à la souffrance d'une toute jeune fille, Antoinette, elle aussi éprise de François, sans raison, qui, de dépit, s'empoisonne. Heureusement, ce n'est qu'à la pis-

(22) *La Croisière oubliée*, Théâtre IV, p. 42.

tache et au louckoum, de sorte que cette héroïne racinienne quasi sacrifiée n'encourt aucun danger et accroît notre plaisir, d'autant plus que son aventure est authentique et que Vitrac eut réellement droit à une demande en mariage de ses parents !

L'auteur apparaît ici ; c'est un divertissement dans lequel il entre pour amener une fin de comédie : Antoinette épousera un jeune homme qui aimait aussi les glaces à la pistache.

Vitrac excelle à brosser une caricature du monde bourgeois de ces croisières touristiques, dont les réflexions atteignent au sublime de la niaiserie devant l'Acropole (23). Et l'on n'oubliera pas le jeu comique des photographes amateurs évoluant comme pour un ballet, non plus que la sensibilité poétique du couple Merminet, les propos amers des femmes jalouses, et l'esprit généreusement accordé à tous les personnages avec, en toile de fond, les merveilles des îles de la mer Ionienne.

C'est encore au cycle des œuvres inspirées par ses expéditions en Grèce qu'il faut rattacher un « article un peu spécial » sur « *Souillac et l'Orient* » un peu trop opportuniste, comme l'écrit Vitrac à Jean Puyaubert (24) en ajoutant « cela n'a rien de très palpitant ». Il profite en effet de la restauration de l'église à coupoles de Souillac pour signaler les échanges intellectuels et commerciaux entre cet ancien petit port sur la Dordogne et les places fortes d'Orient gardées par les Croisés. Il y fait un étalage érudit de sa connaissance des rivages de la Méditerranée et aussi, ce qui ne nous étonne pas chez le spécialiste de la magie, de sa fréquentation savante de l'Apocalypse selon St Jean.

Il serait aisé de trouver, à côté du Théâtre de l'Incendie, un cycle d'œuvres imprégnées de l'atmosphère grecque. Aux *Demoiselles du large* et à la *Croisière oubliée*, il faudrait ajouter *La Bagarre* (25) et une pièce inachevée dont nous parlerons plus loin : *Le Destin change de chevaux* dont certaines situations sont directement empruntées aux épisodes de sa vie à cette époque. Avec la Grèce, c'est le destin qui pénètre dans l'œuvre de Vitrac. On en aperçoit la marque dans un scénario inédit, *Phèdre* (26), qui est

(23) *La Croisière oubliée*, p. 31.
(24) Lettre du 26 juillet 1933. L'article du 13 juillet 1933 a paru dans *l'Intransigeant* du 25-7-33 et a été repris dans *Le Mât de Cocagne*, journal de Souillac.
(25) *La Bagarre, Théâtre III*, p. 69.
(26) Communiqué par Mme Anne Guérin.

une adaptation moderne pour l'écran du thème tragique. « On n'échappe pas à son destin », écrit-il dans le synopsis, « Le destin de Phèdre était de tomber amoureuse d'Hippolyte, fils de Thésée son époux, et d'en mourir ».

Le destin de la comédienne Delphine était de tomber amoureuse de Jean, fils de son mari Manuel et d'en mourir.

Mais le destin a plusieurs façons de se manifester et le parallélisme des destins de Phèdre et de Delphine n'est qu'apparent. Il serait trop facile de se protéger si l'histoire se répétait. Delphine doit mourir comme Phèdre, mais le destin exige que malgré les avertissements qu'il lui donne, elle ne puisse pas agir autrement, qu'elle reste comme envoûtée par son modèle.

Et le destin multiplie à plaisir les déceptions et les espoirs. Il joue avec Delphine : s'il la saisit, c'est pour la relâcher, et s'il la relâche, c'est pour mieux la saisir. Ce même destin ne lui accorde l'amour qu'après l'avoir contrainte à jouer Phèdre à la ville et à la scène, sans qu'elle puisse échapper à ce double signe de la mort : elle aimera celui qu'il était interdit d'aimer, elle jouera le rôle qu'elle redoutait d'interpréter. Et c'est en ricanant que le destin la jettera sous la voiture de son mari, où elle mourra écrasée.

CHAPITRE IX

« *LA VIE COMME ELLE EST* »

Les œuvres de Vitrac abondent en références au réel, — Le Coup de Trafalgar, — Le Loup-garou, — *Chroniques de* La Bête Noire, — Le Camelot, — La Bagarre, — Médor. — *De 1940 à 1944, Vitrac demeure en zone libre où il travaille pour le cinéma.* — *En 1945, il entreprend deux pièces :* Le Sabre de mon père *et* Le Condamné, *qui annonce sa propre mort.*

Il n'y a pas de solution de continuité entre le Théâtre de l'Incendie et les pièces postérieures. On a voulu montrer (1) un Vitrac artisan de la rénovation théâtrale dans le cadre du surréalisme, puis, à partir de 1931, un auteur à la recherche du succès, écrivant en quelque sorte des pièces bourgeoises de conception traditionnelle, du « théâtre de bavard », comme dirait P.-A. Touchard.

Il est vrai que Vitrac aurait bien aimé rencontrer le succès, mais il n'a pas, dans cette seule optique, abandonné toutes les exigences de sa jeunesse. Il était d'ailleurs trop intelligent pour ne pas réussir à obtenir un succès public avec du théâtre de boulevard, s'il avait voulu. Mais il se trouve, pour nous ennuyer, que son théâtre ne peut pas se classer si aisément dans tel ou tel cadre préétabli.

D'autre part, les historiens de la littérature, comme les critiques et même un certain public, croient généralement que l'on peut baptiser « œuvre surréaliste » toute œuvre qui ne présente pas de référence immédiate à la réalité,

(1) Le rédacteur anonyme de la notice sur Vitrac dans le *Dictionnaire des Auteurs*, Laffont-Bompiani, 1958.

l' « œuvre réaliste » étant, par exclusion, tout le reste. Or, il n'en est rien. L'œuvre surréaliste abonde en références au réel. Aragon le démontre fort justement (2) à propos de ses premiers écrits qui préparaient logiquement sa conversion au réalisme objectif. De même, chaque texte de Breton est une allusion à des événements, à des spectacles précis, comme en témoigne *Nadja*, qui, en quelque sorte, est le journal d'une rencontre. Les photographies qui y sont insérées (3), ne viennent-elles pas à l'appui de notre thèse ? Il en est absolument de même pour Vitrac dont tout le théâtre, du début à la fin, n'est que l'interprétation du monde réel. N'écrivait-il pas dans son carnet intime : « Etre l'Aragon du théâtre ? » Les œuvres qui succèdent à *Victor ou Les Enfants au pouvoir* sont, elles aussi, issues de la réalité. Mais pour l'auteur il s'agit moins de montrer ce qu'il a vu que d'en faire saisir aux spectateurs le sens profond. Pour cela, ses personnages agissent sur différents plans, le conscient et l'inconscient. Ils sont aussi des cas limites (une femme rit et pleure en même temps), de telle sorte que le vrai auquel ils appartiennent paraît invraisemblable, mais c'est « la vie comme elle est », selon l'expression de Vitrac, qu'illustre au premier chef *Le Coup de Trafalgar*.

Un passage du « Voyage Oublié » décrit en 1928 la vieille maison du 17 rue de Palestro, où il vécut avec ses parents en arrivant à Paris. Déjà sont esquissés les décors et les personnages qui apparaîtront dans *Le Coup de Trafalgar :*

« ... En dévidant verticalement et de gauche à droite les cinq étages de cet ancien couvent, je me dis qu'il y a dix-sept ans que je connais la clinique borgne transformée en entrepôt de soieries, le magasin de cartes postales, le joaillier, le ténor, le marchand de « Saponite », l'homme au cor de chasse et tout cela me fait un beau blason sous une verrière où reposent quelques cercueils de vieux beaux et l'ombre intrigante du prisonnier que sa maîtresse cachait dans les caves et qu'on entendait respirer derrière la porte les soirs de gothas. Il sacrifia sa barbe pour se déguiser en femme et s'enfuir au nez de *la secrète*. Il connaissait la place exacte du tombeau d'Aménophis IV, il en décrivait les trésors. Il n'avait besoin que d'une dizaine de mille francs pour révéler le point précis et entreprendre

(2) Dans ses *Entretiens avec Francis Crémieux*, op. cit.
(3) Elles ont même été augmentées dans l'édition de la Collection du Livre de Poche, 1964.

lui-même les fouilles. Que ne l'a-t-on écouté ! On ? Qui, on ? Moi je l'ai écouté. [...]

« Certes, je n'ai pas coupé dans son projet de triangulation basé sur un grand sphinx d'Egypte, mais...

« Enfin, je lui dois beaucoup, et il est à Fresnes » (4).

Il y a là matière à une pièce de théâtre dont les unités de lieu et de caractère sont toutes trouvées. Vitrac y songea aussitôt après *Victor* puisque la circulaire de 1929 (5) du Théâtre Alfred Jarry annonçait pour la même année « une pièce inédite de Roger Vitrac, intitulée *Arcade*, et qui ne ménage rien ». Arcade, c'est l'escroc pacifiste de la cour des miracles ci-dessus décrite. Vitrac écrit à Jean Puyaubert le 10 février 1930 : « Le deuxième acte s'achève et « Arcade » changeant de titre s'intitule *Le Coup de Trafalgar* ». Plus d'une année s'est écoulée depuis son annonce. Vitrac comptait l'écrire pendant l'été 1929, ce qu'il déclarait déjà au même ami le 21 août 1929. Artaud qui compte sur elle pour poursuivre sa démonstration dans le cadre du Théâtre Alfred Jarry, ne cesse de le tancer. Mais les réserves apparaissent déjà : « J'ai conservé du dernier tableau que tu m'as lu une impression de *piétinement*... »

Le projet d'Artaud piétine lui aussi. C'est seulement le 14 décembre 1931, donc plus d'un an après, qu'il reprend le dialogue.

Il demande à Vitrac d'analyser les raisons pour lesquelles Flore Médard s'est curieusement rasé la moitié de la tête, pourquoi son amant Arcade a déserté, et enfin il lui conseille de reprendre en quelques répliques le dernier tableau qui ne justifie pas suffisamment la logique interne des personnages. Le premier manuscrit de Vitrac (6) montre en effet qu'à l'origine il expliquait, de façon ironiquement romantique, que Flore s'était rasée pour offrir la moitié de sa chevelure à son premier amant, un dragon, afin qu'il la porte sur son casque ; quant à l'autre moitié, elle servait de menottes, au tableau final, pour parer les belles mains d'Arcade emmené par la police qui le prenait pour le satyre de la rue Greneta. Quoiqu'il en soit, Artaud, qui s'est promis de la monter, la propose simultanément à Jouvet et à Dullin (7). Ce dernier, malgré des réserves qu'il

(4) « Le Voyage Oublié », chap. I, dans *Les Feuilles Libres*, n° 47, décembre 1927-janvier 1928, p. 53.

(5) Cf. Antonin ARTAUD, Œuvres complètes, II, pp. 32 à 39.

(6) Qui nous a été aimablement communiqué par Mme A. Guérin.

(7) Cf. Appendice, p. 293, lettre du 27 décembre 1931.

partage avec Artaud (8), serait prêt à l'inscrire au programme de ses mardis s'il n'était au bord de la faillite, et pour cette raison obligé de jouer des pièces de valeur assurée.

Encore une fois, le projet fait long feu. Vitrac, qui de longue date fréquentait assidûment les Deux Magots (9), y avait lié amitié avec Marcel Herrand, Jean Marchat et Jean-Louis Barrault. Les deux premiers avaient fondé en 1929 Le Rideau de Paris, compagnie théâtrale d'avant-garde profitant de la voie ouverte par le Cartel. « Nous voulons partir les mains libres, pour créer une œuvre libérée, nous n'exposerons pas une théorie sur le théâtre, nous n'avons aucune idée schématique sur la mise en scène, nous pensons qu'aucun ouvrage n'est comparable à un autre, que chaque pièce demande à être montée, sans autre donnée qu'elle-même », déclaraient-ils dans le programme qui accompagnait leurs réalisations. En lisant ces lignes, on comprend à qui Artaud faisait allusion lorsqu'au moment de la rédaction de la brochure sur le Théâtre Alfred Jarry, il écrivait : « De toute façon nous n'aurons plus le bénéfice de la nouveauté et nous serons suspects d'imiter certains derniers spectacles modernes *qui nous imitent* » (10) ; d'autant plus que le Rideau de Paris a créé à cette époque des pièces qu'il se proposait, lui, de mettre en scène, telle *La Sonate des Spectres* de Strindberg.

S'il n'a pas l'originalité du Théâtre Alfred Jarry, Le Rideau qui en est très proche a l'avantage d'exister. Vitrac confie donc la mise en scène de sa pièce à Marcel Herrand, ce qui entraîne, nous l'avons vu, la brouille puis la rupture avec Artaud.

Vitrac, qui passe une partie de ses vacances à Pinsac, écrit à J. Puyaubert le 26 juillet 1933 : « Pour ce qui est du *Coup de Trafalgar* je suis constamment en rapports avec Herrand. Nous échangeons lettres sur lettres pour fixer les détails de mise en scène, de costume, de jeu, etc... Il m'écrit ce matin que ce sera pour octobre, après une pièce américaine... (11) peut-être à l'Œuvre. » Quelques temps après, l'affaire se confirme : « Herrand compte beaucoup sur *Le Coup de Trafalgar*. Il le jouera à l'Œuvre, paraît-il » (12).

---

(8) Cf. Appendice, p. 299, lettre du 14 février 1932.

(9) Cf. à ce sujet G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis...* Julliard, 1958, p. 147.

(10) Cf. : Appendice, p. 286, lettre du 25 janvier 1930.

(11) Il s'agit de « Endiablé pour le ciel » de Matches Hugues, effectivement créée par le Rideau de Paris.

(12) Roger Vitrac, lettre à M. J. Puyaubert, 10 août 1933.

Un contre-temps intervient à nouveau, mais le Rideau de Paris ne lâche pas prise. Il monte enfin *Le Coup de Trafalgar*, pour un nombre très limité de représentations (13), à partir du 8 juin 1934.

Ces longs délais expliquent qu'un ami de Vitrac, Henri Philippon, ait pu écrire « 1934, c'est pour moi l'année de la création du *Coup de Trafalgar*... j'assistais à toutes les répétitions aux côtés de Roger Vitrac et de quelques amis comme Paul Grimault, Aurenche, Derain, Balthus, etc... » (14) Après chaque répétition, l'auteur, les acteurs et leurs amis allaient prendre l'apéritif aux Deux Magots, et ils n'avaient que le Boulevard St-Germain à traverser pour aller dîner chez Lipp. Certes, les répétitions ne furent pas si nombreuses, mais on sait que l'attente allonge les jours, et tout un cercle d'amis attendait cette représentation qui devait porter un grand coup au théâtre traditionnel. André Masson composa un dessin de combat (15), interprétation visuelle du *Coup de Trafalgar*, et André Derain brossa un Vitrac cheveux dressés par l'étonnement, pli ironique à la commissure des lèvres.

Avec de tels parains, le spectacle devait être un succès : pour fixer les idées, voici l'argument du *Coup de Trafalgar* tel qu'il fut joué sur la scène, d'après la présentation de Vitrac pour la reprise au Théâtre des Ambassadeurs (16).

Le Coup de Trafalgar, c'est la vie des locataires d'une maison modeste entre 1914 et 1921. En 1914, ces petites gens vivaient avec leurs joies, leurs espoirs, leurs petites querelles. La fille de la concierge de l'immeuble, jeune, jolie, servait de trait d'union entre les locataires. Fonctionnaires, ouvriers, chanteur, petits employés de commerce, tout ce petit monde se retrouvait à la fin du jour dans la loge, parmi les accessoires de cotillon, farces et attrapes dont le concierge était représentant.

Au milieu des menaces imprécises de la rue et de la politique, une amie de la maison, Flore Médard, sage-femme, est frappée d'un coup de foudre. Arcade, un savant raffiné, un égyptologue, est entré dans sa vie, et par contre-coup dans la vie de toute la maison. Et

(13) Exactement quatre : les 8, 9 et 10 juin à 21 h., le dimanche 10 juin à 15 h.

(14) Henri PHILIPPON, *Almanach de St-Germain-des-Prés*, 1950, p. 58.

(15) Sans titre, il est reproduit dans le programme de la représentation ; l'original appartient à M. Jean Puyaubert.

(16) Le 20 août 1938, voir *infra*, p. 243.

aussitôt tout ce petit monde sera précipité dans un monde déconcertant.

Au deuxième acte, le 14 juillet 1914, on retrouve toute la maisonnée dans le salon d'Arcade. Est-il bon, est-il méchant ? aurait demandé Diderot. Veut-il le bonheur ou le malheur de la petite collectivité ? Une série d'événements étranges se déroule : la mère d'Arcade pleure et rit indifféremment à la moindre émotion. Elle a eu des malheurs. Le frère d'Arcade, un jeune abbé, tombe au milieu de la réception pour prévenir peut-être du danger qui menace les invités. S'agit-il de livrer la fille de la concierge à la traite des blanches ? d'escroquer les Dujardin en leur faisant miroiter les richesses fabuleuses du tombeau d'Aménophis IV, enfoui quelque part en Egypte ? Flore Médard, complice involontaire de ces machinations, les dévoile et se rase la moitié de la tête. Arcade, par la magie de sa dialectique, se tire du mauvais pas et la fête se termine dans la gêne et dans l'attente d'événements plus dramatiques à l'échelle nationale.

Au troisième acte, les modestes héros sont précipités dans la cave de leur maison, une nuit d'alerte où la grosse Bertha bombarde Paris. La vie a changé : les anciens concierges ont disparu et c'est Mme Lemercier, la mère d'Arcade, qui a repris la loge. Arcade a épousé la demi-mondaine Désirade. Flore a disparu. L'abbé a été tué au front. M. Dujardin et Vincent Bonaventure (le chanteur) sont en permission. Tous se demandent où est Arcade. Arcade est déserteur. Il se cache dans la cave, à l'insu de tous. Soudain, une porte s'ouvre et il apparaît, déguisé en femme. Stupeur des locataires ; il s'explique : il n'a pas voulu se faire tuer dans une guerre où, il le sait, la France sera victorieuse, mais dérangera bien des comportements. Il se réserve pour l'autre, la dernière, celle de l'anéantissement général. L'explication que réclamait Artaud est, comme il le désirait, transcendante. Parfois les poètes sont, sans le vouloir, prophètes. Mais tout cela n'explique pas pourquoi Flore s'est rasé la moitié de la tête. Au dernier acte, en 1922, Arcade s'est installé chez Désirade. Quelle escroquerie prépare-t-il ? On le sent de nouveau traqué par la police. Pourtant, les locataires défilent dans l'appartement de Désirade, comme autrefois dans la loge de la concierge du premier acte. Coup de théâtre : les journaux annoncent la découverte du tombeau de Tout-Ank-Amon, gendre d'Aménophis IV. Alors Arcade n'avait pas menti, le trésor existait ! On est

prêt à faire confiance à l'escroc, à accueillir aussi les rumeurs de la politique et de la rue. Le cycle infernal va recommencer, quand tous les personnages disparaissent sur un geste du magicien. Mais on sent bien que la conclusion, volontairement comique, ne cache pas l'angoisse renaissante. Et pourquoi Flore s'est-elle rasé la moitié de la tête ? Malignement, Vitrac répond :

« Disons simplement que cet acte mystérieux nous fournit une fois pour toutes l'occasion que nous saisissons trop souvent aux cheveux, de couper ces cheveux en quatre dans des circonstances où la vie devrait se passer de commentaires », mais il se fait moraliste en ajoutant « surtout lorsqu'elle comporte une leçon aussi pénible et qu'elle est, hélas ! impuissante à nous empêcher de retourner à nos éternels vomissements » (17).

Vitrac, incompris, a multiplié les descriptions du logement parisien pour se justifier. Il affirme : « ...Tout dans cette histoire est scrupuleusement vrai... Dans cette série dramatique, il n'y a pas d'événements, de détails, de gestes, de mots qui ne soient exacts » (17). Il s'est simplement proposé d'exposer la vie des locataires d'une maison de Paris où il a vécu entre sa 10e et sa 22e année. Ses tableaux sont peut-être invraisemblables, ils sont en tout cas authentiques. Cette réalité incroyable lui permet de définir un nouveau point de son esthétique : ce « plus vrai que le vrai », ce « réel supérieur » est le *surréel* d'où surgit le comique de tous les temps. Pour nous guider sur ce terrain, il faut suivre la lanterne sourde de l'adolescent, le petit Simon, autre incarnation de Victor-Vitrac.

Dix ans après, il réaffirme sa sincérité : « J'ai écrit une pièce, *Le Coup de Trafalgar* qui a passé pour loufoque alors que je m'étais borné à y inclure une stricte vérité. Je n'ai rien inventé, j'ai seulement tout dit et tout fait revivre d'une aventure vécue » (18).

Il faut savoir dans quel état d'esprit le public et la critique allèrent voir, le soir de la répétion générale, cette nouvelle manifestation de Vitrac : « On l'attendait comme le chef-d'œuvre d'un auteur, peut-être

(17) Roger VITRAC, « Ce qu'est *Le Coup de Trafalgar* », *Le Figaro*, 4-8-38.

(18) Roger VITRAC, à propos de son adaptation cinématographique de *Bethsabée* de P. Benoit en 1947, cité par P. Surer « Etudes sur le théâtre français contemporain », *L'Information littéraire*, septembre-octobre 1957.

même comme celui d'une génération », écrit un journaliste (19), tandis qu'un autre décrit le public parisien venu là comme aux soirées du premier Bœuf sur le Toit.

Chose curieuse, il n'est pas un seul critique qui ne déclare avoir franchement ri et qui ne reconnaisse du talent à Vitrac. Mais à la réflexion, les impressions sont différentes.

Il y a les critiques heureux d'avoir ri sans arrière pensée, persuadés que la pièce ne recèle aucune thèse et qu'il ne faut pas chercher au-delà de ce qui est montré avec tant d'humour et de loufoquerie.

« C'est le spectacle de la saison », déclare *Le Figaro*. « Il serait difficile de ne pas y rire. Pendant toute la première partie, on goûte un plaisir sans mélange. Ce n'est qu'à la longue qu'on s'aperçoit que ce brillant divertissement ne dissimule aucune véritable amertume, que cette ironie n'est le voile d'aucune poésie secrète. » C'est là un reproche qui sera fait à Vitrac pendant toute sa carrière : ne pas savoir ménager son souffle. Mais on lui prédit ce qui aurait pu être exact si les directeurs de salles l'avaient voulu, un beau succès parisien. Quant à Fortunat Strowski, il ne se plaint pas de l'absence de thèse : « ... C'est une fantaisie épileptique. A chaque instant, elle menace d'avoir un sens, mais jusqu'au bout, heureusement, elle n'en a point. » Au contraire, il conseille au spectateur de n'applaudir que son plaisir, lui promettant d'applaudir souvent. C'est à de tels conseils que l'on reconnaît l'amateur de théâtre.

Dans le même ordre d'idées, (pour Pierre Audiat, Pierre Brisson, Georges Hilaire), *Le Coup de Trafalgar* est une pièce à « gags ». « Le comique étincelant de Roger Vitrac est seul le correspondant parfait, sur le plan théâtral, de l'inexplicable « gag » américain. Il précède toute intelligence ; il agit lui aussi comme un ferment, comme l'explosif, mais c'est à l'instinct, à l'adresse de l'homme de théâtre qu'il doit son efficacité » (Georges Hilaire).

Trop heureux d'avoir assisté à une absurdité savoureuse, Pierre Audiat conseille immédiatement aux cinéastes d'offrir à Vitrac la mise en scène d'un film bouffon. A ceci près que le gag théâtral de Vitrac, qui démontre la possibilité d'indépendance et de vie du théâ-

(19) Pierre LIEVRE, *Le Jour*, 10-6-34 : toutes nos références de ce genre proviennent du recueil factice de coupures de presse, Fonds Rondel RT 3745.

tre à l'égard du cinéma devenu parlant, à ceci près, donc, qu'il aiguise l'esprit alors que le gag américain auquel on veut le comparer procède de l'absurde et ne flatte que nos illusions.

Pierre Brisson (20) décèle dans cette verve en mouvement, dans cette suite de gags, les formules atténuées du dadaïsme, propos en coq-à-l'âne, ruptures, pantalonnades, extravagances, personnages stridents, mais il n'est pas favorable au « chaos prolongé... et par trop gratuit ».

Quand une pièce s'annonce mordante, et prétend faire la satire de toute une époque (21), les critiques n'ont pas le choix entre un grand nombre d'attitudes. Ou bien ils veulent être partisans du burlesque, de la satire, en se refusant à chercher le sérieux qui veille derrière le rire, c'est l'attitude précédemment examinée. Ou bien ils feignent l'indifférence. M. Vitrac veut nous étonner, nous surprendre, nous « posséder » disent-ils, mais il n'y parviendra pas, car rien n'étonne un ancien combattant. « Nous ne nous scandalisons plus guère — depuis la guerre — et il en faut beaucoup pour que nous soyons « épatés » (22). De là à pardonner à l'écolier mal élevé, à l'étudiant farceur ses « plaisanteries détestables », il n'y a que l'espace de quelques lignes. Pierre Lievre (23) emploie sensiblement les mêmes termes et, après la même analyse, conclut : « *Le Coup de Trafalgar* veut épater le bourgeois. C'est mal connaître le bourgeois, il ne s'épate pas pour si peu. »

Les maîtres d'école sentent parfois de l'indulgence pour les mauvais élèves qui savent se gagner la bonne humeur de toute la classe. « ... Mais comment se fâcher contre cette arlequinade qui tient de la scie d'atelier, du canular, des farces dont Cabrion, dans *Les Mystères de Paris*, empoisonne la vie de M. et Mme Pipelet... » L'élève Vitrac ne connaît rien aux temps d'avant-guerre, « n'a pas compris la guerre », etc... mais nous lui pardonnons, car il n'est ni méchant, ni dangereux, disent-ils en substance. C'est aussi l'opinion de Lugné Poe qui, tendant à s'arroger le mérite du scandale d'*Ubu Roi*, pense, en comparaison, que Vitrac n'est qu'un plaisantin maladroit.

---

(20) Dans *Le Temps*, 11.6.34 et dans Le Feuilleton du *Temps* du 20.

(21) Ce sont à peu près les termes de Jean Marchat et de Roger Vitrac, interrogés par l'*Echo de Paris*, 6.6.1934.

(22) Franc. NOHAIN dans l'*Echo de Paris*.

(23) *Le Jour*, 10-6-1934.

D'autres enfin ne cachent pas leurs sentiments, et s'ils sont conscients que Vitrac a le « désir d'épater le bourgeois », ils pensent qu'il est de leur devoir de donner un cours de morale à l'auteur de « moqueries sur le patriotisme parfaitement déplacées » et au défenseur de « ce pacifisme à outrance qui n'est appliqué que par les naïfs. »

Ah ! il ne fait pas bon dépeindre sa propre société en ces temps de bourgeoisie triomphante. Le mépris s'abattra vite sur le coupable. N'oublions pas que *Le Coup de Trafalgar*, considéré par beaucoup comme la meilleure œuvre de Vitrac, eut à peine plus de représentations que *Victor*, malgré les compliments unanimement adressés à l'équipe du Rideau de Paris (24) dont on apprécie l'unité, l'entrain, l'intelligence et la gaîté communicative. Or, comment une troupe peut-elle jouer à la perfection si elle n'a pas un bon texte à défendre ?

Vitrac, lui, était sûr de la valeur de son texte qu'il entreprit de faire éditer par Gallimard, faisant même intervenir André Gide : « Et merci mille fois pour les démarches que vous faites pour l'édition du *Coup de Trafalgar* à la *N.R.F.* Hélas ! Gallimard est intraitable. Il veut un roman ou rien du tout. J'ai beau lui en promettre un pour l'année, il le veut tout de suite. Et mon théâtre, mes projets sont en panne de ce coup-là. S'il voulait me rendre ma liberté ?... Mais il n'en est pas question. Alors ? Je devrais renoncer à éditer mon théâtre. Tout cela est comique, croc-à-financièrement comique » (25).

Il faut croire que cette lettre atteignit son but, puisque *Le Coup de Trafalgar* parut en librairie l'année suivante.

Les œuvres réellement nouvelles ont cette particularité qu'il se trouve toujours quelqu'un, à plus ou moins longue échéance, pour les reprendre. Jamais elles ne vieillissent. Ce fut le cas pour Sylvain Itkine (26), qui jouait le rôle du concierge Peigne à la création. Quatre

---

(24) Composée, derrière Marcel Herrand et Jean Marchat, de Mmes Agnès Capri, Renée Tamary, Alice Reichen, Jenny Burnay, Eve Cazalis, Claire Gérard, Paule Dagterie, Maryse Bousquet et de MM. Alain Baranger, Pierre Devaux, Sylvain Itkine, Daniel Gilbert, Etienne Decroux, Fernand Bercher et J.-L. Barrault encore prénommé Jean-Pierre dans le programme. Le Prix Cazes, fondé par la Brasserie Lipp en 1935, fut attribué au Rideau de Paris pour la création du *Coup de Trafalgar* et de *L'Homme Blanc* d'A. de Richaud.

(25) Roger Vitrac, Lettre à André Gide, 19 novembre 1934. Fonds Doucet, 851-1.

(26) Sur Sylvain Itkine, cf. *Revue d'Histoire du Théâtre*, juillet-septembre 1964, pp. 222-278.

ans plus tard, ayant constitué sa propre compagnie et après avoir joué pour la première fois l'*Ubu Enchaîné* de Jarry, il décida une reprise estivale du *Coup de Trafalgar*. La troupe, composée, outre l'acteur-metteur en scène Itkine, de Géo Bury, Pierre Devaux, Tony Jacquot, Léonce Corne, E. Decroux, Lucien Meyrel, Henri Leduc et O'Brady, de Mesdemoiselles Jandeline, Madeleine Fontan, Jacqueline Gauthier, entra en répétition en juillet 1938 pour, initialement, donner son spectacle le 5 août. Mais les ennuis recommencèrent, comme à l'origine. Le Théâtre des Ambassadeurs, où devait avoir lieu la représentation, était fermé à la suite d'un litige entre la ville de Paris (propriétaire), son gérant et son constructeur. Aussi *Le Figaro* du 5-8-38 (27) annonce-t-il : « Le Théâtre des Ambassadeurs n'effectuera pas ce soir sa réouverture » qui est remise à une semaine. Une semaine passe sans que rien soit annoncé. Enfin, le 19, *Le Figaro* déclare « la question du Théâtre des Ambassadeurs est provisoirement résolue ». *Le Coup de Trafalgar* sera donc joué le lendemain.

Est-ce l'effet de l'article préliminaire de Roger Vitrac (28) ? Tous les journaux qui se font l'écho de cette manifestation ne présentent que des louanges, à l'exception du chroniqueur de *L'Humanité* qui trouve le « spectacle déplorable d'un bout à l'autre ». Il regrette que les personnages de Vitrac n'aient aucun idéal, « les petites gens qu'il nous montre sont tous, sans exception, ou des fous, ou des ivrognes ou des escrocs ou des imbéciles ». Pour lui, ils sont l'image même de ce lumpen-prolétariat dont parle Marx (le prolétariat des gueux), prêt à fournir ses troupes au fascisme. Loin de trouver dans ce spectacle une portée critique, il pense qu'il est inoffensif et anodin, « tout au moins dans l'esprit » de ses promoteurs. C'est peut-être là un procès d'intention qui s'appuie sur le fait que le différend qui avait obligé à la fermeture du théâtre s'était réglé somme toute rapidement. Il n'en démontre pas moins l'opposition des théoriciens de la révolution sociale à toute représentation du monde petit-bourgeois, fût-elle satirique.

A l'exception de cette critique de principe, toutes les autres analysent une œuvre comique qui, sous la carica-

(27) Pour la presse concernant cette reprise, consulter le recueil factice au Fonds Rondel R Supp. 188.
(28) Mentionné ci-dessus p. 237.

ture, révèle une amertume peut-être accentuée par l'époque. Les temps sont tels qu'on ne se borne plus à la « farce loufoque » et que, derrière la facétie, le comique du dialogue et des situations, on sent bien l'observation cruelle d'une triste réalité.

On prend le temps de remarquer que Vitrac brise la dernière unité qui demeurait jusqu'alors au théâtre, l'unité d'action. Et le public rit follement, nous dit-on, de ces « personnages comiques » doués « d'une vie extraordinaire » (29), qui laissent cependant un profond malaise montrant que, dès 1933, l'auteur était « parfois dangereusement clairvoyant » (30).

De plus, la scène est décorée avec goût par Georges Vakalo (31) et envahie par une troupe qui donne un mouvement vaudevillesque à une interprétation qui séduit tous les spectateurs, même s'ils sont inaccessibles à « ce vrai invraisemblable » que l'auteur explore.

*
* *

En juillet 1934, sitôt après la fin des représentations du *Coup de Trafalgar*, Vitrac entre dans une clinique, le Château du Bel-Air, à Villeneuve Saint-Georges, pour se désintoxiquer du lent empoisonnement à l'alcool qui l'a conduit à un état désespérant de lassitude et d'inactivité. Pendant trois semaines, il y supporte la cure au citron, reprenant peu à peu l'espoir de se mettre au travail, ce qu'il fait en retournant pour l'été à Pinsac. Là, il se sent normal à nouveau, mais éprouve une certaine dépression au contact du pays natal, ayant retrouvé avec la lucidité, « toutes sortes de craintes et d'angoisses » (32) au sujet de son avenir.

En lui redonnant un rythme de vie plus régulier, son traitement lui a aussi fourni l'idée d'une pièce qu'il compte terminer au mois d'août et qui s'inspire de son séjour au Bel-Air.

Les lettres qu'il adresse de Pinsac à Jean Puyaubert nous font connaître sa manière d'écrire, qui est de n'en avoir point.

---

(29) François de Roux. *L'Intransigeant*, 22.8.38.
(30) Roger Sardou, *Paris-Soir*, 23.8.38.
(31) Selon Yves Bonnat, *Ce soir*, 27.8.38.
(32) Lettre à M. Jean Puyaubert, 11 septembre 1934.
(33) Lettre à M. Jean Puyaubert, 27 juillet 1934.

Au début, il prévoit un texte très court et « innommable », dit-il, « qui s'appellera peut-être Réception au Château, ou Les Vagues du Fatigant ou encore Le Loup-garou », car dans son esprit il participe de ces trois projets (34). Les patients de la clinique seront ses modèles, et nous avons retrouvé sur le manuscrit (34) une liste de noms, suivis des caractéristiques de chaque personne, qui nous permettrait d'identifier les personnages à leurs originaux.

Le 11 août il écrit : « J'ai achevé le premier acte de ma nouvelle pièce, mais je ne sais plus comment commencer le second. Il est vrai que la fin : « Eh bien ! Si le jardinier se met à ramasser les pierres du jardin dans ses valises, je me demande ce qu'il va inventer pour ramasser le crottin de Mirza » ...se suffirait à elle-même. Mais il faut tout de même que j'invente encore deux ou trois actes. »

Il n'y a aucune raison de contester ces paroles. On peut croire, cependant, que Vitrac veut accroître sa pièce, non pour le simple souci d'écrire une comédie en trois actes, mais parce qu'il a d'autres scènes à montrer, d'autres aventures du Loup-garou à exposer, qu'il ne sait pas comment lier entre elles. Il mettra donc un peu plus de temps pour écrire le deuxième acte qui s'achemine vers la fin du 2 septembre. La « Réception au Château », c'est le titre qui a sa faveur, comptera quatre actes. « Et je ruse avec moi-même, avec l'ombre de la mélancolie et celle du temps, pour parachever ce chef-d'œuvre... Le sujet est curieux, le genre nouveau... Ah ! Si la pièce était finie ! Mais je voudrais bien savoir moi-même comment tout cela tournera... Situations très vaudevillesques, mais un acte formidable (le troisième... à écrire !). Je ne suis pas trop mécontent, mais trop souvent embarrassé... [on trouvera la pièce] tantôt folle, tantôt maniérée, tantôt vulgaire... Enfin j'espère qu'elle fera la conquête de la critique, si elle fait d'abord celle d'un directeur. Je l'écris pour Herrand. Et mon plus cher désir serait qu'elle lui plaise, qu'il la joue et qu'il ait du succès. »

Où pourrait-on trouver ailleurs une analyse si sincère, si lucide et qui dise si nettement les tourments du

(34) Le manuscrit du *Loup-garou* nous a été communiqué par Mme A. Guérin. Il comporte de nombreuses variantes avec le texte imprimé, qui ne changent rien à l'action, ni au caractère des personnages et montrent seulement que Vitrac a eu le souci de condenser son texte pour en rendre l'humour plus fulgurant.

poète ? Car s'il écrit des comédies, c'est bien parce qu'il ne voit pas au théâtre ce qu'il souhaiterait y regarder. Peut-il exister quelqu'un qui écrive pour la scène sans qu'il rêve immédiatement de voir son œuvre applaudie ? Ceux-là même qui écrivaient pour la postérité, tel Raymond Roussel, recherchaient la gloire aussitôt. Et l'on sait du reste les déboires que Vitrac connut depuis qu'il écrivit des pièces, jusqu'à sa mort.

Enfin, le 25 septembre, « La Réception » s'achève, mais Vitrac doute de sa valeur. Il remarque cependant qu'il est moins nerveux, qu'il a retrouvé un certain équilibre auquel la discipline qu'il s'est imposée pour terminer cette œuvre n'est peut-être pas étrangère. La rédaction, la transcription de quelques aspects de sa personnalité dans le personnage du Loup-garou ont, d'une certaine manière, parachevé son traitement.

Ensuite, il devra entreprendre toutes les démarches habituelles pour faire jouer sa comédie dont il remet la copie à André Gide (35) sous le titre provisoire de « Réception au Château » (36). Cette fois-ci, ce fut la plus longue attente, puisque l'œuvre ne fut présentée aux spectateurs que le 27 février 1940 au Théâtre des Noctambules, rouvert pour la circonstance.

Que nous conte donc ce Loup-garou ?

Jadis, les bêtes de sa sorte devaient chaque nuit visiter neuf églises. Au matin, harassées, elles quittaient leur peau et dormaient hâtivement les premières heures de l'aube, avant de reprendre, soudain innocentes et sans souvenir, leur journée d'homme. Si, une seule nuit, elles oubliaient une seule église, elles restaient loups.

Tel est, d'après le programme de la représentation, le thème qui a servi d'argument à l'auteur.

Mais André Camo-Dumont est un loup-garou de l'espèce amoureuse, une sorte de Don Juan maudit. Il doit chaque nuit payer à l'amour une terrible rançon. Il ne sera guéri que si, croit-il, une seule fois une femme lui résiste, et c'est pour échapper à sa hantise qu'il vient demander asile au docteur Bayard qui dirige, près de Paris, le Château des Belles-Feuilles, « maison de repos pour personnes délicates et fortunées ».

Malheureusement, au Château des Belles-Feuilles, An-

(35) Roger VITRAC, lettre à André Gide, 28 novembre 1934, Fonds Doucet, pp. 851-2.

(36) Vitrac lui ayant préféré celui de Loup-garou, Anouilh en disposera pour une de ses œuvres après s'en être entretenu avec lui...

dré Camo-Dumont va retrouver par une étrange fatalité, toutes les femmes qu'il a déjà rendues folles d'amour, ou celles qui ne demandent qu'à le devenir. Le docteur, pour isoler ce malade dangereux, commet l'imprudence de l'installer dans le pavillon de chasse au fond du parc. Ce pavillon deviendra, au deuxième acte, le lieu d'expérience de ce virtuose de l'amour, et toutes les pensionnaires du bon docteur, intriguées, s'y retrouvent. D'abord Yette, qui soigne aux Belles-Feuilles une gale imaginaire, depuis que le matin de son mariage, voyant qu'elle ne lui résistait pas, André Camo-Dumont l'a quittée. Puis, Mme de Cocuville qui est devenue sourde de dépit en apprenant qu'André Camo-Dumont lui avait toujours menti ; enfin, Consuelo de la Huerta, une vraie jeune fille qu'il espère un instant ne pas séduire, mais qu'il séduit, hélas ! comme les autres.

Au troisième acte, le docteur, devant les ravages que le loup-garou exerce sur sa clientèle essaie une nouvelle méthode qu'il intitule « le bal de la guérison ». Chacun pour un soir devra jouer « le guéri imaginaire », mais cette expérience se termine très mal et le docteur se voit obligé de rendre ces personnes à la folie douce pour les préserver de la folie collective qui les a saisies ce soir-là. Il nous semble qu'il y a là toute une philosophie sociale, dissimulée gracieusement sous le jeu théâtral.

Au quatrième acte, chacun ayant retrouvé son mal et son mystère, le loup-garou éprouvera encore une fois son irrésistible pouvoir sur toutes les malades du docteur en proposant à chacune de l'enlever, et en leur donnant à toutes le même rendez-vous. Il ne viendra bien entendu pas à ce rendez-vous multiple qui liquide son passé, et c'est avec une nouvelle victime, la garde-malade de l'établissement, qu'il s'enfuira vers son destin.

Il semble que les vœux de Vitrac aient pu se réaliser. Les critiques de *L'Ordre, Le Petit Bleu, Libération, Paris-Soir* apprécient la désinvolture, l'improvisation apparente, la fantaisie de son *Loup-garou.* « Eh bien, je le reconnais franchement, je me suis fort diverti à la représentation... », écrit Emile Mas (37) et Jean Prudhomme (38) précise : « De nombreux épisodes mettent le public en joie ». On aime cette forme agressive qui prend à partie les moules traditionnels du théâtre pour leur substituer

(37) *Le Petit Bleu,* 28-2-1940
(38) *Libération,* 29-2-1940.

une esthétique qui participe de la parade et du ballet (la pièce se termine en farce avec musique de scène et ballet général, confirme *Paris-Soir*), qui ne se prend pas au sérieux et cependant propose un thème émouvant avec le même humour. Ainsi un proverbe caucasien (sic) sert d'exergue au programme : « Il n'est pas de cheval sur lequel on puisse se fuir soi-même. » Schopenhauer disait : « La femme est un animal à cheveux longs et à idées courtes. » La substitution est donc aisée. Mais le fond du problème demeure, qui est la bataille de l'homme contre son destin.

L'idée de poser les questions les plus absolues dans le cadre d'une maison de fous est originale. « Jusqu'ici seul le théâtre réaliste nous en donna des échantillons plutôt macabres », pense G. J. Cros (39) qui loue Vitrac d'évoluer sur un plan fantaisiste, peut-être pas assez poétique cependant.

Nous relevons seulement deux comptes rendus réservés. G. Le Cardonnel, sans critiquer les mots d'esprit ni les parties comiques du *Loup-garou* y voit « une farce assez laborieuse de carabins psychiatres ». Quant à Edmond Sée (40), il avoue avoir quitté le siège après le troisième acte d'une pièce d'une « loufoquerie bien méthodique, bien appuyée, bien laborieuse à [son] gré ».

L'hiver de 1940 n'était pas favorable aux succès de théâtre. La pièce eut à peine vingt représentations, de sorte que la mise en scène inventive, dynamique, empreinte d'une grande jeunesse (41) de Raymond Rouleau passa presque inaperçue.

Il nous semble que le *Loup-garou*, plus que toute autre comédie de Vitrac, gagne à être vue. C'est une de ces pièces qui s'imposent aux comédiens, seuls à même de nous faire goûter tout l'humour des scènes vécues.

Après avoir fait jouer *Le Coup de Trafalgar*, Vitrac est appelé à tenir la chronique théâtrale d'un mensuel artistique et littéraire que ses amis Ravnal et Tériade viennent de fonder : *La Bête Noire*, dont le premier numéro paraît en avril 1935.

Cette chronique, il la tient à sa manière, c'est-à-dire qu'il ne rend pas compte, mensuellement, des spectacles vus, mais avec son humour agréable qui souvent porte

(39) *Paris-Soir*, 30.3.1940.
(40) *L'Œuvre*, 4.3.1940.
(41) D'après Jacques Lynn, *L'Ordre*, 28.2.1940.

loin, il analyse par petites touches l'habituelle crise du théâtre qui revient chaque année comme un leitmotiv dans les lamentations des critiques patentés. Son premier article « Planches pourries » (42) est comme un prologue aux propositions qu'il fera par la suite, car on sait bien que le théâtre arrive, bon an mal an, à surmonter ses crises, dont la plus grave était dûe à l'avénement du cinéma parlant. Les hommes de théâtre attendent tout de « la force des choses » pour les sauver.

Lui ne s'émeut pas outre mesure : « que le théâtre vive ou crève, peu m'importe. Personnellement je lui dois tout, c'est-à-dire pas grand-chose ». (43) C'est que le théâtre, activité de jeu, exige le désintéressement et la gratuité dans tous les sens. L'allusion aux profiteurs du spectacle est claire. Il rappelle ensuite les récriminations traditionnelles (absence d'auteurs, le public n'a plus de talent), pour proposer ses remèdes. Si le public ne va pas au théâtre, c'est qu'il s'y ennuierait. « Il faudrait crever la tumeur rouge du théâtre avec un énorme éclat de rire, ou bien avec le scalpel au mercure de l'humour, ou encore lui injecter un virus : une vraie larme par exemple. » On devine qu'il tient en réserve le pétard du rire et aussi une ampoule de ce gaz lacrymogène qui saura donner des émotions aux spectateurs.

Il est sûr de son fait, car il sait bien qu'en dehors du théâtre traditionnel mourant, il y a un public, des comédiens, des auteurs : « Un public désintéressé, des comédiens pour qui le désintéressement est synonyme de nécessité et de misère, et des auteurs pour qui la vie n'est pas la sœur du rêve, loin de là — elle serait plutôt sa marâtre ». Pour ces gens-là, il demande simplement « quatre planches et pas grand-chose ». A qui pense-t-il ? Est-ce une tentative de résurrection du Théâtre Alfred Jarry ? Le fait qu'il ait écrit *Le Loup-garou* en pensant à Marcel Herrand nous laisse croire qu'il revendique une aide pour ses nouveaux amis du Rideau de Paris, et, plus généralement, pour le théâtre d'avant-garde.

Que les mécènes se laissent tenter, ils ne le regretteront pas. Tout est prêt pour faire revivre le théâtre : « Voyez l'allure que prend déjà ce quadrupède. Il a une crinière de feu, il marche comme un cheval, il est barbu

(42) *La Bête Noire*, n° 1, 1er avril 1935.
(43) Roger VITRAC, « Pour quatre planches et pas grand-chose », *La Bête Noire*, n° 3, juin 1935.

comme Dionysos, il parle comme Mounet-Sully. Il est prêt pour l'étrivière du dressage. Vous serez tous conviés à la cérémonie et vous verrez ce que l'animal sait faire : Nous l'habillerons en Monsieur... Nous lui apprendrons à marcher sur les mains des spectateurs, sur la tête des auteurs et sur les pieds des directeurs... » Le fils d'Ubu mâtiné de Feydeau va renaître, pourvu qu'il ait un simple tréteau sur lequel s'exhiber. Alors, attention aux éclats (de rire) !

Si l'on veut un exemple de l'inanité des lamentations sempiternelles, qu'on se reporte à l'activité d'un Jean-Louis Barrault (44) qui fait d'excellentes choses. Mais la critique ne se déplace pas pour l'admirer. Et Dullin peut toujours gémir sur l'absence d'auteurs, dès lors que les directeurs refusent d'accueillir sur leurs scènes les personnages qui leur sont soumis.

Vitrac aurait peut-être réussi à contaminer la presse pour, au moins, défendre les spectacles et les artistes qu'il aimait (en tant que représentants de l'avant-garde) si le journal qui lui offrait ses colonnes n'avait disparu dès août 1935 (45) (est-ce une coïncidence ?) peu après que les surréalistes s'en soient servi comme tribune pour y exposer ce qu'ils n'avaient pu dire au « Congrès des écrivains pour la défense de la culture ».

*
* *

On l'aura constaté, Vitrac écrit peu. Il ne produit pas des pièces de théâtre comme le pommier ses fruits. En 1935, il est surtout occupé par sa besogne alimentaire au cinéma. Perdant de son indépendance, il gagne une certaine rigueur de travail qui se traduit concrètement dans *Le Camelot*, écrit à Cassis en mars 1936. Mais le naturel ne se chasse pas si aisément. De cette comédie qui selon un plan « rigoureusement établi » devait comporter cinq actes, il n'en écrira que quatre, achevant son œuvre quinze jours avant la date prévue (46). Cette question pourrait être sans importance si elle ne confirmait pas le senti-

(44) Cf. Roger VITRAC, « La plume au chapeau », *La Bête Noire*, n° 4, 1er juillet 1935, à propos de la création d'*Autour d'une mère* par J.-L. BARRAULT au Théâtre Montmartre.

(45) De Berlin, Vitrac demande le 6 novembre 1935 ce que devient *La Bête Noire* et il prie son ami Puyaubert de faire corriger les épreuves d'un article qui ne paraîtra pas, non plus que le journal.

(46) D'après deux lettres à M. J. Puyaubert des 3 et 6 mars 1936.

ment de certains critiques qui, nous le verrons, trouvaient la pièce mal équilibrée, avec un acte en trop ou en moins, mais n'ayant pas une chute suffisamment exploitée.

Dans le cadre de la vie telle qu'elle est, Vitrac se propose de symboliser sous des traits comiques cette époque de l'après-guerre que les historiens désigneront sous le nom des « années folles ». Il pense à des événements et à des personnages historiques, prenant pour modèle du jeu de massacre parlementaire les chutes de Poincaré et de Briand ; son personnage principal utilise un système de prête-nom dévoilé par la célèbre affaire Stavitski.

Ces références à des événements récents expliquent peut-être que *Le Camelot* ait été accepté et joué par Dullin à la rentrée suivante, cas exceptionnel pour une œuvre de Vitrac à laquelle un tel patronage donne un relief inaccoutumé. *Le Coup de Trafalgar* avait bien été présenté au public de l'Atelier, mais sous les auspices du Rideau de Paris, donc d'une troupe d'exception, et non sous ceux du maître.

L'action du *Camelot*, commencé le 21 décembre 1919, s'achève dix ans après, à l'automne 1929. Au premier acte, nous sommes chez un marchand de vin, Tatave. Nous y faisons la connaissance du camelot, dit le Lapin. Ce Louis Toussaint Lacassagne est en réalité un jeune homme qui a reçu une excellente éducation. Il a quitté ses parents (qu'il revoit de temps en temps), pour exercer son métier de bonimenteur. Car il a un bagoût étonnant et une force de persuasion qui fera sa fortune. Un ancien camarade de lycée, J.-P. Jourdan, le présente à son père. Louis Toussaint Lacassagne avait d'abord un projet de publicité universelle qu'il abandonne pour un autre : la fondation d'un journal qui s'appellera *Le Lapin*, et dont la règle sera le mensonge ou plus exactement la contre-vérité. On y commentera tous les événements du jour, en défendant sous une forme humoristique les idées contraires à celles de la majorité et surtout au bon sens. Le père de Jourdan, séduit par cette proposition, accepte de commanditer l'affaire.

Sous le signe de la farce, nous nous retrouvons, le 1er avril 1924, au deuxième acte, dans la salle du journal *Le Lapin*. Le camelot a réussi au-delà de toute espérance. Nous assistons à une séance du conseil d'administration. Il y a là Jourdan père et fils, le père du camelot, ancien cocher qui a la passion des cheveux et ne pense qu'à en acheter, un écrivain et un peintre que le camelot

avait rencontrés chez Tatave, ainsi que sa maîtresse Léa, dite Comtesse de Chabrières, dont il a fait une chanteuse de music-hall, et Denise Jourdan, maintenant sa secrétaire, qui l'admire et l'aime. Le camelot feint de vouloir abandonner *Le Lapin,* il s'en garde bien sur les conseils de M. Jourdan qui lui demande de se présenter aux prochaines élections législatives. Simple combinaison, car il n'a aucune chance d'être élu.

Quatre ans après, en été 1928, nous sommes chez le député Louis Toussaint Lacassagne qui se trouve, en outre, à la tête d'un grand nombre d'affaires. Il vient, sans y prendre garde, de renverser le ministère, puis il rentre chez lui en courant, non pour préparer le nouveau cabinet, mais pour annoncer à sa femme, Denise Jourdan, qu'il l'aime et qu'il renonce à sa maîtresse, de même qu'au gouvernement de la République.

Au dernier acte, le camelot qui a créé un personnage imaginaire qu'il appelle Mackensen, coupable d'un grand nombre d'escroqueries, va bientôt être arrêté. Il liquide toutes ses affaires, dit leur fait à chacun de ceux qui ont vécu sur sa richesse et a juste le temps de s'enfuir avec son ancienne maîtresse, avant que n'arrivent les policiers.

Voyons ce que nous pouvons apprendre de la représentation par la presse de l'époque.

Vitrac, avec *Le Camelot,* inaugure la saison du Théâtre de l'Atelier, dans une salle fraîchement refaite. Pour interprêter le rôle du camelot il est fait appel à Georgius, chansonnier fort connu du public parisien, venu exceptionnellement du music-hall au théâtre. Cela explique le grand nombre d'articles d'avant-première consacrés à annoncer le programme de Dullin et les répétitions de sa nouvelle pièce.

A la représentation, tous les éloges sont pour Georgius, valeur comique certaine, parfaitement adapté à son personnage, laissant loin derrière lui toute la troupe, à l'exception d'Henri Pons dont on signale l'amusante composition d'un pochard amoureux d'un cactus.

Dans leurs comptes rendus, les critiques oublient les « tempêtes de rire » du public, selon l'expression de F. Strowski (47), pour ne retenir que le fond sérieux.

Pour beaucoup, le camelot évoque Turcaret ou bien un Isidore Lechat joyeux, « M. Vitrac est un Mirbeau sans

(47) Fortunat STROWSKI dans *Paris-Midi,* 13.10.36.
(48) Pierre LIEVRE, *Le Jour,* 14.10.36.

amertume », écrit Pierre Lièvre (48), ou bien *Le Faiseur* que Dullin avait monté l'année précédente. On rappelle ces « années de l'après-guerre où tout fut en effet possible dans l'ordre de l'astuce, de la fortune et du miracle » (49), car Vitrac a indiscutablement croqué avec humour cette période d'inflation dont les caprices de la mode sont rendus sensibles aux spectateurs par la variété changeante des costumes.

Mais on reproche à Vitrac ses allusions perfides à une actualité trop connue. On lui reproche surtout d'avoir peint sous des traits désagréables le monde du journalisme, de la politique et de la finance. Vraiment « Vitrac parle de ce qu'il ne connaît pas » (50), dit-on, prenant un peu trop au sérieux ce qui n'est que parodie et fantaisie verbale.

Cette fantaisie a été remarquée par une autre fraction de la critique, soucieuse cependant de la structure de l'œuvre. Si elle reconnaît la verve drue et forte, le comique des scènes (surtout dans le premier acte), elle émet de sérieuses réserves sur ce qu'on pourrait appeler la progression dramatique. Un avis fort lu et très écouté à l'époque était celui d'Antoine, il décidait d'un succès ou d'un échec. Or, quelle est sa conclusion ? « Sans doute M. R. Vitrac, qui montra de la verve jadis dans *Un coup* de *Jarnac* [sic], a escompté une réussite possible et aussi complète que Topaze ou Rabagas, mais encore une fois il y faut de solides qualités de constructeur, une observation que ne peut suppléer la fantaisie la plus arbitraire, et des personnages qui ne soient pas de simples marionnettes » (51). Pierre Audiat (52), Emile Mas (53) partagent le même avis et déplorent l'ennui qui se dégage du dernier acte. On voit même André Maurois (54) rechercher une armature à la pièce. Ce pourrait être « le triomphe du boniment », mal exploité par Vitrac. Il imagine qu'au lieu de refuser le portefeuille ministériel, le camelot entre aux Affaires étrangères pour répandre son talent d'illusioniste au niveau international, à la Société des Nations. La chute conçue par Vitrac est tout autre. C'est dommage, conclut-il, car le sujet était neuf.

---

(49) Gérard Bauer, *L'Echo de Paris*, 14.10.36.
(50) Lucien Dubech, *Comœdia*, 29.10.36.
(51) Antoine, *L'Information*, 14.10.36.
(52) *Paris-Soir*, 14.10.36.
(53) *Le Petit Bleu*, 14.10.36.
(54) *Marianne*, 4.11.36.

Pierre Lièvre (55) est plus nuancé. Vitrac a de la verve, de l'imagination, de la drôlerie, de la cocasserie même. Son rire est de bonne santé ; il a un ton bonhomme et amical qui nuit pourtant à l'efficacité de la satire. Très doué pour le croquis, il eût mieux fait de restreindre les dimensions de sa pièce.

On a l'impression que ces critiques ont entendu le discret appel de Vitrac : « Vous fâchez pas, c'est de la rigolade ». Ils ne critiquent pas sévèrement Vitrac (comment le pourraient-ils quand le public s'amuse), mais lui conseillent de reprendre son travail.

Deux critiques seulement sont franchement enthousiastes. C'est d'abord F. Strowski, déclarant hautement : « Cette farce orginale pourrait s'appeler grandeur et décadence du bagoût ». Pour lui, à l'exception d'un temps mort au troisième acte, tout est excellent. La mise en scène de Dullin est « pittoresque et artiste », l'interprétation est « au-dessus de tout éloge ».

Plus compromettant pour Vitrac, et sans conteste moins significatif, est le compliment d'André Romieu dans *Le Courrier Royal* (56). Le camelot est à son avis un Scapin qui aurait pris son vol, évoluant sur la grande scène du monde comme autrefois à la foire de Saint-Germain. Tout concourt à recréer cette atmosphère : la musique d'Auric sur un air de farandole, la toile d'emballage et le papier pelure des décors de Touchagues. A Dullin revient donc le mérite d'avoir donné la liberté d'action à ce personnage gênant et tumultueux, car « ce qui est comique à la scène, c'est ce que d'ordinaire la société prend le plus de soin à travestir... ».

Heureusement pour Vitrac, *l'Action Française* n'était pas du tout du même avis, condamnant cette œuvre « d'un surréalisme discret ».

Au bilan de la critique, Vitrac n'a ni gagné, ni perdu. Il reste lui-même, avec sa puissance comique, sa hâte de détendre son public qui lui fait oublier de ménager sa fin.

*
* *

Après *Le Camelot*, aura lieu la représentation des *Demoiselles du large* en 1938, qui eut, nous l'avons vu, un accueil médiocre, et la reprise estivale, la même année,

(55) *Le Jour*, art. cité.
(56) Du 24.10.36.

du *Coup de Trafalgar*. Ces mises en scènes intermittentes ne permettent pas à Vitrac de vivre de son activité théâtrale. Il n'en continue pas moins d'écrire des comédies, pour son propre plaisir, quand le cinéma lui en laisse le temps.

En 1938, il écrit *La Bagarre*, comédie en trois actes qui n'a jamais été représentée à ce jour (57). De même que pour toutes les œuvres énumérées déjà, Vitrac s'inspire de choses vues et entendues. L'argument de cette pièce peut être ramené à des épisodes vécus. Une lettre que nous ne pouvons citer parce qu'elle mentionne des personnes vivantes, nous permet d'affirmer que Vitrac en a eu l'idée lorsque, de retour d'un voyage en Grèce, il apprit ce qui s'était passé dans l'appartement parisien qu'il avait confié à des amis. Voici comment cela se traduit dans l'intrigue de la pièce :

Albert Lamothe, poète qui occupe l'appartement de son ami intime, le romancier Lucien Dormans, apprend par la bonne de ce dernier qu'il doit rentrer de croisière et a demandé de retrouver son appartement vide. Cela contrarie Albert qui avait justement invité Mme Charlotte Parmentier, dite Lolotte, ancienne maîtresse de Lucien, et Michel Picard, autre ami d'enfance du romancier, pour fêter le retour de leur commun ami. On apprend que Michel a profité de l'absence de son ami pour coucher avec Lolotte. Ce n'est même pas de l'amour. Un accident quatre fois répété, fait pour illustrer les mœurs de ces gens qui se fréquentent trop, qui vivent en vase clos, au point de perdre leur personnalité. Cénacle bourgeois décadent.

Lucien débarque enfin, accompagné de Mme Auriel, sa dernière conquête, évidemment gênée de retrouver tout ce monde, d'autant plus que le mari de Lolotte vient d'arriver, porteur d'une offre alléchante pour Lucien, qui assurerait sa sécurité matérielle. Il refuse, par principe, non sans embarras.

Il s'agit maintenant d'écarter l'ancienne maîtresse. Albert s'en charge, au cours d'une scène d'une intense cruauté dramatique : il demande à Lolotte de jouer le rôle d'une « cariatide à la tunique harmonieuse de

(57) Cf. Roger VITRAC, Théâtre, tome III, p. 69. *La Bagarre* a été diffusée par la radio ; interprétée par Paul Bernard, Gaby Sylvia, Jean Marchat, André Certes, Henri Crémieux, Germaine Montero, Murielle Paisac.

l'Erechteïon », tandis qu'il imite Lucien Dormans faisant, après Renan, sa prière sur l'Acropole : « Toi seule es jeune, ô Cora... », mais vers l'Orient apparaît une autre révélation, plus jeune, plus secrète : « Mais le temple d'Aghia Sophia qui est à Byzance produit aussi un effet divin avec ses briques et ses plâtras. » C'est évidemment à Mme Auriel qu'échoit ce rôle. Le jeu est assez significatif. Dans l'éclat, Lolotte n'a plus qu'à fuir, approuvée d'ailleurs par Thérèse Auriel qui supporte mal cette cruelle exécution. La fête est gâtée, la surprise-partie tourne à la mauvaise surprise-retour.

Cependant Lucien (et le spectateur éventuel) a remarqué le jeu curieux de Thérèse Auriel et de Michel qui se comportent comme s'ils s'étaient déjà rencontrés, sans savoir où. Puis Michel sort précipitamment, tandis que Thérèse éclate en sanglots.

C'est en fait là que réside le ressort du drame, tel qu'il provoque les cauchemars de Thérèse. Michel a rencontré Thérèse l'hiver précédent, dans une maison de passe de la rue de Rome. Sincèrement embarrassé pour son ami, il cherche à l'en prévenir. Thérèse, comprenant que tout le cercle va bientôt connaître son passé, fuit à la dérobée. Lucien, furieux, chasse tous ses amis sans même les écouter. Thérèse revient aussitôt, car elle est réellement éprise de Lucien. Elle lui avoue son passé, mais il ne veut pas en tenir compte et tous deux se réfugient dans un hôtel désert de la forêt de Fontainebleau.

Cette vie nouvelle, à l'écart de toute société, ne peut se poursuivre longtemps. Les amis ont tôt fait de retrouver leurs traces et de les poursuivre de leurs lettres, de leurs coups de téléphone. Malgré leur promesse mutuelle de rendre impossible tout contact avec l'extérieur, Lucien se rend compte qu'il ne peut poursuivre son œuvre romanesque sans échange social, il accepte de revoir Albert, tandis que Mme Auriel abandonne l'épreuve en retournant à son mari. L'auteur illustre ainsi l'idée que, comme l'écrira Sartre, « l'enfer, c'est les autres », mais que l'on a besoin du poison social pour vivre.

Encore une fois, il n'est pas de lieu où l'on puisse se fuir soi-même. La femme impure peut-elle effacer son passé, vivre un total amour hors de la société ? L'expérience tentée par Thérèse avec Lucien Dormans montre que c'est impossible.

C'est donc là une comédie bien proche du drame. Si le drame est dans les personnages, leur langage est sur-

tout comique, fait de calembours, de contrepèteries, de mots d'esprit dont Vitrac est toujours prodigue.

***

L'année suivante (1939), il écrit *Médor* (58), pièce qui n'a jamais été représentée.

Le sujet de cette comédie en trois tableaux se résume aisément : un jeune ménage doit fêter son cinquième anniversaire de mariage. Mais depuis cinq ans, leur amour a subi des vicissitudes, si bien que c'est un couple désuni qui se retrouve le 21 octobre, chacun pensant que l'autre, occupé ailleurs, a oublié cette fête. Il faut l'intervention d'un chien errant, Médor, pour que Lucienne et Jacques (qui s'apprêtaient à célébrer ailleurs, chacun dans d'autres bras, ce jour mémorable) restent chez eux et se condamnent à passer la nuit ensemble. Au deuxième tableau, qui est conçu comme un rêve sur scène, l'auteur marquant de la sorte un retour très net vers ses premiers essais dramatiques, Médor, joué par un travesti, est doué de parole. A force d'évoquer le charme des amours adolescentes qui se nouent sur son poil dans les jardins publics, en évoquant aussi le sinistre spectacle de la décomposition de l'amour, en révélant à chacun, car il sait lire dans les pensées, le mauvais chemin de l'autre, il parvient à les réconcilier, à leur faire connaître à nouveau le goût de leurs corps mêlés.

Sa tâche accomplie, Médor n'a plus rien à faire chez un couple heureux, que filer à l'anglaise pour intervenir de la même façon dans d'autres foyers.

Mais on ne rend pas compte, de la sorte, de la perfection formelle de cette pièce, ni de son agréable esprit. Tout se passe en moins de 24 h., et peut être même réduit à une nuit. Les conflits se produisent en vase clos, l'auteur ayant imaginé un chassé croisé entre deux couples amis, ou mieux une partie de quatre coins comme dit Lucienne, qui n'est pas sans rappeler tel événement autobiographique, sans doute fort estompé à cette date et resurgi inconsciemment (59).

Nous avons donc en fait deux couples, l'un Jacques et Lucienne, que nous voyons évoluer sur la scène, l'autre

(58) Roger VITRAC, *Théâtre*, tome III, p. 209.
(59) *Supra*, p. 113.

que nous connaissons par l'intermédiaire du téléphone : Marcel et Irène. Si Jacques s'était épris d'Irène, et si Lucienne, de rage d'être trompée, s'était jetée dans les bras de Marcel, nous n'aurions là qu'une banale partie carrée, les deux couples se retrouvant chez Fourcade pour fêter cette mutation ; mais il y a en outre un mystère bien fait pour égarer les sens émoussés des personnages : Jacques... « je ne lui pardonnerai jamais d'avoir choisi Marcel ! Marcel !... un coco qui se croit irrésistible parce qu'il me ressemble. Enfin, c'est ma caricature... » D'autre part, Lucienne et Irène se ressemblent parfaitement, allant même jusqu'à se vêtir pareillement. Cette similitude les incline donc à faire l'expérience de l'autre, chez qui ils espèrent trouver les qualités que l'époux ou l'épouse légitime n'a pas. Ils recherchent l'être qu'ils ont connu et aimé que maintenant, par la force de l'âge, ils ont appris à détester.

La dramaturgie de cette pièce repose sur un nombre restreint d'éléments, soigneusement exploités. Il y a deux moments de tension. Au premier temps, Jacques cherche à saisir le journal qui recouvre le téléphone décroché que Lucienne protège, tandis qu'à l'autre bout du fil, Marcel étant le mystérieux interlocuteur, il lui annonce que Lucienne est déjà partie le rejoindre, puis raccroche et décroche aussitôt, tendant ainsi un piège à sa femme qui ne manque pas de courir vers l'appareil dès qu'il s'est un peu éloigné. On imagine la réussite dramatique de ce passage où Lucienne, surprise par Jacques, déploie toute la rouerie dont les femmes sont dotées, pour accuser son mari puis la bonne d'avoir décroché, enfin, passant à l'attaque, révèle qu'Irène est au bout du fil, Irène avec laquelle Jacques doit dîner ce soir. Ce dernier, voulant la pousser à bout, le lui concède volontiers, et c'est l'inévitable crise. Lucienne prise à son propre piège, avoue qu'elle vient de téléphoner à Marcel avec qui elle va dîner, aller au spectacle et peut-être plus loin, menace-t-elle. Echange de gifles ; c'est ce moment de tension extrême que choisit Médor pour intervenir, amenant une phase de repos qui sera suivie, selon un cycle esthétique immuable, d'une autre période tendue, provoquée par l'intrus. Lucienne veut d'abord le chasser, puis, constatant que Jacques lui a fait des confidences, jalouse, elle essaie de le sonder, de se l'attacher, de sorte qu'il en résulte une nouvelle querelle où chacun prétend emmener le chien avec lui. Dans l'impossibilité de trancher, Jacques, invoquant le code civil, se décide à reprendre le

commandement de sa maison, condamnant tout le monde, et lui avec, à ne pas sortir.

Enfin, un collier qui se dénoue, symbole du traditionnel cadeau anniversaire, est le dernier instrument de la panoplie dramaturgique de l'auteur, l'élément capital restant le téléphone qui lui permet en outre une très rapide exposition : Irène téléphone, en l'absence de Jacques, Lucienne répond et, par cette conversation à une voix, nous met au courant des difficultés conjugales.

Le dialogue émaillé de rutilants jeux de mots donne leur unité aux trois tableaux. La forme d'un récepteur de téléphone provoque l'image d'un bébé que l'on remet dans ses langes, sur les genoux de François Mauriac, alors collaborateur du *Figaro*. Tel autre mot d'esprit vient de la double application d'un verbe :

Jacques : — « Tu voudrais, malgré tout, me faire ce soir la grande joie de le porter (le collier).

Lucienne : — « De le porter, oui... dans sa boîte... »

Vitrac réussit particulièrement à nous introduire dans l'univers du rêve qui constitue le deuxième tableau, par un dialogue onirique, fait de la condensation des différentes phrases prononcées durant la veille (60).

On le devine, un chien doté de parole donne lieu à d'innombrables jeux de mots qui sont tout simplement des exclamations inversées. A l'homme qui s'écrie : « Nom d'un chien », l'animal répondra : « Nom d'un petit bonhomme », puis il donnera sa définition canine de l'amour : « D'abord on se parfume, et puis on se respire. Bientôt on se flaire, enfin on se sent merveilleusement et puis un beau jour on ne peut plus se sentir » et suggérera l'entraînement fatal de l'adultère. Pour Jacques qui s'est épris d'une petite buraliste : « Malheureusement on commence par un timbre-poste et la collection s'achève par l'affranchissement total du collectionneur » ; pour Lucienne qui n'est pas restée insensible à la présence, à ses côtés, d'un militaire dans le train de Nice : « Et je connais les femmes qui, en voulant épauler, par faiblesse, un jeune garçon, ont fini par se mettre deux ou trois hommes sur le dos. »

Nous passerons sur les aphorismes : « Tromper sa faim, ce n'est pas tromper sa femme » et les vives réparties : « Moi, je vais sortir pour m'habiller ; — Moi, je vais sortir pour me déshabiller ».

---

(60) Roger VITRAC, *Théâtre III*, p. 227.

Au-delà de ce collier de plaisanteries, il faut s'interroger sur la portée de cette comédie, d'apparence facile qui, par la fiction, nous invite à la méditation. L'amour qui nous est présenté, cinq ans à peine après le mariage, n'est pas brillant. Mais nous nous demandons si l'intention de l'auteur n'est pas de montrer qu'en en rassemblant les braises, on parvient encore à produire une douce chaleur et de belles flammes. S'il faut l'intervention quasi miraculeuse d'un chien, fidèle ami discret à qui chacun peut se confier, et ce rêve construit en commun, c'est qu'une telle volonté de résurrection de l'amour premier est rare chez les couples qui prennent vite l'habitude de s'ignorer dans un même appartement, si ce n'est dans un même lit.

Et qui est-il cet animal fier, libre, plein d'esprit, fidèle, sinon le portrait de Jacques tel qu'il voudrait être, l'ami à qui Lucienne voudrait se confier sans réserve ? Au delà de cette simple projection, Médor est l'archétype de tous les chiens perdus sans collier, de l'amour que les couples, sans plus s'en préoccuper, laissent partir un jour, incapables ensuite de le reconnaître alors qu'il est à leurs pieds.

Cette pièce est, par ses schèmes inconscients, par la reprise d'un tableau de rêve, incontestablement un retour de l'auteur à sa jeunesse ; ce n'est pas le seul exemple dans son théâtre, comme nous pourrons le constater par la suite avec *Le Sabre de mon père*.

***

Le manuscrit de *Médor*, entrepris en septembre 1939, a été achevé au début du mois de décembre de la même année, comme en témoigne la correspondance de Vitrac adressée à Henri Philippon (61). Le même courrier nous apprend que Vitrac partit à Pinsac avec sa compagne, Léo, peu avant la déclaration de guerre « sans penser sérieusement que le cataclysme pourrait survenir ». Né en 1899, il était encore mobilisable et, muni par l'armée d'un « fascicule bleu », il attendit un ordre d'appel individuel qui ne lui parvint jamais, comme il advint à plusieurs personnes de la même classe que nous avons interrogées. De Pinsac, il se rendit, à la fin du mois de

(61) Lettres inédites du 30 septembre et du 4 décembre 1939.

septembre, à Arcachon où il rejoignit Jean Anouilh. D'Arcachon, Vitrac gagna Paris pour un séjour très bref, puis il se replia sur Bordeaux avec la Radiodiffusion Française dont il était l'un des collaborateurs. En 1941, il alla résider à Nice, en zone libre où il travailla pour le cinéma jusqu'en 1944. « Je lie les films entre eux et je m'enchaîne dans une cage d'ennui et de gâtisme », écrit-il à Jean Puyaubert (62). L'occupation lui fut aussi l'occasion de lire ou relire « toutes sortes de classiques », Racine, Saint-Simon, Tallemant des Réaux, Balzac, Proust, G.B. Shaw, Dostoïesvky, Tchékhov.

En novembre 1944, il est au château de Cieurac, à moins de deux kilomètres de son village natal, où, sur l'intervention d'André Chamson, il a été engagé par les Musées Nationaux pour garder quatre cent cinquante caisses de tableaux provenant des Musées de Nancy et de Montauban.

L'annonce de la libération de la France lui procure une grande joie, à l'idée surtout de retrouver quelques amitiés miraculeusement conservées. Il ne peut s'empêcher d'être morose en songeant au temps perdu, à son incapacité de trouver une nouvelle manière d'écrire qui lui assurerait le succès : « ... Je me surprends à rester des heures fixé sur l'un des fragments dont je ne sais plus s'il appartient à ma mémoire ou à l'oubli. Que de temps perdu ! Que de travail gâché ! Incertain, indécis, velléitaire, je n'aurai même pas la consolation de laisser un portrait attrayant de mon personnage », écrit-il (63).

Il serait certes tentant de se figurer Vitrac comme un humoriste intarissable, nageant dans les eaux de la béatitude. La réalité est tout autre. Depuis 1940, il n'a pas écrit une seule pièce de théâtre, ni même un seul vers. De plus, souffrant depuis longtemps des excès d'alcool, il est atteint d'hypertension, a des troubles de la vue qui le rendent presque aveugle. Jamais il ne se rétablira de son mal, malgré les soins prodigués.

Pour sortir du marasme, il entreprend plusieurs pièces qu'il abandonne aussitôt. C'est d'abord une pièce en un acte *Au Monomotapa*, histoire de deux amis qui, voulant se prouver leur amitié, iront se livrer à la Gestapo, chacun pour sauver l'autre, non sans s'être aperçus au cours d'une cruelle conversation, que leur affection re-

(62) Lettre à M. Jean Puyaubert, du 21 novembre 1942.
(63) Lettre à M. Jean Puyaubert, du 12 février 1945.

posait sur un malentendu. C'est la preuve de son impuissance à écrire, il se limite à jeter quelques notes sur des feuilles volantes, alors qu'il tenait là un sujet particulièrement dramatique.

Il entreprend ensuite *Le Destin change de chevaux*, pièce inspirée par les modifications que la guerre entraîne, dans l'attitude de chaque être. L'histoire de sa rédaction illustre la thèse que Vitrac soutiendra à propos des films sur la guerre : on ne peut suivre l'actualité immédiate, sous peine d'échouer dans un réalisme plat qui ne tient son succès que de l'événement. Une fois l'événement estompé dans les mémoires, l'œuvre d'art l'est aussi.

Le Destin change de chevaux, qui devait comporter quatre actes, ne sera jamais achevé. Seuls deux actes ont été écrits. Ils montrent que Vitrac portait un jugement profond sur la société d'avant-guerre dans laquelle il vivait :

« Bien faire sentir que derrière tous ces artifices et cette vie frivole, il y a un violent désir de vivre et d'aimer. Des velléitaires coupables de désintéressement et de passion mais victimes de leurs jeux, de leurs mots et de leur civilisation », écrivait-il dans une note préparatoire.

A la veille de la déclaration de guerre, une brillante compagnie rassemblée autour d'un riche constructeur d'avions, Bertrand Picard, tente de se divertir comme elle peut dans un château du Périgord.

Par goût du marivaudage, les maîtres ont décidé de jouer aux valets — et réciproquement les valets aux maîtres, pendant vingt-quatre heures. Comme chez Marivaux l'esprit, les jeux de mots, le comique jaillissent de ce changement de situation, mais aussi un comique grinçant, fait pour mettre en valeur les conflits sociaux. Les valets singent si bien leurs maîtres que le drame perce à chaque instant.

Cette petite société d'amis est pourrie de l'intérieur. Sans se connaître, les protagonistes se jugent. Le surréalisme, si on y fait appel, ne vient que pour divertir le morne ennui bourgeois, non pour apporter une solution aux angoisses humaines. Dès lors, on comprend que Bertrand, ou son ami d'enfance Claude, jouent au destin, provoquant des rencontres inopinées, faisant s'affronter les couples qui s'étiolent. Claude est un personnage curieux : « Le mal-aimé. Le non-aimé. Agit par sa seule présence. Bouffon

moderne. Fargue et Berry », avait noté Vitrac pour le caractériser.

Ici, chacun « a les moyens » mais, derrière les jeux, on sent des victimes rebelles qui s'attachent à la vie, qui veulent se donner des raisons de vivre, qu'ils recherchent dans la passion. Les couples mal assortis vont poursuivre leurs exigences d'amour. Ceci est très caractéristique pour Jacques, écrivain alcoolique marié à une femme jalouse et qui, après une cure de désintoxication (où l'on reconnaît l'expérience intime de Vitrac), va se trouver réconcilié à sa femme presque de force, par ses parents. Il tentera néanmoins une expérience amoureuse avec Marie, jeune femme qu'il a brièvement connue un soir de réveillon. Mais est-ce là la vraie solution ? Cette passion nouvelle, ce réassortiment des couples résistera-t-il à la guerre ? Certainement pas. Pourtant, de l'épreuve n'est pas sortie une morale nouvelle, un optimisme qui aurait pu permettre à l'auteur de convertir cette farce tragique en comédie. Aussi l'œuvre fut-elle laissée en chemin.

*
* *

Il en fut de même pour *Le Sabre de mon père*, primitivement intitulé « L'Epouvantail », par allusion à un élément dramaturgique important de la pièce. Vitrac devait confier à un journaliste de *Combat* (64) lors de la représentation, qu'il en avait écrit deux actes sans difficultés et que, brutalement, il avait été obligé de s'arrêter. C'était en 1945. Puis, en 1950, « le refoulement qui m'empêchait de voir la fin de ma pièce est levé », dit-il. Il semble que Vitrac se soit abstenu d'achever sa pièce à l'idée qu'il pouvait peiner son père en faisant de lui un portrait déplaisant. Celui-ci mort, il pouvait se libérer d'un sujet qui l'obsédait depuis longtemps. L'avertissement qu'il donne dans le programme ne laisse aucun doute sur le caractère autobiographique de l'œuvre : « *Le Sabre* est fait de l'enchaînement et de la somme des événements qui ont déterminé, précipité le changement de vie des Dujardin et décidé, prématurément, de la vocation de leur fils... ». Il s'agit naturellement de la vocation littéraire de Roger, déterminée par le spectacle

(64) *Combat*, 7-2-51.

d'une famille brisée, obligée de fuir Souillac à cause des agissements inconsidérés d'un père joueur et coureur de jupons.

Vitrac fut encouragé à achever sa pièce par une légère vague d'optimisme qui l'atteignit entre deux attaques de la maladie. Il obtint d'être décoré de la Légion d'Honneur (65) en qualité d'auteur dramatique, après avoir fait paraître deux volumes de son théâtre aux Editions Gallimard (en 1946 et 1948) et bien qu'il n'ait rien produit pour la scène depuis la reprise de *Victor* en 1946. C'était une bien mince consolation à ses déboires. Mais son mariage avec Anne (66), la sœur de son ancienne compagne, devait lui apporter de plus grandes joies. Du moins l'espérait-il, car il fut atteint d'hémiplégie au mois d'octobre suivant.

La première représentation du *Sabre de mon père* eut lieu au Théâtre de Paris le 17 février 1951, dans une mise en scène de Pierre Dux. Vitrac note dans le programme qu'il faut entendre le titre « littéralement et dans tous les sens », comme disait Rimbaud. Son sabre a la valeur d'un symbole : brandi, il marque « les velléités du personnage principal », le père. Il voulait aussi intituler sa pièce *Les Passagers de la Comète*, allusion au 17e personnage, la comète de Hallay apparue dans le ciel de France le 22 mai 1910. « Je l'aurais bien appelé *La vie comme elle est*, déclare-t-il dans le programme, mais on s'exclama :

— Vous n'y pensez pas ! La vie comme elle est ? Votre pièce. Vous allez faire pouffer le monde.

— C'est vous qui le dites.

— Oh non ! C'est Bernard Shaw.

— Croyez-vous que la vie soit toujours drôle ?

— Croyez-vous que la vie soit toujours vraie ? »

Voilà pourquoi sa pièce ne se veut ni gaie, ni triste. Volontairement vraie, elle est donc, comme sa conception de la vie, plutôt gaie.

Les avant-premières de *Combat*, du *Parisien Libéré*, de *Paris-Presse*, du *Monde*, du *Figaro*, tirent argument de ces déclarations initiales. Elles signalent en outre que, reprenant certains des personnages du *Coup de Trafalgar*, le *Sabre* en est, en quelque sorte, un prologue rétrospec-

(65) Par décret du ministre de l'Education nationale, en date du 4 mars 1950.

(66) Le 16 août 1950.

tif où l'auteur, fidèle à ses créatures, ne les suit pas en vieillissant avec elles, mais remonte le temps et prend ainsi le contre-pied de tous les écrivains.

Max Favalelli (68) remarque que Vitrac fait sa rentrée théâtrale après un silence de plus de dix années, ce qu'il considère comme un événement dans le domaine dramatique, attendant tout d'un auteur qui ne cessa jamais, dans chacune de ses créations, de jouer le rôle d'un provocateur intellectuel.

On souligne les fastes de la mise en scène, la difficulté de Pierre Dux qui avait à concilier trois a-partés simultanés et à faire jouer une véritable partie de jiu-jitsu pour laquelle il avait demandé les conseils d'un spécialiste. L'anecdote journalistique a peu de valeur au regard de l'information qui nous apprend que l'auteur, souffrant, n'a pu assister à la générale et a dû confier à ses confrères René Clair et Salacrou le soin de sabler le champagne de la « générale » avec les comédiens (69).

Mais que s'est proposé Vitrac de montrer dans *Le Sabre de mon père* ? Il le dit succinctement dans le programme, ayant affirmé d'autre part (70), non sans humour, qu'il ne pouvait pas raconter sa pièce, par incapacité, car dans le cas contraire il eût été romancier et non point auteur dramatique.

Les critiques n'ont pas à tenir compte des éléments autobiographiques ; ils jugent le spectacle, en fonction du plaisir qu'ils y ont pris. Ils se livrèrent, au sens propre du terme, à un éreintement quasi total. On peut affirmer, sans craindre la grandiloquence, que Vitrac déjà alité ne s'en relèvera pas.

Perfidement (ou peut-être par pudeur à l'égard d'un malade, mais le résultat est le même), les critiques n'attaquent pas Vitrac de front. Ils prennent à partie Pierre Dux, s'exclamant à peu près tous : « Tant de frais engagés pour trois beaux décors de Félix Labisse, pour des costumes d'époque très spirituels de Rosine Delamarre, pour engager des acteurs de talent comme Pierre Dux, Noël Roquevert, Sophie Desmarets, etc... », mais comment Dux a-t-il pu se tromper à ce point ! A la rigueur, on comprendrait l'erreur d'un jeune metteur en scène, mais de la part de celui qui a monté avec tant de talent *Le Misan-*

(68) *Paris-Presse*, 14.2.1951.
(69) *Paris-Presse*, 18.2.51.
(70) *Le Parisien Libéré*, 9.2.51.

thrope ! La pièce est un vaudeville. Cela pourrait n'être pas désagréable s'il y avait une construction. En tête des censeurs, vient Robert Kemp (71) qui s'essaie à l'humour prudhommesque : « Ce sabre ne sera pas le plus beau soir de notre vie... Quelle entreprise coûteuse, car les décors sont charmants... » Paradoxalement, il reproche à Vitrac, dont on n'a jamais apprécié réellement l'œuvre surréaliste, d'avoir abandonné cette voie : « Mais la pièce de M. R. Vitrac qui fut une des pointes avancées du surréalisme est sans aucun doute une incohérente vieillerie. Comment un homme de théâtre comme Pierre Dux s'y est-il laissé prendre ? C'est inconcevable. Ce *Sabre* soigné dans les détails et qui pris réplique à réplique ne manque pas de saveur est dans l'ensemble d'une insignifiance définitive. » Sa plus grande douleur est de ne pouvoir trouver un fil conducteur : « Qu'a voulu faire l'auteur ? Un tableau de la province française quand expirait la Belle Epoque ? Quelle vieille palette et quel vieux pinceau... Dujardin, fils d'un paysan patoisant dont l'irruption en blouse dans le salon du receveur est le meilleur moment du spectacle. Dujardin est-il un paysan parvenu que la société de Beaujac ne digère pas et qu'il finit par fuir à Paris, ville où toutes les origines s'oublient ? Il faut de la bonne volonté pour le croire.

S'agit-il d'une étude de psychiatrie, de l'influence sur l'homme d'un choc suffisamment fort ? Je vous défie de suivre cette idée lancée au I, le long des épisodes du II et du III ». Après avoir relevé les scènes les plus dramatiques qui le consolent des personnages falots ou libidineux, il termine par un coup de griffe aux comédiens. Tous sont excellents. « Je voudrais n'oublier un seul de ces innocents. Innocents ? Y en a-t-il un seul qui ait dit « cela ne peut pas aller, ça n'a ni queue ni tête ? »

Renée Saurel (73) lui emboîte très exactement le pas : « On a bien du mal à se persuader que l'auteur du *Sabre* est ce même Vitrac qui en 1927-28 dirigeait avec Artaud le Théâtre Alfred Jarry et dans les œuvres de qui se retrouve un peu de la verve d'Ubu... »

---

(71) Au lendemain de la mort de Vitrac, Robert Kemp écrira : « Comme notre métier est dur ! La dernière pièce de Vitrac n'était pas bonne. Il a bien fallu le dire, et tous nous l'avons dit. La même semaine, Roger Vitrac était frappé de congestion cérébrale. Il en meurt aujourd'hui. Coïncidence ? Cause et effet ? Fallait-il donc, par charité, manquer à tous nos devoirs ?... » *Le Monde*, 24.1.52.

(72) *Le Monde*, 18-19.2.1951.

(73) *Combat*, 19.2.51.

Pour Max Favalelli (74) qui avait cependant suivi les répétitions avec bienveillance, publiant une scène dans son journal, la pièce souffre surtout d'un défaut de construction. Le public a suivi avec attention le premier acte, mais la flânerie du chemin des écoliers l'a lassé. L'absence de règles déçoit. Pourtant, il y a des répliques qui découpent en pointillé le ridicule provincial. Mais un ton singulier, un humour au vitriol qui iraient bien avec un album de dessins, ne font pas une pièce.

Les hebdomadaires, qui bénéficient d'un délai de réflexion plus long, ne sont guère plus favorables. Roger Nimier (75) donne le ton : « Il ne s'en faut pas de beaucoup que la pièce de R. Vitrac soit excellente. Il suffirait que les acteurs ne parlent pas. Pièce bavarde et fatigante... ». Gabriel Marcel (76) reprend la phrase leitmotiv : « Comment Pierre Dux a-t-il pu monter *Le Sabre ?* C'est un amoncellement de débris et de scories, un crassier... la fosse commune du vaudeville et du mélodrame ». Le pire est, qu'à son avis, Vitrac n'a pas exploité ce qui aurait pu faire le sujet de sa pièce : le drame psychologique du petit Simon découvrant son père battu par le notaire.

Jacques Lemarchand (77), pour sa part, ne reconnaît plus Vitrac : « Il s'est refusé à avouer que sa pièce était médiocre ». Renonçant à être subversif, il est devenu un Labiche mâtiné de Courteline. Mais son vaudeville, tout en comportant les personnages traditionnels, n'est pas du tout construit.

Ceux-ci adressent donc à l'auteur des accusations sans appel. D'autres hésitent à le condamner, pressentant que juger l'œuvre, c'est en même temps juger la vie.

Jean-Jacques Gautier (78) qui avait connu Vitrac d'assez près, travaillant avec lui au scénario d'un film jamais réalisé, explique pourquoi l'œuvre ne pouvait avoir une structure logique : « Je ne sais pourquoi j'ai le sentiment que dans *Le Sabre de mon père* (dont le titre n'est peut-être pas suffisamment expliqué), M. R. Vitrac a transposé, sur le plan de la farce, une aventure vécue, sinon par lui, du moins par des personnes de sa connaissance, en une petite ville du Lot où il pourrait bien avoir

(74) *Paris-Presse,* 20.2.51.
(75) *Opéra,* 20.2.51.
(76) *Les Nouvelles Littéraires,* 20.2.51.
(77) *Le Figaro Littéraire du* 24.2.51.
(78) *Le Figaro,* 19.2.51.

conservé des attaches. Car, seuls les événements de la vie réelle, la vie telle qu'elle est, peuvent avoir de ces points de départ burlesques : seule la vie peut être à ce point excessive ; seuls les épisodes d'un drame véritable peuvent paraître aussi chargés que certains traits de cette bouffonnerie ; seule l'existence peut nous réserver un pareil mélange de vaudeville, de jeux de mots, de demi-poésie, de verts propos. » On ne saurait mieux plaider la cause de l'auteur. Donc, moyennant quelques modifications tendant à clarifier les scènes, à supprimer les longueurs et les fautes de goût, l'œuvre aurait son approbation totale.

René Bailly, (79) et J.-F. Reille (80) hésitent de même à la condamner entièrement, Peut-être, débarrassée du superflu, la comédie aurait-elle pu emporter leur accord.

On a l'impression que, les goûts ayant changé, la critique jusqu'alors timorée devant les audaces de Vitrac adopte une position contraire et lui reproche ses timidités. C'est le cas pour le chroniqueur de *Franc-Tireur* (81) déclarant : « *Le Sabre de mon père* manque un peu de tranchant ». Familier du père Ubu, il préférait un Vitrac laissant aller sa fantaisie satirique.

Enfin, il y a ceux qui prennent la comédie et la vie comme elle est. C'est l'opinion d'André Ransan (82), sensible à l'humour du titre qui, comme *Le Parapluie de l'escouade* d'Alphonse Allais, n'a rien à voir avec l'œuvre. Il ne regrette pas l'absence d'histoire, car l'humour aux traits incisifs, aux mots ravissants peut s'en passer. La vie n'est-elle pas ainsi, un carnaval de fantoches qui pourtant ne peut nous laisser indifférents ?

Gaston Joly (83) adopte une philosophie toute proche : La pièce n'a pas d'architecture ? « C'est du Labiche invertébré et du Feydeau sans tiroirs », mais qu'importe, puisque l'amateur sans préjugés y retrouve la verve étincelante du *Camelot*, la fantaisie grinçante du *Coup de Trafalgar*, le burlesque agressif de *Victor* ? « Prenons donc tout bonnement *Le Sabre* pour ce qu'il est : un divertissement. »

Ces quelques phrases bienveillantes (qui au demeurant restent à la surface des choses) ne suffisent point à

(79) Dans le *Larousse Mensuel*, XII 1951, n° 440, avril.
(80) Dans *Arts*, 23.2.51.
(81) Guy VERDOT, *Franc-Tireur*, 20.2.51.
(82) *Ce matin, Le Pays*, 20.2.51.
(83) *L'Aurore*, 20.2.51.

sauver la réputation d'une œuvre. Il faut tout le talent polémique — et l'amitié — de Jean Anouilh (84) pour renvoyer aux critiques leurs incohérences. *Le Sabre* a une mauvaise presse, certes, mais comment peut-on dire, comme le fait un critique lausannois à l'instar de ses confrères parisiens, que des acteurs « jouent comme des dieux » une pièce inconsistante ? Pour que des comédiens « jouent comme des dieux, il faut un bon texte », affirme-t-il. Liant son sort à celui de son ami, il prend à partie la facilité traditionnelle des critiques, qui consiste à juger d'après des règles toutes faites. Il rappelle que Vitrac et lui sont de ceux, avec Giraudoux et Salacrou, qui, depuis l'autre guerre, travaillent à « étrangler l'anecdote, à tuer la notion de pièce bien faite qui a régné sur le théâtre français depuis Scribe au point de le réduire à l'état de momie. Malgré le coup de génie de Pirandello exécutant la tradition dans *Six personnages en quête d'auteur*, les maîtres (entendons les critiques) sont encore à juger les pièces d'après les mêmes critères ». Certes « la pièce coule nonchalamment, on ne sait trop d'où elle vient ni où elle va. Et après ? Laissez les lois de l'architecture aux spécialistes du bâtiment, le théâtre est un jeu de l'esprit, et l'esprit peut très bien faire son miel en butinant de détail en détail, comme l'abeille ». Et si les comédiens jouent bien, c'est qu'il y a des *personnages*. A ceux qui ne pensent qu'à la charpente, il oppose *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, justement représenté à Paris peu avant, qui est d'une construction telle que si aucun des dramaturges modernes l'avait écrite il aurait eu « à le repasser, son bachot ».

La fonction critique est telle que, on l'a vu il y a quelques années à propos de *Périclès, prince de Tyr*, tous les critiques parisiens ligués ne peuvent effacer dans le public la mauvaise opinion produite par un seul d'entre-eux. *Le Sabre de mon père* eut seulement 30 représentations. Le généreux défenseur venait trop tard, Vitrac était définitivement condamné.

*
* *

Condamné dans son œuvre comme dans sa chair. Mais la gloire de l'homme est qu'il le sait, celle du poète qu'il

(84) *Opéra*, 7.3.51.

trouve en lui assez d'optimisme pour nous faire rire des travers humains malgré les grandes semonces de la mort.

C'est à peu près le thème de sa dernière comédie, *Le Condamné* (primitivement intitulée *27 de Tension*), reçue par la Radiodiffusion Française en novembre 1951 et diffusée après sa mort, en février 1952. On y retrouve un Vitrac intime, dont l'émotion perce sous le rire, hanté par sa mort et son perpétuel donjuanisme, au sens médical du terme, tel que lui-même l'avait mis en scène dans le *Loup-garou*.

Vincent est malade, il souffre d'hypertension et se croit condamné. Il a toutes les manies du valétudinaire : il s'est acheté un tensiomètre pour contrôler continuellement sa tension, voit plusieurs médecins qui tous confirment le même traitement. Depuis six mois, il n'a pas de rapports sexuels avec sa femme, ce qui ne le gêne pas outre mesure, car depuis quinze ans qu'on est avec la même femme, « On s'habitue, les chairs s'accommodent, les épidermes se neutralisent » ; mais il désire, et cela, croit-il, peut le sauver, Irène, la femme de son meilleur ami. Dans une scène très cocasse, il se confie à lui, lui demandant de lui « prêter » Irène, pour sa résurrection. Quand il lui fait sa déclaration, Irène éprouve une grande joie et lui donne un rendez-vous immédiatement.

Il va la rejoindre quand paraît une jeune fille, Cécile, feignant d'être venue pour répondre à une petite annonce. Il la trouve charmante, le lui dit, l'embrasse devant son fils tout à coup survenu, fâché de voir son père se comporter ainsi avec sa fiancée. Bernard a en effet employé un tel subterfuge pour la présenter à son père car, inconsciemment affligé d'un complexe d'Œdipe, il croit que sans cela son père lui aurait interdit de se marier.

Injurié par son fils, Vincent éprouve une véritable douleur. Son mal s'accroît, et il est au bord de la syncope. On appelle le médecin de famille, qui se fait accompagner d'un de ses amis, le professeur Fleury, grand cardiologue. Outre une scène d'un puissant comique où les médecins sont saisis dans leurs travers, on retient cet aveu sincère du grand patron :

« La tension... la tension... Vous savez ce que c'est, vous ? Moi je possède un millier de volumes sur ce sujet. Je suis le premier cardiologue de France et je ne le sais pas encore moi-même. Et puisque je ne sais pas ce que c'est, je ne peux pas le guérir, et si je ne peux pas le guérir, tout se passe comme s'il n'avait rien !... » On

soupçonne qu'affligé du même mal, Vitrac y a longtemps réfléchi, avant d'écrire cela. Mais enfin, ce n'était qu'une alerte, tout se termine bien : l'amitié sera préservée, et Bernard se mariera.

Ici, tout est présenté sur un mode ironique. Les thèmes de la maladie, de l'amitié, de la mort sont liés par d'intarissables jeux de mots. Mais quand on pense à la réflexion sur la mort qui occupait Vitrac depuis les premières atteintes de son mal, la pièce prend un éclairage nouveau.

Dès 1944, il écrit sur son carnet intime : « L'homme est partagé entre le désir de vivre et la crainte de la mort. L'homme se différencie des autres espèces animales en ce qu'il sait très tôt qu'il est mortel, et que chaque instant de sa vie comporte une menace de mort. » Ceci est illustré par Vincent animé d'un ardent désir de vivre, d'aimer, préoccupé par le danger de mourir, au moment même de sa plus grande joie. Bassement, humainement, il appelle un médecin inconnu, choisi au hasard dans l'annuaire du téléphone, pour se faire autoriser cette joie car, croit-il, l'amour produit des miracles.

De même, l'attitude de Bernard, à la fois tendre, comiquement paternaliste et cruelle envers son père, puisqu'il manque lui donner la mort, s'explique par cette réflexion de 1945 : « Il est probable que le complexe d'Œdipe chez l'enfant est étroitement lié à cette révélation que chaque instant de la vie comporte une menace de mort. L'enfant est d'abord le jouet inconscient des pulsions alternatives de vie et de mort. Il vit dans un monde, il est ce monde même où coexistent le désir et la crainte. Il vit l'espoir et l'appréhension. Il met un certain temps à se familiariser avec l'idée qu'il mourra un jour, un jour très lointain non sans avoir eu le secret espoir qu'il serait une exception et qu'il ne mourrait jamais. La demi-certitude d'une mort qu'il ne pourra pas éviter jointe à la révélation que son père est l'auteur de jours qui sont comptés font qu'il se retourne contre ce dernier... »

C'est la haute conscience de ces pulsions de vie et de mort coexistantes qui fait toute la pièce. Vitrac envisageait peut-être de traiter ce sujet très sérieusement. Une phrase notée en 1945 : « La femme du condamné, au docteur : Ah ! vienne la mort pour lui. C'est le bagne pour nous », est transformée ainsi en 1951 : « D'ailleurs, il n'a rien, j'en suis persuadée, mais il se croit déjà condamné. Voilà. Et vous savez docteur, la mort pour lui, c'est le

bagne pour nous. » Vertus consolatrices de la ponctuation !

De ce fond de vérité humaine se détachent un comique de caractère, de situations, de mots qui sont la manière définitive de Vitrac, se moquant de lui, de son mal et de la médecine. Cette œuvre, acceptée par les acteurs du Théâtre Français (car Vitrac rêvait d'une grande scène, c'est-à-dire, comme il remarquait avec humour, d'une scène à vaste plateau) fut refusée finalement sur l'avis du lecteur de la Maison. Sa dernière joie intellectuelle lui était retirée.

Vitrac mourut peu après, le 22 janvier 1952. Traité tour à tour par plusieurs médecins dont le professeur Le Nègre, grand cardiologue conseillé par Jean Puyaubert, il dut quitter son appartement du Faubourg Saint-Honoré pour la clinique d'Allery, rue Brancion. Jean Anouilh, qui l'accompagnait avec sa femme a dit ses derniers moments (85) : « C'est avant-hier qu'il est mort. Un peu avant onze heures. Déjà la veille il ne nous entendait plus, quand on l'a transporté à la clinique... Alors, je suis resté seul dans la chambre, avec les infirmières, et j'ai aidé à l'habiller. La maladie, qui raidissait son grand corps s'était enfuie, vaincue — car la mort guérit et rend beau — il était calme, enfin. Ce n'était plus qu'un grand bébé endormi que nous retournions sur le lit pour lui passer son costume de fête. »

Il repose définitivement dans le cimetière du village natal, à Pinsac.

---

(85) Dans *Opéra*, semaine du 3 janvier au 5 février 1952.

CONCLUSION

Il serait illusoire de croire qu'on ne connaît bien que l'écrivain contemporain parce que, les relations épistolaires ayant disparu avec l'utilisation du téléphone, il nous reste heureusement les témoignages oraux de ses amis, leurs rapides confidences dans les journaux, pour nous renseigner.

Proust faisait remarquer, dans *Contre Sainte-Beuve*, que l'œuvre étant « l'enfant du silence », c'est-à-dire le produit d'un être créateur différent de l'être social, on ne pouvait en rendre compte et l'apprécier exactement qu'en se plaçant au centre du poème, et non en essayant de l'approcher de l'extérieur, au moyen de ce que nous savons sur son auteur. L'œuvre de Vitrac s'inscrit en faux contre l'intuition proustienne. Il n'est pas un seul de ses éléments qui ne puisse être ramené à un événement biographique ou à quelque fait connu de l'auteur, et parfaitement identifiable par ses familiers. Il est donc tout aussi illusoire de croire que l'on pourra répondre aux questions qu'on se pose légitimement à propos de toute création esthétique — et particulièrement en ce qui concerne l'œuvre de Vitrac — si l'on n'a que le texte, le tableau, la composition musicale, pour seul élément de réponse.

Ce qui justifie la critique, c'est son acharnement à vouloir répondre aux questions : quand ? pourquoi ? comment ? à propos de l'œuvre d'art. La première et la troisième question trouvent, en général, une réponse assez facile. Si nous n'y avons répondu que partiellement, du moins avons-nous réuni les documents qui permettront, à l'avenir, de circonscrire la vérité. Nous avons pu dater assez précisément chaque pièce de Vitrac, et parfois même les différentes phases de sa rédaction. Nous avons vu, brièvement, quelles étaient ses caractéristiques et comment elle s'inscrivait dans l'esthétique de son temps. Il est toujours malaisé, sinon le plus souvent impossible, de

répondre à la seconde question. Pourquoi écrit-on ? Pourquoi éprouve-t-on le besoin de s'exprimer en public ? Autant demander à la chenille pourquoi elle devient papillon. Cependant, au terme de cette étude, nous croyons pouvoir avancer l'hypothèse que Vitrac s'est jeté dans l'aventure littéraire parce qu'il avait la nostalgie, inconsciemment exprimée, d'un temps idéal où l'action n'entrait pas en conflit avec l'imagination, où le réel n'était pas le contraire du rêve, où les paroles n'étaient pas des pièges, où l'univers lui apparaissait totalement et immédiatement accessible : la petite enfance.

Toute son œuvre n'exprime cependant pas cette aspiration. Le fait d'écrire comporte un minimum de compromis sinon de compromission avec la société dans laquelle on vit. C'est par de telles faiblesses que Vitrac apparaît comme un auteur de second ordre. Chez lui, tout n'est pas digne d'admiration. On a parfois l'impression qu'il souffrait d'une maladie de la volonté. Il avait l'idée d'une belle pièce à écrire, mais éprouvait les plus grandes difficultés à la mettre en pratique, quand il ne l'abandonnait pas en chemin. Le théâtre de Vitrac est un théâtre d'intention. Quelle belle *Règle du jeu*, équivalent du film de Jean Renoir, il aurait pu nous donner avec *Le Destin change de chevaux*, s'il avait voulu s'en donner la peine ! On pourrait aussi lui reprocher de s'être laissé abattre par les événements. Après le Théâtre Alfred Jarry, il n'a pas cherché à retrouver le cadre où ses pièces auraient été mises en valeur. Surtout, après 1936, il semble s'être véritablement effacé de la scène française. La situation réclamait des dramaturges puissants, aux techniques éprouvées, susceptibles de proposer les principes d'une vie nouvelle, opposable à la crise des valeurs de cette époque. Il aurait pu le faire sans renoncer à son ambition initiale, au contraire même, en accord avec la volonté de ses débuts. Malheureusement, le destin n'a pas changé de chevaux, à la poste il n'y avait plus de relais et Vitrac est resté en cours de route. Il aurait pu se ressaisir après la guerre, comme il en avait l'espoir, mais la maladie, on ne sait quel sentiment de désaccord avec les temps nouveaux l'en ont empêché, lui laissant seulement le temps d'achever le dernier panneau du triptyque consacré à son enfance : *Victor ou Les Enfants au pouvoir, Le Coup de Trafalgar, Le Sabre de mon père.*

Vitrac n'aura pas marqué son siècle de l'empreinte d'un vaste génie, comme le font, à des titres divers, Ara-

gon, Eluard et Breton, pour ne parler que d'une seule génération. On retiendra de lui qu'il a été pratiquement le seul dramaturge à porter les données fondamentales du surréalisme au théâtre. Le premier, il a introduit l'univers onirique sur la scène. Grâce à lui, le spectateur a pu voir, matérialisées, les pensées de l'homme qui rêve, saisies dans leur incohérence et dans leurs déguisements. Il est allé aux sources de la vie psychologique, parant ses fantoches des bribes rapportées de son exploration. Il ne s'est pas privé pour autant de l'observation du monde réel, définissant ainsi, dans la pratique, l'art de notre temps, fait d'analyse réaliste et de recherches aux limites de la conscience, dans le rêve, chez les fous et les enfants.

On retiendra aussi la « couleur » de son œuvre, volontairement humoristique, qui devait, selon lui, déchaîner « le rire qui va de l'immobilité baveuse à la grande secousse des larmes ». C'est peut-être à de telles images qu'il faut voir la différence entre le rire, qui est une fonction d'équilibre vital, et l'humour qui est mobilisateur et dévastateur. Vitrac n'a pas seulement pris le parti de rire de la vie, il s'est placé sous le signe de la révolte.

Agissant ainsi, il s'est situé au cœur de notre époque. Sa fortune ne cesse de croître, en France comme à l'étranger. Depuis que nous avons entrepris ce travail, l'Université du Théâtre des Nations a ouvert un atelier consacré au théâtre surréaliste, principalement à Vitrac. Un professeur de Faculté a donné un cours sur le même auteur, tandis qu'aux États-Unis, en Australie et même en Nouvelle-Zélande on inscrivait des thèses, paradoxalement sur le même sujet. Après la France, enthousiasmée par *Victor*, on ne cessait de jouer cette pièce dans l'Europe entière, et jusqu'au Brésil. On traduisait aussi le théâtre complet de Vitrac en Italie, en Allemagne, en Grande-Bretagne, en Hollande. Récemment encore, nous avons appris que le Hessisches Staatstheater, à Wiesbaden, montait *Le Camelot* avec un notable succès. Bientôt, les scènes parisiennes présenteront *La Bagarre* ou *Le Coup de Trafalgar* et Vitrac prendra une revanche complète sur la société bourgeoise qu'il avait saisie dans ses tics, selon l'enseignement de Jarry : ... « l'auteur a retourné ses créatures et mis leur âme en dehors : l'âme est un tic ».

APPENDICE N° 1

Deux Proses : A) LE JEUNE HOMME.
B) L'ALCHIMISTE.

Voici les deux premiers textes en prose de Roger Vitrac. Ils sont suffisamment rares et curieux pour justifier ici leur présence.

LE JEUNE HOMME

« La belle fille — se dit Anthime en passant le pont harmonieux du bastringue. Il songea : le plafond est à la portée de la main et Lola danse nue. Sa danse : trépidations brusques que les bras propagent tel le sifflement porte le choc des carabines. Les paupières ne bougent pas si la tête se renverse, c'est le secret de la volupté au bord des cils. Mais l'angle droit du coude élève un brusque bouquet de castagnettes et le talon d'un coup sec l'éveille. Les lampes soulignent une crânerie le poing sur la hanche et le matelot conduit par le disque de son béret s'étire avec l'accordéon. Bâillement doux — les mains aux cuisses que secoue l'invitation au rythme qu'elle prolonge au-dessus du plancher. La chambre rouge chavire comme si se souvenant ils précédaient tous deux leur désir.

Anthime appela « Lola ». Elle vint avec des yeux d'étang en perspective et le gaz lui fut un soleil.

« Je suis un simple, moi. Je suis simple comme la table, moi ». Le jeune homme qui le prenait à témoin faisait un grand signe sur le mur et poursuivait l'ombre de la hanche mouvante au-dessus d'une frise de buste découpée où n'eût été le seul jeu de la lumière : que de chapeaux jetés au vent par la sandale de Lola.

« Silence », hurla Anthime. « Je suis un simple, moi. Je suis un simple, moi », quémandait le jeune homme. Le matelot s'était levé. Prodigalité des voyages : il figurait le dieu doré et ses doigts — bambous luisants et mélodieux — tiraient un sifflement doux de sa bouche de Bengale.

Anthime en resta coi. Pourtant à la façon dont il jeta son poing sur le genou, le pouce raidi, plus d'un comprit que seul Anthime et le matelot occuperaient la nuit.

L'hôtelier feignit la crainte. Le double heurt sonore sur la poche le rassura bien qu'il sût que dans l'autre se tenaient les pistolets.

Lola balbutia. « J'en serai quitte pour la peur », se disait chacun à part soi, mais la danseuse, résignée et ne voulant pas, d'un pas trop à gauche ou trop à droite, compromettre une aventure au bord du vertige, roula sur les genoux du jeune homme qui l'accueillit comme un astre. Les uns ricanèrent, les autres burent par contenance.

Anthime mit deux sous dans le piano. D'un talon sur l'autre, s'aidant des reins et des coudes, il dansa une scottish qui éleva les spectateurs sur les banquettes, et les visages étaient déjà dans la fumée.

Le matelot haussa les épaules au-dessus des bravos. Il lança son béret sur la table où Lola étalait ses jambes aux caresses du jeune homme et fit trois tours sur la pointe d'un pied.

Il modula d'abord longuement en s'aidant du torse et des bras allongés et s'accroupissant, il tira une torpeur béate des visions que posaient ses yeux autour de lui. Puis dressé, il battit dds mains et siffla vers Lola pâmée.

Le jeune homme clamait : « Bravo, Monsieur. Monsieur, je m'y connais, moi... Acceptez à ma table... le whisky est la boisson des Esquimaux et des nègres. » L'aimable trait d'union s'offrait un mouchoir de soie à la main, les doigts de Lola dans ses cheveux, comme un peigne.

Le matelot méfiant regarda Anthime. Anthime souriait. Soudain, il s'esclaffa et saisissant une chaise la brisa d'un coup contre le plafond.

Deux mots rapides à l'oreille — si bien qu'on crut d'abord à une prise de lutte — doublèrent son rire de celui du matelot.

Hilares, ils s'attablèrent. Et lorsque la stupeur des

visages s'effaça au gré des fumées aromatiques, Lola emportée par son maître jeta une ordure à Anthime qui débordant de gin murmurait : « Joli jeune homme, joli jeune homme... » (1).

L'ALCHIMISTE

Mince à la manière des morts, il nous reçut benoîtement, les bras horizontaux, et, du doigt, disjoignit deux courbes trajectoires d'étoiles artificielles. Mal à l'aise sur deux sphères nous l'écoutâmes. Le Soufre et l'Iode se sublimaient des conques florales et nous eûmes la surprise des femmes qu'il aimait. Vapeurs jaunes et violettes, elles suivaient son geste attendri et leur rire, crépitement électrique, alternativement les coiffait d'aigrettes dont un seul brin, disait-il, jetait roide et décoloré l'imprudent ou le profane. Je n'eus pas de peine à le croire. Le téméraire issu d'un globe mat et rouge, souple et beau comme une fille noire, eut la bouche embrasée du seul contact de leur lumière et chut simplement de tout son long. Rien ne ressemblait plus à la mort. Je voulus lui parler, mais sa main modifia mon attente et nous eûmes la surprise d'une fête charnelle hors la science et les croyances. Son théâtre révélé ne présentait aucun rôle, sinon sept personnages dont on n'eût pu savoir s'ils étaient anthropomorphes, malgré leurs visages réguliers et fixes, car leurs corps étaient déformés continuellement, suivant une loi que je jugeai fabuleuse.

« Voici, dit-il, les légendaires que vous traînez depuis le pouvoir constructeur de notre esprit. Les visages sont des masques formellement purs et invariables. Leur teint est le seul reflet des races dont ils s'expriment. Quant à leurs corps, ils sont mouvants et se modèlent selon le serpent, l'aigle, le taureau, le poisson, le cheval, le lion, toutes bêtes que vous leur destinez. Mais voyez. Et seule une divinité fut cette femme nue que nous tirâmes des puits, du soleil, des arbres et des étoiles et qui est blanche comme les déserts et les pôles » (2).

---

(1) Roger VITRAC : « Le jeune homme », *Aventure*, n° 1, novembre 1921.

(2) Roger VITRAC, « L'Alchimiste », *L'Université de Paris*, 25 décembre 1921.

APPENDICE N° 2

LETTRES INEDITES D'ANTONIN ARTAUD A ROGER VITRAC

Voici quelques lettres d'Antonin Artaud qui étaient jusqu'à ce jour restées inconnues de son éditeur.

Les Editions Gallimard, qui détiennent les droits de reproduction des œuvres d'Artaud ont bien voulu nous autoriser à produire ces lettres en appendice à notre thèse. Toute reproduction, même partielle, reste soumise à leur approbation.

Les volumes des *Œuvres complètes d'Antonin Artaud* publiés jusqu'à ce jour, contiennent au tome III quatre lettres destinées à Roger Vitrac :

p. 197 — 11 février 1931
p. 244 — Lundi soir
p. 246 — 17 décembre 1931
p. 248 — 27 décembre 1931

qui nous sont toutes données comme « projets de lettres », l'éditeur précisant (p. 319, note 86) : communiquées par M. Robert Thomas et probablement pas envoyées... La plupart des lettres communiquées par M. Robert Thomas avaient été déchirées par Antonin Artaud mais conservées. Or, Roger Vitrac a bien reçu la lettre publiée p. 244, datée du 14 décembre 1931 et comportant de légères variantes, ainsi que la lettre du 27 décembre 1931, clle-ci notablement modifié edans sa présentation. La comparaison des textes permet d'affirmer que les « projets » conservés par Artaud étaient en fait les brouillons des lettres envoyées à Roger Vitrac. Il n'est cependant pas possible de généraliser cette constatation, puisque nous n'apportons pas de précision sur les projets du 11 février et du 17 décembre 1931. Vitrac a-t-il reçu ces lettres sans les conserver ? Ont-elles été égarées ? Artaud s'est-il ravisé avant de les expédier ? Autant de questions qui demeurent en suspens.

Cette découverte nous apporte un complément d'in-

formations sur le Théâtre Alfred Jarry et sur le prolongement que voulaient lui donner ses co-directeurs, de même que sur leurs rapports mutuels ; des précisions sur l'activité d'Artaud et de Vitrac quant à la publication de la brochure de 1930 ; des lumières sur l'élaboration du *Coup de Trafalgar*, sur les réactions d'Artaud qui expliquent son sévère article paru en juillet 1934 dans *La Nouvelle Revue Française*.

En ce qui concerne le Théâtre Alfred Jarry, nous apprenons le nom de quelques personnages célèbres ayant assisté aux représentations, (lettre s.d. n° 1), la conception du théâtre d'idées chez Artaud (lettre s.d. n° 2), la constante tentative de résurrection de l'entreprise, tant chez Artaud que chez Vitrac (lettre du 10 janvier 1932).

Le ton de la brochure, sa présentation, nous faisaient déjà penser qu'elle n'était pas de la même main que les autres manifestes du Théâtre Alfred Jarry, contrairement aux affirmations de Mme Colette Allendy (Cf. : Artaud, *Œuvres complètes*, tome II, p. 259). Les présentes lettres permettent d'en attribuer la rédaction à Roger Vitrac. Si Mme Yvonne Allendy en a couvert les frais d'impression, si Artaud a eu l'idée de publier les opinions contradictoires de la critique (lettre s.d. n° 1), les photographies des acteurs, et de faire une conférence suivie d'une lecture, s'il est l'auteur des différentes lettres qui y figurent, il reconnaît lui-même que Vitrac en a eu l'idée (lettre s.d. n° 1) et, malgré quelques divergences, persiste à lui confier la mise au point du texte : « Mais je m'en remets à toi pour la rédaction de cette brochure... » (lettre s.d. n° 1) ; « Pour toutes sortes de raisons je ne tiens pas à m'occuper *actuellement* de la rédaction de la brochure » (lettre s.d. n° 3) : « Phrase que *tu arrangeras d'ailleurs à ton gré* » (lettre s.d. n° 7) et le montage comique des opinions critiques (lettre s.d. n° 1) qui nous a d'ailleurs été confirmé par M. Henri Philippon.

La genèse et les péripéties du *Coup de Trafalgar* nous sont désormais révélées. La circulaire de 1929 (*Œuvres complètes*, tome II, p. 33) annonçait la naissance d'une « pièce inédite de Roger Vitrac, intitulée *Arcade*, et qui ne ménage rien », les lettres nous disent combien son auteur eut de difficultés à l'achever, quelle fut l'impression à la fois d'admiration et d'insatisfaction des contemporains à la première lecture, tandis qu'Artaud se dépense pour que la pièce soit acceptée par un metteur en scène de renom et

pour que son auteur lui trouve un équilibre final qui lui fait défaut.

Par ces lettres, une extraordinaire amitié s'illumine, la notion de collaboration artistique se précise et l'on comprend mieux les périodes de tension entre ces deux individualités éprouvées par les événements (lettres n° 8, 13 juin 1931, 1er janvier 1932, 20 juillet 1934).

Enfin, demeure cet effort vers la lucidité, vers la sérénité aussi (voir par exemple l'opinion sur *Le Cadavre*, lettre du 25 janvier 1930), cette quête de la vérité qui est la marque même du message d'Antonin Artaud (1).

Lettre n° 1, s.d. (2)

... En outre Mme Allendy a dû te dire ou t'écrire qu'il serait bon de se mettre dès maintenant à la rédaction de la brochure dont tu as eu l'idée.

Je crois que nous pouvons compter *dès maintenant* comme fonds au moins sur le montant de cette brochure... C'est déjà ça !

Je veux bien que cette brochure soit avant tout une chose attrayante, farcie d'anecdotes et de cancans mais

---

(1) Cf. notre présentation à quelques-unes de ces lettres *La Nouvelle Revue Française*, avril 1964, art. cité.

(2) Les lettres (non publiées) d'Artaud à Yvonne Allendy nous indiquent que c'est à son retour de Nice qu'il avait repris contact avec Roger Vitrac pour le Théâtre Alfred Jarry ; on peut dater cette lettre du 15 juillet 1929. Voici la copie d'une lettre adressée par Artaud à Mme Allendy, 67, rue de l'Asssomption, Paris 16e :

15 juillet 1929.

N'oubliez pas demain soir que je suis censé n'être pas venu corriger le mot *auparavant*. Je ne l'ai pas averti car ça aurait fait encore des complications. N'oubliez pas non plus l'horoscope qui me permettra des vérifications très importantes. Je veux voir si un fait récent et connu de tout le monde sera annoncé.

Recevez mon meilleur souvenir. A. ARTAUD.

Il s'agit bien d'une allusion à Roger Vitrac : il faut en effet se reporter à une circulaire de quatre pages, in-8° jésus, imprimée par la Société Générale d'Imprimerie et d'Edition en 1929 portant ce seul titre « Le Théâtre Alfred Jarry » (cf. : recueil factice du Fonds Doucet C IV 39 9260 ; et *Œuvres complètes* d'Antonin ARTAUD, tome II, p. 32). L'éditeur d'Artaud a pu avoir la certitude que cette circulaire était bien de la main d'Antonin Artaud, mais comme pour tous les manifestes du Théâtre Alfred Jarry, Artaud et Vitrac avaient dû collaborer étroitement, associant Mme Allendy à leur travail. La phrase : « Il donnera également une pièce inédite de Roger Vitrac intitulée *Arcade*, et qui ne ménage rien », tome II, p. 33) comporte la note suivante (cf : p. 264 note 14) : sur la copie dactylographiée on lit : *Mais il donnera auparavant une pièce...* Le changement a dû être probablement apporté lors de la correction des épreuves.

les programmes du VieuxColombier, de l'Atelier et de chez Baty sont déjà un peu comme cela, ce qui serait intéressant serait après avoir publié les opinions des mères des actrices ayant joué dans *Victor* (3) de publier les opinions les plus contradictoires des uns et des autres sur le théâtre Jarry et même les opinions haineuses si elles consentaient à se formuler (avec nos commentaires, bien entendu).

Nous pourrions l'un et l'autre transcrire sans y rien changer les échos qui nous sont parvenus sur toutes les représentations depuis les Mystères de l'A.

par exemple :

La parole de Chirico disant qu'il a assisté trois fois à la représentation de *Victor* parce que la pièce ne fut jouée que 3 fois (4). Mais il serait venu aux autres reprès (5) s'il y en avait eu plus.

Il y aura de très intéressantes opinions de

Lipchitz
Marcoussis
André Lhote
Kanwheiler
Hébertot, etc...

Il faudrait demander aussi à Louis Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff. Publier les noms d'hommes célèbres ayant assisté aux représentations Paul Valéry, Abel Gance, Gide, etc... etc... Pour Paul Valéry souligner le fait que n'allant jamais au théâtre, il va au théâtre Jarry.

Voici donc rapidement quelques idées, mais je m'en remets à toi pour la rédaction de cette brochure et en général dans ce théâtre j'aimerais que ce soit toi qui t'occupes de tout ce qui concerne les brochures, la propagande, les affiches, les programmes, etc.. Tu t'y entends mieux que moi et tu as des initiatives très heureuses dans cet ordre d'idées.

Amicalement à toi.

A. ARTAUD.

---

(3) Victor, non seulement souligné, porte un trait supérieur.

(4) « Le quatrième spectacle du Théâtre Alfred Jarry fut représenté à la Comédie des Champs-Elysée les 24 et 29 décembre 1928 et le 5 janvier 1929 en matinée. Il comportait *Victor ou les Enfants au pouvoir*, drame bourgeois en trois actes de Roger VITRAC », nous apprend la brochure *Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité Publique* (Cf. : *Œuvres complètes* d'Antonin ARTAUD, tome II, p. 39).

(5) Mot écrit incomplètement dans le manuscrit, il faut lire *représentations*.

P.S. — Il faudrait dans cette brochure se servir (avec l'habileté qui m'échappe et que tu as) de l'hostilité que rencontre ce théâtre chez certaines personnes pour l'opposer d'autre part aux admirations qu'il suscite (6) et en tirer une conclusion optimiste mais sans raisonner et en se servant uniquement de paroles rapportées.

P.S. 2. — Même si ta pièce (7) n'est pas finie, il faudrait que tu m'envoies d'urgence :

1° le nombre des acteurs jouant dans chaque acte et celui de ceux n'apparaissant pas dans deux actes consécutifs (8) et pouvant jouer deux ou trois rôles
2° le nombre de décors et leur composition rapide afin que je puisse dès maintenant dresser un devis.

Mme Allendy m'a demandé de me hâter.

Lettre s.d. n° 3

Mon cher Vitrac (9),

J'ai toutes les photos des acteurs (10).

Dans la brochure n'oublie pas à propos de *ce que nous avons déjà fait :*

1° le ton théâtral retrouvé dans sa pureté et dans son humanité, le sort fait à l'intonation, monde concret
2° les décors d'objets, la lumière inventée, et le ciel comme perpétuel témoin, apparu partout, dans les paysages comme dans les maisons
3° les mouvements accordés moins avec les actes qu'avec l'envers des pensées. etc etc (11).

A part cela j'ai les notes marginales dont je te parlais, à publier en gros caractères.

A toi.

A. ARTAUD.

Pour toutes sortes de raisons, je ne tiens pas à m'oc-

(6) Après *suscite* on lit, biffé, *chez d'autres.*

(7) Il s'agit d'*Arcade ou la maison à l'envers* qui deviendra par la suite *Le Coup de Trafalgar* (cf. : ci-dessus, p. 233).

(8) Après *consécutifs*, on lit, biffé : *afin que je sache.*

(9) Cette lettre est écrite sur deux feuilles de papier bleu rayé, format 21x27, utilisé seulement au recto. Sur la première, la lettre proprement dite, sur la seconde l'ajout et le post-scriptum.

(10) Photos des acteurs du Théâtre Alfred Jarry publiées à la suite de la brochure *Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité Publique* (cf. : Fonds Doucet, cote C IV 39).

(11) Il y a bien un point après *pensées.* Les deux *etc...* ont dû être ajoutés ensuite.

cuper *actuellement* de la rédaction de la brochure. Mais j'aimerais que tu montres un peu moins qu'à l'occasion tu ne me ferais aucun crédit sur ce point.

Je te parle *en ami*, et (12) en ami je te dis :
si tu me prends maintenant pour un homme précocement crétinisé, tu te trompes.

Sans doute n'ai-je pas ta grande sécurité nerveuse et suis-je contraint par moment à subir une perte d'idées qui n'est capable d'impressionner que qui ne me connaît pas profondément ; mais en ce qui concerne le théâtre, il y a maintenant un certain nombre de pièces que je tiens à réaliser, il y a un certain nombre de choses que je tiens à faire et il faut absolument que nous nous mettions d'accord là-dessus.

Je suis ton ami Antonin ARTAUD.

P.S. — Toute réflexion faite je préfère ne pas dessiner de maquettes. Elles ne pourraient, *même admirablement faites* que donner une impression fausse de ce qui fut tenté. Il vaut mieux s'en tenir aux photos. Donc ne dérange pas Roux pour cela.

A toi.

j'ai 1 photographie
curieuse du « Songe »
au milieu du chahut (13).

Paris, le 25 janvier 1930 (14)

Mon cher Vitrac,

Ton travail à l'heure qu'il est devrait être prêt et la brochure faite. Il y a trop longtemps que tout cela traîne. (15)

Je me suis renseigné pour les prix et ce qu'on demande

---

(12) Après *et* on lit, biffé, *c'est*.

(13) Il n'y a pas de signature. Cette phrase est écrite à la place qu'elle aurait occupée, en trois courtes lignes, dans le coin, à droite.

Le *Songe* au milieu du chahut : allusion au scandale provoqué par les surréalistes au cours de la représentation de : *Le Songe ou Jeu de rêves* d'August STRINDBERG, troisième spectacle du Théâtre Alfred Jarry représenté au Théâtre de l'Avenue les 2 et 9 juin 1928 en matinée (Cf. : *Œuvres complètes* d'Antonin ARTAUD, tome II, p. 265 et André BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, J.-J Pauvert, 1962, p. 161).

(14) Sur papier à en-tête du Franco-Italien - Brasserie restaurant 106, Bd de Clichy.

(15) A la suite on lit ces trois mots biffés : *je me suis* repris en alinéa à la ligne suivante.

partout *est énorme*. Il faut restreindre l'importance de cette brochure au maximum, au point de vue texte, nombre de pages, etc... D'ailleurs ce que nous pouvons avoir à dire sur nos tendances et nos projets doit tenir en quelques pages. Nous avons à formuler un certain nombre de *points précis* et n'en pas sortir. Plus ce sera bref, plus cela portera.

J'ai relu « Le Cadavre » (16) et j'ai été effrayé de son vide, et du délayage de mots que cela représente. Je ne veux pas tomber dans ce travers pour la brochure.

Quand nous aurons (17) dit que nous voulons faire « *Le théâtre de ce temps* » et que nous estimons déjà l'avoir fait pour (18) avoir été les seuls qui aient porté sur la scène *l'état d'esprit actuel*, dans sa forme tant intérieure qu'extérieure

qu'il est étrange et bête que ce faisant on nous ait combattus (19) avec cet acharnement,

quand nous aurons signalé la distance qui sépare tout ce qui se fait actuellement en matière de théâtre du vrai esprit (20) moderne

et que nous aurons dit que la France est le seul pays d'Europe à n'avoir pas de théâtre correspondant aux bouleversements actuels

nous aurons tout dit, et il ne nous restera plus qu'à donner notre programme et à dire un mot sur le ton théâtral, l'objectivité absolue, le décor etc... etc... (21) et autres balivernes.

Finissons-en. J'en ai assez.

à toi ami.

Antonin ARTAUD.

---

(16) *Un Cadavre*, pamphlet publié par les exclus du groupe surréaliste mentionnés dans le « Second Manifeste du Surréalisme », au début de 1930 et signé par Ribemont-Dessaignes, Vitrac, Limbour, Morise, Jacques Baron, Michel Leiris, Raymond Queneau, J.-A. Boiffard, Robert Desnos, Jacques Prévert et Georges Bataille (mais non Antonin Artaud). Un compte rendu parut dans *Paris-Midi* du 23 janvier 1930 cf. : André BRETON : *Manifestes du Surréalisme*, J.-J. Pauvert, 1962, pp. 167 et 224 ; et aussi Maurice NADEAU, *Histoire du Surréalisme*, Club des éditeurs, 1958, p. 152).

(17) On lit sur le manuscrit *irons* sans doute écrit par inadvertance au lieu de *aurons*.

(18) *Pour* est curieusement écrit avec un P majuscule.

(19) *Combattus* est au singulier dans le manuscrit.

(20) *Du vrai esprit* remplace *et de l'esprit*. Artaud avait d'abord écrit : *de théâtre et de l'esprit*.

(21) *Etc... etc...* remplace *et la nécessité*, biffé.

25 janvier 1930 (22)

Mon cher Vitrac,

Ton silence est un peu fort. Si tu penses qu'il vaut mieux ne pas attendre le théâtre Jarry pour faire jouer tes pièces, et que Dullin ou Jouvet les recevraient je ne vois aucun inconvénient à ce que tu le fasses. Aussi bien maintenant il est trop tard et nous avons trop attendu. De toute façon nous n'aurons plus le bénéfice de la nouveauté et nous serons suspects d'imiter certains derniers spectacles modernes *qui nous imitent.*

Mais avant de renoncer à tout je pense qu'en dehors de la brochure il y aurait encore une tentative à faire. Il faudrait au moment de la parution de la brochure faire une manifestation théâtrale avec une sorte de conférence extrêmement violente sur le théâtre, conférence (je dis « conférence » ne trouvant pas pour l'instant d'autre mot) qui serait accompagnée de la lecture d'un acte de toi et d'un N° que nous pourrions combiner ensemble. Qu'en dis-tu ?

On recommencerait dans cette conférence mais sous une forme encore plus directe le procès du théâtre contemporain, en racontant en plus quelques anecdotes à effets sur toutes les vacheries qu'on nous a faites.

Qu'en dis-tu ?

On pourrait à cet effet louer la salle Pleyel, par exemple, mais il faudrait penser à quelque chose de vraiment saisisssant. Je crois qu'en principe tu ne peux continuer à t'opposer à une idée semblable.

Sera-ce un moyen de te faire répondre un mot pour me dire où tu en es pour la brochure ?

Amicalement à toi.

A. ARTAUD.

s.d. n° 6

... On m'a fait pour la brochure 4.500 frs pour 48 pages les clichés et le reste, c'est pourquoi j'estimais qu'on pouvait en réduire les dimensions et que ce que nous pouvons avoir à dire tiendrait par exemple en 32 pages. Resserrer nous évitera de délayer. C'est tout. Quant à la manifestation dont je te parle je ne veux plus de spectacle miteux comme ceux que nous avons faits. C'est bien FINI.

(22) Sur papier à en-tête du Dupont-Wagram.

C'est pourquoi je te propose une tentative qui ne coûtera presque rien et qui je pense pourrait même rapporter de l'argent. Conférence, lecture et représentation soit d'un sketch, soit d'une scène d'une pièce de toi ou d'un autre.

Pour cette dernière partie du programme j'éviterai d'être trahi par les acteurs et je veux qu'ont ait enfin l'image exacte de ce que j'entends par représentation.

Je te parlerai de tout cela.

A toi.

ARTAUD.

s.d. n° 7

Mon cher Vitrac (23)

Je pense que la phrase de la déclaration initiale pourrait être modifiée comme suit :

à partir de
en entraînant dans cette destruction etc.,
voici ce que cela donnerait (24)
« en entraînant dans cette destruction toutes les idées littéraires ou artistiques, toutes les conventions psychologiques et plastiques sur lesquelles ce théâtre est bâti, et en réconciliant en outre le théâtre avec toutes les parties brûlantes de l'actualité » (25)
ou : en réconciliant le théâtre avec l'actualité la plus brûlante (26).

Je crois qu'avec une phrase pareille que tu *arrangeras d'ailleurs à ton gré* (27) on demeure dans le domaine essentiellement *théâtral* qui ne t'intéresse pas uniquement, je le sais, mais dont je ne veux pas sortir en ce qui concerne le Théâtre Alfred Jarry.

Si tu veux faire un théâtre pour défendre certaines idées, politiques ou autres, je ne te suivrai pas dans cette voie. Il n'y a dans le théâtre que ce qui est essentiellement théâtral qui m'intéresse, se servir du théâtre pour lancer n'importe quelle idée révolutionnaire (sauf dans

(23) Lettre écrite sur papier à en-tête du Dupont-Wagram.
(24) Phrase écrite dans la marge, précédée d'un crochet.
(25) C'est nous qui fermons les guillemets. Artaud a oublié de le faire.
(26) Cette proposition de variante est également écrite dans la marge, cerclée d'un trait de plume.
(27) Le mot *gré*, écrit au début de la ligne suivante, n'a pas été souligné par Artaud. Mais il va de soi qu'il faut le souligner également.

le domaine de l'esprit) me paraît du plus bas et du plus répugnant opportunisme.

Point de vue de metteur en scène si tu le veux, mais au fond c'est tout ce qui regarde la mise en scène qui est le théâtre, et c'est par là que l'on peut agir et *obtenir des résultats concrets.*

Je pense que d'ailleurs une conciliation est possible entre nos deux points de vue qui s'opposent. C'est pourquoi j'accepte une collaboration en tout ce qui regarde tes pièces mais je ne veux pas me limiter par des déclarations que l'on pourra m'opposer ensuite. Ma conscience me le défend à moi aussi.

En ce qui concerne l'adresse à mettre sur la brochure (28) je crois que je suis encore capable de répondre à une lettre quand c'est nécessaire et important. Mais c'est surtout une question de principe.

Je ne puis pas dans un théâtre dont tu es le seul auteur joué, et dont en face de tout le monde tu es censé apporter les idées, surtout après cette brochure, continuer à laisser croire que tu es le seul à répondre pour le Théâtre Alfred Jarry.

C'est pourquoi j'ai réagi avec tant de violence. Mais à part cela je te répète encore une fois que du moins (29) qu'il s'agit de jouer ta pièce qui est admirable je suis d'accord avec toi pour le reste. APRES ON VERRA.

A toi très amicalement.

Antonin ARTAUD.

P.S. — Je suis si peu d'accord avec toi sur « *l'efficacité* », qu'un homme me présenterait dans la forme d'une pièce de toi, avec des personnages typés comme les tiens, une atmosphère psychologique semblable, le même relief de langage, de situations, une pièce destinée à défendre n'importe quelle idée réactionnaire ou religieuse, que bien que haïssant ces idées-là je la jouerai tout de suite.

Je crois que cette fois tu me comprendras (30).

---

(28) Après : *brochure*, deux mots raturés. Artaud, avait d'abord écrit : *le crois* (sans doute avait-il l'intention d'écrire *le crois-tu*, je suis encore *capable*...) ; puis il surchargea *le* par : *je*. Enfin il biffa ces deux mots pour les récrire, probablement par souci de clarté.

(29) C'est bien ce qu'on lit sur le manuscrit. C'est fort probablement un lapsus ; Artaud a voulu ou cru écrire : *du moment*. D'ailleurs toute l'écriture de cette lettre est assez nerveuse et agitée.

(30) Ecrit en biais dans la marge, en face du post-scriptum.

s.d. n° 8

Mon cher Vitrac,

J'ai donné le bon à tirer pour la brochure.

[...] En ce qui concerne ta pièce je n'ai pu passer la prendre lundi dernier étant accablé par le travail de rédaction du projet de mise en scène (31).

Mais ce projet de mise en scène a été expédié en bonne place et il est beaucoup plus développé pour ta pièce que pour l'autre quoique les deux soient très détaillés. J'ai donc fait pour toi plus que ce que me commandaient l'amitié et nos conventions mutuelles. Et je ne comprends pas de quoi tu te plains. Rien ne me forçait à seulement présenter ta pièce, ce sont là mes affaires personnelles, ma situation, mon gagne pain et ma vie. Je ne te demande pas compte des articles que tu publies dans les journaux et revues.

Imite ma discrétion.

Tu as d'ailleurs *trahi* la parole que tu m'avais donnée.

Reçois toutes mes amitiés.

Antonin ARTAUD.

P.S. : 1° Achève ta pièce, je ne puis présenter une pièce inachevée.

2° Il n'y qu'à attendre maintenant les exemplaires de la brochure.

A. A.

Berlin, 5 novembre 1930.

Mon cher Vitrac

[...] Mais tout sans doute est suspendu à la lecture de ta pièce et à l'accueil qu'elle recevra (32). A ce propos d'ailleurs je ne saurai trop te prier, pour autant que cela me regarde, d'en étoffer un peu l'action.

J'ai conservé du dernier tableau que tu m'as lu une

(31) Il s'agit du *projet de mise en scène pour Le Coup de Trafalgar, drame bourgeois en 4 actes de Roger Vitrac*, qui fut déposé au Théâtre Pigalle en avril 1930 cf. : Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, tome II, note 60, p. 276) ; le second projet avec lequel il est comparé est celui de *La Sonate des Spectres* de STRINDBERG. (*Cf. Œuvres complètes*, tome II, p. 111.

(32) Artaud annonçait à son correspondant, le 26 octobre 1930, qu'il désirait faire lire *Le Coup de Trafalgar* par des directeurs de Théâtre à Berlin.

impression de *piétinement*. Tous les personnages sont très curieux, pleins de saveurs, d'étrangeté, hallucinants de vie... on aimerait tout de même leur voir faire quelque chose. Ils sont trop singuliers dans leur aspect quotidien pour qu'on se contente de cette singularité-là. Enfin une pièce de théâtre n'est pas une simple exposition ou même un simple développement de caractères autour de rien.

Je te dis cela impartialement mais je ne crois pas me tromper.

Meilleur souvenir.

A. ARTAUD.

14 décembre 1931 (33)
Lundi soir

Mon cher Vitrac (34),

Il y a une question posée tout au long de la (35) pièce : pourquoi s'est-elle rasée (36) la moitié de la tête ? Tu réponds en nous apprenant *ce qu'elle a fait de ses cheveux*, non, pourquoi (37) pour quelle raison intérieure, mystérieuse, mystique même, si tu veux, elle les a rasés.

Il y a accessoirement une autre question posée : « pourquoi Arcade a-t-il déserté » (38).

Tu y réponds magnifiquement, non sur le plan des faits et de la logique, mais sur le plan intérieur, sur le plan de l'esprit par une attitude intellectuelle parfaitement valable et surprenante en face des faits et de la réalité.

---

(33) Cette lettre a été publiée sous une forme légèrement modifiée dans les *Œuvres complètes*, tome III, pp. 244-45. Elle nous est donnée comme un projet de lettre par l'éditeur qui la tenait de M. René Thomas. La lettre étant parvenue à Roger Vitrac, il faut donc voir dans le texte imprimé no nplus un projet, mais un brouillon soigneusement conservé.

Le texte communiqué par Mme Anne Guérin comporte une précision de date, au dessus du *Lundi soir* inscrit sur le brouillon.

(34) Comme il se doit, le nom de Vitrac est écrit entièrement sur la lettre qu'il a reçue, alors que seule l'initiale figurait sur le brouillon.

(35) *La* remplace *ta* sur le texte définitif ; il s'agit de réflexions d'Artaud sur *Le Coup de Trafalgar*.

(36) Sur le brouillon, on lit entre guillemets la question : « *Pourquoi a-t-elle rasé la moitié de la tête ?* »

(37) Ce *pourquoi* ajouté au moment de la rédaction finale met en valeur la négation, et entraîne la suppression de cette réserve inscrite au brouillon : (*ou cette raison mystique* si elle existe est insuffisamment matérialisé).

(38) Sur le brouillon : « *Pourquoi Ark a-t-il déserté ?* »

Il te reste, à mon sens, pour que ta pièce soit complète, à nous donner sur ce même plan intérieur et mystérieux, une raison valable de cette tête à moitié rasée, puis rasée ensuite complètement.

Je veux bien qu'une pièce ne conclue pas, et que son paroxysme ne soit pas à la fin, mais il me semble que si ta pièce déçoit un peu c'est par une chute non de l'action mais du ton et de l'intérêt que nous portons aux personnages. Il est bon que nous les abandonnions et que nous nous détachions d'eux, que nous les trouvions insipides, même, mais non que le dernier tableau nous apparaisse inutile, et que nous ayons l'impression que l'atmosphère qui s'y résout n'est pas celle qui a régné tout au long de la pièce. A mon sens tu devrais modifier ce tableau. Il y faudrait peu de chose : changer ou ajouter cinq à six répliques, ensuite trouver une explication plus suprenante de la chevelure rasée.

Je viendrai d'ailleurs te parler de cela (39).

Ne vois dans ce que je te dis que l'intérêt que je porte à ta pièce pour laquelle je suis décidé à faire tout ce que je pourrai si tu y consens (40).

A toi amicalement.

A. ARTAUD.

27 décembre 1931
Dimanche soir (41)

Mon cher Vitrac,

Je suis allé réclamer à Jouvet le manuscrit de ta pièce (42), comme convenu. Il ne me l'a pas rendue sans me donner son opinion que j'ai discutée. La discussion est allée assez loin et j'ai eu l'occasion de lui dire tout ce que je pensais

---

(39) *D'ailleurs* remplace *vend.* sur le texte final.

(40) Le texte définitif porte ces variantes :
tout ce que je te dis au lieu de *tout cela*
l'intérêt au lieu de *l'int.*

(41) Comme pour la lettre du 14 décembre 1931, un brouillon donné comme projet de lettre, a été publié dans les *Œuvres complètes*, tome III, pp. 248-251, communiqué à l'éditeur par M. René Thomas. (La plupart des lettres communiquées par ce dernier avaient été déchirées par Artaud, mais conservées, nous dit-on, Ibid., p. 319, note 86.)

(42) Il s'agit du *Coup de Trafalgar*, pièce pour laquelle Artaud avait établi un projet de mise en scène (cf. : *Œuvres complètes*, tome II, p. 125...), qu'il communique à Louis Jouvet, le 29 avril 1931 (cf. Ibid., tome III, p. 207). Artaud parle, tout au long de ses lettres, comme dans son projet de mise en scène, de la première version du *Coup de Trafalgar* dont la fin différait sensiblement de la version que nous pouvons lire dans le *Théâtre* de Roger VITRAC, Gallimard, 1946, pp. 91-181.

non seulement de ton théâtre, mais du théâtre en général et de ce qui actuellement se trame sous couleur de spectacles théâtraux. Bref, de fil en aiguille la discussion en est venue au point qu'il m'a demandé lui-même que j'aille lui faire une lecture de ta pièce. Cela te paraîtra sans doute inutile et déplacé. Tu ne comptes pas en Jouvet etc... etc... mais j'estime que tu as tort et qu'il ne faut négliger aucune chance et puisque Jouvet demande à m'entendre j'aurais tort de laisser tomber cette occasion de montrer tout ce que vaut ta pièce et presque tout ce qu'elle pourrait rendre à la représentation.

J'ai une autre lecture à en faire aussi à Dullin (43) mais il vaut mieux courir les 2 chances à la fois qu'une seule. Ne t'impatiente pas. Laisse moi le temps de manœuvrer. Bon courage et à bientôt. Je t'envoie mes meilleurs vœux.

Ant. ARTAUD.

P.S. — Il me faut encore jusqu'à la fin de la semaine car il faut que Dullin et Jouvet trouvent chacun 2 heures un de ces jours pour m'entendre et 2 heures consécutives 2 fois de suite ne sont pas si faciles à trouver.

Amicalement à toi. ARTAUD.

P.S. (44). — J'ai reparlé de ta pièce avec les Allendy (45). Ils pensent comme moi qu'il n'y a presque rien à faire pour corriger la pièce (46) ; que tout peut rester en l'état et qu'il suffit de trouver l'explication de la chevelure rasée. Cette explication d'ailleurs disent-ils n'a pas besoin d'être une explication vraie, mais il faut à tout prix qu'elle soit *transcendante*, qu'elle nous entraîne sur un plan surélevé comme celle de la désertion (47).

---

(43) Voir la lettre d'Artaud à Vitrac du 14 février 1932, p. 296. On sait que Dullin finira par recevoir *Le Coup de Trafalgar* à son théâtre de l'Atelier le 8 juin 1934, la pièce étant jouée par Le Rideau de Paris dans une mise en scène de Marcel Herrand. Dullin ne montera lui-même une pièce de Vitrac qu'en 1936.

(44) C'est à partir de ce post-scriptum que l'on retrouve le brouillon imprimé dans les *Œuvres complètes*, tome III, p. 250. On voit que la présentation a été sensiblement remaniée, Artaud voulant sans doute annoncer comme une victoire les lectures obtenues auprès de Jouvet et de Dullin.

(45) Est-il besoin de rappeler le rôle important que jouèrent Mme Yvonne Allendy et le docteur René Allendy pour la réalisation du Théâtre Alfred Jarry ? (cf. supra, p. 134).

(46) *...qu'il n'y a presque rien à faire pour corriger la pièce* ne figure pas dans le brouillon.

(47) A la place de cette phrase on lit sur le brouillon : *...et qu'il suffit de trouver l'explication de la chevelure rasée qui d'ailleurs n'a*

Si infimes que soient matériellement les modifications auxquelles elle peut t'entraîner il ne faut pas moins que tu la trouves car, ainsi, ta pièce est inachevée.

Et il ne s'agit pas de tricher : tant que l'explication ne sera pas trouvée, *égale à ce qu'elle doit être* la pièce demeurera inachevée.

Or songe que je lis ta pièce cette semaine à 2 directeurs de théâtre qui n'ont pas les mêmes raisons que moi de te faire le crédit que je pourrai te faire en pareil cas. Cela peut les empêcher de recevoir la pièce. Et je ne jouerai pas la même partie deux fois. Donc dépêche toi (48).

Tu aurais tort de t'endormir sur les lauriers anticipés et de croire que le charme des détails, l'humour, l'atmosphère feront oublier l'absence de base et l'explication (49).

Et n'oublie pas que cette explication à trouver est le centre de la pièce.

Et j'estime que l'explication des cheveux rasés en entraîne une autre que je vais tâcher de préciser à mon tour (50). Il y a dans ta pièce une sorte de physique de la destruction. Tu jettes en somme condamnation sur tout un monde petit-bourgeois, avec sa sottise, son hypocrisie, et ses tares symbolisées et synthétisées par *Arcade* qui est une sorte de synthèse morbide et magnétique de *tous les vices* et de tous les stupres dont le mouvement inconscient qui les guide, rejoint un autre mouvement inconscient, plus vaste et plus universel c'est celui qui apparaît à la fin du quatrième tableau exprimé dans la très belle tirade que tu sais. Sans doute tout cela n'est-il pas dans ta pièce aussi clair que je le dis et c'est tant mieux. J'ai tort de réduire tout ce grouillement en termes aussi nets et aussi *déterminés* mais j'y suis contraint par les nécessités de ma démonstration même, car voilà où je veux en venir : (51)

Cette erreur policière dont est victime Arcade (52) et

---

pas besoin d'être vraie, mais doit à tout prix être transcendante et nous entraîner sur un plan surélevé comme celle de la désertion.

(48) Ce paragraphe, depuis : *Or songe...* jusqu'à : *dépêche-toi*, n'est pas dans le brouillon.

(49) La référence aux *lauriers anticipés* n'est pas dans le brouillon.

(50) A la place de cette phrase, on lit sur le brouillon : *Cette explication en entraîne d'ailleurs une autre que je vais tâcher de préciser.*

(51) Légères variantes dans tout ce paragraphe, qui ne modifient nullement la pensée. Le brouillon se terminait sur ces trois phrases reliées par une accolade :

« *But, l'explication de l'erreur,*
erreur, erreur
policière. »

(52) Le manuscrit autographe de Roger Vitrac, qui nous a été com-

qui peut clore en effet et d'un autre côté, en dehors de l'histoire de cheveux — la pièce,

n'est valable cette erreur que si elle se motive, non dans les faits et logiquement mais si j'ose dire (c'est ma marote) *métaphysiquement*, si elle apparaît comme une révolte de la fatalité et du destin contre Arcade qui ne cesse de les violer et qui l'a fait jusqu'ici impunément, ou si ce n'est pas le destin qu'il viole, si c'est de simples petites filles en tant que satyre, ce qui serait un autre trait de son caractère en rapport d'ailleurs avec la chevelure rasée, tout cela en bref demande à être psychologiquement plus étoffé et l'image d'Arcade qui laisse pousser sa barbe et se couvre de verres bleus pourrait être à la fin quelque chose de presque sublime et d'inquiétant si dans l'atmosphère sadique qui s'en dégage tu arrives à retrouver le côté harmonieux et musical, le côté mélodique du travail de déchirement intellectuel de Sade.

Je veux dire si tu arrives à nous faire sentir la raison d'harmonie profonde et mélodieuse de ce mystère, et de ses débordements.

Tout se tient : la chevelure, les verres bleus et la barbe *devenue longue* d'Arcade.

Il y a là dedans de profondes idées d'équilibre mystique et de compensation, fut-ce dans le simple domaine des

---

muniqué par Mme Anne Guérin, se termine d'une façon qui explique les réflexions d'Artaud. A la place de la fin contenue dans les pp. 176-181 du *Théâtre* de Roger VITRAC, Gallimard, 1946, on lit cette scène :

« *Vincent Bonaventure l'attrape à bras le corps sans un mot le jette sur le palier et ferme la porte. On sonne presque aussitôt.*

Vincent : Qu'est-ce que c'est ?

Une voix à la canonade : C'est un colis pour M. Simon Dujardin.

(*On ouvre. Vincent remet le colis à Simon et laisse la porte ouverte.*)

Simon : Un colis pour moi. Tiens qu'est-ce que cela peut bien être.

(*Il l'ouvre, il en tire d'abord une lettre qu'il lit à haute voix en a parté :*

Simon : Mon cher Simon A toi qui connais le secret du casque du Dragon je confie le soin de remettre ce petit travail capillaire à Arcade Lemercier. J'espère que ces cheveux qui n'ont pas su le retenir sur la pente fatale pareront comme il convient ses belles mains que j'ai tant aimées.

Il tire de la boîte les cheveux tressés en menottes et lit l'étiquette :

« *Mes menottes pour tes mains* »

A ce moment dans l'encadrement de la porte apparaît Arcade Lemercier suivi de sa mère en larmes et de Despagne grimaçant. Arcade est défiguré, tuméfié, sali, déchiré.

Arcade : On m'avait pris pour le Satyre de la rue Grenela. C'était une erreur policière.

RIDEAU. »

poils. Mais dans les rêves il n'y a pas de domaine ni de symboles (53), de symbole roturier et bas. Tu le sais mieux que moi.

Je te jure que mes éloges ne se trompent pas d'adresse. C'est en mettant tout cela sur le plan surélevé, le plan haut que je te suggère que tu feras de ta pièce une grande pièce, non arbitrairement mais la grande pièce qu'elle doit et peut être si tu as toi-même assez de lucidité pour en tirer les conséquences qui en découlent spontanément et presque mécaniquement (54).

A toi.

A. ARTAUD.

Vendredi matin
1er janvier 1932.
8 heures (55)

Mon cher Vitrac,

[...] j'espère qu'une nouvelle ère d'amitié va s'ouvrir entre nous ; amitié à laquelle il serait absurde que tous mes gestes ne se conformassent pas, et à laquelle j'espère tu seras de ton côté fidèle. Crois que je suis ton ami, que je ne me permets pas de juger ta vie privée qui n'est pas de mon ressort, et si j'ai fait à un moment donné des réserves sur ton compte, si j'ai eu des griefs contre toi, ils visent ton caractère, ton comportement envers moi, mais non ta vie que je respecte comme celle d'un ami.

Au lieu d'interpréter toutes mes paroles et mes plaisanteries considère plutôt mes actes et que depuis quinze jours je me démène pour ta pièce, ce qui sera sans doute sans profit pour moi et cela est d'un ami.

En souvenir du passé et j'espère en souvenir de l'avenir je t'embrasse.

Antonin ART.

Dimanche 10 janvier 1932.

Mon cher VITRAC,

André Robert me dit que vous vous êtes mis lui et toi d'accord pour faire une manifestation Alfred Jarry.

---

(53) Après *symboles* on lit, biffé : *bas.*

(54) Ce fragment, depuis *Cette erreur policière* jusqu'à la fin se trouve dans le brouillon, avec de légères variantes, pp. 248-250.

(55) L'enveloppe porte la mention « pneumatique » adresse 35 rue de Seine. En dépit de cette mention, elle a été affranchie comme une lettre ordinaire (timbrée à 50 centimes) et acheminée en courrier ordinaire.

Il ne faut pas que ce théâtre Alfred Jarry soit entre toi et moi un éternel sujet de discorde.

Je te propose de faire ensemble une manifestation semblable qui sera faite sous les auspices de l' « *Effort* » (56) si l' « *Effort* » s'y prend assez tôt, sinon j'ai une autre combinaison qui est celle-ci :

Un ami me suggère depuis quelque temps l'idée d'entreprendre une série de manifestations dans un cinéma désaffecté de 200 places qui contient simplement une estrade avec projecteurs mais sans coulisses ni dégagemnts. Ce cinéma se trouve à Montmartre, rue des Martyrs je crois. Et il me propose de partager chaque fois la recette. Peut-être pourrions-nous tenter une première manifestation qu'on intitulerait : « *Ce que veut ou ce qu'a voulu le Théâtre Alfred Jarry* » — Et nous aurions l'occasion,

1°) de faire cette critique du Théâtre contemporain qui n'a pas été faite à la soirée de l'Effort,

2°) de dire en face de cela qu'elles sont les tendances du Théâtre Alfred Jarry et quelle est sa place dans le théâtre et par rapport au cinéma, et à tous les arts. Ceci serait l'objet de deux courtes allocutions de toi et de moi,

3°) On jouerait sans décors des scènes choisies « des Mystères de l'Amour », de « Victor », « du Coup de Trafalgar », d'une pièce ancienne judicieusement choisie et d'une pièce d'un auteur moderne : André de Richaud peut-être, s'il veut.

Qu'en penses-tu ?

Je n'ai pas encore pu lire ta pièce à Dullin (57) qui n'a pas pu trouver à me consacrer les deux heures nécessaires. Mais ne perds pas confiance, c'est absolument sûr et je serais bien étonné qu'il ne la prît pas.

A toi amicalement. ARTAUD.

---

(56) Groupement l'Effort, fondé en 1929 ; président : André Borel, secrétaire général : André Robert ; 16, rue de Vincennes à Montreuil. Groupement intellectuel et artistique, philosophie, littérature, théâtre, musique, arts plastiques, cinéma. « Acquérir des connaissances en tous domaines par l'investigation collective, permettre à chaque adhérent une recherche individuelle... » nous apprend un prospectus.

Un débat sur le « *Destin du Théâtre* » eut lieu Salle Iéna le mardi 8 décembre 1931, organisé par l'Effort, auquel participaient Antonin Artaud, René Bruyez, René Fauchois, H.-R. Lenormand, André Ransan, Jean Variot et Paul Vialar.

(57) Voir lettre du 27 décembre 1931, p. 293.

Dimanche soir.
14 février 1932 (58)

Mon cher Vitrac,

J'ai eu ce soir une assez longue conversation avec Dullin au sujet de ta pièce. Il m'en a parlé lui-même d'emblée [...]

« J'ai lu *Le Coup de Trafalgar* » et j'en trouve tous les personnages merveilleux et étonnants, d'une vie et d'une poésie neuve et singulière, mais je trouve que cette galerie d'hallucinantes figures n'arrive pas à composer une pièce, ces personnages pittoresques et colorés, éminemment révélateurs quant à eux-mêmes seraient supportables pendant deux ou trois tableaux mais à la longue on s'en fatigue car ils ne font en réalité rien et ne servent à rien. J'admets en soi le parti-pris qui consiste à nous présenter des personnages humoristiques et irréels mais ce parti-pris est d'une gratuité fatigante n'étant en réalité basé sur rien. »

Et comme je lui objectai qu'il n'était pas dans tes intentions de centrer cette galerie de figures autour d'un sujet dramatique et qu'à mon sens une poésie d'un genre absolument nouveau se dégageait de ce fourmillement de types il m'a répondu que pour lui cette façon de procéder serait supportable pour une pièce en 2 actes par exemple, mais qu'au bout de ces deux actes-là, cette poésie elle-même devenait inefficace, systématique, et que la pièce ne consistait plus alors que dans la répétition d'un procédé dont la saveur et dont l'acuité s'était à ce moment là épuisée, et que la pièce tombait au niveau d'une pièce de Courteline saupoudrée de vitriol.

Et comme je lui objectai encore qu'avec tous ses défauts, s'il en était, elle me paraissait non seulement d'une qualité très supérieure à celle de la production courante mais constituer telle quelle une œuvre très importante et significative il m'a répondu qu'il ne demandait pas mieux que de l'inscrire au programme de ses mardis lorsque les circonstances lui permettraient de le (59) reprendre. Car pour l'instant le programme des mardis est arrêté. Il a renoncé aux spectacles du mardi et il ne sait pas quand il pourra se remettre à donner des pièces d'exception. En effet « Woyzeck » est la prochaine pièce qui passera dans les

(58) Lettre contenue dans une enveloppe portant l'adresse de Vitrac, 35, rue de Seine.

(59) *Le* est bien au singulier sur le mss.

représentations du mardi mais il lui est absolument impossible de s'engager à ce sujet. Et je reste avec mon « Woyzeck » sur les bras et tu peux être certain que si ça s'arrange, c'est-à-dire si les « Tricheurs » peuvent arriver à partir, à devenir un vrai succès, alors que pour l'instant même cette pièce ne fait pas ses frais et que tous les jours l'Atelier est au bord de la faillite et sur le point de fermer, tu peux être certain que j'insisterai pour que *Le Coup de Trafalgar* constitue le spectacle qui fera suite à « Woyzeck ».

Maintenant je t'engage vivement à reprendre ta pièce dans l'esprit que nous avions convenu et à t'arranger pour que les personnages développent chacun leur type non dans un sens humain certes, mais dans un sens inhumain. Aussi inhumain que tu voudras et que les raisons spirituelles profondes de ce grouillement et de cette palpitation poétique apparaissent dans tout leur éclat. C'est non seulement le seul moyen de sauver et de rendre valable cette pièce, mais c'est un procédé et un développement qui s'imposent et j'ai d'ailleurs dit à Dullin que tu avais l'intention de transformer la pièce dans ce sens-là. Il a insisté lui-même en me quittant sur ce que les personnages étaient, chacun pris à part en lui-même, de merveilleuses créations théâtrales qui lui prouvaient m'a-t-il dit qu'à l'encontre de ce qu'il croyait et qu'il avait cru jusqu'à la lecture de tes autres pièces, tu étais un véritable homme de théâtre et de la plus rare qualité. Voilà. J'ai fait tout ce qui était en mon pouvoir ; à toi maintenant de tirer de ton manuscrit toutes les conséquences qu'il impose.

A toi très amicalement.

A. ARTAUD.

Paris, 20 juillet 1934 (60).

Mon cher VITRAC,

Tu invoques notre ancienne amitié pour me reprocher mon article (61) ; mais ce pacte amical tu ne l'as

(60) Cette lettre est contenue dans un billet adressé à Kathleen Cannell, lui demandant de le transmettre à Roger Vitrac, Artaud n'ayant pas connaissance de sa nouvelle adresse.

(61) ARTAUD, « *Le Coup de Trafalgar*, par Roger Vitrac, au Théâtre de L'Atelier », *N.R.F.*, n° 250, juillet 1935, cf. *Œuvres complètes*, tome II, p. 175.

toi-même jamais respecté. Rappelle-toi la discussion révoltante que nous avons eue au Dôme au sortir de la soirée Deharme où tu ne t'étais guère gêné pour te poser *publiquement* en détracteur de mes idées.

Ce n'est pas une basse vengeance que j'ai voulu exercer en te rendant la pareille, mais j'ai voulu,

1°) d'abord que tu juges ton attitude sur la mienne et je te prie de croire que *je l'ai fait sciemment.*

2°) je ne crois pas que l'amitié doive intervenir dans certaines questions. Et du moment que tu affirmes une position je pense avoir le droit d'en affirmer une autre.

3°) je crois de toute façon t'avoir rendu justice et seul ton épiderme trop sensible d'auteur t'a fait négliger les éloges pour les critiques.

Prouve dorénavant sinon une amitié agissante du moins réservée et je ne sortirai pas de mon rôle d'ami.

A toi.

Antonin ARTAUD.

BIBLIOGRAPHIE

I. — *OUVRAGES BIBLIOGRAPHIQUES*

ALDEN (Douglas) et collaborateurs : *Bibliography of critical and biographical references for the study of contemporary french literature.* New York, French Institute, 1949 à 1964, nos 6, 10, 15, 16.

DREHER (S.) et ROLLI (M.) : *Bibliographie de la littérature française, 1930-1939.* (Complément à la bibliographie de H. P. Thieme). Genève-Lille, Droz et Giard 1948, p. 427.

DREVET (Marguerite) : *Bibliographie de la littérature française, 1940-1949.* (Complément à la bibliographie de H. P. Thieme). Genève, Droz, 1954, p. 626.

KLAPP (Otto) : *Bibliographie d'histoire littéraire française.* Frankfurt-am-Main, Vittorio Klostermann, 1960. Tome I, 1956-58, p. 346.

THIEME (Hugo P.) : *Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930.* Paris, Droz, 1933, p. 994.

NOTICES SUR VITRAC

BAILLY (René) : in : *Larousse mensuel,* n° 451, mars 1952.

ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO : Notice signée R. R. (Roger Régent ?). Rome, Le Maschere, 1962.

LAFFONT-BOMPIANI : *Dictionnaire biographique des auteurs,* Paris, S.E.D.E., 1958, tome II, pp. 683-84. Rédacteur anonyme.

II. — OUVRAGES CITÉS EN RÉFÉRENCE

ANOUILH (Jean) : *Pièces grinçantes. Ardèle ou la Marguerite. La valse des toréadors. Ornifle ou le courant d'air. Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes.* Paris, Editions de la Table Ronde, 1961, 512 p.

ARAGON (Louis) : *Feu de joie*, Paris, Au Sans Pareil, collection *Littérature*, décembre 1919. 28,5 × 19,5, 56 p. ill.

Le Libertinage. Paris, N.R.F. mars 1924. 22 × 19,5, 252 p.

Le Paysan de Paris. Paris, N.R.F., 1926. 19 × 12, 252 p.

Entretiens avec Francis Crémieux. Paris. N.R.F., mai 1964. 18 × 12, 174 p.

ARTAUD (Antonin) : *Œuvres complètes*. Paris, N.R.F., 18 × 12.

Tome I, 1956, 363 p.
Tome II, 1961, 287 p.
Tome III, 1961, 331 p.

BARON (François) : *Les Frontières du bonheur*. Paris, Gallimard, Collection L'air du temps, 1954, 311 p.

BÉHAR (Henri) : « Lettres d'Antonin Artaud à Roger Vitrac », *N.R.F.*, avril 1964, pp. 764-776.

BOULENGER (Jacques) : *Les Soirs de l'Archipel*, roman, Paris, Gallimard, 1935, in-16, 249 p.

BOUNOURE (Gaston) : « Notes sur *Cruautés de la Nuit* et *Humoristiques*, de Roger Vitrac », *N.R.F.*, n° 180, septembre 1928, pp. 436-439.

BRETON (André) : *Les Pas perdus*, Paris, N.R.F. Collection « Les Documents bleus », février 1924. 18,5 × 12, 222 p.

Nadja. I, Paris, N.R.F., mai 1928, 22 × 17, 215 p. ill. ; II, Paris, collection Livre de poche, 1964, 188 p. ill.

Entretiens 1913-1952, Paris, N.R.F. (Le point du jour), 1952, 312 p.

Manifestes du Surréalisme. Manifeste du Surréalisme. Second Manifeste du Surréalisme. Poisson soluble. etc... Paris, J.-J. Pauvert, 1962, 367 p.

CREVEL (René) : « Chronique : *Les Mystères de l'Amour* », *Les Feuilles libres*, n° 40, mai-juin 1925, pp. 282-283.

DESNOS (Robert) : *Domaine public*. Paris, Gallimard 1953, 421 p.

DUCHAMP (Marcel) : *Marchand du Sel*. Ecrits de Marcel Duchamp, réunis et présentés par Michel Sanouillet. Paris, Le Terrain vague, octobre 1959, 19 × 14, 231 p. ill.

FOUCAULT (Michel) : *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, collection Le Chemin, 1963, 215 p.

FREUD (Sigmund) : *Le Mot d'esprit dans ses rapports avec*

l'inconscient. Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le docteur M. Nathan. Paris, Gallimard, 1930, 283 p.

HUGNET (Georges) : *L'Aventure Dada*, 1916-1922. Introduction de Tristan Tzara. Paris, Galerie de l'Institut, 1957. 24 × 16, 101 p. + 30 p. ill.

JEAN (Marcel) et MEZEI (Arpad) : *Genèse de la pensée moderne dans la littérature française*, essai. Paris, Corréa, 1950. 19,5 × 14,5, 232 p.

Histoire de la peinture surréaliste. Paris, Ed. du Seuil, 1959, 384 p. ill.

LACÔTE (René) : *Tristan Tzara*. Paris, Seghers, juin 1952, 231 p.

LAROUSSE (Pierre) : *Grammaire supérieure*, 3e année. Paris, Larousse, 1928, 27e édition.

MAGUIRE (Robert) : *Le Hors-Théâtre*, recherches sur la signification du théâtre en dehors de notre tradition. Thèse pour le doctorat d'Université, 438 p. dactyl.

MASSON (André) : *Entretiens avec Georges Charbonnier*. Préface de G. Limbour. Paris, Julliard, 1958, 207 p.

NADEAU (Maurice) : *Histoire du Surréalisme*, documents surréalistes, note sur la peinture par Marcel Jean. Paris, Club des Editeurs, 1958, V, 340, XLV p.

Documents surréalistes, Paris, Ed. du Seuil, 1948, 399 p.

PHILIPPON (Henri) : *Almanach de Saint-Germain-des-Prés*. Paris, L'Ermite, 1950, 314 p.

RAYMOND (Marcel) : *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris, Corti, 1952, 367 p.

RIBEMENT-DESSAIGNES (Georges) : *Déjà jadis ou du Mouvement Dada à l'espace abstrait*. Paris, Julliard, 1958, 303 p. ill.

ROUSSEL (Raymond) : *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Paris, Lemerre, 1935, in-18, 445 p.

Raymond Roussel. n° spécial de la revue *Bizarre*. Paris, 2e trimestre 1964, n° 34-35, 159 p.

SANOUILLET (Michel) : *Dada à Paris*. Histoire générale du Mouvement Dada (1915-1923). Thèse pour le doctorat ès-Lettres, présentée à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Paris. Paris, J.-J. Pauvert 1965. 25 × 16, 648 p.

Marchand du sel : voir à Marcel Duchamp.

SELIGMANN (Kurt) : *Le Miroir de la magie*, histoire de la magie dans le monde occidental. Traduit de l'anglais

par Jean-Marie Daillet. Postface de Robert Amadou. Paris, Fasquelle, 1956, 424 p.

SURER (Paul) : I « Etudes sur le théâtre français contemporain. » VIII, La farce et la comédie légère, in *L'Information littéraire*, 9e année, n° 4, septembre-octobre 1957, pp. 150-155. II, *Le Théâtre français contemporain*. Paris. Sedes, 1964. (même étude sur Vitrac, pp. 81-87).

VACHÉ (Jacques) : *Lettres de guerre*. Paris, Au Sans Pareil, août 1919. 19 × 14, 32 p. ill.

Afin d'épargner à nos lecteurs une énumération fastidieuse, nous n'avons pas fait figurer ici d'articles sur les pièces ou les ouvrages de Vitrac. On voudra bien se reporter à la liste des recueils factices de coupures de presse p. 314, et pour le détail aux notes.

III. — ŒUVRES DE ROGER VITRAC

1919.

Le Faune noir, poème. Paris, Lhen, imprimeur, 22, rue du Four, in-16, 36 p. (Plaquette tirée à deux cents exemplaires numérotés dont cinq sur papier de Hollande, planche hors-texte de Segogne.)

1921.

« Le Jeune homme » in : *Aventure*, n° 1, novembre, pp. 14-18.
« Quatrains » in : *Aventure*, n° 2, décembre, pp. 13-15.
« Photographies animées » in : *Aventure*, n° 2, décembre, p. 28.
« L'Alchimiste » in : *L'Université de Paris*, 25 décembre, p. 7.

1922.

Le Peintre I in : *Aventure*, n° 3, janvier, pp. 34-48.
II in : *La courte paille*, n° 78, 15 mars 1929.
III in : Georges Pillement, *Anthologie du* d'avant-garde, Edit. du Bélier 1945.
IV in : Roger Vitrac. *Théâtre III*, 1964, pp. 9-22.
« Giorgio de Chirico » in : *Littérature* n° 1, nouvelle série, 1er mars, pp. 9-11.
Monument in : *Littérature* n° 2, Nouvelle série, 1er avril, pp. 22-33.

Mademoiselle Piège in : *Littérature* n° 5, Nouvelle série, 1er octobre.
« Retour d'Ange » par J. Cocteau in : *Littérature* n° 5, Nouvelle série, 1er octobre, pp. 20-22.
« La mort au public » in : *Les Hommes du jour*, 30 décembre, p. 11.

1923.

Poison in : *Littérature* n° 8, nouvelle série, 1er janvier, pp. 10-13.
« *Peau-Asie* » in « *Littérature* n° 9, nouvelle série, 1er février, pp. 18-20.
« Mise en confiance » in : *Le Journal du peuple*, 31 mars.
« André Breton n'écrira plus » in : *Le Journal du peuple*, 7 avril.
« Tristan Tzara va cultiver ses vices » in : *Le Journal du peuple*, 14 avril.
« La N.R.F. champ de bataille » in : *Le Journal du peuple*, 21 avril.
« Dormir » in : *Les Hommes du jour*, 28 avril.
Chambre ouverte in : *Les Hommes du jour*, 12 mai.
« Exposition René [sic] Picabia » in : *Les Hommes du jour*, 19 mai.
« Amour » in : *Les Hommes du jour*, 23 juin.
« Guet-apens », in : *Les Hommes du jour*, 4 août.
« La Pataphysique » in : *Le Journal du peuple*, 13 octobre.
« *Migraine* » in : *Littérature* n°s 11-12, 15 octobre, pp. 18-20.
« Jarry » in : *Le Journal du peuple*, 3 novembre.
« Le théâtre de Guillaume Apollinaire » in : *Comœdia*, 3 novembre.
« La poésie et Henri Clouard » in : *Le Journal du peuple*, 17 novembre.
« Etienne Maison vivant » in : *Le Journal du peuple*, 15 décembre.
« Jacques la Faiblesse, directeur de la *N.R.F.* » in : *Paris-Journal*, 21 décembre.

1924.

Les Mystères de l'Amour. I. Drame en trois actes précédés d'un prologue. Paris N.R.F., collection « Une œuvre, un portrait », novembre 1924. 18,5 × 13,5, 90 p. ill. (portrait de l'auteur par André Masson). II in : Roger Vitrac, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1948.
« André Breton » in : *Le Journal du peuple*, 5 janvier.

1924.

« *Les Pas perdus*, d'André Breton » in : *La Revue Européenne*, 1er mai.

« *Ma collaboration à Littérature* » in : *Littérature*, n° 13, juin, p. 11.

« *Le suicidé fameux* » (1) in : *La Revue Européenne*, 1er août, pp. 66-73.

Insomnie (2) in : *Commerce* n° 3, hiver, pp. 59-68.

« Préface » in : *La Révolution Surréaliste* n° 1, décembre, en collaboration avec Boiffard et Eluard.

1925.

« Le Monologue intérieur et le Surréalisme » in : *Comœdia*, 17 mars, p. 3.

Parures (2) in : *Les Feuilles libres*, n° 39, mars-avril, pp. 185-194.

« *La Barrière en feu* » (1) in : *Les Feuilles libres*, n° 41, octobre-novembre pp. 311-315.

Danger de mort (2), in : *N.R.F.*, 1er sept. pp. 277-289.

« Note sur *L'Ombilic des limbes* » in *N.R.F.*, 1er décembre, p. 755.

1926.

« Une magie individuelle », in : *Les Feuilles libres*, n° 42, janvier-février, pp. 347-359.

Le goût du sang (2) in : *Commerce*, n° VII, printemps, pp. 88-111.

« *Gravitations*, par Jules Supervielle », chronique de poésie in : *La Revue Européenne*, n° 43, mai-juin, pp. 48-49.

Connaissance de la mort, Paris, N.R.F. 1926 (achevé d'imprimer le 21 octobre). 19 × 12, 278 p. Edition originale au filigrane N.R.F. sur papier vergé Lafuma Navarre tirée à 1.003 ex.

« Vertèbres de la mer » (1) in : *Les Feuilles libres*, n° 44, novembre-décembre, pp. 74-77.

1927.

Humoristiques, Paris N.R.F. in-16, 57 p. collection « Une œuvre, un portrait », (portrait de l'auteur par Alberto Savinio, 693 ex.).

Cruautés de la nuit, Marseille, *Les Cahiers du Sud*, in-8,

---

(1) Extrait d'*Humoristiques*, à paraître à la N.R.F., 1927.

(2) Extrait de *Connaissance de la Mort*, à paraître à la N.R.F., 1926.

63 p. (portrait de l'auteur par Georges de Chirico, 532 ex.).

« Léon-Paul Fargue, seul » in : *Les Feuilles libres*, n°s 45-46, juin, pp. 123-132.

1928.

« Le voyage oublié » in : *Les Feuilles libres*, n° 47, décembre-janvier, pp. 47-55.

« Raymond Roussel » I in : *N.R.F.*, 1er février, pp. 162-176. II, *Bizarre* n° spécial, Paris 2e trim. 1964, n°s 34-35, pp. 84.

« *Consuella* » in : La Révolution Surréaliste, n° 11, 15 mars, pp. 18-19.

« Le Voyage oublié » chap. II et III in *Les Feuilles libres* n° 48, mai-juin, pp. 109-128.

Georges de Chirico, Paris, N.R.F. 1928, in-16, 64 p. (Vingt-neuf reproductions, précédées d'une étude critique de Roger Vitrac, de notices biographiques et documentaires et d'un portrait de l'artiste par lui-même, gravé sur bois par Aubert, coll. Les Peintres français nouveaux n° 29.)

1929.

Victor ou Les Enfants au pouvoir, I, Drame bourgeois en trois actes, Paris, à l'enseigne des « Trois Magots » ; Robert Denoël éditeur, In-4°, 122 p. et 3 gravures.

II in : Roger Vitrac, *Théâtre*, Paris *N.R.F.* 1946, pp. 7 à 90.

III in : *L'Avant-scène*, n° 276, 15 novembre 1962, pp. 9 à 28.

« *Chanson d'Esther* » in : *Le Grand jeu*, n° 2, printemps, p. 37 (chanson extraite de Victor).

« Constantin Brancusi » in : *Les Cahiers d'Art*, n°s 8-9.

« *Poèmes surréalistes* » in : *La Courte paille*, 1re année, n° 4. 1er novembre.

Jacques Lipchitz, Paris, N.R.F. 1929, in-16, 64 p. (Vingt-neuf reproductions, précédées d'une étude critique de Roger Vitrac, de notices biographiques et documentaires, coll. Les Sculpteurs français nouveaux.)

1930.

« *Moralement puer* » in : *Un cadavre*, p. 2 (janvier).

L'Ephémère I in : *Variétés*, 2e année, n° 9, 15 janvier.
II in : Roger Vitrac, *Théâtre III*, Paris *N.R.F.*, 1964, pp. 55-68.

1930.

Marius, fragment, in : *Bifur* n° 5, avril 1930, pp. 108-120.
Marius, 2e fragment, in : *Front* n° 1, décembre.
Parisiana in : *Le Phare de Neuilly* n° 1 s.d., (vers 1930), pp. 36-39.

1931.

« *Démarches d'un poème* » in : *La Courte paille*, 15 décembre, pp. 97-102.
« Gaston-Louis Roux » in : *Cahiers d'Art* n° 4, pp. 209-214.
« L'Esprit moderne » in : *L'Intransigeant*, 17 mars.

1933.

« *Espace et temps mêlés* », poème, in : *Les Cahiers du Sud* », juillet, pp. 489-490.
« Souillac et l'Orient » I in : *L'Intransigeant*, 23 juillet.
II in : *Le Mât de cocagne*, octobre.

1935.

« Santorin » in : *Visages du monde*, n° 22, 15 février.
« Planche pourrie » in : *La Bête noire*, n° 1, 1er avril.
« Pour quatre planches et pas grand'chose » in : *La Bête noire* n° 3, 1er juin.
« La Plume au chapeau » in : *La Bête noire* n° 4, 1er *juillet*.
« Malte » in : *Visages du monde* n° 27, 15 juil., 15 août.
« Apollon et Ariane » in : *Le Voyage en Grèce*, été, pp. 11 et 12.
Le Coup de Trafalgar I, Paris, Gallimard, in-16, 127 p.
II in : Roger Vitrac. *Théâtre*, Gallimard, 1946, pp. 91-182.

1937.

« Escales d'Ulysse » in : *Le Voyage en Grèce*, printemps.
« Deux heures du matin aux Halles » in : *Visages du monde*, n° 46, 15 juin.
« *Actualité du Théâtre grec* » in : *Le Voyage en Grèce*, été, pp. 15-17.

1938.

Les Demoiselles du large, I, drame en quatre actes et huit tableaux, in *Les Œuvres libres*, n° 206, Paris, A. Fayard, août ; II, drame en treize tableaux, in Roger Vitrac, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 59-176.

« Actualité de Guillaume Apollinaire » in *Les Cahiers du Sud*, n° 223, avril pp. 249-250.

1944-45.

« Le regard de Paul Klee » in : *Les Cahiers d'Art*, n°s 20-11, pp. 53-55.

1946.

Théâtre. — Victor ou Les Enfants au pouvoir. — Le Coup de Trafalgar. — Le Camelot, Paris, Gallimard, in-16 (19 × 12), 303 p.

Le Loup-garou, comédie en quatre actes, I in *Les Œuvres libres*, nouvelle série, n° 10 (236) Paris, A. Fayard, éditeur ; II in : *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 177-290.

1948.

Théâtre II. — Les Mystères de l'Amour. — Les Demoiselles du large. — Le Loup-garou, Paris, Gallimard, 1948, 19 × 12, 293 p.

« *Poèmes* » in : *L'Arbalète*, n° 13, été.

1951.

Le Sabre de mon père, comédie en trois actes, I, in *Les Œuvres libres*, n° 285, avril, pp. 199-302 ; II, in *France Illustration, Le Monde illustré*, supplément théâtral et littéraire, n° 80, 14 avril, 32 p. ill. ; III, in Roger Vitrac, *Théâtre III*.

1964.

Théâtre III. — Le Peintre. — Mademoiselle Piège. — Entrée Libre. — Poison. — L'Ephémère. — La Bagarre. — Médor. Paris, N.R.F., octobre 1964, 18,5 × 12,256 p. Il a été tiré de l'édition originale 16 exemplaires sur vélin pur fil Lafuma-Navarre (1 à 16) : Avertissement d'Henri Béhar.

Théâtre IV. — La Croisière oubliée. — Le Sabre de mon père. — Le Condamné, Paris, N.R.F., octobre 1964, 18,5 × 12, 240 p. Il a été tiré de l'édition originale 16 exemplaires sur vélin pur fil Lafuma-Navarre (1 à 16).

Dés-Lyre. Poésies complètes présentées et annotées par Henri Béhar. Paris, N.R.F., novembre 1964, 18,5 × 12, 224 p. Tirage limité à 3.281 exemplaires, soit : 31 exemplaires sur vélin pur fil Lafuma Navarre (1 à 31), 3.250 exemplaires sur vélin ivoiré Grillet et Féau, dont 3.000 (32 à 3.031) et 250 h. c.).032 à 3.281). (Sommaire : *Préface* d'Henri Béhar. *Le Faune noir. Quatrains. Peau-*

Asie. Migraine. Prière à Saint-Pol Roux. Humoristiques. Cruautés de la nuit. La Lanterne noire. Consuella. Parisiana. Humorage à Picasso. Démarches d'un poème. Poèmes délirants. Notes.)

Sous le pseudonyme d'Eugène Simon :

« Yes, we have no bananas » in : *Les Hommes du jour*, 20 octobre 1923, p. 4.

« Un jour sans homme » in : *Les Hommes du jour*, 10 novembre 1923, p. 13.

NOTE :

Nous n'avons pas fait figurer dans cette bibliographie les articles de Roger Vitrac publiés dans *Paris-Soir* en 1938, et la critique cinématographique de *l'Ecran français* (de janvier à octobre 1946), ces textes présentant dans leur ensemble assez peu d'intérêt. Pour les poésies, nous n'avons pas indiqué la réédition puisque toutes ont été reprises dans *Dés-Lyre*, recueil de poésies complètes.

TRADUCTIONS DES PIECES DE THEATRE DE ROGER VITRAC

Le Peintre, in *Broom*, octobre 1922, vol. 3, n° 3, pp. 223-226, traduit par M. Josephson.

Poison : in *Broom*, novembre 1923, vol. 5, n° 4, pp. 226-228, traduction de Malcolm Cowley.

Les Mystères de l'Amour : in Benedikt (Michel) and Wellwarth (George E.), *Modern French Theatre, the avant-garde, Dada and Surrealism* (An anthology of plays). Edited and translated by Michael Benedikt and George E. Wellwarth, E.P. Dutton and C° inc, New York, 1964. In-8, 406 p. rel. edit. ; jaquette ill. par Milton Glaser ; sous le titre de *The Mysteries of Love* pp. 227-267, traduit par Ralph J. Gladstone.

D'autre part, *Victor ou Les Enfants au pouvoir* a donné lieu à plusieurs traductions pour la scène en anglais, allemand, suédois et portugais. Ces traductions n'ont pas été déposées. Nous savons aussi qu'un contrat a été signé entre les Editions Gallimard et Giulio Einaudi, éditeur à Turin ; De Bezije Biz, éditeur à Amsterdam ; John Calder, Editeur à Londres, pour l'édition du Théâtre de Roger Vitrac ; les livres n'ont pas encore paru.

MANUSCRITS DE ROGER VITRAC

1°) *Conservés au Fonds Jacques Doucet :*

Entrée libre, mss. autographe signé, 12 feuillets 310 × 202, cote 1158 3A III 8.

Le Peintre, mss. autographe, n.s., 10 feuillets 310 × 202, cote 1158 1 A III 8.

Poison, mss. autographe signé, 12 feuillets 248 × 178, cote 1158 2 A III. 8.

Migraine, mss. autographe signé, un feuillet 270 × 208, cote 7119 4 A III 6.

Amour, jeu de pavés, mss. autographe signé, un feuillet 210 × 164, cote 7119 5 A III 5.

La faim, mss, autographe signé, 2 feuillets 224 × 156, cote 7119 7 A III 6.

Giorgio de Chirico, mss. autographe signé, 4 feuillets 310 × 200, cote 7119 7 A III 6.

Lettre autographe à Jacques Doucet, signée Paris 10 novembre 1923, 2 p. 177 × 152, une enveloppe — 1158 5 A III 8.

Lettre autographe à Jacques Doucet, 17 juillet 1925, cote 7 204 242 B IV 1.

Lettre autographe à Jacques Doucet, 7 avril 1927, 1 page 270 × 210, cote 7204 235 (B IV, 1).

Lettre autographe à André Gide, signée Paris, 19 novembre 1934, 1 p. 270 × 210 8 851 — 1.

Lettre autographe à André Gide, signée Paris, 29 novembre 1934, 1 p. 180 × 140 — 8 851 — 2.

Hommage autographe à Adrienne Monnier sur *Connaissance de la mort,* × 114 113.

Hommage autographe à Adrienne Monnier sur *Cruauté de la Nuit,* 1 114 - 113.

2°) *Conservés à la Bibliothèque Nationale :*

Mademoiselle Piège, dans l'exemplaire Gaffé de *Littérature,* p. Z 1.816.

Prière à Saint-Pol Roux, 1 feuille signée 240 × 370, 25 095 Fr. N.A.

3°) *Appartenant à Mme Anne Guérin :*

Manuscrits du *Loup-garou* ; du *Coup de Trafalgar* ; de *La Bagarre* ; du *Destin change de chevaux* ; de tous les poèmes publiés dans *Dés-Lyre* à l'exception de ceux parus dans *Humoristiques, Cruautés de la Nuit* et *Le Faune noir* ; d'un scénario : *Les femmes ne mentent jamais* ; d'un projet de ballet : *La mariée ne sait pas danser.*

4°) *Appartenant à M. Jean Puyaubert :*

51 lettres manuscrites ; 1 scénario : *Passage de l'Opéra.*

5°) *Appartenant à M. Henri Philippon :*

22 lettres manuscrites.

RECUEILS DE DOCUMENTS ET COUPURES DE PRESSE

Recueil factice de documents concernant le Théâtre Alfred Jarry.
Fonds Rondel, RT. 3 800.

Recueil factice de documents concernant le Théâtre Alfred Jarry.
Fonds Doucet C IV 39 1/2 9260.

Recueil factice de coupures de presse pour *Le Coup de Trafalgar.*
Le 8 juin 1934 au Théâtre de l'Atelier par le Rideau de Paris.
Fonds Rondel, RT. 4 397.

Recueil factice de coupures de presse pour *Le Camelot.*
Le 12 octobre 1936 au Théâtre de l'Atelier.
Fonds Rondel, RT. 3 745.

Recueil factice de coupures de presse pour *Le Coup de Trafalgar.*
Reprise le 20 août 1938 au Théâtre des Ambassadeurs.
Fonds Rondel, R Supp. 188.

Recueil factice de coupures de presse pour *Les Demoiselles du large.*
Le 21 avril 1938 au Théâtre de l'Œuvre.
Fonds Rondel, R. Supp. 213.

Recueil factice de coupures de presse pour *Le Loup-garou.*
Le 27 février 1940 au Théâtre des Noctambules.
Fonds Rondel, R. Supp. 629.

Recueil factice de coupures de presse pour *Bethsabée,* film de Léonide Moguy.
Roger Vitrac, dialoguiste, 1947.
Fonds Rondel, R. Supp. 2442.

Recueil factice de coupures de presse pour *Le Sabre de mon père.*
Le 17 février au Théâtre de Paris.
Fonds Rondel, R. Supp. 3194.

REPERTOIRE DES REPRESENTATIONS

Les Mystères de l'Amour, représentés le 2 juin 1927 au Théâtre de Grenelle par le Théâtre Alfred Jarry dans une mise en scène d'Antonin Artaud, maquette de Jean de Bosschère, étaient joués par Génica Athanasiou, Jacqueline Hopstein, Jean Mamy, Edmond Beauchamp, Raymond Rouleau, René Lefèvre.

Victor ou les Enfants au pouvoir. Cette pièce a été représentée pour la première fois le lundi 24 décembre 1928 à Paris sur la scène de la Comédie des Champs-Elysées par le Théâtre Alfred Jarry dans une mise en scène d'Antonin Artaud.

Elle a été reprise le 12 novembre 1946 au Théâtre Agnès Capri par la Compagnie du Thyase (direction Michel de Ré) ; mise en scène de Michel de Ré, musique d'Henri Sauguet, avec Michel de Ré, Juliette Gréco, Claude Laurent, Christiane, Monique Lenier, Yvan Pench, Mylène Gage, Georges Malkine.

Elle a été reprise à nouveau le 3 octobre 1962 sur la scène du Théâtre de l'Ambigu dans une mise en scène de Jean Anouilh et Roland Pietri assistés de François Guérin, décors de Jacques Noël.

	1928	1962
Victor, neuf ans.	Marc DARNAULT.	Claude RICH.
Charles Paumelle, son père.	Robert LE FLON.	Bernard NOEL.
Emilie Paumelle, sa mère.	Elisabeth LAUNAY.	Monique MELINAND.
Lili, leur bonne.	Edith FARNESE.	Marie-Claire CHANTRAINE.
Esther, six ans.	Jeanne BERNARD.	Uta TAEGER.
Antoine Magneau, son père.	Auguste BOVERIO.	Alain MOTTET.
Thérèse Magneau, sa mère.	Germaine OZLER.	Nelly BENEDETTI
Maria, leur bonne.	M...	Danielle CORNILLE.
Le Gal Etienne Lonségur.	Maxime FABERT.	Hubert DESCHAMPS.
Ida Mortemart.	Domenica BLAZY.	Odile MALLET.
La grande dame, personnage muet.	X...	Odile MALLET.
Le docteur.	Max DALBAN.	Henri DARBREY.
Les musiciens.		Lucien LANCRY.
		Voltaire DUPUIS.

Le Coup de Trafalgar a été représenté pour la première fois le 8 juin 1934, au Théâtre de l'Atelier, par le Rideau de Paris de MM. Marcel Herrand et Jean Marchat, dans une mise en scène de Marcel Herrand :

Personnages	*Acteurs*
Jeanne Peigne.	Agnès CAPRI.
Flore Médard.	Renée TAMARY.
Vincent Bonaventure.	Alain BARANGER.
Mme Peigne (la concierge).	Alice REICHEN.
Martin (l'ouvrier).	Pierre DEVAUX.
M. Peigne (le concierge).	Sylvain ITKINE.
Désirade.	Jenny BURNAY.
Simon Dujardin.	Jean-Louis BARRAULT.
Mme Dujardin.	Eve CAZALIS.
M. Despagne.	Daniel GILBERT.
M. Dujardin.	Etienne DECROUX.
Mme Lemercier.	Claire GÉRARD.
Arcade Lemercier.	Jean MARCHAT.
Adolphe Lemercier.	Marcel HERRAND.
Hatzfeldt.	Fernand BERCHER.
Mme Petitpas.	Paule DAGREVE.
Mme Bouchardon.	Maryse BOUSQUET.

Il a été repris au Théâtre des Ambassadeurs le 20 août 1938 dans une mise en scène de Sylvain Itkine, décors de Georges Vakalo, interprètes : MM. Sylvain Itkine, Géo Bury, Pierre Devaux, Tony Jacquot, Léonce Corne, Etienne Decroux, Lucien Meyrel, Henri Leduc, O'Brady, Mmes Jandeline, Madeleine Fontant, Jacqueline Gauthier.

Le Camelot a été joué pour la première fois à Paris le 12 octobre 1936 au Théâtre de l'Atelier. La mise en scène était de Charles Dullin, la musique de Georges Auric, les décors de Touchagues, les costumes de Mme Schiaparelli.

Personnages	*Acteurs*
Louis-Toussaint Lacassagne.	GEORGIUS.
François Lacassagne.	MARTHES.
Alice Lacassagne.	Gabrielle FONTAN.
Léa.	Jenny BURNAY.
Denise Jourdan.	Elisabeth GOULD.
Jean-Paul Jourdan.	Maxime GERARD.
Lazare Jourdan.	Philippe RICHARD.
Charlotte Jourdan.	Nadine MARZIANO.
Mathias Perraud.	Lucien ARNAUD.
Henri Dupont.	Edmond BEAUCHAMP.
Tatave.	Edmond BEAUCHAMP.
M. Fournel.	Jacques ROUSSEL.
M. Charbonnier.	Alfred ABONDANCE.
M. Emile.	Henri PONS.
Ernest.	Paul HIGONENC.

Les Demoiselles du large ont été jouées pour la première fois à Paris le 20 avril 1938 au Théâtre de l'Œuvre. Mise en scène et décors de Mme Paulette Pax.

Personnages	*Acteurs*
Marie de Bressac.	Kissa KOUPRINE.
Anna de Bressac.	Marie-Louise DELBY.
Charles de Bressac.	Jacques ERWIN.
Pierre Delrieu.	Jacques DUMESNIL.
Dora.	Mila PARELY.
Bordeno.	Georges ROLLIN.
Antoine Le Flouet.	X...
Premier pêcheur.	A. HILDENBRAND.
Deuxième pêcheur.	Luc LE MOINE.
Trois enfants.	M. GRUMBERG.
	G. BROUSSARD.
	J. BRECOURT.

Le Loup-garou a été joué pour la première fois à Paris, le 27 février 1940 au Théâtre des Noctambules. Mise en scène et décors de Raymond Rouleau.

Personnages	*Acteurs*
Le docteur Bayard.	Arthur de VERE.
André Camo Dumont, dit le Loup-garou.	Raymond ROULEAU.
Gaston Palaiseau	Michel VITOLD.
Henri de Cocuville.	Robert DARTOIS.
Ulysse, dit l'Oiseau.	Serge REGGIANI.
Yette Lucerne (Mme Camo-Dumont).	JANDELINE.
Mme Annunciado de la Huerta.	Marfa DHERVILLY.
Mlle Consuelo de la Huerta.	Françoise LUGAGNE.
Alphonsine de Cocuville.	Andrée MERY.
Mme Françoise.	Esther KISS.
Mlle Amédée Lespinasse.	Jenny BURNAY.
Mlle Henriette.	Gilberte GENIAT.

Le Sabre de mon père a été représenté pour la première fois à Paris au Théâtre de Paris, le 17 février 1951 dans une mise en scène de Pierre Dux, décors de Félix Labisse, costumes de Rosine Delamare.

Personnages	
Edouard Dujardin.	Pierre DUX.
Françoise Dujardin.	Sophie DESMARETS.
Simon, leur fils.	Serge LECOINTE.
Pierril.	René GENIN.
Clémence.	Luce CLAMENT.
Le docteur Laborderie.	Charles DESCHAMPS.
Isabelle Laborderie.	Janine LIEZER.
Popaul, leur fils.	J.-Jacques DUVERGER.
Maître Armand Boussu.	Noël ROQUEVERT.
Flore Médard.	Marcelle ARNOLD.
Diane Condé.	Geneviève BERNEY.
Pierre Martignac.	Max PALENC.
Albert Feuillade.	Jean LAGACHE.
Adelaïde Poinsot.	Claire GERARD.
Nini, sa fille.	Anne VITRAC.

PIECES RADIO-DIFFUSÉES

La Bagarre.

Lucien Dormans.	Paul BERNARD.
Thérèse Auriel.	Gaby SYLVIA.
Albert Lamothe.	Jean MARCHAT.
M. Picard.	André CERTES.
Gérard.	Henri CREMIEUX.
Charlotte.	Germaine MONTERO.
Augustine.	Murielle PAISAC.

La Croisière Oubliée.

Le Condamné (février 1952).

Joseph Montgolfier, évocation radiophonique.

Tartarin de Tarascon, évocation radiophonique d'après A. Daudet.

Le Premier Bal de Cécile.

La Légende amoureuse de Gérard de Nerval.

INDEX DES NOMS CITÉS

ABONDANCE A. : 316.
ALAIN-FOURNIER H. : 60.
ALDEN D. : 303.
ALLAIS A. : 268.
ALLENDY C. : 282.
ALLENDY R. : 134, 137, 140, 149 à 151, 294.
ALLENDY Y. : 134, 136, 137, 140 à 144, 282, 283, 285, 294.
ALYN M. : 125, 128.
AMADOU A. : 306.
ANOUILH J. : 7, 191 à 198, 200, 221, 246, 261, 269, 272, 303, 315.
ANTOINE A. : 185, 227, 228, 253.
APOLLINAIRE G. : 50, 54, 56, 57, 63, 64, 70, 74, 78, 87, 88, 89, 129, 164, 204, 208, 209, 307, 310.
APOLLONIUS DE THYANE : 91.
ARAGON L. : 7, 44, 45, 46, 48, 50, 55, 57, 58, 60 à 62, 68, 78, 90, 91, 92, 94, 96, 102, 105, 112, 126, 140, 146, 159, 169, 206, 211, 215, 218, 234, 274, 304.
ARLAND M. : 7, 45 à 50, 56, 78, 79.
ARNAUD L. : 316.
ARNIM A. d' : 61.
ARNOLD M. : 317.
ARON R. : 7, 94, 95, 98, 134, 135, 137, 139, 140 à 143.
ARTAUD A. : 12, 51, 83, 94 à 98, 101, 102, 104, 114, 129, 131 à 146, 149 à 158, 170, 176, 183, 185, 188, 196, 235, 236, 281 à 301, 304, 315.
ATHANASIOU G. : 137, 141, 315.
AUBERT A. : 309.
AUDIAT P. : 227, 240, 253.
AUDIBERTI J. : 197.
AUDUIT J.-P. : 194.
AURENCHE J. : 237.
AURIC G. : 51, 54, 254, 316.

BAILLY R. : 268, 303.
BALTHUS : 237.
BALZAC : 261.
BARANGER A. : 242, 316.
BARANGER L. : 147.
BARBEY D'AUREVILLY J. : 68.
BARBEZAT M. : 7.
BARON F. : 7, 39 à 45, 304
BARON J. : 7, 42 à 46, 48, 54, 57, 62, 91, 92, 98, 287.
BARRAULT J.-L. : 236, 242, 250, 316.
BARRÈS M. : 72.
BASSANO : 102.
BATAILLE G. : 99, 205, 206, 212, 287.
BATY G. : 151, 284.

BAUDELAIRE : 9, 18, 61, 84, 107, 112, 118, 122, 125, 128, 167, 209.
BAUER G. : 253.
BAZAINE : 186.
BEAUCHAMP E. : 137, 315, 316.
BECKER J. : 214.
BEDOUIN J.-L. : 125.
BÉHAR H. : 128, 304, 311.
BELLESSORT A. : 151.
BENEDIKT M. : 312.
BENOIT P. : 215, 239.
BENEDETTI N. : 196, 315.
BERCHER F. : 242, 316.
BERNARD J. : 146, 315.
BERNARD P. : 255, 318.
BERNEY G. : 317.
BERRY J. : 263.
BERTON C. : 141, 151.
BERTON G. : 113.
BESSE M. : 34.
BLAZY D. : 144, 146, 315.
BLÉRIOT L. : 23.
BLOCK P. : 148.
BLUMENFELD L. : 71.
BOGAERT L. : 228.
BOIFFARD J.-A. : 77, 91, 93, 98, 125, 287, 308.
BOISYVON : 141.
BONAPARTE M. : 305.
BONNAT Y. : 244.
BOREL A. : 298.
BOREL P. : 56.
BOSSCHÈRE J. de : 137, 138, 315.
BOSQUET A. : 128, 129.
BOST P. : 141.
BOULENGER J. 220, 304.
BOUNOURE G. : 124, 304.
BOUSQUET M. : 242, 316.
BOVERIO A. : 146, 315.
BRANCUSI : 212, 309.
BRECOURT J. : 317.
BREMOND H. : 96.
BRETON A. : 34, 43, 44, 48, 50 à 55, 57, 58, 60, 62 à 64, 66, 70 à 75, 90, 91, 93 à 106, 113 à 116, 126 à 128, 133, 136, 140, 143, 153, 169, 177, 180, 182, 183, 188, 205, 206, 211 à 213, 234, 275, 286, 287, 304, 307, 308.
BRIAND A. : 251.
BRISSON P. : 151, 185, 240, 241.
BROUSSARD G. : 317.
BRUYEZ R. : 298.
BUNUEL L. : 150.
BURNAY J. : 242, 316, 317.
BURY G. : 243, 316.

CACHIN M. : 71.
CALDER J. : 312.
CANNELL K. : 7, 14 à 16, 20 à 23, 113, 114, 184, 185, 300.
CAPRI A. : 186, 187, 242, 316.
CARAN D'ACHE : 200.
CASSOU J. : 148.
CAZALIS E. : 242, 316.
CENDRARS B. : 45, 46.
CERTES A. : 255, 318.
CHAMSON A. : 7, 261.
CHANTRAINE M.-C. : 315.
CHARBONNIER G. : 106, 126, 305.
CHENAL J. : 214.
CHIAPPE J. : 102.
CHIRICO G. de : 72, 99, 151, 205, 210, 211, 212, 284, 306, 309, 313.
CHRISTIAN : (v. Herbiet G.)
CLAMENT L. : 317.
CLAIR R. : 265.
CLANCIER G.-E. : 125.
CLAUDEL P. : 56, 94, 141, 154, 226.
CLEMENCEAU G. : 26.
CLIQUENNOIS H. : 45, 46, 48, 50, 79.
CLOUARD H. : 75, 76, 307.
COCTEAU J. : 47, 50, 54, 74, 88, 99, 220, 307.
COMMINGES R. : 94.
CORNE L. : 243, 316.
CORNELIS-AGRIPPA dit Agrippa de Nettesheim : 91.
CORNILLE D. : 315.
COURTELINE G. : 162, 267, 299.
COWLEY M. : 312.
CRAVAN A. : 56.
CRÉMIEUX B. : 137, 138, 151, 185, 223, 227.
CRÉMIEUX F. : 78, 234, 304.
CRÉMIEUX H. : 141, 255, 318.

CREVEL R. 40, 43 à 48, 68, 304.
CRISPIN J. : 228.
CROS C. : 56.
CROUZET G. : 135.

DAGREVE P. : 316.
DAGTERIE P. : 242.
DAILLET J.-M. : 306.
DALBAN M. : 315.
DARBRAY H. : 315.
DARNAULT M. : 146, 315.
DARTOIS R. : 317.
DAUDET A. : 318.
DAUMAL R. : 129.
DE BEZIJE BIZ : 312.
DEBIEVE M. : 40, 41.
DECROUX E. : 242, 243, 316.
DEHARME L. : 161, 301.
DEKOBRA M. : 214.
DELAMARRE R. : 265.
DELANNOY J. : 7, 214.
DELAUNAY R. : 51, 55.
DELBY M.-L. : 317.
DENOEL : 150.
DERAIN A. : 237.
DERMÉE P. : 46.
DHERVILLY M. : 317.
DESBORDES-VALMORE M. : 56.
DESCHAMPS C. : 317.
DESCHAMPS H. : 196, 315.
DESMARETS S. : 265, 317.
DESNOS R. : 54, 57, 63, 64, 65, 74, 93, 98, 100, 102, 105, 128, 169, 205, 287, 304.
DEVAUX P. : 242, 243, 316.
DHÔTEL A. : 7, 42, 45, 47.
DIDEROT D. : 190, 238.
DOSTOÏEVSKY : 261.
DOUADY G. : 7.
DOUCET J. : 126, 313.
DRÉHER S. : 303.
DREVET M. : 303.
DRIEU LA ROCHELLE P. : 72.
DUBECH L. : 185, 253.
DUBUFFET J. : 47.
DUCHAMP M. : 30, 63, 64, 65, 119, 172, 304, 305.
DUJARDIN E. : 115.
DULLIN C. : 76, 137, 144, 151, 157, 220, 235, 250, 252, 253, 254, 284, 288, 294, 298, 299, 300, 316.
DUMESNIL J. : 317.
DUMUR G. : 191.
DUNAN R. : 71.
DUPUIS V. : 315.
DUVERGER J.-J. : 317.
DUX P. : 7, 264, 265, 266, 317.

EINAUDI G. : 312.
ÉLUARD P. : 43, 52, 54, 55, 57, 62, 64, 74, 77, 91, 93, 94, 96, 103, 105, 125, 127, 128, 161, 275, 308.
EPSTEIN J. : 48.
ERNST M. : 120, 191.
ERWIN J. : 317.
EUGÈNE-SIMON (pseud. de R. Vitrac) : 77, 312.

FABERT M. : 146, 315.
FABRE H. : 70, 71.
FAIDHERBE : 23.
FARGUE L.-P. : 102, 107, 108, 210, 263.
FARNESE E. : 315.
FASQUELLE : 78.
FAUCHOIS R. : 298.
FAURE F. : 23, 26.
FAVALELLI M. : 194, 265, 267.
FERNANDEL : 215.
FERRER : 186.
FERRY J. : 84.
FEYDEAU G. : 250, 268.
FLAUBERT G. : 222.
FONTAN M. : 243, 316.
FONTAN G. : 316.
FOUCAULT M. : 86, 304.
FRAENKEL T. : 62.
FRANCE A. : 99.
FRÉJAVILLE G. : 226.
FREUD S. : 120, 134, 181, 221, 304.

GAGE M. : 190, 315.
GALLIENI H. : 186.
GALLIMARD G. : 126, 160, 169, 206, 211, 223, 242, 264, 281, 312.
GANCE A. : 151, 284.
GAUTHIER J. : 243, 316.

GAUTIER J.-J. : 194, 267.
GATTI A. : 187.
GÉNIAT G. : 317.
GÉNIN R. : 317.
GEORGIUS : 252, 316.
GÉRARD C. : 242, 316, 317.
GÉRARD M. : 316.
GIDE A. : 56, 72, 73, 151, 242, 246, 284, 313.
GIGNOUX R. : 139.
GILBERT D. : 242, 316.
GIRAUDOUX J. : 45, 217, 221, 269.
GLADSTONE R.-J. : 312.
GLASER M. : 312.
GOBINEAU : 220.
GOULD E. : 316.
GORKI : 139.
GRÉCO J. : 190, 315.
GRÈCE G. DE : 151.
GREMILLON J. : 214.
GRIMAULT P. : 237.
GROS G.-J. : 248.
GRUMBERG M. : 317.
GUÉRIN A. : 7, 14, 200, 215, 231, 235, 245, 264, 292, 296, 313.
GUÉRIN F. : 315.
GUITRY L. : 46.

HAMSUN K. : 73.
HÉBERTOT J. : 151, 284.
HERBIET G. : 54.
HERRAND M. : 20, 157, 161, 236, 242, 249, 294, 316.
HIGONENC P. : 316.
HILAIRE G. : 227, 240.
HOFFMANN : 61, 118.
HOLT J. : 228.
HONEGGER A. : 54.
HOPSTEIN J. : 137, 315.
HUGNET G. : 43, 153.
HUGO V. : 56, 61, 140, 195.
HUGUES M. : 236.
HUYSMANS J.-K. : 68, 118.

IMPARTIAL F. : 138, 139.
IONESCO E. : 193, 194, 196, 197.
ITKINE S. : 242, 316.

JACOB M. : 46.
JACQUOT T. : 243, 316.
JALOUX E. : 99.
JANDELINE : 243, 316, 318.
JARRY A. : 36, 37, 38, 49, 56, 70, 74, 78 à 81, 89, 93, 134, 135, 139, 142, 149, 188, 195, 209, 216, 221, 243.
JEAN M. : 190, 211, 305.
JOANNIDES H. : 219.
JOLY G. : 268.
JOLY M. : 139.
JOSEPHSON M. : 312.
JOUHANDEAU M. : 206.
JOUVET L. : 151, 157, 220, 235, 284, 288, 293.

KANHWEILER H. : 151, 284.
KEMP R. : 227, 266.
KISS E. : 317.
KLAPP O. : 303.
KLEE P. : 212, 311.
KOUPRINE K. : 228, 317.

LABICHE E. : 162, 267, 268.
LABISSE F. : 265.
LACENAIRE F. : 56.
LACÔTE R. : 52, 125 à 127, 129, 305.
LAGACHE J. : 317.
LAGARDE P. : 188.
LALOU R. : 76.
LANCRY L. : 315.
LANSON G. : 78.
LA ROCHEFOUCAULT (Duchesse de) : 151.
LAROUSSE P. : 208, 305.
LAUNAY E. : 315.
LAURENT C. : 190, 315.
LAUTREAMONT : 9, 56, 74, 78, 107, 119, 142.
LAZAREFF P. : 144, 147.
LEAR E. : 195.
LEBRIQUE C. : 145.
LE CARDONNEL G. : 226, 248.
LECLERC G. : 196.
LECOINTE S. : 317.
LEDUC H. : 243, 316.
LEFÈVRE F. : 56.
LEFÈVRE R. : 137, 315.
LE FLON R. : 146, 315.
LÉGER F. : 50, 51.
LEIRIS M. : 7, 64, 65, 86, 98, 119, 131, 205, 206, 213, 284.

LEMARCHAND J. : 197, 267.
LE MOINE L. : 317.
LENÈGRE : 272.
LENGLOIS P. : 153.
LENIER C. : 190, 315.
LENIER M. : 190, 315.
LENORMAND H.-R. : 298.
LHOTE A. : 151, 284.
LIÉ P. : 80.
LIÈVRE P. : 228, 241, 253, 254.
LIEZER J. : 317.
LIMBOUR G. : 45, 46, 48, 91, 98, 131, 205, 206, 287, 305.
LIPCHITZ J. : 151, 212, 284, 309.
LLOYD GEORGE : 173, 176.
LOEB H. : 63. 114.
LOP F. : 84.
LÜBECK M. : 91.
LUC J.-B. : 7.
LUGAGNE F. : 317.
LUGNÉ POE : 81, 132, 133, 223, 241.
LYNN J. : 248.

MAC ORLAN P. : 45, 46, 50.
MADELAIGUES J. : 71.
MAETERLINCK M. : 56.
MAGRE M. : 46.
MAGUIRE R. : 7, 134, 139, 142, 305.
MAISON E. : 76, 307.
MALKINE G. : 190, 315.
MALLARMÉ S. : 63, 68.
MALLET O. : 196, 315.
MALRAUX A. : 206.
MALVY L.-J. : 25, 35, 62.
MAMY J. : 137, 315.
MAN RAY : 54.
MARCABRU P. : 195, 196.
MARCEL G. : 267.
MARCHAT J. : 157, 236, 242, 255, 316, 318.
MARCOUSSIS L. : 151, 284.
MARESTER G. : 189, 190.
MARINETTI F. T. : 72.
MARTHES : 316.
MARX K. : 97.
MARZIANO N. : 316.
MAS E. : 185, 247, 253.
MASSON A. : 7, 91, 106, 126, 131, 168, 205, 206, 207, 209, 210, 213, 237, 305, 307.
MASSOT P. DE : 53, 54.
MATHIEZ A. : 71.
MAURIAC C. : 51, 128.
MAURIAC F. : 45, 259.
MAUROIS A. : 253.
MAURY L. : 151.
MÉLINAND M. : 196, 315.
MÉRY A. : 317.
MÉTRAUX A. : 206.
MEYREL L. : 243, 316.
MEZEI A. : 190, 305.
MICHAUX H. : 188.
MIRBEAU O. : 252.
MIRÓ J. : 209.
MOGUY L. : 215, 314.
MOLIÈRE : 77.
MONFORT E. : 45 .
MONTGOLFIER J. : 318.
MONNIER A. : 139, 313.
MONNIER H. : 10.
MONTERO G. : 252, 318.
MORAND P. : 45, 47, 74, 99.
MORISE M. : 45, 48, 50, 57, 58, 62, 91, 98, 102, 287.
MOTTET A., 196, 315.
MOUNET-SULLY : 249.
MUSSOLINI : 139, 173, 174, 176.

NADEAU M. : 96, 97, 98, 100, 103, 104, 125, 287, 305.
NATHAN M. : 305.
NAVILLE P. : 104, 105.
NERVAL : 56, 61, 117, 118, 318.
NIMIER R. : 267.
NOEL B. : 196, 315.
NOEL J. : 315.
NOUVEAU G. : 49, 56, 58.
NOVALIS : 118.
NOZIÈRE P. : 145, 146, 147.

O'BRADY : 243, 316.
OFFENBACH J. : 230.
OLIVIER H. : 7.
ORTHYS F. : 226.
OZENFANT A. : 51.
OZIER G. : 146, 315.

PAGET J. : 196.
PAGNOL M. : 150, 155.
PAISAC M. : 318.
PALAU P. : 102.
PALENC M. : 317.
PARÉLY M. : 317.

PASCAL : 138.
PATRICIUS F. : 91.
PAULHAN J. : 7, 51, 72, 151, 152, 156.
PAX P. : 221, 228, 317.
PECKER A. : 144.
PENCH Y. : 190, 315.
PERCIN : 71.
PERET B. : 54, 55, 62, 96, 128, 129, 169.
PHILIPPON H. : 7, 219, 237, 260, 282, 305, 314.
PICABIA F. : 37, 38, 48, 53, 54, 57, 72, 106, 212.
PICART : 47.
PICASSO P. : 72, 209, 211, 212.
PIETRI R. : 315.
PILLEMENT G. : 306.
PIRANDELLO L. : 76, 77, 116, 172, 173, 214, 26.
PITOEFF G. : 76, 151, 220, 284.
PLANCHON R. : 191.
PLATEAU M. : 113.
PLOQUIN R. : 214.
POE E. A. : 84, 187.
POLIGNAC (Cte E. de) : 151.
POINCARÉ G. : 251.
POIROT-DELPECH B. : 195.
PONS H. : 252, 316.
PORCHE F. : 221.
POUDOVKINE : 139.
PRADO-GAILLARD H. : 39.
PRÉVERT J. : 98, 150, 287.
PRÉVOST M. : 186.
PROUST M. : 216, 228, 261, 273.
PRUDHOMME J. : 247.
PUYAUBERT J. : 7, 13, 19, 20, 33, 35, 87, 91, 111, 139, 144, 151 153, 185, 206, 214, 215, 220, 221, 223, 226, 228, 231, 235, 236, 237, 244, 250, 261, 272, 314.

QUENEAU R. : 7, 98, 195, 284.

RABELAIS F. : 63.
RACINE J. : 261.
RAIS G. de : 84, 121.
RANSAN A. : 268, 298.
RAYMOND M. : 122, 125, 305.
RAYNAL M. : 213, 248.
RÉ M. de : 7, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 315.
REBOUX P. : 71, 146, 226, 227.
RÉGENT R. : 303.
REGGIANI S. : 317.
RÉGNIER H. de : 127.
REICHEN A. : 242, 316.
REILLE J.-F. : 268.
RENAN E. : 256.
RENOIR J. : 214, 274.
REVERDY P. : 56, 57.
RIBEMONT-DESSAIGNES G. : 43, 52, 53, 62, 98, 208, 236, 287. 305.
RICH C. : 195, 315.
RICHARD P. : 316.
RICHAUD A. de : 142, 298.
RIGAUT J. : 53, 62, 69.
RIMBAUD A. : 9, 46, 56, 58, 61, 62, 63, 68, 78, 97, 107, 120, 264.
RIVET P. : 206.
RIVIÈRE C. : 7.
RIVIÈRE J. : 55, 57, 69, 72, 73, 74, 75, 132.
ROBERT A. : 297, 298.
ROBERT M. : 188.
ROBIN P. : 65, 66, 127 à 130.
ROBUR Max (pseudonyme de Robert ARON) : 137.
ROGÉ F. : 189.
ROLLAND R. : 71.
ROLLI M. : 303.
ROLLIN G. : 228, 317.
ROMAINS J. : 72.
ROMANCE V. : 214.
ROMIEU A. : 254.
ROQUEVERT N. : 265, 317.
ROSENBERG L. : 211.
ROTSCHILD A. de : 7.
ROUGAUL J. : 190.
ROULEAU R. : 7, 137, 248, 315, 316.
ROUSSEAU J.-J. : 22, 108.
ROUSSEL J. : 316.
ROUSSEL R. : 37, 38, 56, 70, 72, 78, 81 à 86, 89, 135, 147, 155, 168, 246, 304, 305, 309.
ROUX F. de : 244.
ROUX G.-L. : 7, 205 à 212, 310.
ROY C. : 195.

SABEL J.-C. : 188.
SADE D.A.F. de : 56, 74, 122, 296.
SAINT-POL ROUX : 94, 313.
SAINT-SIMON : 261.
SALACROU A. : 265, 269.
SALMON L. : 7, 15, 31, 33, 35, 38, 88, 179, 217, 219.
SANDIER G. : 194.
SANOUILLET M. : 30, 43, 50, 53, 54, 304, 305.
SARDOU R. : 244.
SARDOU V. : 214.
SARRAUTE C. : 192.
SARTRE J.-P. : 256.
SATIE E. : 52, 54, 195.
SAUGUET H. : 187, 315.
SAUREL R. : 266.
SAUVAGE M. : 138.
SAVINIO A. : 308.
SCHERER J. : 8.
SCHIAPARELLI Mme : 316.
SCHOPENHAUER A. : 248.
SCRIBE E. : 269.
SÉE E. : 185, 248.
SEGOGNE : 306.
SELIGMANN K : 91, 305.
SERNET C. : 128.
SÉVERINE : 71.
SHAKESPEARE : 140, 269.
SHAW G.-B. : 261, 264.
SIMON A. : 195.
SOBY A. : 211.
SOUPAULT P. : 7, 44, 54, 57, 60, 62, 79, 90, 91, 96, 97, 98, 100, 104, 105, 128, 169.
STAVITSKI : 251.
STEINHEIL M. : 26.
STERN H. : 207.
STRAVINSKY I. : 54, 62.
STRINDBERG A. : 95, 134, 142, 154, 236, 286, 291.
STROWSKY F. : 137, 138, 228, 240, 252, 254.
SUPERVIELLE J. : 308.
SURER P. : 239, 306.
SUZANNE : 38, 49, 63, 91, 113, 116, 117, 184.
SWIFT J. : 207.
SYLVIA G. : 255, 318.

TAEGER U. : 315.
TAINE H. : 14, 15.
TALLEMANT des RÉAUX : 261.
TAMARY R. : 242, 316.
TCHEKHOV A. : 261.
TÉRIADE : 213, 248.
THER H. : 45.
THIEME H. P. : 303.
THOMAS R. : 281, 292, 293.
TOUCHAGUES : 254, 316.
TOUCHARD P.-A. : 233.
TOURNEUR C. : 140.
TROTSKY L. : 71, 98.
TZARA T. : 8, 43, 46, 48, 50 à 55, 57, 70, 72, 74, 75, 128, 305, 307.

UCCELLO P. : 62.
UNIK P. : 96.

VACHÉ J. : 42, 74, 306.
VAIL L. : 102.
VAKALO G. : 244, 316.
VALÉRY P. : 46, 56, 72, 74, 99, 102, 151, 209, 284.
VALERY LARBAUD : 72, 102, 115.
VALOGNE C. : 200, 201.
VARIOT J. : 298.
VERDOT G. : 268.
VÈRE A. de : 317.
VERLAINE P. : 78, 112.
VÉRY P. : 214.
VIALAR P. : 298.
VIAN B. : 195.
VILDRAC C. : 66.
VITOLD M. : 317.
VITRAC A. : 317.
VITRAC G. : 38.
VITRAC J. : 15, 34, 35.
VITRAC P. : 31.
VITRY F. : 148.
VIVET J.-P. : 187.
VIVIANI R. : 25.

WALDBERG P. : 7.
WEBER J.-P. : 13.
WEINER : 148.
WELLWARTH G.-E. : 312.
WERTH L. : 71.

ZIMMER B. : 221.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS 7

PRÉFACE 9

CHAPITRE I. « *Je fus cet enfant-là* » 13

De l'importance de l'enfance chez Vitrac, 13. L'atmosphère familiale, 15. Témoignages directs de Vitrac, à trois époques de sa vie, sur son enfance, 17. Souvenirs souillagais qui ont imprégné sa vie et son œuvre, 29.

CHAPITRE II. *Aventure* 34

Installation des Vitrac à Paris, 34. Le logement de la rue de Palestro, 35. Etudes au collège Chaptal, 36. Premier mariage, 38. Le 104e R. I., 39. Une œuvre perdue : *La Fenêtre vorace*, 42. Episode dadaïste à Saint-Julien-le-Pauvre, 43. Création d'*Aventure* — qui n'a que trois livraisons, 44. Scission au comité de rédaction, 48. Vitrac représentant d'*Aventure* au comité organisateur du Congrès de Paris, il y soutient les positions d'André Breton, de même que, par la suite, à la soirée du « Cœur à barbe » 51. Cependant, il prend la défense de Dada contre la *N.R.F.* et cite plusieurs auteurs qui deviendront le fonds commun du surréalisme, 56.

Après l'échec d'*Aventure* et du Congrès de Paris, Vitrac rejoint le groupe d'André Breton, 57. Il participe à toutes ses activités : « Voyage magique » 58 — Jeux de société 62 — Jeux de mots 63 — La tentation du silence 66.

CHAPITRE III. *L'aventure des autres* 70

Vitrac collabore à un journal politique, 70. Il y publie des interviews d'André Breton 73, de Tristan Tzara 74, et une critique originale de *Six personnages en quête d'auteur* 76.

Au cours de sa carrière journalistique, il consacre plusieurs articles à Jarry, 78 — Raymond Roussel, 82 Apollinaire, 87 — où s'exprime l'influence qu'il a subie de la part de ces grands aventuriers de l'esprit moderne.

CHAPITRE IV. *Passage surréaliste* 90

Breton décerne un certificat de surréalisme absolu à Vitrac qui, l'un des premiers à rallier le groupe surréaliste, participe à toutes ses activités, 90. Dès janvier 1925, son nom cesse de paraître au bas des textes collectifs du Mouvement dont il est exclu bientôt, 94. Ses écrits de l'époque montrent qu'il souffre de la sanction prononcée contre lui, 107 — d'autant plus que sa vie et sa poésie, 114 — étaient placées sous le signe du surréalisme. Les critiques de 1965, rendant compte de *Dés-Lyre*, 124 — essaient de réparer une injustice, mais ne sont pas tous convaincus de l'originalité poétique de Vitrac.

CHAPITRE V. *Le Théâtre Alfred Jarry* 131

Artaud et Vitrac se lient d'amitié, 131. Ils décident de fonder le Théâtre Alfred Jarry, pour lequel ils recherchent des appuis financiers, 134. Ils donnent leur premier spectacle le 1er et 2 juin 1927, avec, entre autres, *Les Mystères de l'Amour* de Vitrac, 136. Le deuxième spectacle provoque un scandale, 139. Les surréalistes perturbent le troisième spectacle ; c'est « l'affaire du *Songe* », 142. Quatrième et dernier spectacle : *Victor ou Les Enfants du pouvoir*, 143. Artaud et Vitrac tentent de faire survivre le théâtre Alfred Jarry, vainement, 149. Artaud publie un compte rendu peu élogieux du *Coup de Trafalgar* de Vitrac qui se fâche, 157. C'est la fin d'une longue amitié.

CHAPITRE VI. *Le Théâtre de l'Incendie* 159

Vitrac pensait réunir ses premières pièces sous le titre général : « Le Théâtre de l'Incendie ». 159. Les œuvres qui en auraient fait partie : *Le Peintre*, vaudeville poétique et cruel, 161. *Mademoiselle Piège*, « poème conversation » transposé au théâtre. 164. *Poison*, drame sans paroles. 164. *Entrée libre*, qui impose le rêve comme matière théâtrale. 166. *Les Mystères de l'Amour*, drame surréaliste recouvrant un thème personnel. 169. *Victor ou Les Enfants au pouvoir*. 185. Cette dernière pièce jugée diversement à chaque reprise, n'a été admise par le public et la critique qu'en 1962. 192 — Le chef-d'œuvre de Vitrac échappe à toutes les étiquettes. 197.

CHAPITRE VII. *Critique artistique, cinéma, radio* 205

Vitrac se joint au cercle de *Documents*. 205. Il publie de nombreux écrits sur l'art, particulièrement à propos de G. L. Roux, qui sont pour nous une autre approche de son œuvre dramatique, 206. Il défend Chi-

rico contre les surréalistes. 210. En 1935, il entreprend une carrière de dialoguiste de films, 213. Puis, en 1946 tient une chronique dans un hebdomadaire de cinéma, 216. Il collabore à la radio, pourvoyant ainsi à sa sécurité matérielle, mais négligeant son œuvre dramatique, 217.

CHAPITRE VIII. *Dans les bras de Dionysos* 219

Grâce à un mécène, Vitrac découvre la Grèce qui devient sa « patrie d'adoption » 219, lui rend lumineuse la signification des mythes classiques, 220, l'incite à écrire *Les Demoiselles du large,* sorte d'excroissance dans son œuvre 221, et *La Croisière oubliée,* empreinte de l'atmosphère de ses voyages en Méditerranée 229, tout en influençant d'autres écrits.

CHAPITRE IX. « *La Vie comme elle est* » 233

Les œuvres de Vitrac abondent en références au réel, 233. *Le Coup de Trafalgar,* 234. *Le Loup-Garou,* 244. Chroniques de *La Bête noire,* 246. *Le Camelot,* 250. *La Bagarre,* 258. *Médor,* 257. De 1940 à 1944, Vitrac demeure en zone libre où il travaille pour le cinéma, 260. En 1945, il entreprend deux pièces : 261. *Le Sabre de mon père,* 263, et *Le Condamné,* qui annonce sa propre mort, 269.

CONCLUSION 273

APPENDICE I. *Deux proses de jeunesse* 277

APPENDICE II 278

Lettres inédites d'Antonin Artaud à Roger Vitrac...

BIBLIOGRAPHIE 303

I. Ouvrages bibliographiques et notices sur Vitrac ; II. Ouvrages cités en référence ; III. Œuvres de Roger Vitrac, traductions, manuscrits ; IV. Recueils de documents et de coupures de presse ; V. Répertoire des représentations.

INDEX DES NOMS CITÉS 319

LES PRESSES BRETONNES
SAINT-BRIEUC

Numéro d'impression : 1.314.
Dépôt légal : 4e trimestre 1966.