

LE SYMBOLISME ABSOLU DE GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES

Par des allusions dans ses récits, par son témoignage dans ses émissions radio-phoniques et surtout par ses souvenirs désordonnés *Déjà Jadis*, Georges Ribemont-Dessaignes a pris souci de retracer sa formation intellectuelle, son apprentissage de la peinture, ses conversations rue de Puteaux avec la famille Duchamp. Nous en savons un peu moins sur le chemin qui l'a conduit à Dada, la poésie même, à travers son amitié avec Picabia. Et nous ne savons strictement rien de ce qui l'a amené à consacrer une part notable de son activité créatrice au théâtre, genre qu'avec sa discrétion habituelle et son air de n'y pas toucher, il a, on peut le dire désormais, contribué à révolutionner. Quels spectacles avait-il vus avant d'éprouver lui-même le besoin de donner vie, sur scène, à ses imaginations ? Quelles œuvres l'ont assez impressionné, et laissé suffisamment insatisfait pour composer, à son tour, dans la forme dramatique ?

Quoi qu'on en dise, je ne pense pas qu'il y ait de création totalement spontanée, en matière artistique. Et, de même que les poètes dada ou surréalistes sont tous passés par une phase initiale d'inspiration symboliste — c'est le cas aussi bien pour Breton que pour Tzara, Benjamin Péret ou Roger Vitrac — je postule ici que Georges Ribemont-Dessaignes s'est non seulement formé le goût à l'école du symbolisme, mais encore qu'il en a recueilli les éléments essentiels pour les porter à leurs conséquences extrêmes et, en les sublimant, donner le jour à une forme dramatique désignée par le vocable « théâtre dada et surréaliste »¹.

Au moment où nous célébrons le centenaire de sa naissance, reportons-nous brièvement, par la pensée, au contexte culturel qui a baigné son adolescence. Certes, comme tous les enfants de la bonne bourgeoisie française, Georges Ribemont-Dessaignes a subi les programmes scolaires, on ne peut plus figés, des lycées qu'il a fréquentés. Inutile de s'attarder sur cette formation classique obligée. Il serait plus intéressant de connaître ses lectures personnelles, son sentiment sur les spectacles dramatiques auxquels, compte-tenu de ses origines sociales, il n'a pas manqué d'assister. Faute de preuves, il faudra se contenter de conjectures. Dans un répertoire chronologique², je relève quelques dates marquantes :

- 1893 : Lugné-Poe fonde le Théâtre de l'Oeuvre et monte *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck ;
- 1896 : Le même théâtre donne *Ubu Roi* d'Alfred Jarry le jour même où Sarah Bernhardt crée *Lorenzaccio* de Musset.

C'est l'époque où se jouent les drames du Nord, d'Ibsen et de Strindberg, aussi bien que Tchekhov, d'Annunzio ou *Le Baladin du monde occidental* de J. M. Synge. Et c'est encore à Lugné-Poe que revient le mérite de mettre en scène *L'Annonce faite à Marie* de Claudel, en 1912, un an avant la création par Jacques Copeau du Théâtre du Vieux Colombier, qui, au cours de sa première saison, donnera *L'Échange* de Claudel, *L'Eau de vie* d'Henri Ghéon, à côté de Shakespeare et Molière. Cependant, les clowns Footit et Chocolat n'ont cessé de faire école, depuis leur apparition au Nouveau Cirque en 1886.

* Professeur à l'Université de Paris III.

Ces repères, rapidement posés, sont nécessairement orientés, dira-t-on. J'en conviens, dans la mesure où je voudrais éclairer par avance le côté de chez Jarry comme le côté de chez Claudel que les commentateurs n'ont pas manqué de relever dans l'œuvre théâtrale de Georges Ribemont-Dessaignes. Au demeurant, on peut toujours supposer que la lecture de ces auteurs a suffi à informer sa création. Pour ma part, convaincu que, comme Jarry : « ne doit écrire pour le théâtre que l'auteur qui pense d'abord dans la forme dramatique [...] le théâtre, qui anime des masques impersonnels, n'est accessible qu'à qui se sent assez viril pour créer la vie... »³ je suis persuadé que Ribemont-Dessaignes ne s'est pas contenté de réflexions théoriques avant de se mettre à écrire *L'Empereur de Chine* sur le papier à en-tête du Ministère de la Guerre où il était mobilisé. L'ensemble de son théâtre est trop vigoureux et cohérent, dans son incohérence même, pour qu'il n'y ait pas, à la base, une expérience vécue de la communication théâtrale, dont nous retrouvons les composantes sous les espèces de la conception scénique, des personnages et enfin de l'idée qu'ils sont chargés de re-présenter.

*

* * *

Avant d'être une fable ou des personnages, le théâtre est d'abord une idée scénique. C'est, pour moi, la porte toujours close au nez d'Arnolphe dans *L'École des femmes*, l'escalier de Chatterton où Kitty Bell s'évanouit, la longue chevelure de Mélisande. Certes, dans le théâtre de Georges Ribemont-Dessaignes, la scène est « libre au gré des fictions », comme le voulait Mallarmé et le Pérou du bourreau, comme la Chine de l'Empereur ou *Le Partage des os* et *L'Arbre de la liberté* n'ont aucun caractère référentiel qui imposerait tel ou tel décor. Reste que ces pièces ont été essentiellement conçues au plan dramatique, comme l'expliquait l'auteur, avec beaucoup de tact, à son metteur en scène, Édouard Autant, à propos de *L'Empereur de Chine* :

Il y a plusieurs plans dans cette pièce, bien entendu. C'est-à-dire au moins un plan dramatique, un plan sentimental, un plan philosophique... (Il y en aurait peut-être bien plus ! mais tout ceci n'est que du point de vue critique, et en écrivant, je pensais à moins de choses, du moins je ne détaillais pas. L'inconscient se débrouillait pour le conscient, si vous voulez).

Or, comme il s'agit de théâtre, je pense qu'il faut donner le pas au plan dramatique, avec une lutte du lyrisme et de l'ironie.

Le reste ne doit être que suggéré⁴.

Investi au gré de l'imagination des spectateurs, ce plan dramatique n'est cependant pas une table absolument rase. L'espace scénique s'y trouve structuré de diverses façons, soit en lui-même, dans la mesure où il sublime la réalité théâtrale, soit sur deux niveaux quand ladite réalité distingue le conscient de l'inconscient.

L'objet qui synthétise le mieux tout le théâtre de Georges Ribemont-Dessaignes, à quoi pratiquement tous les décors pourraient se réduire, me paraît être l'échelle double du *Serin muet*, seul élément indiqué dans les didascalies de cette pièce. Polysémique, comme le sont tous les objets au théâtre, c'est le symbole du pouvoir, de l'alliance renouvelée de Dieu avec le peuple élu, de l'aspiration de l'individu vers l'idéal, etc., mais c'est surtout un extraordinaire instrument permettant et suscitant toute sorte de jeux dramatiques. Prévenu par l'auteur lui-

même, je me garderais bien d'en donner une interprétation univoque. Toutefois, il me semble bien que cette échelle, rassemblant sur ses degrés différents plans énoncés ci-dessus, réunissant tous les élans, du bas au sublime, est un système de coordonnées mobiles, telles que l'individu s'en fabrique à chaque instant de son existence, c'est aussi une échelle des valeurs ! :

Il y a moi.

Il y a une grande ligne qui passe par le milieu de moi, et me traverse le nez, la pomme d'Adam, l'ombilic, et d'autres organes essentiels.

Elle pénètre en bas dans la terre, et en haut dans le ciel.

Chaque point du monde a par le tracé de ses coordonnées sa place marquée sur cette tige et son exacte valeur démontrée.

Et il devient vérité, c'est-à-dire abstraction.

Et moi du seul fait que cette ligne thermomètre traverse les organes que j'ai indiqués.

J'ai la conscience de toutes les valeurs...⁵

Le point d'origine des parallèles et des méridiens passe donc par Riquet, qui se déplace sur cette échelle comme le stabilo de notre enfance. Un journaliste de commenter :

Voilà, en effet, une condition éminente, à la fois honorable et flatteuse. Je n'en sais pas de meilleure, qui peut être le point gamma, qui est l'intersection de l'écliptique et de l'orbite terrestre. Dans tout notre système solaire, je ne sais pas de poste plus heureux pour une âme de fonctionnaire. De là, on gouverne tous les astres. O folie ! folie ! refuge suprême et suprême recours⁶.

L'axe vertical, représente l'obsession de quasi toutes les créatures de ce théâtre, que résume, en quelque sorte, le pendu de *Larmes de couteau*, fil à plomb, émanation céleste, fléau de la balance, aboutissement et ravissement de toute existence puisqu'aussi bien M. Victor, le Bourreau du Pérou, se donne ainsi la mort, en faisant basculer son échelle (III, 10, p. 311) et Espher, l'Empereur de Chine, échappe à l'attraction terrestre (du moins le prétend-il) en léguaant à son pays un centre de gravité immuable — sa dépouille mortelle (I, 8, p. 42).

Sur le même plan dramatique, on peut citer le cercle que décrit un coureur cycliste dans *Larmes de couteau* en énonçant les figures paradigmatiques de la rondeur (l'existence, la terre, le cœur, l'amour, l'œil...) ⁷. Qui ne voit qu'il s'agit ici de la même transposition dramatique des figures de géométrie, avec tout le symbolisme qu'elles emportent ? Ainsi en est-il du triangle, représentatif du pouvoir, dans *Au-delà du pouvoir*, au sommet duquel se trouve le chef de l'État, personnage qui, par définition, aspire à la solitude ou, plus exactement à l'exercice sans contrôle de sa force ⁸. La trinité tend toujours vers l'unité, de même que l'un se démultiplie. On pourrait poursuivre ce jeu mathématique à l'infini à travers les drames de Georges Ribemont-Dessaignes, exercice d'autant plus justifié que l'auteur semble avoir été fasciné par les nombres ⁹ qu'en l'occurrence il transpose visuellement.

Si, à travers ces symboles mathématiques la scène reste ouverte à toutes les fictions, il faut convenir que d'autres représentations visuelles restreignent la liberté du spectateur. C'est peut-être par là que Georges Ribemont-Dessaignes dépasse le mouvement symboliste, en prenant en charge la dimension onirique

de l'imaginaire, et se heurte à une sorte d'impasse technique. Il est relativement aisé de faire comprendre, au spectateur de théâtre, à travers telle scène, que le protagoniste est en train de rêver, et que ce sont ses rêves qui s'incarnent sur la scène. A la fin du siècle dernier, Rachilde avait imaginé de nous faire voir les rêveries d'un mangeur d'opium dans *Madame la mort*. Et Georges Ribemont-Dessaignes utilise les ressources de la pantomime pour nous donner à voir les obsessions d'un astronome :

... Une planète oscille et semble jongler avec ses satellites. David, étonné, la regarde avec son télescope. Mais un coup de feu sort de l'instrument et fracasse la planète. Une femme est apparue dans l'ombre, elle est nue, mais on n'en voit que la moitié droite du corps. Elle danse. Puis une autre femme, nue dans les mêmes conditions, et dont la moitié apparente est celle de gauche, se met aussi à danser. Enfin les deux moitiés se rejoignent...¹⁰

Par une réduplication synonymique qui ne surprendra pas chez ce dramaturge féru de maths, une pantomime semblable se retrouve à la scène 6 de *Larmes de couteau*, pour exprimer des fantasmes identiques de la part du rêveur.

Mais les territoires du rêve ne sont pas toujours aussi nettement délimités. Il arrive que la veille et le songe interfèrent si brutalement que leur rencontre produit des catastrophes. Ainsi, dans *Le Partage des os*, Exocet, à la demande de Barbade qu'il aime, entre dans une chambre pour tuer sa rivale, Sophie. Or, ce sont deux jumelles, absolument ressemblantes. L'une d'elles le nomme, dans son rêve. Aucun doute, c'est celle qu'il aime — et il étrangle Barbade ! Fâcheuse méprise, que le dramaturge exploite à fond dans sa version nouvelle de *Faust* où un double plateau occupe la scène, l'un consacré à la fiction mythique, l'autre à l'espace onirique. De l'un à l'autre, nombreux sont les chemins de traverse, qui transforment le rêve en réalité — et réciproquement, particulièrement au quatrième tableau où Marguerite égorge un marchand de vaches, retourne l'arme contre elle et vient à point nommé s'abattre, sur la scène externe, dans les bras de son amant, en prononçant son nom.

Par cette construction de l'espace scénique, par sa structuration géométrique, Georges Ribemont-Dessaignes indique déjà, de façon prégnante, sa conception de l'existence. De sorte que ses personnages, conçus comme « des abstractions qui marchent » selon la recommandation de Jarry, n'auront plus qu'à prendre des oripeaux indifférents au vestiaire de la personnalité.

Il n'y a pas chez lui ce troisième personnage tel que le concevait Maeterlinck :

énigmatique, invisible mais partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime, qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente mais forte et convaincue que le poète se fait de l'univers et qui donne à l'œuvre une portée plus grande...¹¹

dans la mesure où Georges Ribemont-Dessaignes ne croit pas au destin, ni aux forces supraterrestres. Foin de la tragédie classique et du drame romantique ou de tous leurs succédanés contemporains : le problème est dans l'homme lui-même,

non dans le sort que lui réserverait on ne sait quel dieu plus ou moins plaisant, jouant à cache-cache avec ses créatures. Dans une brève notice autobiographique destinée au catalogue de son éditeur, l'auteur se juge ainsi :

... qui bien se connaît, mal se porte. Plus on se pèse, moins on se connaît. Surtout parce que la gravité change suivant les jours. Les vêtements sont moins trompeurs que la nudité, même aux yeux des femmes...¹²

Mais le paradoxe, qu'il constate lui-même, est que tout en refusant la philosophie ou la métaphysique, on en fait quand même. Et si ses personnages prétendent se libérer de la pesanteur, ils ne sont pas assez marionnettes pour se défaire de l'attraction terrestre.

Ainsi se présentent-ils sous forme de couples complémentaires et antithétiques, comme le roi et le bouffon hugoliens, mêlant sagesse et folie, sans qu'on puisse dire, *a priori*, lequel a le plus raison. Souvent, d'ailleurs, ils sont au seuil de la mort, et de là, ils jouent leur ultime partition, pour voir, mais sans aucune lueur d'espoir. Étranges personnages que l'Empereur, le Bourreau, Socrate, Saturne, M. Cœur, Barbara, Éléonore, Alcaline, etc., à peine caractérisés par leur fonction, de purs concepts, auxquels convient absolument l'oraison funèbre de Faust :

Tu voulais l'absolu.

Nous l'avons.

Il n'y a qu'un seul démon, c'est celui qui nous conduit par la main jusqu'au néant de la mort (...)

Car ce n'est pas Dieu qui a inventé la mort,

Le pauvre homme [...]¹³.

De cette création fantasque, proche de celle de Jarry, se détachent les clowns symétriques Ironique et Équinoxe (dans *l'Empereur de Chine*) ou Sweet et Goliath (dans *Le Bourreau du Pérou*) ou encore les Sœurs jumelles et les Frères jumeaux du *Partage des os*. Citons, pour mémoire, les répliques stichomythiques des aides du bourreau présentant leurs offres à sa fille :

Sweet : — Sentir, dormir.

Goliath : — Chanter, courir.

Alcaline : — Merci.

Sweet : — Voir, voyager, saisir.

Goliath : — Chasser, tenir, voler.

Sweet : — Savoir, détruire.

Goliath : — Donner, boire, apprendre, vendre, couper, agir, crier, vomir, prier, espérer.

Sweet : — Contenir, laver, soupirer, découdre, assassiner, manger, geindre, tendre, planter, frire.

Alcaline : — Non, non.

Sweet : — Régner.

Goliath : — Mourir. (*Le Bourreau du Pérou* I, 4, pp. 172-173)

On voit comment chacun complète l'autre sur le même plan, un peu comme Ironique et Équinoxe, borgnes tous deux, l'un de l'œil gauche, l'autre de l'œil droit, observant impassiblement le mouvement des astres et des êtres.

Dans ce domaine, il y a beaucoup à voir puisque les individus, animés d'une seule passion, vont jusqu'au bout de leur désir unique, quelles qu'en soient les conséquences. On dirait que, sans bien connaître la théorie freudienne, particulièrement sa dernière phase où, à partir de 1920, le savant viennois introduit la pulsion de mort (dans *Au-delà du principe de plaisir*), la *destrudo* complétant et équilibrant la *libido*, Georges Ribemont-Dessaignes entend explorer, sur le plan théâtral, les glissements progressifs du désir. De là que ses pièces, incarnant toutes les hantises de l'humanité, nous apparaissent comme un théâtre de la violence et de l'érotisme. En schématisant, on pourrait dire que chacune d'elles illustre un aspect particulier du psychisme inconscient que, non sans humour, Georges Ribemont-Dessaignes situe ainsi : « C'est dans le cerveau que cela les tient, un ver solitaire y travaille¹⁴. »

Les différentes formes de la libido s'investissent dans la nymphomanie de Barate, qui se qualifie, à juste titre, de Messaline ; dans le désir d'inceste de l'Empereur de Chine :

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

Progression géométrique.

Conception à la deuxième puissance.

Je me considérerai comme entre deux miroirs (p. 37) ;

dans le désir lubrique des vieillards, qu'Onane se plaît à exciter (*ibid.* pp. 77-78) ; dans la jalousie, enfin, qui est la marque collective des hommes et des femmes, subsumée dans l'intrigue d'*Arc-en-ciel*. A tel point que j'ai pu en écrire :

Tous les thèmes obsessionnels de Georges Ribemont-Dessaignes sont ici ramassés en quelques scènes : la quête de la connaissance, la certitude mathématique contrebattue par la réalité du désir, l'entrave des appétits charnels, le désordre du monde, la soif de la pureté, la violence, l'égalité des contraires, l'impassibilité de la mort¹⁵.

J'entends bien qu'on peut discuter cette assertion, dans la mesure où le personnage de théâtre n'est pas nécessairement le porte-parole de l'auteur. Aussi bien nuancerai-je aujourd'hui en disant que ces thèmes communs à l'humanité et que Georges Ribemont-Dessaignes traite comme on fait des mythes antiques, prennent chez lui un tour obsessionnel par leur fréquence dans son œuvre, qu'elle soit dramatique, romanesque ou poétique, car le parallèle serait aisé à établir d'un texte à l'autre.

Ainsi en est-il du symétrique de la *libido* qu'est, à ses yeux, la *destrudo*. On me passera l'énumération des scènes de violence, particulièrement nombreuses, au point qu'on croirait voir une des réalisations du Théâtre de la Cruauté, tel que le postulait Antonin Artaud. Cruauté non point pour le sang qui y coule abondamment, mais parce qu'il s'agit bien d'aller à l'extrême de ses fantasmes en les concrétisant : viol d'une fillette par le Bourreau du Pérou (II, 8), tentation du parricide dans *L'Empereur de Chine* :

Etre l'auteur d'une mort cela doit être si étrangement bon.

Surtout si celui qui est encore vivant est un être cher... (I, 4, pp. 35-36),

meurtre de l'amour lui-même dans *Au-delà du pouvoir* où le potentat Levine prétend affranchir son bonheur des limites temporelles en étranglant son amie :

Seul. On dit que dans le nombre un il y a toujours un peu du nombre deux.

J'ai effacé l'ombre.

Mon ombre,

Et puis quitter le pouvoir maintenant, il ne me quittera jamais.

Qu'ai-je à moi, si riche, si riche,

Un moins un, tout moins tout ?

O silence¹⁶.

Mais le drame des passions, la volonté de les vivre jusqu'au bout, quels que soient les obstacles, n'est pas exclusivement intra-personnel. Dans *L'Arbre de la liberté*, sa pièce la plus symboliste et qui ressemble le plus à celles de Maeterlinck, Georges Ribemont-Dessaignes, résolument pessimiste, montre comment l'amour partagé, fondu en un arbre imaginaire, doit disparaître pour échapper à l'hostilité de la société ambiante :

Lili : — Je tiens ton cou à deux bras, je tiens ta tête, dans le soleil. Et toi, toi, oh, mon amour — un arbre de la liberté qui meurt debout, ravagé, percé, gravé — debout — on ne sait pas s'il est vert ou rouge, dans le soleil. Ah. (*Un cri qui meurt dans un soupir*).

Le Capitaine : — Nom de Dieu, il est en train de nous filer entre les doigts et vous ne le voyez même pas¹⁷ !

En vérité, ce tableau des pulsions que je viens de dresser selon deux axes est beaucoup moins net dans les œuvres elles-mêmes, tournées vers la satisfaction immédiate, elles n'entrent pas dans les catégories morales. L'absolu du désir, qu'il soit de vie ou de mort, n'accepte aucune limitation, il ne compose pas. Phénomène que Faust résume ainsi :

Car ni Dieu ni moi ne savons plus depuis longtemps distinguer le bien du mal...¹⁸

On ne saurait mieux définir, d'un même trait, l'ambivalence du sentiment, sa double postulation simultanée, par delà le Bien et le Mal !

D'où le fait qu'à première vue les personnages nous semblent totalement incohérents. Ils n'obéissent à aucune logique ordinaire, étant eux-mêmes un tissu de contradictions, le lieu d'un conflit entre leurs passions extrêmes. Philosophe de l'existence, Faust le constate pour tout ce qui l'entoure, aussi bien que pour lui-même :

Il est étrange comme tous les éléments aujourd'hui se désagrègent
J'aurai été au bout de tout, en vérité.

Une chose n'est plus elle-même,

Elle n'est même plus seulement son contraire.

Elle est tout autre chose, voilà tout¹⁹.

Illusion de croire qu'on atteint l'absolu par tel ou tel acte irréversible : non seulement les désirs sont contradictoires, mais encore l'être est lui-même instable, multiple, incarné tour à tour en divers personnages comme le Pendu, Saturne ou

Satan de *Larmes de couteau* qui conclut : « je suis, j'ai été et serai toujours : *tout autre* !²⁰ »

Au vestiaire de la personnalité, chacun emprunte une défroque qu'il change à volonté.

*

* *

Inquiétude, doute, anxieuses interrogations sur le conflit éternel du Bien et du Mal, la lutte de l'Ange contre le Démon ; poursuite de l'esprit en quête de son unité, à la découverte de l'harmonie du monde et de sa propre harmonie, contestation, révision de la table des valeurs jusqu'ici acceptées : autant de problèmes troublants qui se débattent au cœur des drames symbolistes, quels qu'en soient les thèmes.

observe une annaliste du théâtre symboliste²¹. Qui ne voit que cette synthèse pourrait s'appliquer, mot pour mot, à l'œuvre de Georges Ribemont-Dessaignes ? Mais alors, la critique depuis 1920 et l'auteur lui-même auraient fait un immense contresens en le qualifiant de dadaïste ? Cela paraît incroyable et peu probable si l'on songe à l'hostilité permanente que rencontra le Mouvement conduit par Tristan Tzara.

En vérité, le théâtre de Georges Ribemont-Dessaignes, même s'il a été rarement représenté, correspondait à l'horizon d'attente de son époque, pour reprendre un concept forgé par H. R. Jauss, désormais accepté par la critique actuelle²². C'est ce dont témoigne l'article d'Henry Bidou, fondé sur une lecture attentive de *L'Empereur de Chine* paru au Sans Pareil, avant toute mise en scène. Les feuilletonnistes attirés de la grande presse étaient alors des symbolistes attardés, ou du moins des intellectuels dont le goût avait été formé, avant la guerre, par les disciples de Mallarmé. Honnêtes dans leur travail, et cherchant à comprendre la jeune génération littéraire, il leur a suffi d'écarter quelques incohérences initiales pour retrouver, dans ce théâtre, les thèmes familiers de leur jeunesse, exprimés en une langue plus vive, plus directe, plus choquante parfois, mais non moins explicite. Henry Bidou dégage pas à pas le sens du *Serin muet* et s'exclame, étonné lui-même de la limpidité d'une œuvre ouvrant la « collection Dada » :

Cette petite histoire me semble d'une clarté presque invraisemblable. Et si l'auteur niait que ce soit là ce qu'il a voulu dire, je lui demanderais à quel signe il peut connaître que ce qu'il a voulu dire est précisément ce qu'il a dit.

Il poursuit sur le même ton avec *L'Empereur de Chine* fondé, dit-il, sur l'éternelle illusion :

Car enfin rien ne prouve que le monde vrai ne soit pas précisément celui qui est créé par l'idée...

Le grand mot est lâché : c'est un théâtre d'idées, une dissociation des idées, si l'on veut, pour faire plaisir à Remy de Gourmont, théâtre de l'Idée (avec majuscule) ou de l'Ame, pour reprendre le rêve d'Édouard Schuré. Schopenhauer affirmait « le monde est ma représentation » et voilà que Georges Ribemont-Dessaignes en apporte la preuve dramatique. Bidou en déduit :

Si l'on voulait y trouver un sens général, on pourrait dire que cette princesse (Onane), orgueilleuse et ironique, errant de scène en scène, tourmentée d'inquiétude et d'ardeur, posant aux simples et aux sages les questions suprêmes et tuant par un caprice féroce ceux qui ne répondent pas à son gré, est un symbole de l'âme tourmentée...

Pour finir, l'assimilation au connu est totale, en dépit de quelques scènes irréductibles :

La pièce de M. Ribemont-Dessaignes est toute nourrie du passé, et surtout de Claudel et de Laforgue. C'est le signe de sa justification et de sa légitime naissance. Elle est plus sage et plus profonde qu'il n'y paraît. Au fond, je la soupçonnerais d'être faite de très vieilles idées, probablement éternelles. Et si elle nous paraît quelquefois baroque, n'oublions pas que l'avenir vient toujours à nous avec un masque fou²³.

La récupération, comme on dit aujourd'hui, ou plutôt l'assimilation était totale. On imagine la tête des dadaïstes ! Et pourtant elle n'était pas si arbitraire qu'Henri de Régnier, de l'Académie Française, Paul Souday etc. ne puissent y souscrire à leur tour, le premier observant : « Quelque soin que prenne l'auteur d'obscurcir sa pensée, en la présentant sous une forme volontairement disjonctive et volontairement dissociée, on l'entraperçoit suffisamment... »²⁴

Même démarche chez les animateurs du Laboratoire Art et Action, dont on connaît le goût viscéral pour la philosophie²⁵. Il n'est pas jusqu'à mon ami Michel Corvin, fort averti de l'esthétique théâtrale contemporaine, qui ne réfute une erreur de classement :

« Le théâtre de Ribemont-Dessaignes n'est psychologique que par accident et métaphysique par essence. Peut-on encore prétendre qu'il soit dada ? Fourniller d'intentions, multiplier les plans de l'action et de la pensée, traiter le langage et jusqu'à la dérision au sérieux, et proposer une philosophie qui, pour être sombre, n'en est pas moins d'une force saisissante, rien de tout cela ne répond à l'image-type que l'on se fait de Dada [...]»²⁶.

Il serait tout de même paradoxal que tant de bons esprits se trompassent de la même façon à plusieurs années d'intervalle ! A moins que, justement, l'image-type de Dada ne soit un mirage. Au vrai, ce mouvement était suffisamment protéiforme pour qu'on ne puisse le réduire à des lignes de force rigoureuses. Mais surtout, je crois qu'il est impossible d'y rien comprendre si l'on ne tient compte de ses données contradictoires. Il ne réfute les mouvements qui l'ont précédé que pour autant qu'ils lui paraissent vouloir imposer une conception finie, unilatérale, de l'existence²⁷. Dada se veut le lieu d'inscription des contraires. Non seulement philosophie du non — ce qui serait encore une vision borgne — mais acceptation du oui et du non, simultanément. Mieux : Dada les considère comme équivalents, et prône une sorte d'indifférence absolue.

C'est dire que la valse des étiquettes, à propos de Georges Ribemont-Dessaignes, n'a pas grande raison d'être. De la même façon que Jarry chauffait à blanc le Symbolisme pour forger, avec Ubu, un art innommable, Georges Ribemont-Dessaignes porte à sa limite extrême le culte symboliste de l'idée et l'installe dans cet entre-deux que la critique a tant de mal à qualifier, puisqu'il échappe au cadre de notre logique.

Par un phénomène désormais classique de scotomisation²⁸ on a fait comme si les idées de Georges Ribemont-Dessaignes allaient de soi dans la forme dramatique qu'il leur donnait. Mais si elles étaient évidentes, que n'a-t-on monté ses pièces sur toutes les scènes du monde ? Davantage, on a écarté les points obscurs, les éléments choquants, faisant comme si ses drames pouvaient être débarrassés de leurs traits illogiques.

Il est vrai que Georges Ribemont-Dessaignes proclame, par l'intermédiaire de ses personnages : « La vie est pleine de mystères » (*Larmes de couteau*). Et chacun d'entre eux cherche à savoir qui il est, jusqu'où il peut aller trop loin, à connaître la connaissance elle-même. Parabole traditionnelle, dit-on. Mais non, puisque l'interrogation aboutit à une suspension du jugement, voire une pendaison, et non à une certitude, pas même celle de Montaigne !

La connaissance est jusqu'à présent fragmentaire et les lois qu'elle élabore à son propre sujet sont des lois de quartiers. Il faut trouver la loi des lois et la loi des lois des lois, c'est-à-dire l'unique à laquelle obéit tout ce qui existe, animé ou inanimé, visible ou invisible, la première loi de l'existence. (*Le Bourreau*, p. 215)

Le propos est magnifique. Qui le tient ? Un fantôme, dont le raisonnement se casse le nez aussitôt. Tout n'est qu'illusion, a-t-on dit. Sagesse et folie sont équivalents, le réel et le virtuel indécidables, et tous les symboles sont vides comme le ciel, à preuve le périple du paraphe dans *Le Bourreau du Pérou*. De là l'ambition d'Onane, « détruire jusqu'à la destruction », que Verdict croit réaliser lorsqu'il ordonne :

Destruction de ce qui est beau et bon et pur.

Car le beau, le bon et le pur sont pourris.

Il n'y a plus rien à faire de cette pourriture. (p. 118)

Quel symboliste, fervent de l'idée pure, est arrivé à une telle rage ? A l'exception de Jarry, je n'en vois pas.

Héritier du symbolisme et de sa conception dramatique, Georges Ribemont-Dessaignes en a donc cultivé les thèmes en les haussant chacun à leur degré absolu. Ce faisant, il dépasse l'esthétique de cette école, introduisant au théâtre tout ce qu'elle se dissimulait ou refusait : l'incohérence, le rêve, l'ambivalence des sentiments, le grotesque dans l'azur. Rejetant la mimésis, il est de ceux qui retrouvent la vérité humaine, dans sa complexité, parce qu'ils n'ont pas cherché à imposer une idée de l'existence. Et si l'on veut lui désigner un héritier dans la chaîne infinie de la création, je crois qu'il faudrait se tourner vers Arrabal plus que tout autre.

NOTES

1. Voir : Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, nouvelle édition, Idées/Gallimard, 1979, 444 p.

2. Voir : *Histoire des spectacles*, sous la direction de Guy Dumur, Gallimard, 1965, Encyclopédie de la Pléiade, 1972, p. 412.

3. Alfred Jarry - Réponse à un questionnaire - *O. C.*, Pléiade, pp. 1770 sq.

4. Georges Ribemont-Dessaignes - Lettre du 31.10.1925, publiée par Michel Corvin dans les *Cahiers Dada Surréalisme*, n° 1, 1966, p. 168.

5. Georges Ribemont-Dessaignes - *Le Serin muet* in *Théâtre*, Gallimard, 1966, p. 137. Désormais, les indications de pages, entre parenthèses dans le corps du texte, renverront à cette édition.
6. Henry Bidou - « La Semaine dramatique », feuilleton du *Journal des Débats*, 23 mai 1921.
7. Georges Ribemont-Dessaignes - *Larmes de couteau*, Sc. 5 in : *Dada 2*, Nouvelles, articles, Théâtre, Chroniques littéraires 1919-1929, Éd. Champ Libre, 1978, p. 198.
8. Georges Ribemont-Dessaignes - *Au delà du pouvoir*, *Commerce* n° 23, printemps 1930, pp. 51-92.
9. Pour une analyse détaillée, voir : Michel Corvin, « Le théâtre Dada existe-t-il, » ; *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1971, pp. 239-240.
10. Georges Ribemont-Dessaignes - *Arc-en-Ciel*, in : *Dada 2*, op. cit. pp. 184-85.
11. Maurice Maeterlinck - *Théâtre I*, Bruxelles, Lacomblez, 1903, p. XVI.
12. Georges Ribemont-Dessaignes - *Dada 2*, op. cit. p. 283.
13. Idem - *Faust*, *Commerce* n° 28, été 1931, p. 164.
14. Idem - *Larmes de couteau*, *Dada 2*, op. cit. p. 201.
15. Henri Béhar - *Le Théâtre Dada et surréaliste*, op. cit. p. 178.
16. Georges Ribemont-Dessaignes - *Au delà du pouvoir*, op. cit. pp. 91-92.
17. Idem - *L'Arbre de la liberté*, (1940), inédit, reproduit en annexe de la thèse de J.P. Bégot : *L'œuvre de Georges Ribemont-Dessaignes de 1915 à 1930*, Paris III, 1972, p. 290.
18. Idem - *Faust*, op. cit. p. 76.
19. *Id. ibid.* p. 81.
20. Georges Ribemont-Dessaignes - *Larmes de couteau*, *Dada 2*, p. 204.
21. Gisèle Marie - *Le Théâtre symboliste*, Paris, Nizet, 1973, p. 61.
22. Voir : H. R. Jauss : *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.
23. H. Bidou - *Journal des Débats* 23 mai 1921.
24. Henri de Régnier - « La Vie littéraire », feuilleton de *Figaro*, 20 juin 1921.
25. Voir : Michel Corvin - *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres. Le Laboratoire Art et Action*, Lausanne, L'Age d'homme (1976) passim, et les documents publiés dans les Cahiers *Dada Surréalisme* n° 1, 1966.
26. Michel Corvin - *Revue d'Histoire du théâtre* 1971-3, op. cit. p. 248.
27. Voir à ce sujet le « Manifeste Dada 1918 » de Tristan Tzara, *O. C. Flammarion*, t. I, 1975 pp. 359-67.
28. Sur cette déformation de la critique, voir mon article « Du mufle et de l'algolisme », *Romantisme*, n° 17-18 pp. 186-201.