

LA QUESTION DU THÉÂTRE SURRÉALISTE, OU LE THÉÂTRE EN QUESTION

« Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes... »

J.-J. Rousseau. *Lettre à M. d'Alembert.*

On sait quel est le discrédit, la réprobation totale jetée sur le théâtre par André Breton et d'une façon générale par le Mouvement Surréaliste de 1924 à la deuxième guerre mondiale. Pour lui, le rideau est définitivement retombé sur la scène, et il était bien décidé à ne jamais le relever. Pourtant, il n'en demeure pas moins que des surréalistes, même s'ils ont été écartés ou exclus du Mouvement, ont consacré une part essentielle de leur activité à l'art de la scène, que certains ont réussi à porter au théâtre les idées fondamentales du surréalisme et qu'André Breton lui-même a pris plusieurs fois la plume pour défendre des œuvres relevant d'un « genre littéraire » qu'il semblait avoir condamné définitivement.

Le principal théoricien du Surréalisme s'oppose à la littérature dramatique comme il s'oppose à toute distinction des genres littéraires traditionnels, la « voix surréaliste » s'exprimant partout hors des cadres préétablis. Encore faut-il tenter d'en approfondir les raisons.

O théâtre éternel, tu exiges que non seulement pour jouer le rôle d'un autre, mais encore pour dicter ce rôle, nous nous masquions à sa ressemblance, que la glace devant laquelle nous passons nous renvoie de nous une image étrangère. L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-même.

déclare André Breton dans l'« Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924). On le voit, la position est ici morale avant tout, et concerne d'abord l'auteur qui, cherchant l'unité fondamentale de l'individu, la réconciliation de l'être avec lui-même, condamne toute tentative de dissociation de la personnalité, le plaisir intellectuel qu'il y aurait à créer

des personnages antagonistes qu'on ferait combattre comme des pions sur l'échiquier :

La spéculation littéraire est illicite dès qu'elle dresse en face d'un auteur des personnages auxquels il donne raison ou tort, après les avoir créés de toutes pièces.

En somme, voici annoncé, à l'aurore du surréalisme, ce qui sera son projet constant : la connaissance de l'homme dans toutes ses dimensions, conscient et inconscient, raison et imagination, désirs, rêves ou délire, sans privilégier aucun des aspects constitutifs de la nature humaine, mais sans les négliger non plus. Si l'art du théâtre consiste bien pour l'auteur à donner une vie illusoire à plusieurs personnages aussi différenciés que possible, on ne peut concevoir aucune réponse à la critique radicale de Breton. On peut alléguer qu'il s'agit d'un jeu, mais le surréalisme ne joue pas avec nos plus sûres raisons d'exister. Et de fait, toute création dramatique, telle qu'on l'entend généralement, s'élaborera en dehors du Mouvement. Cette attitude pourrait bien être une des causes profondes de l'exclusion de Roger Vitrac puis d'Antonin Artaud. En somme, Breton refuse au créateur le droit de porter un masque, de se dédoubler, sous peine qu'à la fin le masque ne colle au visage et qu'ainsi soit faussée, désorientée, la personnalité de l'être. Il reprend le vieux principe du « connais-toi toi même » :

Parlez pour vous, (...), parlez de vous, vous m'en apprendrez bien davantage,

dit-il au romancier ou au dramaturge. Peu important les techniques, qu'elles soient traditionnelles ou empruntées à la psychanalyse : automatisme verbal, transcription de rêves..., ce qui compte, c'est l'expression du Moi profond. Tout ceci, qui concerne le poète d'une façon générale, s'adresse à plus forte raison au comédien, coupable de prêter chaque soir sa personnalité à des êtres différents. Dans *Nadja*, après avoir vanté les mérites spécifiques que revêtait à ses yeux une pièce de grand-guignol qui explorait

Les bas-fonds de l'esprit, là où il n'est plus question que la nuit tombe et se relève...,

André Breton remarquait, à propos de l'interprète principale :

J'ajouterai seulement que le rôle était tenu par la plus admirable et sans doute la *seule actrice* de ce pays, que j'ai vue jouer aux « Deux Masques » dans plusieurs autres pièces où elle n'était pas moins belle, mais de qui, peut-être à ma grande honte, je n'ai plus entendu parler : Blanche Derval.

Et dans une note pour la réédition de 1963, il précisait :

des personnages antagonistes qu'on ferait combattre comme des pions sur l'échiquier :

La spéculation littéraire est illicite dès qu'elle dresse en face d'un auteur des personnages auxquels il donne raison ou tort, après les avoir créés de toutes pièces.

En somme, voici annoncé, à l'aurore du surréalisme, ce qui sera son projet constant : la connaissance de l'homme dans toutes ses dimensions, conscient et inconscient, raison et imagination, désirs, rêves ou délire, sans privilégier aucun des aspects constitutifs de la nature humaine, mais sans les négliger non plus. Si l'art du théâtre consiste bien pour l'auteur à donner une vie illusoire à plusieurs personnages aussi différenciés que possible, on ne peut concevoir aucune réponse à la critique radicale de Breton. On peut alléguer qu'il s'agit d'un jeu, mais le surréalisme ne joue pas avec nos plus sûres raisons d'exister. Et de fait, toute création dramatique, telle qu'on l'entend généralement, s'élaborera en dehors du Mouvement. Cette attitude pourrait bien être une des causes profondes de l'exclusion de Roger Vitrac puis d'Antonin Artaud. En somme, Breton refuse au créateur le droit de porter un masque, de se dédoubler, sous peine qu'à la fin le masque ne colle au visage et qu'ainsi soit faussée, désorientée, la personnalité de l'être. Il reprend le vieux principe du « connais-toi toi même » :

Parlez pour vous, (...), parlez de vous, vous m'en apprendrez bien davantage,

dit-il au romancier ou au dramaturge. Peu important les techniques, qu'elles soient traditionnelles ou empruntées à la psychanalyse : automatisme verbal, transcription de rêves..., ce qui compte, c'est l'expression du Moi profond. Tout ceci, qui concerne le poète d'une façon générale, s'adresse à plus forte raison au comédien, coupable de prêter chaque soir sa personnalité à des êtres différents. Dans *Nadja*, après avoir vanté les mérites spécifiques que revêtait à ses yeux une pièce de grand-guignol qui explorait

Les bas-fonds de l'esprit, là où il n'est plus question que la nuit tombe et se relève...,

André Breton remarquait, à propos de l'interprète principale :

J'ajouterai seulement que le rôle était tenu par la plus admirable et sans doute la *seule actrice* de ce pays, que j'ai vue jouer aux « Deux Masques » dans plusieurs autres pièces où elle n'était pas moins belle, mais de qui, peut-être à ma grande honte, je n'ai plus entendu parler : Blanche Derval.

Et dans une note pour la réédition de 1963, il précisait :

Qu'ai-je voulu dire ? Que j'aurais dû l'approcher, à tout prix, tenter de dévoiler la *femme réelle* qu'elle était. Pour cela, il m'eût fallu surmonter certaine prévention contre les comédiennes qu'entretenait le souvenir de Vigny, de Nerval. Je m'accuse là d'avoir failli à l'attraction passionnelle ».

Insistons bien sur le souci que Breton gardait, à distance, de reconnaître derrière la comédienne la *femme réelle*. S'il n'a pas cherché à l'approcher alors, malgré l'émotion dont il nous fait part, c'est que Blanche Derval était par excellence l'être multiple que sa rigueur morale lui interdisait de fréquenter. Et les comédiens de métier qui ont rejoint, à un moment ou à un autre, le groupe surréaliste, sont peu nombreux. Au bas des tracts collectifs je relève les signatures de Pierre Brasseur et de Roger Blin, outre Artaud dont les démêlés avec le Surréalisme sont connus. En fait, il s'agit là d'une adhésion circonstancielle de deux jeunes artistes, et non d'un accord mutuel profond comme a pu l'être celui de Breton avec chacun des membres de son groupe.

Cette position éthique concernant l'acteur à qui on refuse le droit de jouer au demiurge se double, n'en doutons pas, d'une critique sociale portant sur l'organisation du théâtre en France. Il est de fait que pour réaliser une représentation théâtrale dans notre société capitaliste, on doit se livrer à un nombre de compromissions d'ordre financier, moral ou politique, plus élevé que pour l'édition d'une plaquette de poèmes. Telle est la raison de l'intervention des surréalistes à la représentation du *Songe* de Strindberg par le Théâtre Alfred-Jarry, le 9 juin 1928. Breton et ses amis reprochaient aux animateurs de ce théâtre, Artaud et Vitrac, leurs amis de la veille, d'avoir pactisé avec les puissances d'argent et de n'avoir monté cette pièce que parce qu'ils étaient assurés de couvrir leurs frais. Dans *Le Second Manifeste du Surréalisme*, Breton accusait Artaud au grand jour à ce sujet :

Hélas ! ce n'était pour lui qu'un rôle comme un autre ; il « montait » *Le Songe* de Strindberg ayant oui-dire que l'ambassade de Suède paierait (M. Artaud sait que je puis en faire la preuve), et il ne lui échappait pas que cela jugeait la valeur morale de son entreprise, n'importe.

En somme, à la différence des publications, il apparaissait impossible d'organiser une représentation de tendance surréaliste tant que la société n'aurait pas changé totalement de façon à pouvoir prendre en charge elle-même la réalisation de ses fêtes, sans engager les animateurs de spectacles à la recherche de moyens financiers compromettants. Bien que Breton s'oppose formellement à cette théorie dans *Position politique du Surréalisme*, nous pouvons dire que la Révolution surréaliste, qui changera la société et sa morale, doit précéder toute tentative de représentation dramatique. Tel est le sens de la condamnation portée par Aragon et Breton (*La Révolution surréaliste* n° 7, 15 juin 1926) à l'endroit de Max Ernst et de Joan Miro participant au spectacle des Ballets Russes :

Il n'est pas admissible que la pensée soit aux ordres de l'argent. (...). Peu important les individus qui se résignent à ce point à en passer par les conditions sociales, l'idée de laquelle ils se réclamaient avant une telle abdication subsiste en dehors d'eux.

*
* *

Mais les Surréalistes ne sont pas pour autant opposés à l'idée d'un spectacle au cours duquel ils pourraient asséner au public certaines idées qui leur sont chères, depuis le procès de Maurice Barrès par exemple, le 13 mai 1912 à la Salle des Sociétés Savantes qui marquait, pour tous les historiens, l'élimination de Dada. Il est vrai cependant que les surréalistes, en dehors des Expositions, n'ont pas abusé des manifestations et spectacles comme Dada en avait organisé pendant sa « grande saison » de 1920. Usure ? Signe des temps ? Le mécène habituel de ce genre d'entreprise, Francis Picabia, s'étant retiré sur la côte, il était difficile de rééditer de tels scandales, contre lesquels les directeurs de salles étaient prévenus désormais. A nouveau se trouvait posé le problème financier : la caution qu'il fallait verser à l'avance, la certitude nécessaire de remplir la salle avec des places payantes etc. En outre, le scandale n'a qu'un temps, et le surréalisme étant par essence subversif, il devait diversifier ses activités. Mais demeure le goût des surréalistes pour le « geste théâtral », soit lorsqu'ils participaient aux manifestations dada (activité qu'ils n'ont jamais reniée), soit quand Breton rappelait le souvenir d'Arthur Cravan, complètement saoul, se faisant traîner sur la scène où il devait prononcer un discours, et commençant à se dévêtir devant le public :

Tout bien considéré, dit à ce propos Breton dans *Les Pas Perdus*, le sens de la provocation est encore ce qu'il y a de plus appréciable en cette matière ;

ou encore lorsque Robert Desnos eut la présence d'esprit de répondre à un gogo qui lui reprochait d'applaudir *L'Etoile au Front* de Raymond Roussel : « Nous sommes la claque et vous êtes la joue ».

Il convient de rappeler justement que les surréalistes se sont rendus plusieurs fois en corps constitué dans des salles de théâtre pour soutenir des pièces qui leur paraissaient mériter leur approbation, telles celles de Roussel ; que Breton a pris hautement la parole pour défendre *Les Détraques* de Palau

qui reste et restera longtemps la seule œuvre dramatique (j'entends : faite uniquement pour la scène) dont je veuille me souvenir,

puis en 1949 *Le Roi Pêcheur* de Julien Gracq, et en 1951 *Monsieur Bob'le* de Georges Schehadé, montrant par là que le théâtre pouvait, à la limite, être un des moyens d'expres-

sion du surréalisme, comme la peinture, la poésie ou le manifeste. Rendant compte de mon *Etude sur le théâtre Dada et surréaliste*, Pierre Dhainaut me reprochait amicalement de ne pas avoir cité les œuvres récentes de Jean-Pierre Duprey (*Derrière son double, La Forêt sacrilège*) et de Joyce Mansour (*Le Bleu des sources*) me rappelant par là que le théâtre avait acquis désormais tous ses droits au sein du groupe surréaliste.

* * *

Le dialogue a relégué le monologue dramatique au magasin d'antiquités. Ceci n'a pas échappé au Surréalisme, Breton déclarant dans le *Premier Manifeste* de 1924 :

C'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux.

Avec Philippe Soupault il nous livre un exemple de ce dialogue surréaliste dans le chapitre « Barrières » des *Champs magnétiques*. Là, les deux interlocuteurs ont noté à tour de rôle leurs répliques. Nous remarquons qu'ils se sont imposé un temps de parole identique, et surtout le respect de la syntaxe. Chaque phrase a un sens et le plus souvent les phrases d'une même réplique développent un sens global, constituant, en quelque sorte, une petite narration. Mais parfois s'introduisent des éléments de désordre dans la pensée de chaque locuteur : la phrase qui exprimait une pensée cohérente est soudain relancée par un élément de contradiction coordonné :

Sans cela nous devons nous inscrire en faux contre les plus équitables jugements du monde et le Palais de justice est mouillé.

Ou bien la pensée évoque des transformations mystérieuses, nous renvoie à un monde irréel où rien n'est assuré :

D'un trousseau de clés qu'il avait placé sous verre naquit une pendule officielle qui sonnait l'heure des restaurations.

Le désordre provient aussi de la juxtaposition de phrases n'ayant aucun lien apparent. On attendait une réponse de l'interlocuteur, et c'est la même personne qui poursuit :

Est-ce qu'il y a longtemps que vous êtes enfermé dans cette cage ? L'adresse de votre tailleur est ce qu'il me faut.

Outre ce genre de surprise, comment s'organise le dialogue ? Chacun suit sa propre pensée, intègre dans sa réplique les mots, les idées suggérées par l'autre, mais, en tout état de cause, nous n'avons pas deux discours continus qui s'interpénètrent. Si l'on fait précéder chaque réplique alternativement des signes A et B, on remarque qu'il n'y a pas dans

l'ensemble du passage un discours de A parallèlement auquel se développerait un discours de B. La continuité porte, le plus souvent, sur une seule réplique. La liaison entre les répliques A et B s'opère par des formules de politesse, des phrases toutes faites et d'une portée si générale qu'elles semblent apporter une réponse : « Non merci, j'ai l'heure — Je n'en suis pas si sûr que vous — Hélas ! — Cela s'est vu... »

Intérieurement, les répliques viennent par association d'idées : appel de mots, jeux de mots et calembours, un mot en suggère un autre situé dans la même sphère sémantique :

(A) Les mémoires sont pleins de ces sombres sinistrés qui revenaient des vieilles civilisations et se regardaient à la dérobée dans des eaux qu'ils avaient pris soin de troubler.

(B) Les rivières ne sont pas des miroirs, on a fait beaucoup mieux depuis dix ans. Je peux avec une pierre briser toutes les glaces de la cité...

Le verbe réfléchi entraîne l'idée de miroir qui, par synonymie, amène celle de glace.

Mais l'échange se poursuit rarement sur plus de deux répliques. Parfois l'idée suggérée par un mot réapparaît à un autre moment du dialogue. Pour le lecteur (on devrait dire l'auditeur) la continuité apparente de certains dialogues provient de l'incertitude des « représentants » : pronoms personnels, démonstratifs et possessifs.

En somme, tout se passe comme si chaque personne poursuivait un soliloque contaminé par l'énoncé de l'interlocuteur. Mais il n'y a pas « échange » au sens propre du terme, on ne prête pas attention à l'idée du voisin, on ne cherche pas à lui répondre, on n'attend rien de lui et on ne veut rien lui imposer :

Les mots, les images ne s'offrent que comme tremplin à l'esprit de celui qui écoute (A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*).

et qui parle à son tour. Je me demande si avec les mêmes principes d'expérimentation on ne pourrait pas, actuellement, aller plus loin dans le sens d'une libération du dialogue. Dans les *Champs magnétiques*, les auteurs étaient obligés de transcrire leurs paroles, ce qui ralentissait notablement le débit et le limitait même. Peut-être avec le magnétophone... quoi qu'il en soit, c'est là un document précieux par la critique implicite qu'il fait du dialogue traditionnel, par la poésie qu'il charrie avec lui.

Les mêmes procédés libérateurs ont été employés par les mêmes auteurs dans un bref sketch intitulé *Vous m'oublierez*, représenté à la Salle Gaveau le 27 mai 1920, au cours d'une manifestation dada, et par Roger Vitrac dans *Les Mystères de l'Amour*. Ceci montre à l'évidence que le dialogue ainsi affranchi peut, dans l'esprit des découvreurs, être porté à la scène où il doit convier le spectateur à prendre part, de la même

façon, à la conversation, à se servir des paroles entendues comme de tremplins vers un univers poétique personnel. Après avoir critiqué les formes traditionnelles d'échange d'opinion :

Le mode de langage ne permet d'ailleurs pas d'aborder le fond d'un sujet. Mon attention, en proie à une sollicitation qu'elle ne peut déceimment pas repousser, traite la pensée adverse en ennemie ; dans la conversation courante, elle la « reprend » presque toujours sur les mots, les figures dont elle se sert ; elle me met en mesure d'en tirer parti dans la réplique en les dénaturant (*Manifeste du Surréalisme*),

André Breton propose plusieurs exemples de dialogue surréaliste et passe même à l'expérimentation publique (en fait, c'est l'inverse qui s'est produit, chronologiquement). On ne s'étonnera pas de voir plusieurs dramaturges, passés dans les rangs du surréalisme, y recourir à leur tour. C'est pourquoi il nous semble impossible de nous en tenir au seul examen des positions théoriques du surréalisme à l'égard du théâtre. Au vrai, les poètes ont pour mission de forcer la consigne, et ce n'est pas une exclusion ou une mise à l'écart temporaire qui ont pu empêcher le développement d'idées fondamentales du surréalisme chez ceux qui n'appartenaient plus au mouvement ou ceux qui, sans y avoir adhéré formellement, en approuvaient les idées. Au demeurant, est-ce que Breton n'avait pas une vision figée du théâtre, qui ne correspondait pas à l'exploration que le Surréalisme pouvait y mener et que lui-même a tentée à certains moments avec les pièces qu'il écrivit en collaboration ? Il paraît significatif qu'au moment où l'on préparait la réédition des *Champs magnétiques*, il ait souhaité qu'on y ajoutât *S'il vous plaît* et *Vous m'oubliez*, sans omettre le quatrième acte de cette dernière pièce, dont il avait gardé la copie et que les auteurs n'avaient pas voulu faire imprimer lors de la première publication. Il aurait donc senti que sa condamnation morale absolue ne tenait pas compte du fait qu'un auteur, loin de s'aliéner en donnant vie à des personnages pouvait, au contraire, incarner les différents aspects de sa personnalité, de même qu'un comédien ne se prostitue pas en épousant un rôle mais y projette une ou plusieurs de ses tendances intimes. Le théâtre n'entrave pas la connaissance de l'individu mais y contribue, qu'il soit auteur, acteur ou spectateur. Ce n'est pas un lénifiant. Un agent provocateur plutôt. C'est ce qu'affirmera Antonin Artaud en écrivant : « Le théâtre est fait pour vider collectivement les abcès ».

* * *

Le théâtre surréaliste, tel que nous l'entendons, se distingue des œuvres contemporaines par le recours systématique à la surprise. « La surprise doit être recherchée pour elle-même inconditionnellement » écrit Breton dans *L'Amour fou*.

Au théâtre, elle servira à sortir le spectateur de son fauteuil pour le projeter dans un entre-monde où il pourra accéder à la poésie de tout son être, quitter sa mentalité d'épicier, de notaire ou de critique d'avant-garde pour entrer de plain-pied dans l'univers surréaliste. Les techniques pour y parvenir peuvent relever de la mise en scène ou du texte lui-même.

Dada s'employait déjà à surprendre, à déconcerter le public, au besoin par l'injure ou par le scandale. *Les Mystères de l'Amour*, de Roger Vitrac s'affirment dans la provocation, accumulent les gestes contradictoires et pourtant naturels, détruisent toute logique : un bébé meurt pour ressusciter aussitôt. Les lapsus, les actes manqués font leur apparition sur la scène où les personnages évoluent sans transition de l'état de conscience au rêve. De même la première scène de *L'Empereur de Chine* de Ribemont-Dessaignes, par son incohérence apparente, sa puissance de désorientation, nous plonge brutalement dans la quête de l'Absolu que mènera l'héroïne. Aragon n'a pas hésité à faire précéder *L'Armoire à glace un beau soir*, œuvre au demeurant fort claire, d'un lever de rideau où un soldat français rencontre une femme nue, coiffée d'un grand chapeau à fleurs, portant une voiture d'enfant sur les épaules, où un général et un Président de la République (qui ne mâche pas ses mots : « Général, tu es idiot, je te fais Maréchal de France ») courent après deux sœurs siamoises, tous ces personnages étant chassés par Théodore Fraenkel pour faire place au seul monde véritable, celui que la pièce va exposer.

On ne s'étonnera pas que le dernier acte de *S'il vous plaît* mette en cause les spectateurs, l'un d'entre eux intervenant au nom de la tradition française :

Depuis quelque temps, sous prétexte d'originalité et d'indépendance, notre bel art est saboté par une bande d'individus dont le nombre grossit chaque jour et qui ne sont, pour la plupart, que des énergumènes, des paresseux ou des farceurs (...) Supporterons-nous que les idées, les esthétiques les plus opposées, le beau et le laid, le talent et la force sans style se trouvent placés désormais sur le même plan ? J'en appelle à notre vieux bon sens. Il ne sera pas dit que les fils de Montaigne, de Voltaire, de Renan...

Le choc psychologique, source des plus belles émotions, peut provenir de la rencontre, sur la même scène, de réalités diverses et contradictoires ou, comme proposait Lautréamont : « Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre, et d'un parapluie ».

Que la psychanalyse ait découvert les symboles du lit, de la féminité et de la virilité sous cette affabulation incohérente, cela n'empêche que Breton et Soupault ont justement rassemblé sur les planches *Machine à coudre*, *Parapluie* et *Robe de Chambre* dans *Vous m'oubliez*.

L'étonnement, s'il est provoqué par la parole, peut provenir aussi de la simple disposition des objets sur la scène, comme

dans un tableau « métaphysique » de Chirico. Artaud voulait poser une énigme à partir de quelques éléments matériels, balayés par une lumière violente; en présence d'un « ciel comme perpétuel témoin, apparu partout, dans les paysages comme dans les maisons ». Pour le spectateur, le plaisir de résoudre une énigme se substitue en partie seulement au goût du mystère. La perception des rapports, la compréhension laisse toujours une zone d'ombre qui prolonge l'étonnement ou le renouvellement, comme le remarque M. Carrouges. A la surprise succède la joie de la découverte qui elle-même renvoie à d'autres interrogations.

* * *

Il n'y a pas eu, et pour cause, de mise en scène ou d'architecture scénique proprement « surréaliste », à l'exception des tentatives d'Artaud avec le Théâtre Alfred Jarry. Pourtant quelques auteurs ont essayé de concevoir de nouvelles formes dramaturgiques permettant l'

« accouplement » de deux réalités en apparence inaccouplables sur un plan qui en apparence ne leur convient pas (Max Ernst, cité par Breton dans *Position politique du Surréalisme*)

Pierre Albert-Birot aurait voulu :

Un théâtre en rond à deux scènes
une au centre l'autre formant comme un anneau
Autour des spectateurs et qui permettra
Le grand déploiement de notre art moderne
Mariant souvent sans lien apparent comme dans la vie
Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits
La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture
Les chœurs les actions et les décors multiples

(Apollinaire, prologue aux *Mamelles de Tiresias*)

Dans *Larountala*, du même Albert-Birot, l'élément surprise naît de la confrontation, sur un plateau unique, de deux scènes circulaires, l'une contenant l'autre. Sur la scène intérieure, les acteurs en costume de ville devaient jouer d'une manière réaliste et dire des textes dans l'ensemble classiques, de Villon ou Charles d'Orléans, tandis que sur la scène extérieure se déroulait un drame symbolique, incarné par des personnages symboliques. Du contrepoint des dialogues, de la discordance entre les deux scènes résulte un principe de désintégration mentale consubstantiel à la poésie dramatique.

Chez Yvan Goll, le cinéma introduit dans le drame permet la confrontation du conscient et de l'inconscient, au même instant. Le film projette les rêves du personnage principal, dévoile son érotisme et ses angoisses animales. De même que dans *Larountala*, les héros d'Yvan Goll se démultiplient en un Moi (l'être basement réel) un Toi (l'être social) et un Lui (le subconscient obscène). Comme Jarry l'avait fait avec

Ubu Roi, on montre au bourgeois son double ignoble, et plus précisément on le démonte sur la scène.

Tristan Tzara conçoit, pour *Mouchoir de Nuages*, une scène représentant un espace fermé, comme une souricière, d'où aucun acteur ne peut sortir. Les comédiens devront se maquiller, s'habiller en présence du public. Ils interviennent dans un commentaire après chaque acte de cette tragédie, analysant l'action, invitant à une discussion sur les rapports entre la fiction théâtrale et la réalité de la vie, prévenant le spectateur des intentions de l'auteur, enfin vivant sur la scène comme ils feraient dans la coulisse d'un théâtre ordinaire. Le commentaire aboutit à une pièce parallèle où se trouvent fondues les pensées de l'auteur, des comédiens, du spectateur pris au piège de la souricière.

Finalement, que ce soit par l'insulte ou par des moyens plus raffinés, le théâtre surréaliste agresse le spectateur pour l'amener à agir. Jacques Bersani analysait ce phénomène à propos de Dada :

Les cris, les projectiles, les coups, cette espèce d'hystérie, c'est la possession par Dada du public. Dada exprime sa révolte en forçant à se révolter contre lui. (Dada ou la joie de vivre, *Critique*, février 1966).

et les animateurs du Théâtre Alfred-Jarry n'auront pas d'autre intention en annonçant :

Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa chair sont en jeu. Il ira désormais au théâtre comme il va chez le chirurgien ou le dentiste.

Libre à lui de se rebeller contre le praticien, l'opération n'aura pas moins réussi puisqu'on espère justement cette réaction.

* * *

Loin de moi la naïveté de croire que l'on puisse réduire le surréalisme à l'énumération de certaines techniques. Si la plume fait le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage. Pourtant je relève trois séries de collages (ou citations) dans des pièces surréalistes : *Trésor des Jésuites*, d'Aragon et Breton, *Mouchoir de Nuages* de Tzara, *Victor ou les Enfants au pouvoir* de Vitrac. Toutes trois de nature et de fonction différentes. On peut cependant les assimiler aux collages de peinture, à quoi elles tiennent par la colle et les ciseaux. De même qu'en peinture, elles affirment la personnalité de l'auteur dans son choix et, parallèlement, son effacement derrière l'emprunt. A la différence du tableau dans lequel on peut intégrer des éléments variés, plus ou moins périssables tels que : corde, allumettes, fil de fer, fermeture Éclair, boutons, papier, carton..., l'emprunt au théâtre est toujours de même matière : words, words, only words. Encore faut-il distinguer :

Aragon-Breton choisissent des extraits d'hebdomadaires du genre *Déetective* ou *Noir et Blanc* que, dans leur manuscrit, ils collent simplement, y compris les illustrations ; Vitrac s'empare d'un seul numéro du quotidien *Le Matin* daté du 12 septembre 1909. C'est surtout le feuilleton du *Matin* : « *Les Hommes de l'air* » roman de sport et d'amour par Hugues Le Roux qui donne lieu à une magnifique invention scénique. Tandis que le père, bien calé dans son fauteuil, lit son feuilleton quotidien, la scène décrite par le romancier se réalise entre le lecteur et la mystérieuse visiteuse :

De la sorte, l'homme fort, décidément transporté, eut tout à la fois le spectacle d'un bras rond et nu qui sortait du peignoir pour repousser la porte entre-bâillée, d'une chevelure d'or qui se tordait à la nuque de la grande dame comme un bouquet d'épis, et d'une pudeur plus délicate que toutes les provocations, puisqu'elle pousse cette belle personne à se jeter contre la poitrine de l'athlète comme une gazelle poursuivie qui s'enfoncé dans un taillis. (Tous droits de reproduction et de traduction réservés en France et à l'étranger. Copyright 1909 by Hugues Le Roux).

De son côté Tristan Tzara fait appel à un passage d'*Hamlet* qu'il condense quelque peu en l'intégrant dans son œuvre. C'est donc du théâtre dans le théâtre. Il y aurait beaucoup à dire, esthétiquement, sur cette *mise en perspective* où Tzara injecte un sang neuf à Shakespeare, où William sert de prétexte à Tristan et lui apporte, avec ses mots, la fausse souricière dont il avait besoin !

D'une façon plus générale, se trouve posé le problème de la propriété artistique : une œuvre, aussitôt publiée n'appartient plus à son auteur. Il est juste que le public en fasse sa pâture dans une salle de spectacles.

Le collage est-il introduit ici à des fins réalistes ? J'ai bien le sentiment qu'il en est de même qu'en peinture. Le texte emprunté provient d'une certaine réalité, et il ne fait pas de doute qu'il se présente comme tel au spectateur. Mais celui-ci établit entre l'œuvre et la citation un rapport nouveau, où fiction et réalité interfèrent. L'exemple de *Victor* est particulièrement éloquent : à la représentation plane un certain doute : on se demande si le journal que Charles parcourt est bien *Le Matin* du 12 septembre 1909. Les événements nous sont connus : Perry raconte son arrivée au Pôle, Sommer passe une revue en aéroplane ; on a arrêté l'anarchiste Ferrer. Nous sommes là en pleine réalité. La scène s'est ouverte sur la France de la Belle Epoque ! Puis les faits-divers nous propulsent dans l'irréel, tant la réalité dépasse la fiction. Enfin le feuilleton achève de nous désorienter. Ajoutons à cette dialectique subtile une pointe d'humour non moins vaporeux qui donne sa coloration à la scène entière. Encore un coup du hasard objectif : le temps se joue de la réalité quotidienne et la met en cause !

Enfin le collage sert à la représentation de l'objet vérita-

ble : au lieu d'inventer un texte qui aura les apparences d'un quotidien ou d'un fragment de tragédie, n'est-il pas plus normal d'aller emprunter à un vrai journal, à une pièce de Shakespeare ? En outre, le collage par lequel deux réalités arbitrairement rapprochées en produisent une troisième, dont la valeur est mystérieusement différente de la somme de ses composantes, peut orienter l'ensemble de l'œuvre, la diriger vers des zones que l'auteur n'avait pas prévues. En somme, le hasard intervient en maître et s'empare de la scène.

Autre moyen de forcer l'inspiration, l'écriture automatique pourrait être, selon Breton « une infortune continue » (*Point du jour*) : il ne nous est guère possible de savoir, actuellement, si les fragments d'écriture automatique rencontrés dans les pièces étudiées répondent au souci unique d'authenticité qui préoccupait les premiers membres du groupe. Ils ont été, en tout cas, détournés de leur origine gratuite en pénétrant dans un texte destiné à la représentation. Et pourtant il y a, chez Vitrac ou chez Picasso (*Le Désir attrapé par la queue*) de magnifiques passages visiblement jaillis sans entraves de l'inconscient. Leur pouvoir d'émotion, sur la scène, est indéniable. Il faut convenir que la pratique quotidienne de la dictée automatique a libéré ces poètes de conventions d'écriture, leur faisant trouver, sans qu'ils le veuillent, des images sans précédent mais surtout une tonalité, un rythme poétique nouveau que la recherche consciente n'aurait pu découvrir. Qu'on en juge par ce bref extrait où l'Angoïsse Maigre, amoureuse du Gros Pied, soliloque en plein hiver de 1941 :

Fistule purulente dans mon cœur, l'amour joue aux billes entre les plumes de ses ailes. La vieille machine à coudre qui fait tourner les chevaux et les lions du carrousel échevelé de mes désirs hache ma chair à saucisse et l'offre vivante aux mains glacées des astres mort-nés frappant aux carreaux de ma fenêtre leur faim de loup et leur soif océane.

On connaît désormais suffisamment le procédé cher à Raymond Roussel qui lui fit dévoiler de si belles imaginations. Remarquons cependant que les inventions rousselliennes, nées de la cristallisation de la faculté imaginante entre deux mots-piliers, ne prennent toute leur valeur que lorsqu'elles sont portées à la scène où elles brillent de toute leur nouveauté. Profitant de la surprise qu'elles provoquent elles atteignent notre inconscient, de la même façon qu'elles expriment l'inconscient de leur auteur. Elles révèlent « les baroques mystères de la destinée humaine » (Desnos).

*
*
*

Avec Roussel, le Merveilleux s'empare de la scène. Ce merveilleux, résolution de la vie intérieure et de la réalité, but unique du surréalisme :

Le surréalisme ne tend-il pas, du reste, à donner à la limite ces deux états pour un seul, en faisant justice de leur prétendue inconciliable pratique par tous les moyens, à commencer par le plus primitif de tous, dont l'emploi trouverait mal à se légitimer s'il n'en était pas ainsi : je veux parler de l'appel au merveilleux. (A. Breton, *Point du Jour*).

Tous les chercheurs de merveilles se rassemblent sous la bannière surréaliste : merveilleux involontaire du Douanier Rousseau, merveilleux paradisiaque de Georges Schéhadé, métamorphoses constantes du *Droit de Varech* de Georges Hugnet, de *La Place de l'étoile* de Robert Desnos.

Le rêve y contribue. Le temps et l'espace onirique se retrouvent dans toutes les pièces que nous avons citées, mais plus particulièrement dans *Entrée Libre* de Roger Vitrac, qui est tout simplement une transcription du rêve. *La Révolution surréaliste* publiait des récits de rêve, où les auteurs s'efforçaient de noter leurs songes sans aucun but esthétique, en écartant, autant que possible, le contrôle de la raison ; le théâtre surréaliste fit de même en accueillant les rêves des auteurs ou ceux de leurs personnages, en dressant les monstrueuses architectures surgies du sommeil de la raison. Notons qu'il n'y a pas d'opposition de principe entre l'utilisation dramatique du rêve et l'exploration surréaliste. Breton n'a jamais prôné un irrationalisme débridé :

L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. Si les profondeurs de notre esprit révèlent d'étranges forces, capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles il y a tout intérêt à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison (*Manifeste du Surréalisme* ; c'est nous qui soulignons).

Le Surréalisme s'assigne donc pour tâche de recréer l'univers onirique au théâtre, à charge au spectateur, s'il le désire, de se livrer à l'analyse méthodique dont Freud a fourni les règles. Georges Neveux va plus loin : dans *Juliette ou la clé des songes*, il exprime l'inconscient collectif. Sur la scène, le rêve et la réalité se fondent « en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut dire » (A. Breton).

Autre manière de forcer les limites de la raison, le délire charrié avec lui nos angoisses, nos mythes personnels. Délires du jeune Victor, hallucinations d'Antoine Magneau, le fou, qui, dans ses crises perçoit la triste réalité mieux qu'à livre ouvert.

* * *

Si la quête fondamentale du surréalisme est bien 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 » (A. Breton, *Second Manifeste du surréalisme*) il est indéniable que l'humour est un des plus sûrs moyens pour y attein-

dre. L'esprit qui se heurte au mur de la réalité l'enveloppe, le surmonte, s'affirme victorieusement non pas en le niant mais en le traitant par la dérision ou le sarcasme. L'humour, plus ou moins perceptible, est bien le dénominateur commun à toutes les pièces surréalistes. Humour qui va du « conformisme ironique » d'Erik Satie, à la parodie du langage et du théâtre bourgeois que développent Aragon (*l'Armoire à glace un beau soir*) ou Vitrac.

Voici un fragment d'humour noir emprunté à Tzara : c'est un colon qui parle

Le tabac est une plante dont les feuilles sont vertes, comme l'azur bleu. C'est de là que vient l'expression passer à tabac, vous serez vert comme l'espérance (...) Une société anonyme est en train de se créer dans le but de griller les cadavres des hommes de couleur, qui, à cause de la pluie deviennent de plus en plus abondants, de les moudre ensuite et de vendre le produit sous le nom de « poudre de couleur ». (*Mouchoir de Nuages*).

Humour qui défie les forces du destin en les traitant par l'absurde. On a beaucoup parlé du « théâtre de l'absurde » ; qu'on nous permette de rappeler qu'avant Ionesco il y eut Yvan Goll, Pansaers, Tzara, Vitrac, Aragon.

Au vrai c'est au théâtre que le dialogue absurde prend sa pleine dimension, parce qu'il appelle le spectateur à prendre parti dans la tragédie de l'humanité, non pas à s'abstraire mais à se surpasser, à jeter son gant à l'incohérence du monde, à dominer les mystères de la mort.

*
* *

Je n'aurai rien dit du théâtre surréaliste si je ne mentionnais, pour finir, la place centrale qu'y occupe l'amour. Que l'amour soit un thème à peu près obligé de toute pièce commerciale, cela paraît un fait acquis. Le Surréalisme s'en distinguera en prônant un amour fou, un amour unique, sans limites, qui orientera tous les actes, au mépris de la logique. Que l'on se batte, que l'on se déchire, qu'il y ait du sang, des larmes, des caresses ou des coups, ce sont autant de preuves d'amour. Il faudrait analyser les diverses manières dont usent les auteurs pour exprimer l'amour, conçu comme une prédestination, où chacun attend un miracle qui ne manque pas de se produire. Car l'amour est ici la liberté elle-même. C'est l'étoile qui, sur terre et non au ciel, guide tous ces chercheurs d'absolu. Un amour qui se situe au-delà des conventions sociales, qui exige le bouleversement du monde pour pouvoir être vécu, pour qu'enfin la femme « puisse rédimmer cette époque sauvage » (A. Breton).

*
* *

Que ce théâtre, élaboré dans des conditions difficiles, n'o-

sant pas s'affirmer en tant que tel, ait été conçu par ses auteurs comme un jeu, un exercice littéraire, il n'en demeure pas moins qu'il a toujours été écrit en vue de la représentation. Difficile à mettre en scène, détruisant les vieilles catégories du cerveau, il suppose une grande liberté d'esprit du public, ou du moins une libération qui explique les scandales auxquels il donna lieu, parfois, à la représentation. S'il semble injouable à certains, c'est qu'ils n'ont pas vu combien il créait une dramaturgie nouvelle, à laquelle ni les metteurs en scène actuels ni les comédiens ne sont habitués. Peut-être faudrait-il aussi imaginer une architecture scénique qui convienne un peu mieux que la scène « à la française » à ce théâtre de rêve. Mais surtout, il faudrait voir que ces pièces intègrent les réactions des spectateurs, ou les invitent à poursuivre le dialogue surréaliste dont nous parlait André Breton. A ce titre, il est impossible de se livrer à une étude dramaturgique comme pour le théâtre traditionnel, et, bien entendu, les œuvres dont nous parlons paraîtront mal construites aux critiques de goût classique, qui n'y retrouveront pas les différentes phases qui ont fait la réussite du théâtre français, de Corneille à Feydeau. A la psychologie en surface des personnages se substitue la psychologie en profondeur de fantoches ; les limites de la folie passionnent plus que le dur noyau de la raison. A la notion d'action se substitue celle d'inaction. Au lieu de concentrer l'attention des spectateurs vers un certain nœud dramatique, on le désoriente. Il faut à ce théâtre un public déboussolé. Alors seulement le théâtre surréaliste donne jour sur la *vraie vie* où le rêve, l'amour, le merveilleux, l'humour, entrent en composition avec la réalité pour la dynamiter de l'intérieur. Mise en cause constante du langage, donc de la société, il ouvre toutes grandes les écluses de la poésie, du lyrisme. Théâtre de poètes dira-t-on ? Il fallait cela pour en finir avec le théâtre psychologique, amener le spectateur à n'être plus un témoin ou un voyeur mais un véritable acteur du drame qui se joue quotidiennement sur la vaste scène du monde, le conduire aussi à sa propre libération au moyen des forces poétiques.

Henri BÉHAR.

Ci-contre: Cubomante du surréaliste roumain Gherasim LUCA, d'après la Vierge de RAPHAËL.



