

Henri Béhar

VITRAC

THÉÂTRE OUVERT
SUR LE RÊVE



L'Age d'Homme



VITRAC, THEATRE OUVERT SUR LE REVE

... ..

...

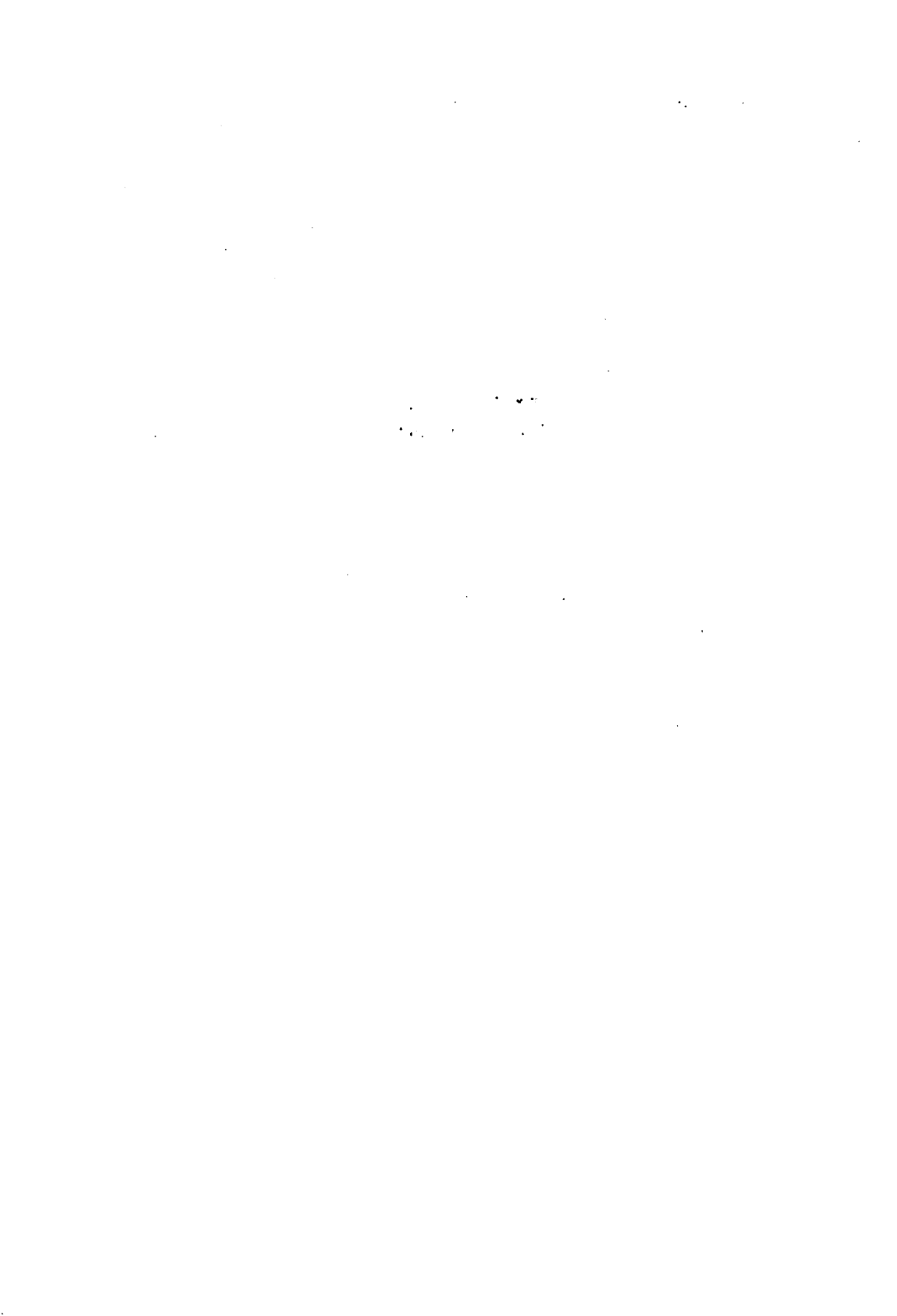
... ..

Henri BÉHAR

VITRAC
THÉÂTRE OUVERT
SUR LE RÊVE

L'Age d'Homme

ESSAIS



ESPACE ET TEMPS MÊLÉS

Pour l'histoire littéraire et pour le public qu'elle est censée informer, Roger Vitrac est l'homme d'une seule œuvre, *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, avec laquelle on a tôt fait de l'identifier, sans chercher à prendre la mesure de son talent, sans le situer à la place qui lui revient. Tantôt personnage secondaire du surréalisme, tantôt précurseur du théâtre nouveau, il reste en tout cas méconnu, et les efforts des uns et des autres n'ont pu lui assurer l'audience durable qu'il mérite. Peut-être est-il responsable du sort qui lui est fait, pour avoir accepté de mener une existence discrète, isolée, loin de ces scandales individuels qui assurent une réputation, ponctuée par de rares représentations, dans des théâtres d'avant-garde, d'œuvres insolites et déroutantes qui, chaque fois, n'étaient pas de leur temps. Non qu'elles vinssent hors de propos, mais justement parce qu'elles dépassaient les préoccupations du moment, anticipant sur l'éternité. Et, non content de désorienter le public, Vitrac se refusait à bâtir la théorie du drame contemporain qu'il aidait à mettre en scène. Sa seule explication, son unique système de défense, consistait à affirmer qu'il n'avait rien inventé, se bornant à transcrire « la vie comme elle est ». Or rien n'est plus étrange ni plus compliqué que l'esthétique du quotidien, surtout lorsqu'elle est portée au théâtre. Implicitement, il s'agit de percevoir les mécanismes mythiques régissant le réel : les interférences, les coïncidences, ce hasard nécessaire qui mènent une existence à son terme, sans oublier que rien n'est isolé, tout déplacement d'un être provoquant une réaction en chaîne

du système social. Tout est dans la mise en perspective, non dans l'objet lui-même, de sorte qu'on s'abuse à ne considérer que les faits au lieu des rapports qu'ils entretiennent entre eux.

Lorsqu'un auteur nous assure avoir puisé dans sa propre existence pour former son œuvre, il convient tout d'abord de le croire, quitte, par la suite, à montrer que ce mode d'information participe d'une théorie littéraire, d'une idéologie précises. Au demeurant, certains faux problèmes, hérités de la critique rationaliste du XIX^e siècle, devraient être désormais bannis de nos préoccupations. Si un poète dit « je », il est évident qu'il se réfère au moi vécu, authentique, aussi bien qu'au moi rêvé, recomposé dans son unité perçue a posteriori. Le poète est lui-même le lieu essentiel et premier d'un certain travail du texte; c'est chimère de croire que celui-ci puisse s'élaborer à son insu, en dehors de toute donnée socio-historique, surtout en matière de théâtre. L'écriture automatique elle-même nous aura du moins appris à remettre l'homme, le sujet conscient et inconscient, au centre de l'observation.

C'est pourquoi l'évocation d'une existence relativement brève (1899-1952), marquée par une production littéraire d'une vingtaine d'années, au cours d'une période particulièrement dramatique, s'impose ici.

MOUVEMENTS PREMIERS

Plus que les événements eux-mêmes, saisis dans leur nudité, compte leur retentissement, leur influence sur la constitution d'une personnalité. Ainsi, il est évident que Roger Vitrac a perçu les premières années de son existence comme une période privilégiée, heureuse, empreinte d'une certaine solennité aux yeux de l'adulte qu'il est devenu. Né dans une merveilleuse province aux paysages divers et contrastés, encore isolée, au début du siècle, de l'agitation industrielle, ignorant la course à la productivité, assurée qu'elle était de ses richesses agricoles, Vitrac n'a voulu retenir que le bonheur de vivre, fils unique, auprès d'une mère jeune (elle avait dix-sept ans à sa naissance) dans une famille aisée, tirant de la truffe l'essentiel de ses revenus — et de son confort. Par la suite, proses et poésies rappelleront la maison de Pinsac qui vit ses premiers jeux, le jardin silencieux où il chassait les insectes pour nourrir une mésange; et ensuite la grande demeure de Souillac, dans l'artère principale, où le père riche d'ambitions vint s'installer, ayant acheté une charge d'avoué. Elle était dotée elle aussi d'un grand jardin, donnant sur la campagne environnante, où, avec ses jeunes compagnons, Roger s'exerçait aux plaisirs agrestes, épiant les allées et venues des adultes, s'initiant aux joies de l'aventure. Puis, il faisait de longues promenades sur ces bateaux plats chargés de piquets de vignes qui descendaient la Dordogne, construisait des cabanes en forêt, ou encore passait les longues heures creuses de l'hiver dans la boutique d'une marchande de porcelaine, à feuilleter le supplément illustré du *Petit Journal*.

C'est dans ce cadre, certainement embelli par le souvenir, mais toujours charmant, que naquirent les premières émotions. Tout d'abord une affection pour une petite fille avec qui, à l'âge de trois ans, le bambin comptait s'enfuir sur les routes, et, peu après, le désir de se faire remarquer par une enfant mystérieuse, inabordable, belle entre toutes. Déjà « nous pensions aux délices futures, à l'amour », dira-t-il, et ces pulsions initiales figureront en bonne place dans son théâtre.

Si Vitrac n'a pas été initié au théâtre par la manipulation des marionnettes, comme d'autres écrivains de sa génération, il a été néanmoins fasciné par le monde du spectacle lors de représentations des théâtres ambulants qui donnaient des vaudevilles et des pièces de cape et d'épée, s'émerveillant dans l'enceinte de toile des voltiges des gymnastes, allant épier dans les roulottes qui servaient de loge les métamorphoses des acteurs, s'imprégnant de l'odeur des fards, attiré par les jeux de l'ombre et de la lumière dont les vibrations resteront pour lui la marque significative de l'illusion scénique.

En même temps qu'il se pénétrait de ces joies fondamentales procurées par l'univers factice proche du rêve, il prenait conscience de ces données essentielles que sont, pour l'art moderne depuis Apollinaire et Picasso, la surprise et l'étonnement. La première lui vint de l'expérience que le pharmacien lui procura en l'invitant soulever tour à tour une immense bouteille réclame en carton et un petit flacon de mercure; l'autre, qu'il définissait comme une émotion vertige de la connaissance, lui venant de tous les spectacles de l'existence. Plus tard, il se fit une règle de s'étonner de tout.

De fait, un enfant d'autrefois, vivant dans une petite ville de province, pourvu qu'il fût doué d'une insatiable curiosité, était mis, plus qu'aujourd'hui, au contact d'une société diversifiée, l'idiot de village côtoyant le positiviste le plus endurci. Dans le microcosme citadin, toutes les variétés humaines étaient représentées, la société n'ayant pas encore pris l'habitude de se cloisonner par strates d'âges, en isolant les enfants, les « actifs » et les vieillards. Si chaque catégorie sociale se voyait affecter un quartier précis, il était facile,

surtout aux enfants, de passer de l'un à l'autre et de prendre ainsi connaissance de l'univers. Vitrac tirera beaucoup des heures passées à observer les habitués du Cercle, au Grand Café de Souillac où il accompagnait son père, et bien des scènes de son théâtre nous paraissent surgies intégralement de cette époque. Mais c'est la fréquentation des « innocents », des déséquilibrés, qui a le plus impressionné son imagination enfantine, au point qu'on verra leur ombre se profiler en chacune de ses pièces.

Pourtant, aussi isolé fût-il, un chef-lieu n'était pas à l'abri de l'agitation universelle, dont les échos lui parvenaient, étouffés. C'est ainsi que la Belle Epoque prenait, aux yeux de l'enfant, des allures de comédie d'intrigue avec la séparation de l'Eglise et de l'Etat, de feuilleton sanglant et grivois avec l'affaire Steinheil, l'ancienne connaissance du Président Félix Faure, de roman d'anticipation avec les exploits de l'automobile et de l'aviation tandis qu'en coulisses se préparait la grande tragédie des temps modernes. La mode est au machinisme et Paris polarise l'attention. La famille Vitrac n'y résiste pas, elle s'y installera en 1911.

C'est que la situation économique et morale du père, véritable don Juan de province endetté par le jeu, devenait intenable dans cette petite ville. Grâce à l'appui de l'homme d'Etat local, Louis-Jean Malvy, il obtint un emploi de rédacteur administratif à Paris, et ses frasques allèrent s'abîmer dans l'anonymat de la capitale. Prenons bien garde que ces précisions ne relèvent pas du goût malsain pour l'anecdote cubiculaire dont on crédite les biographes. Les querelles de ménage auxquelles donnaient lieu les aventures galantes du chef de famille et où le jeune Vitrac se trouvait, de fait, mêlé, constituent un exemple parfait de ce qu'il nommera par la suite *la honte* du monde adulte, à quoi il opposera *la solennité* de l'enfance. En d'autres termes, l'image d'une enfance heureuse que nous avons tracée doit être complétée et modifiée par un ensemble de tensions psychologiques qui se trouvent à l'origine d'une personnalité complexe. Ces tensions latentes s'accroissent du fait que le cadet de Roger Vitrac, Patrice, né en 1910, mourut en bas âge. Le jeune garçon en fut très affecté, au point que l'image de ce frère disparu reviendra fréquemment dans

son œuvre, investie de qualités et de pouvoirs magiques ou, pour le moins, compensateurs. En outre, l'affection de la mère mal-aimée, bafouée par son mari et douloureusement frappée par la mort de son enfant, s'est reportée sur l'ainé, au point de surcharger jusqu'à la rupture la sensibilité fragile. Tel est bien, nous semble-t-il, l'élément central qui donne son impulsion et sa coloration à la création littéraire. Tel est, en tout état de cause, le motif que Vitrac lui-même cherchait à mettre au jour lorsqu'il analysait ses personnages en distinguant pour chacun d'eux « sa valeur poétique, ou mieux, sa couleur. L'enfant qu'il a été, et surtout *l'enfant qu'il est resté* (...) ». Quant à lui, tout nous montre qu'il a eu le sentiment d'avoir connu une enfance particulièrement heureuse et préservée des misères du monde adulte, conservant au long de son existence les vertus du premier âge de la vie. Du conflit qui s'élève entre cette image peut-être mythique d'un temps heureux, noué, irréductible, non itératif, et les agressions externes, naît l'ambivalence du sentiment si caractéristique de l'œuvre vitracienne, tendue entre les deux pôles simultanés du rire et des larmes, de la déraison et de la raison, de la cruauté et de la pureté.

LES CERCLES DE L'AMOUR ET DE L'AMITIE

Voué à l'amitié et à l'amour, Roger Vitrac leur a consacré la part capitale de son existence. C'est là un domaine extra-littéraire, les coulisses du théâtre, où nous devrions nous abstenir de pénétrer si, de fait, les relations sentimentales de notre auteur n'avaient coloré et même parfois déterminé son œuvre, dans ses options et sa pratique. Tout nous prouve qu'il était essentiellement un être d'affection. Ses rapports avec les gens s'établissaient en fonction de la sympathie (ou de l'antipathie) qu'ils dégageaient, de leur capacité à rendre la condition humaine acceptable, et non, comme d'autres, en raison d'une communauté de vues ou d'intérêts. Un peu dégingandé, comme un enfant poussé trop vite, d'allure nonchalante, un pli ironique aux lèvres, il était en fait un grand sentimental, comme il arrive souvent aux gens de sa taille, et il aura rendu un culte exceptionnel à l'amour.

De la même façon, c'est l'émotion qui dicte ses rapports avec le cadre parisien dont, jeune provincial « monté » à la capitale, il a bien vite pris possession, s'adaptant parfaitement au quartier des Halles où ses parents s'établirent, sensible aux effluves passionnelles qui en émanent :

Au milieu de la population des Halles, je me sentais à l'aise et, pour ainsi dire, dans mon élément [...]

Et quelle architecture ! Cela fait penser au bazar de Damas, aux jardins suspendus, aux grottes marines ! Aux hallucinantes perspectives des rêves. Ce sont des corridors de tendresse, des chambres d'amour. Il y a là le lyrisme, la comédie, et jusqu'aux coulisses sanglantes de la tragédie. Minotaure ! Sirènes ! Héros armés de tout l'arsenal du mystère. Bouchers !

Je crois bien que c'est là que l'attente d'événements sans proportions se confondait enfin avec la fatigue et que le brouillard du jour nous surprenait avec son fanal bleu et ses lingeeries saumon [...]¹

Le même texte évoque les amitiés estudiantines qui furent cause de son entrée en littérature. A la caserne de Latour-Maubourg, où il faisait partie du peloton spécial d'élèves officiers à qui, en sa compréhensive sollicitude, l'autorité militaire avait accordé un contrat les autorisant à poursuivre dans la journée des études en Sorbonne, Vitrac fit la connaissance de René Crevel, Marcel Arland, André Dhôtel, Georges Limbour, François Baron et, par ce dernier, de son frère, Jacques Baron, lycéen qui devait s'annoncer comme l'enfant prodige du surréalisme. Unis par un commun mépris envers les charges que la société mal rétablie du conflit mondial voulait leur imposer; attirés par la nouvelle esthétique qui perçait du côté de Dada et particulièrement de la revue *Littérature* dont Vitrac connaissait par cœur des passages, en particulier *Les champs magnétiques* que Breton et Soupault y avaient fait paraître; mus par cet esprit de groupe spécifique que suscitent certaines collectivités, ils fondèrent la revue *Aventure*, qui n'eut que trois livraisons, de novembre 1921 à janvier 1922. Le titre le suggère, il s'agissait avant tout de se mettre en quête de nouveauté, sans dessein prémédité :

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 estime que tout est aventure, aimant surtout en ce titre le lyrisme et l'attrait du mystère qu'il exprime².

On publie donc pour chercher, expérimenter et se faire connaître sans pouvoir arguer d'une doctrine ni de buts définis. Ce qui unit ces jeunes gens, temporairement, c'est une même disposition d'esprit, une même façon de ressentir la vie moderne, à la fois insouciance

¹ Roger VITRAC, « Deux heures du matin aux Halles », *Visages du monde*, n° 46, 15 juin 1937.

² *L'Université de Paris*, n° 235, 25 octobre 1921, p. 4.

et inquiète. *Aventure* s'est distinguée avec son enquête sur l'humour, et en publiant quelques textes de Vitrac, dont sa première pièce, *Le Peintre* (le manuscrit d'une pochade antérieure, *La Fenêtre vorace*, représentée par le groupe théâtral du même peloton spécial devant un colonel ébahi, demeure introuvable). Par la suite, Crevel évoquera le temps où, le soir, dans la chambrée, Vitrac lisait cette œuvre, sans que personne puisse résister plus de cinq minutes à son humour déconcertant.

Au vrai, l'attrait que Vitrac éprouvait pour Dada, se rendant en uniforme à l'une de ses manifestations publiques dans les jardins sauvages de Saint-Julien-le-Pauvre, ainsi que la communauté de vues qu'il manifeste avec ses camarades d'*Aventure*, résultent de causes profondes, caractéristiques d'une génération partageant ce nouveau mal du siècle dont Marcel Arland sera l'analyste. Toutes les valeurs morales effondrées, on éprouve le besoin de se grouper, de poursuivre le carnage afin d'interdire le retour offensif des grands principes et des bons sentiments, de dégager les orientations qui détermineront l'homme nouveau, dans un cadre spirituel et artistique adéquat. C'est pourquoi, au début de 1922, Vitrac n'hésite pas à faire un coup de force en se proclamant directeur d'*Aventure* et en participant, à ce titre, aux travaux préparatoires du Congrès « pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne » dit Congrès de Paris, qui devait procéder à une révision générale des valeurs, dégager une morale et une esthétique nouvelles. L'affaire échoua, Vitrac y gagna l'amitié d'André Breton.

Peu après, le 2 juin 1922 selon Vitrac lui-même, il connut Léa, c'est-à-dire Suzanne, en compagnie de laquelle il assista à *Mavra* de Stravinsky à l'Opéra, dans la loge de Picasso procurée par l'entremise d'Aragon. La date précise a son importance aux yeux d'un homme féru de magie, d'astrologie, de calculs cabalistiques, et sensible aux coïncidences et aux signes du destin; cela signifie que cinq ans plus tard, au même moment, il lui arrivera quelque chose d'extraordinaire. Ce sera la création des *Mystères de l'Amour* et la liaison simultanée avec Kathleen. Revenons à la première qu'il évoque dans un de ses poèmes délirants :

En mil neuf cent vingt-deux j'avais vingt-deux ans
Et j'étais amoureux d'une femme fatale
Qui dans un manteau noir et rouge était très pâle
Au milieu d'un cercle charmé de jeunes gens

...

Je regardais mon café-crème et j'étais triste
Et je pensais aux oiseaux sur la mer parce qu'elle
Avait les sourcils longs et fins en forme d'ailes

Et très bien soulignés d'un trait de crayon bistre
Elle était brune. Un turban noir prenant sa tête
Comme deux mains gantées y fixait une aigrette
Tremblante avec un petit nœud papillon d'or
Et tout cela faisait très bien dans le décor

...

N'avoir que les regards de la femme qu'on aime
Et la perdre de vue. Ah. quel aveuglement
Trois mois plus tard j'étais devenu son amant
Dieu est grand et Paris résout tous les problèmes.³

On a dans le poème entier, pourvu qu'on veuille bien s'y reporter, une idée de l'atmosphère de l'époque et des idées qui l'animaient. Persuadé, à l'instar de Breton, que la femme est l'être attendu pour rédimier cette époque sauvage, il pense que l'homme ne peut atteindre à la connaissance absolue que par un amour total. A Suzanne il dédie un article, « Amour », qui rend hommage à son pouvoir de transmutation, à sa faculté de synthèse, à son intercession en faveur de l'imagination créatrice, de telle sorte qu'il suffit de se plonger dans le regard de l'aimée pour y observer les mécanismes de l'existence. C'est ce que Vitrac fera dans *Connaissance de la Mort* où à travers Léa et grâce à elle s'énoncent certains des mystères qui nous dominent :

Quoi qu'il en soit, je crois qu'il y a dans l'amour absolu le moyen de découvrir les lois de cette mécanique mentale dont la seule connaissance dispense du moindre effort⁴.

³ Roger VITRAC, « Enigme qu'on ne sait sur quel pied danser », *Dés-Lyre*, 1964, p. 201.

⁴ Roger VITRAC, « Amour », *Les Hommes du jour*, 3 juin 1923, p. 6.

De son inspiratrice il dira :

« Léa est le sujet de *Connaissance de la Mort*. Une femme avec qui j'ai vécu pendant trois ans et qui est très belle, très bonne et sans souillures. C'est aussi la jalouse des *Mystères de l'Amour* ».

(*Connaissance de la Mort* et *Les Mystères de l'Amour* sont ici des documents, pas plus)⁵.

Force est d'avouer que cette femme qui, au même titre que Nadja pour Breton, incarnera le surréalisme absolu pour Vitrac, le confirmera dans ses croyances initiales, exacerbera la force du désir et lui révélera l'aspect positif de la souffrance. Peut-être était-ce dû à une modalité personnelle du sentiment vécu comme ambivalent, acceptant l'expression contradictoire : on peut aimer quelqu'un et le frapper, la manifestation gestuelle n'est pas négation de l'émotion profonde. Cependant les souffrances que la même femme fit éprouver à Georges Sadoul quelques années après, nous laissent penser que la violence marquant sa liaison avec Vitrac n'était pas le seul fait du poète. Elle eut pourtant un rôle positif en suscitant et en alimentant de ses tensions provocatrices deux œuvres qui, bien que méconnues, sont parmi les plus révélatrices du surréalisme originel.

Les relations de Vitrac avec Breton sont, elles aussi, placées sous le signe de l'attraction passionnelle :

« C'est lorsque j'eus conscience de la *déroute perpétuelle* que je vis André Breton », confesse-t-il⁶, précisant par ailleurs :

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 ce n'est pas une confiance, c'est une grâce⁷.

De tels termes dénotent clairement la nature affective des rapports que l'ordonnateur du surréalisme souhaitait avoir avec ses compagnons; ils expliquent que chaque rupture ou exclusion ait conduit les uns et les autres à des propos extrêmes. Pour lors, quand Vitrac se lie avec Breton au début de 1922, il s'agit avant tout d'enterrer Dada et d'aider à la naissance de ce qui doit lui succéder,

⁵ Roger VITRAC, *Le Voyage oublié*, Rougerie, 1974, p. 46.

⁶ Roger VITRAC, « Chronique : les Pas perdus », *Revue européenne*, 1^{er} mai 1924.

⁷ Roger VITRAC, « André Breton », *Le Journal du peuple*, 5 janvier 1924.

qui n'a pas encore de nom ni de perspectives claires, et que, pour cette raison, Aragon proposera d'appeler le « mouvement flou ». S'il n'est pas très partisan des expériences hypnotiques introduites dans le groupe par Robert Desnos, Vitrac contribue à la détermination des orientations nouvelles, particulièrement en prenant au pied de la lettre l'appel de Breton (lui-même démarqué de Cendrars) : « Lâchez tout... Partez sur les routes. » Avec Aragon, Breton et Max Morise, il décide d'unir les chemins spirituels aux routes matérielles en partant à l'aventure, à pied, en Sologne. Ce sera le « Voyage magique » dont il se proposait de faire la relation, et dont nous trouvons trace dans certaines pages de *Connaissance de la Mort*.

Avec le recul, on peut voir qu'il s'agissait là d'un très sérieux rite d'initiation, marquant le passage vers l'union spirituelle en même temps que la quête d'une connaissance sensible; la récupération, au contact de la nature, de pouvoirs perdus; la captation de signes révélateurs. Il y a là une démarche assez comparable à celle des pèlerins de Compostelle, dont l'aspect ésotérique a été mis en évidence par le film de Buñuel, à ceci près que la voie n'est pas tracée à l'avance et que l'aboutissement ne saurait être une religion révélée. Breton en signale les difficultés et tire le bilan :

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, et de plus en plus inquiétants. L'irritation guette et même il advient entre Aragon et Vitrac, que la violence intervienne. Tout compte fait, exploration nullement décevante, quelle qu'ait été l'exiguité 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. ⁸

Vitrac, quant à lui, en retiendra l'atmosphère magique et fantasmagique dont s'imprégnera son œuvre.

Il convient d'abolir une image fausse qu'on se fait du mouvement surréaliste, que l'on croit dirigé par un chef omnipotent. Dans la réalité, les initiatives venaient de l'ensemble du groupe, Breton s'efforçant de prendre les mesures nécessaires à leur réalisation.

⁸ André BRETON, *Entretiens...*, Gallimard, 1952, pp. 75-76.

De la sorte se dégage, à l'aube du surréalisme, un ensemble de thèmes, de préoccupations, d'ancêtres communs, de Sade à Lautréamont, Jarry et Freud. Vitrac partage les vues de Breton sur le silence, envisagé à un certain moment comme une sorte de suicide littéraire collectif (ils devaient, en 1923, annoncer qu'ils cesseraient d'écrire); sur le rêve comme apprentissage de la mort, sur la liberté enfin.

Avec ses compagnons, Vitrac participe à la définition du Mouvement au cours de jeux, d'expériences aléatoires, de déambulations nocturnes plus que de séances de réflexion théorique. Il signe, avec Eluard et J.-A. Boiffard, la préface au premier numéro de la *Révolution surréaliste* dont il illustre les propos dans ses proses poétiques de *Connaissance de la Mort*, ses poèmes de *Cruauté de la Nuit* et *Humoristiques*, ses premières œuvres dramatiques telles qu'*Entrée libre* et *Les Mystères de l'Amour*. Outre sa conception très personnelle de l'image humoristique, et du langage dramatique, son apport original réside dans la jonction qu'il opère avec les écrits hermétiques, étant féru de magie, alléguant Apollonius de Thyane, Cornélius Agrippa, François Patricius, dont il fera les intercesseurs de *La Lanterne noire*, poèmes surréalistes dédiés à Breton (recueillis dans *Dés-Lyre*).

Dès lors, son exclusion, ou plus exactement sa mise à l'index du groupe, signifiée par André Breton en septembre 1925, surprend grandement. Malgré un rapprochement très bref, en 1928, qui vit la publication de *Consuella* dans un numéro de la *Révolution surréaliste*, l'excommunication absolue sera fulminée dans le *Second Manifeste du surréalisme* :

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 la police (déclaration du théâtre Alfred Jarry, publiée dans la *Nouvelle Revue Française*) ?.

⁹ « Et puis, la barbe avec la Révolution ! » son mot historique dans le surréalisme sans doute ». Note d'André Breton; *Manifestes du Surréalisme*, Idées, Gallimard, 1967, p. 89.

Les formules sont d'autant plus violentes si l'on songe que le même homme avait naguère « fait acte de surréalisme absolu » au dire du même auteur ! Les reproches qui lui sont faits concernent :

- 1° son ardeur à poursuivre des buts littéraires,
- 2° son refus d'engagement politique,
- 3° son option en faveur du genre dramatique.

C'est là, semble-t-il, la cause essentielle de l'exclusive qui le frappa, en compagnie d'Artaud; André Breton réprouvant, au nom de la morale surréaliste (ici très rousseauiste), une activité qui tend à accroître la dissociation de la personnalité. Partant d'une conception figée du spectacle, le malentendu était irrémédiable — et grave de conséquences puisqu'il obérait la diffusion du surréalisme dans ce domaine et accroîtra d'un quart de siècle le retard du théâtre sur les autres activités esthétiques.

A la date, cependant, tous les griefs incriminés, qui auraient pu viser d'autres membres du groupe coupables des mêmes déviations, ne nous paraissent pas suffisants pour expliquer ce geste. Bien qu'il s'en défende, l'attitude de Breton paraît avoir été sur-déterminée par des causes personnelles, en raison même de la confiance qu'il portait à Vitrac, qu'il aurait jugée mal placée.

Les conséquences furent désastreuses pour ce dernier, qui, frustré de son amitié admirative, perdit tout appui collectif et vécut pour ainsi dire en réprouvé, sentiment dont plusieurs textes autobiographiques portent témoignage, confirmé *a contrario* par la violence des termes du pamphlet *Un Cadavre*, publié en 1930 par les exclus du groupe.



L'amitié et l'espérance qu'il avait placées en Breton furent reportées sur Antonin Artaud et, d'une façon plus générale sur l'activité dramatique. Dès leur première rencontre, en 1924, au sein du groupe de la rue Blomet qui, chez le peintre André Masson,

réunissait Georges Limbour, Michel Leiris, Raymond Queneau..., un courant de sympathie particulière s'établit entre eux, qui allait durer une dizaine d'années. Bien qu'ils fussent très différents de nature, de formation, de tempérament, ils se ressemblaient dans leur commune passion pour un théâtre non encore advenu. Mais leur amitié débordait le cadre de préoccupations d'ordre professionnel; elle provenait d'une réelle compréhension mutuelle dont fait état, à l'origine, la correspondance publiée d'Antonin Artaud, lequel déclarait à son amie, Génica Athanasiou, que Vitrac était une belle âme. Il convient de remarquer, à ce propos, que nous ne possédons pas la correspondance équivalente du côté de Vitrac; si on la retrouvait, on pourrait y relever des termes semblables car ce qu'ils publient l'un sur l'autre est étrangement identique et prouve plus que de la connivence entre eux. C'est d'abord un article d'Artaud qui, dans la *Nouvelle Revue Française* (septembre 1925), exalte les qualités spirituelles de Vitrac qui concilie au sein du surréalisme l'écriture automatique avec la lucidité d'esprit. En véritable alchimiste, ce dernier sait dépister le phosphore dans l'amour et dans la mort — c'est-à-dire *Les Mystères de l'Amour*, parus, et *Connaissances de la Mort*, à paraître — se livrant à une certaine destruction afin d'atteindre une connaissance essentielle. En commentant la pièce de Vitrac, Artaud définit, implicitement, sa conception du surréalisme et, davantage, du surréalisme au théâtre, à travers ces fantoches monstrueux de réalité, illogiques et cependant vivant de la chair de l'esprit.

A l'essai d'Artaud fait écho un article de Vitrac, dans la même revue, en décembre 1925, rendant compte de *L'Ombilic des Limbes*. Le calme Vitrac comprend parfaitement le tourmenté qui pousse à l'extrême l'analyse de l'esprit, qui vit la dualité du corps et de l'âme en ayant, profondément, le sentiment de leur unité, qui, comme lui, a connaissance de la mort. Il se déclare donc solidaire de sa souffrance, de ses parti-pris hermétiques et signale l'importance des correspondances qui font de cette œuvre une alchimie de l'esprit. L'identité des formules n'a rien de surprenant ! Artaud commente : « Vitrac a fait sur mon livre un article d'une compréhension inouïe. »

Dès lors s'explique l'initiative d'une activité commune, qui ne prendra effet qu'en 1927, tendant, avec le concours de Robert Aron dans un premier temps, et d'Yvonne Allendy en permanence, à créer le seul théâtre révolutionnaire de l'entre-deux guerres, non point parce qu'il représenta deux œuvres authentiquement surréalistes, mais en tant qu'expérience unique dépassant le conflit opposant traditionnellement le réalisme et l'illusion. N'ayant pu mettre en scène *Les Mystères de l'Amour* dans un théâtre établi, à l'Œuvre de Lugné-Poe par exemple, Artaud se décida à fonder le Théâtre Alfred-Jarry. L'histoire de cette entreprise est désormais connue (on en trouvera les dates essentielles dans la chronologie, en fin de volume). Il faut bien se dire que si Artaud peut légitimement revendiquer la propriété du titre, Roger Vitrac n'est nullement étranger à ses initiatives, ne se bornant pas à être le seul auteur joué du Théâtre Alfred-Jarry, comme disait le metteur en scène. C'est ne rien comprendre aux phénomènes internes du groupe que de chercher à attribuer à l'un plutôt qu'à l'autre ce qui revient à l'action collective. Il est de fait qu'Artaud a rédigé les différents manifestes, d'ailleurs signés par lui, à l'exception de la brochure *Le Théâtre Alfred-Jarry et l'hostilité publique* (1930) écrite par Vitrac. Mais l'essentiel est que toutes les interventions de ce théâtre, écrites ou visuelles, résultent d'un projet commun, comme le montrent par exemple les montages photographiques illustrant la même brochure, fournissant un équivalent iconique aux mises en scènes d'Artaud pour les pièces de Vitrac, sur quoi ils insistent tous deux :

« L'esprit de ces illustrations est commun à Antonin Artaud et à Roger Vitrac qui les ont composées en étroite collaboration et qui les ont jouées eux-mêmes avec Mademoiselle Josette Lusson... »¹⁰

Ce qu'il faut retenir de ce théâtre éphémère qui ne put donner que quatre spectacles, dans des conditions très difficiles, c'est que non seulement il monopolisa les initiatives mais qu'en outre il multiplia les risques, compromettant par là même son existence et contribuant à la ruine du théâtre existant par des moyens spécifiquement théâtraux. Il fut le théâtre de l'onirisme avec *Les Mystères de*

¹⁰ Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1961, t. III, p. 64.

l'Amour et *Le Songe* de Strindberg; le théâtre de la contestation avec *Victor* et la projection d'un film interdit par la censure (*La Mère* de Poudovkine); le théâtre de la provocation avec les déclarations d'Artaud. S'attaquant à la difficulté (*Le Songe* était réputé injouable), usant de l'humour et de l'ironie, il combattit effectivement pour la libération de l'esprit, en jouant par exemple *Le Partage de midi* de Claudel contre la volonté de l'auteur. Mais, on le sait, loin d'assurer une existence, le scandale ne fait que la précipiter. L'échec final du Théâtre Alfred-Jarry provient, à notre sens, d'une erreur de cible, non d'objectif ni de moyens. Le public convié à ses représentations n'était pas à la hauteur; il eût fallu une autre tactique.

Partant de cet échec, on a cru pouvoir l'expliquer par des divergences qui séparaient les deux animateurs principaux et qui allèrent s'accroissant après 1930. Par un raisonnement à rebours, on s'interdisait de voir leur complicité réelle en matière d'esthétique dramatique.

Toute relation amicale doit être considérée dans son dynamisme constructif. Tel est le cas chez Artaud et Vitrac qui, par exemple, émettent des opinions opposées à propos de Pirandello : le premier est fasciné par le jeu de miroirs de *Six personnages en quête d'auteur*, tandis que le second raille l'artifice d'un « beau succès de théâtre »; s'éclairant mutuellement, ils parviendront à une position plus nuancée de part et d'autre. De même, les exigences amicales d'Artaud inciteront Vitrac à remanier *Le Coup de Trafalgar* dans le sens de la nécessité (voir un état primitif dans les Documents p. 178); qu'il n'y soit pas parvenu ne prouve pas pour autant l'antagonisme. Et, de fait, ils communiaient tous deux sur bien des points. Tout d'abord en rejetant globalement toutes les conventions et solutions dramatiques antérieures, à l'exception de celles d'Alfred Jarry — dont ils retenaient surtout la volonté de rupture. A cet égard, la recherche de la surprise, de la dissonance, seront identiques chez l'auteur et chez le metteur en scène.

L'un imagine un enfant gigantesque — Victor — l'autre, des objets géants qui bouleversent les proportions scéniques. Tous deux

veulent piéger le hasard dans le texte comme dans l'écriture scénique : « Dans le théâtre que nous voulons faire, le hasard sera notre Dieu. » Il s'agit aussi de jeter un pont, par le moyen du théâtre, entre la veille et le sommeil, ce que tentent deux drames comme *Entrée libre* et *Les Mystères de l'Amour*, ce qu'annonce le Théâtre Alfred-Jarry qui entend s'approprier « tout ce qui appartient à l'illisibilité et à la fascination magnétique des rêves ». L'inconscient doit être explicité dans le comportement quotidien de sorte que sur scène « tout ce qu'il y a d'obscur dans l'esprit, d'enfoui, d'irrévélé, se manifeste en une sorte de projection matérielle, réelle ».

Il n'est pas jusqu'à la cruauté, dont Artaud fera son leitmotiv, qui ne soit un discriminant commun, puisque le premier manifeste du Théâtre Alfred-Jarry déclare :

Nous jouons notre vie dans le spectacle qui se déroule sur la scène... 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.

Cette cruauté métaphysique, expression de l'angoisse de vivre, apparaît aussi, à un degré moindre peut-être, dans les scènes de Vitrac, dans *Cruautés de la nuit* et *Connaissance de la Mort*. Quand Breton lui reproche de prendre une rafle de police dans un bordel comme image de son idéal théâtral, il s'agit en fait d'une figure utilisée par Artaud.

Enfin, et contrairement aux apparences, l'humour a pu rapprocher ces deux personnalités. C'est là un point qui a souvent échappé aux biographes d'Artaud dont nous voudrions rappeler qu'il s'est parfois livré à des exercices facétieux (évoqués par J.-L. Barrault), s'amusant à parodier Salacrou dans *Le Jet de sang*, expliquant, dans *Le Théâtre et son double*, la décadence du genre dramatique par la disparition du « sens de l'humour vrai et du pouvoir de dissociation physique et anarchique du rire », insérant dans cet essai théorique une note sur les procédés humoristiques des Marx Brothers, dont le théâtre lui semblait devoir faire son bien. Ainsi, la position du Théâtre Alfred-Jarry affirmée par Vitrac ne détonnerait pas sous la

plume d'Artaud, au point qu'on a pu sincèrement lui attribuer ce texte du premier dans ses *Œuvres complètes* :

... 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.

Il serait loisible de développer cette complicité objective en étudiant des textes tels que le « Manifeste en langage clair » d'Artaud, dédié intentionnellement à Vitrac (*N.R.F.*, 1^{er} décembre 1925) et en identifiant des traits comparables de leur structure psychique (n'est-il pas significatif que, comme Vitrac, Artaud ait perdu, à l'âge de huit ans, sa jeune sœur ?...) Ce n'est pas à dire qu'il faille minimiser leurs divergences, profondes dès qu'il s'agissait de modalités pratiques : Vitrac considérant qu'une œuvre non jouée était une pièce morte, Artaud se dirigeant, à force d'exigences, vers un théâtre impossible, selon l'excellente formule de Jacques Derrida. Paradoxalement — si l'on songe aux attaques de Breton — le désaccord au sujet de la survie du Théâtre Alfred-Jarry portera sur une question d'engagement :

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 opportunisme¹¹.

Leur séparation en 1934 résulte moins d'une divergence sur les objectifs fondamentaux du théâtre que du fait qu'Antonin Artaud s'orientait vers une forme individuelle de la théâtralité, qui devait le mener à des expériences où seul il allait se perdre et se trouver.

Au crédit de cette amitié parfois orageuse, toujours exigeante, il faut porter l'exhortation mutuelle de ces deux hommes de théâtre. Leur association temporaire a incontestablement servi Roger Vitrac au regard de la postérité, mais peut-être l'a-t-elle occulté, certains venant à douter qu'il ait eu une pensée théâtrale propre.

¹¹ Antonin ARTAUD, *O.C.*, III, p. 200, Lettre à Vitrac, 24 février 1930.

Au Théâtre Alfred-Jarry il faut rattacher la liaison de Vitrac avec Kathleen Cannell, une journaliste américaine, correspondante du « New York Times », connue lors de la première des *Mystères de l'Amour*. Le dramaturge se plaisait à voir un vaudeville métaphysique dans le chassé-croisé absolument fortuit qui amena Suzanne à épouser Harold Loeb tandis que la maîtresse de ce dernier le rejoignait. L'amateur de coïncidences et de hasard objectif ne pouvait qu'en être frappé, d'autant plus que les deux femmes, selon lui, se ressemblaient. Kathleen, que Vitrac qualifiait « d'ange égaré parmi l'amour », eut auprès de lui un rôle stabilisateur, en l'aidant de sa compréhension fraternelle.

Il faudrait pouvoir situer ainsi toutes les relations sentimentales qui donnent son prix à l'existence et, en retour, colorent l'acte littéraire, si tant est, comme l'affirmait Tzara, qu'on écrit pour chercher des hommes. Vitrac étant un fidèle du Saint-Germain-des-Prés de l'entre-deux-guerres, on serait amené à évoquer tous les visages qui hantèrent la Brasserie Lipp ou les Deux Magots : Georges Ribemont-Dessaignes et le groupe du Grand Jeu; Raymond Queneau; Jacques Baron; Marcel Herrand, Jean Marchat et leur Compagnie du Rideau de Paris; le journaliste Henri Philippon, qui se fit lui-même chroniqueur de ce haut lieu de l'esprit. Si l'extrême discrétion qui le caractérise ne nous imposait réserve, on parlerait longuement de Jean Puyaubert, l'ami fidèle, le confident parfait à qui Vitrac faisait part de ses projets, de ses difficultés, de ses angoisses, celui qui, silencieusement, se trouvait toujours présent pour l'aider aux moments cruciaux. La correspondance qu'il lui adressait, bientôt imprimée, nous l'espérons, et qu'il nous a généreusement communiquée, nous a permis d'avoir de Vitrac une image plus exacte, coïncidant d'ailleurs avec celle que l'on peut se faire à la lecture d'œuvres aussi sincères que *Le Voyage oublié*. Avec la même retenue se profile la silhouette de Léo Merle, sa compagne de 1933 à 1948, qui exerça sur lui une influence aussi nette que celle de Suzanne, aux temps du surréalisme, le confortant dans le sentiment qu'au-delà des traverses les plus pénibles de la vie, reste toujours le havre bienfaisant de l'amour.

Il faudrait dire encore les promenades parisiennes où le poète s'enchantait des plaisirs de la capitale, toute cette activité non dirigée par laquelle l'imagination amasse ses trésors. Et aussi les souffrances, l'incompréhension, les échecs répétés, que ne compensèrent ni les travaux cinématographiques ni les collaborations journalistiques où Vitrac se devait de faire paraître son humeur joyeuse.

Enfin, si Jean Anouilh ne l'avait dit lui-même au cours d'émouvants articles, on parlerait de la fraternité d'esprit unissant ces deux dramaturges à l'esprit grinçant — dans une commune admiration pour Molière, dans une même observation ironique du monde bourgeois. L'aîné des deux, Vitrac, prit l'initiative d'encourager son cadet, après la représentation en 1935 de *Y avait un prisonnier*, pièce reniée ensuite par l'auteur. Ils se lièrent d'amitié et, sans vouloir rechercher des influences dès lors qu'il y a échanges d'idées, on constate une tonalité identique dans certaines de leurs œuvres, allant jusqu'à un emprunt inconscient de la part d'Anouilh, dans *Ardèle ou la Marguerite* dont le style « enfant au pouvoir » dit assez ce qu'il doit à l'auteur de *Victor*. La haute figure de Vitrac reparaitra aussi, après sa mort, au détour d'une réplique d'*Ornifle*, l'un des personnages déclarant, comme aurait pu le faire Anouilh lui-même : « 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. Au demeurant, ces rencontres textuelles apparaissent comme un hommage indirect envers un auteur méconnu, auquel Anouilh offrit une consécration posthume en montant *Victor ou les Enfants au pouvoir* en 1962; ou encore comme une adhésion à ses principes esthétiques par la reprise de certaines formules : « Vous apprendrez qu'ici (au théâtre) c'est la vie comme elle est »¹² par le retour de thèmes ou de motifs identiques, dans *Le Boulanger, la Boulangère et le Petit Mitron* (1968) et dans *Les Poissons rouges* (1970) à partir de la vision impitoyable d'un enfant horrifié par la misère des adultes.

*
**

¹² J. ANOUILH, *Ne réveillez pas madame*, 1970, acte I.

En évoquant la personnalité de Vitrac sous l'angle de ses relations, de ses souvenirs, de ses émotions, nous avons voulu suivre moins ses travaux et ses jours que leur écho sentimental. Au-delà d'une image familière respirant la nonchalance, le détachement de toutes choses, l'abandon aux hasards de l'existence, il y avait en lui un besoin absolu de tendresse humaine en même temps qu'une révolte profonde contre l'angoisse et l'inquiétude, dont son œuvre porte témoignage.

PROLEGOMENES A LA THEATRALITE

Roger Vitrac a toujours considéré que sa vocation véritable était le théâtre. Cependant, il n'a pas constamment vécu de sa production dramatique, s'aidant de travaux alimentaires dont on ne traitera pas ici dans la mesure où, même s'ils concernent le domaine du spectacle (essentiellement le cinéma), ils n'apportent pas grand-chose à la compréhension d'une dramaturgie formée en dehors d'eux. En revanche, on abordera, ne serait-ce que par un biais, les récits, les poèmes, les articles sur la peinture, qui témoignent de la formation d'un goût spécifique. Etroitement liés aux œuvres dramatiques, dont ils sont parfois contemporains, ils permettront de dégager la tournure, ou la polarisation dramatique, de l'esprit vitracien. On entendra cette expression au sens large puisque, dès ses débuts, Vitrac se trouve être partisan, sinon initiateur, d'une dramaturgie nouvelle, incluant le rêve, le hasard et l'automatisme verbal. C'est donc en quête d'une poésie dramatique que nous allons, à travers surtout les poèmes réunis dans *Dés-Lyre* (1964) et les proses poétiques de *Connaissance de la mort* (1926).

Après une brève plaquette de poèmes magnifiquement symbolistes, *Le Faune noir* (1919), dédiée à Henri de Régnier, où l'on perçoit déjà les linéaments d'une vive sensibilité et l'attraction vers la sensualité particulière que respire le théâtre, en dépit d'une préciosité et d'un fatras d'époque décadente, qui n'a eu d'autre mérite que de lui permettre d'écrire des faunes et des ombres, comme on jette sa gourme, afin de n'y plus revenir, Vitrac oriente

sa démarche sous l'égide d'Apollinaire, de Jarry et de Roussel. Tous trois l'aident à pénétrer dans le domaine de l'esprit nouveau, dont, à des titres divers, ils sont les ordonnateurs, sous les espèces de la Surprise, de l'Humour, du Merveilleux.

Les Mamelles de Tiresias d'Apollinaire, dont la scandaleuse représentation, en temps de guerre, lui fut contée par ses compagnons plus âgés que lui, tel Aragon, lui fit connaître la valeur de la surprise dans la nouvelle esthétique. Grâce à elle, le lecteur (ou le spectateur), d'abord étourdi, peut passer sans transition de la pitié au rire éclatant, de l'angoisse à l'extase. C'est, en somme, un inverseur d'émotion. Mystificatrice ou hautement sérieuse, la pièce d'Apollinaire qui fut surtout un signe de bonne humeur, ouvrit une voie dramatique par son ambition d'infuser « une joie, une volupté, une vertu », en élargissant les horizons à la scène du vaste monde, en multipliant les points de vue par des effets de simultanéité, en atteignant des vérités éternelles sous le biais de mythes actuels.

Ce même esprit d'incertaine mystification, d'universel étonnement, Vitrac le retrouvera dans la peinture de son ami Gaston-Louis Roux, dont il avait fait la connaissance chez André Masson, et qui illustrera les activités du Théâtre Alfred-Jarry. Vitrac présente en 1929 la première exposition du peintre en soulignant avec humour la causticité de son œuvre, son pouvoir déflagrateur. Il y voit la seule peinture humoristique de son temps et n'est pas loin, tel Baudelaire avec Constantin Guys, de qualifier Roux de peintre de l'esprit moderne. Entendons là ce qui dans l'actuel et le quotidien, participe de l'infini, de l'enfer ou du ciel. Plutôt du diable, en l'occurrence, si tant est que le rire dans la peinture est d'origine diabolique. Or, chose exceptionnelle, les tableaux de Roux, de sa première époque, sont comiques non par la caricature du sujet mais par la conception même, dans la couleur. Ainsi se constitue une œuvre plastique dont la fonction première est d'étonner le regardeur, en d'autres termes d'ébranler ses facultés.

C'est cependant le ricanement d'Alfred Jarry qui a exercé l'influence la plus profonde sur Vitrac, tant par le souvenir mythique

du scandale d'*Ubu Roi* (pièce à laquelle il convient de faire remonter toute l'avant-garde théâtrale contemporaine), que par la leçon extraite de son œuvre et de son comportement, singulièrement ambivalents, que Vitrac a eu le privilège de connaître de près, en s'informant à la bonne source. Or, quel meilleur modèle pour un jeune désireux de saisir les composantes de l'esprit nouveau que ce poète symboliste qui, poussant le symbolisme à l'extrême, le retourna contre lui-même et découvrit les voies où nous marchons encore; que ce dramaturge agressant son public afin de le réveiller (et n'y réussissant que trop bien !), de lui faire prendre conscience de ses hantises; que ce métaphysicien (il préférera le terme pataphysique pour qualifier cette forme personnelle d'indifférence philosophique) qui use systématiquement de l'absurde afin de se porter vers l'Absolu ? Pour Vitrac, Jarry lui révèle un moyen de saisir, dans et par la provocation, certaines formes de l'inconscient collectif. En outre, son œuvre lui est un périple de la connaissance, un « Voyage au pays des cervelles », par lequel une intelligence supérieure et le détachement de toutes choses permet de dominer l'universelle hostilité, où, en d'autres termes, le principe de plaisir triomphe du principe de réalité.

Car telle est bien la fonction de cet humour qui investira la poésie vitracienne, dont un recueil essentiel s'intitule significativement *Humoristiques* (1927). Comme dans les *Spéculations* d'Alfred Jarry, la pensée procède par inversion du point de vue commun. Dans « Le suicidé fameux », on suit le regard du mort, placé au cœur d'une nature en constante métamorphose :

Jules sourit
Sa barbe en le recouvrant démêle les racines
d'un poirier de neige
Comme si l'arbre était le fils du glacier
Ou la matrice du squelette¹.

Ce qui ne va pas sans un minimum de mise en scène théâtrale, le narrateur étant lui-même impliqué dans le spectacle du rêve :

¹ *Dés-Lyre*, pp. 47, 48.

C'est là que je me tiens
 Le pouce en l'air
 Un peu incliné vers la gauche à cause de ma maladie de cœur
 Mais solidement attaché à l'estrade².

Il est, en quelque sorte, comme le carabin dans un amphithéâtre de médecine qui, sous l'effet d'une hallucination, verrait les membres du cadavre se détacher, prendre leur autonomie, gravir les marches et rouler dans les travées. Par un phénomène d'analogie poétique, l'enterrement est vu comme un accouchement, une mise au monde souterrain, justifiée par l'idée de la réversibilité des deux grands événements de l'existence : la fin est dans le commencement, et réciproquement. C'est le même processus de condensation jarryque qui, prenant texte du fait que dans le vocabulaire des enfants souillagais on appelle les femmes des vaches, amène à évoquer une brève rencontre amoureuse comme une course landaise, sans mise à mort, bien entendu, sinon sous la forme sublimée que prend l'accomplissement du désir, où après avoir piqué la cocarde (une fleur), le joueur ôte la robe de l'animal et sacrifie au rite du Minotaure³. Ainsi, un mot pour un autre, un léger décalage d'expression, et l'univers se révèle sous un jour nouveau. Le produit en est un ensemble d'images insolites, irrationnelles, qui provoquent des émotions diverses, le plus souvent le rire chez Vitrac, comme celle-ci, relevée par André Breton dans le premier *Manifeste du Surréalisme* :

Dans la forêt incendiée
 Les lions étaient frais. (*Dés-Lyre*, p. 86.)

Le comique procède moins du triomphe du sur-moi, comme dans la théorie freudienne du mot d'esprit, que du plaisir pris par le lecteur à voir la Raison vaciller :

Je te poursuis partout d'un œil jamais couvert
 Jusqu'à ce que je sois solennellement vert
 Comme cette ironie où brûle ma science. (*Dés-Lyre*, p. 96.)

² *Dés-Lyre*, p. 49.

³ « Parisiana », *Le Phare de Neuilly*, n° 1 [1930], in *Dés-Lyre*, pp. 151-156.

De fait, deux éléments corrélatifs entrent en jeu : le savoir cohérent porte à faux parce que le principe de réalité est bousculé ; ainsi dans cet apologue qui reparaitra dans *Les Mystères de l'Amour* :

Un squelette de deux mètres de haut
Vint à manquer de plâtre
Les vers n'en voulaient plus tant il était cassable
Et beau
Et le reste qu'en faisiez-vous en vous mettant à table.
(*Dés-Lyre*, p. 84.)

Le plus souvent, il faut en convenir, ce sont les assauts du désir, inexprimé mais manifeste dans le poème, qui bouleversent l'équilibre rationnel :

C'était la mi-carême de la volupté. Les blés se balançaient dans la fraîcheur de minuit sous un ciel encadré de miroirs. (*ibid*, p. 133.)

Tel est le sens des expériences, développées dans un chapitre de *Connaissance de la Mort* :

A la science universelle, à l'esprit de recherche, aux hiérarchies, aux spécialisations, aux vulgarisations, j'oppose décidément une humoristique universelle, un esprit qui se renouvelle constamment par le feu, l'identité de tous les phénomènes, l'unité de la mémoire et le silence du corps. (pp. 117-118.)

Enumérons quelques-uns de ces exercices de physique remettant en cause l'attraction universelle et le principe du tiers exclu, dans la mesure où ils illustrent cet état d'esprit humoristique recherché par Vitrac — qui n'est pas simple fantaisie de l'imagination mais exploration des frontières de la raison — et où ils expliquent certains aspects de son théâtre.

Ainsi, reportant la courbe mathématique de différents phénomènes sur un ensemble de mille cartes de bristol qu'il fait tourner dans une cage de verre, il obtient, en quelque sorte, une variante du célèbre Disque de Marcel Duchamp (Rotorelief) qui, jouant sur la perception optique, donne, sous l'impulsion du mouvement, l'impression du relief. On peut de la même façon photographier un millier de fois un objet quelconque, l'ensemble de ces photos lui donnera, dans la boîte de verre, le mouvement et la vie. C'est donc le passage de l'analyse à la synthèse qui se concrétise en une telle expérience. L'auteur va plus loin :

Je vulgarisai pour moi-même le procédé et je bâtis des drames où les formes et les couleurs étaient visitées par des sentiments inconnus. C'est ainsi que l'amour m'apparut dans une roue en mouvement sans la moindre trace de lèvres et uniquement par le jeu des ombres, (p. 122)

Le sens de ces leçons de choses est clair et de portée dramatique : il s'agit d'étudier l'impact sentimental que peut avoir un objet sur une scène, comme les mannequins, un gant, une place déserte dans un tableau de la période « métaphysique » de Chirico.

Au cours d'une seconde série d'expériences, l'inventeur transforme un salon en une immense chambre noire, dont l'un des murs recouvert de gélatine constituerait une plaque sensible. Asseyant en son centre un patient relié à des piles de Volta, on obtient une projection photographique de ses sensations et de ses sentiments. Ainsi le mur est révélateur de la pensée intime, ou plus exactement de l'activité continue de l'esprit, il met en relief l'automatisme psychique, tandis que l'expression de la pensée consciente, agissant sur ce nouveau perçu, produit un troisième courant, la pensée hallucinatoire qui provoque... le sommeil du sujet. Pour décevant qu'en soit le résultat, l'expérience permet de dégager et de voir opérer l'une sur l'autre les trois composantes du psychisme humain : le penser dirigé et le pensé non dirigé (selon Jung), dont la résultante est le délire, selon Vitrac. Or ces trois courants seront présents, à l'état tour à tour latent ou manifeste, dans le théâtre vitracien.

Enfin, mentionnons une expérience qui tient plus de la tradition cabalistique, à laquelle Vitrac prétendait faire allégeance (et de là au fantastique romantique), que de l'observation scientifique. Comme le Maharal de Prague, le narrateur fabrique, à partir de cadavres habilement disséqués, un être à sa ressemblance, un Golem, qui le conduit, après de multiples méfaits, aux Assises.

Caractéristiques d'un esprit qui se cherche et, ce faisant, rencontre les préoccupations constantes de la pensée contemporaine, ces diverses formules humoristiques prolongent l'enseignement de Jarry sous l'égide de la pataphysique qui est, comme chacun sait, la science des solutions imaginaires.

Chez Vitrac, cette ultra-science donne moins sur des constructions rigides que sur un univers merveilleux, à la manière du Lewis Carroll d'*A travers le miroir*. Reposant sur une translation de l'espace et du temps communs, le domaine de l'imaginaire justifie toutes les métamorphoses, les longues glissades du rêve :

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... (*Connaissance*, p. 51)

De fait, le paysage évoqué est celui de la Sologne visitée par les quatre amis au cours du « voyage magique » déjà mentionné. A la clarté lunaire, et sous l'effet d'une certaine chaleur de l'esprit, la campagne réelle se prête à toutes les transformations, s'orne d'un peuple muet de statues, la mare au diable fait son office enchanteur et les êtres perdent toute volonté.

Nul besoin d'aller aux confins de l'univers pour découvrir le merveilleux. Il est à portée de la main, immédiatement accessible par l'amour. Comme l'enfant se meut naturellement dans les champs délicieux de l'imaginaire, la femme qui, pour Vitrac comme pour tous les surréalistes, a seule conservé le contact immédiat avec la nature, est l'être qui le fera pénétrer dans le domaine lumineux de l'impossible :

Iris des eaux, iris de tes yeux, confondus ! Ces fondrières où je disparaîs, où je rejoins les cavernes souterraines, le royaume du quartz et les armatures pétrifiées des hommes. (*Connaissance*, p. 53)

Ici, Vitrac prend le contre-pied de Baudelaire (dans *Mon Cœur mis à nu*) qu'il cite lui-même : « La femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste, comme les animaux ». C'est justement parce qu'elle vit dans l'unité et non dans le dualisme de l'esprit et de la matière que la femme est un guide privilégié, une Initiatrice, comme dans *Les Mystères de l'Amour* ou *Victor*. Il suffit qu'Aphrodite redescende de l'empyrée et c'est l'apocalypse de l'amour. Chaque élément de la nature reprend sa signification absolue, qu'il n'aurait jamais perdue si les hommes avaient su garder les yeux ouverts et

rendre à l'amour le culte qui lui est dû. Se justifient les mythes éternels qui voient une divinité féminine dans chaque arbre, dans chaque source. Aphrodite partie, restent les traces de ses pas, les monuments de ses tourments, les parures, pierres précieuses et fourrures, ce *mundus muliebris* entêtant, enivrant, antichambre de la volupté.

Car c'est à la volupté que Vitrac a voué ses talents de poète et de dramaturge :

La Volupté n'est-elle pas la plus haute forme de l'humour, s'écrie-t-il, car elle ne choisit jamais. (*Connaissance*, p. 43)

L'association paradoxale du hasard et du plaisir des sens s'explique si l'on veut bien prêter à l'auteur de *Dés-Lyre* une conception proustienne de la vie affective. Une émotion est vécue avec d'autant plus de saveur qu'elle est la reviviscence d'un affect de la petite enfance; or cette reviviscence ne peut résulter que du hasard; on perd son temps à la rechercher consciemment, méthodiquement. De même que les pavés mal équarris de la cour des Guermantes procurent au narrateur le plaisir du temps retrouvé, de même la satisfaction aléatoire du désir ressuscite chez Vitrac les tendances affectives de sa jeunesse perdue. La fréquence du thème dramatique dans ses poésies, et des métaphores s'y rapportant, nous est le sûr garant que, pour lui, la sensualité s'est éveillée dans l'atmosphère magique du théâtre ou, plus exactement, du chapiteau. Les très conscients et chantournés poèmes du *Faune noir*, en évoquant :

Cuivres, tambours, musique
O les danseuses en tutu d'or dans le soir
Sur l'estrade aux quinquets jaunes. Singes étiques
Lutteurs, clown pâle en plastron blanc, en habit noir.

associent directement aux voltiges des acrobates le pur profil d'une enfant aux yeux de pervenche. De même, les poèmes surréalistes de *La lanterne noire* (édition posthume dans *Dés-Lyre*), que l'on suppose abandonnés à l'association libre, font écho aux émotions perçues lors d'une représentation, et à leurs prolongement individuels :

Des filles à crinière venaient faire des tours de misère pour quelques pièces de vin. Les spectateurs, vêtus de vitrines de parfumeurs, attendaient que l'orage ait coiffé ses chapeaux de fougère... (*Dés-Lyre*, p. 120.)

Enfin, aboutissement logique, l'imagination et la réalisation de ses fantasmes, la poésie et le théâtre devront s'unir dans la méditation de Vitrac :

Il me vient alors à l'esprit de proposer l'impossible. De bâtir un drame lyrique où *véritablement* chaque image serait traduite dans son sens immédiat. Je veux dire que l'Azur devrait être l'Azur en vérité au-dessus du décor. Je ne ferais aucune concession. Si je parlais d'une rivière d'émeraude, quitte à recueillir toutes les émeraudes de la terre, je voudrais sur la scène les y voir briller toutes... (*Dés-Lyre* p. 146)

Quel enfant n'a désiré voir ainsi se matérialiser ses rêves ? N'est-ce pas le théâtre qui, depuis toujours, a le plus facilement satisfait ce vœu ? On ne peut s'empêcher de rappeler ici l'expérience privilégiée de Raymond Roussel qui confia au théâtre le soin d'incarner ses imaginations, pour son unique plaisir. Seul peut-être en son temps, Vitrac comprit l'intention sérieuse de cet homme qu'en raison de sa fortune le public traitait d'illuminé. Loin de se moquer de ses fantaisies, Vitrac aurait voulu les pousser vers l'absolu, que les pierres précieuses fussent vraies, que leurs émanations enchantées conduisent tous les spectateurs à la volupté. Vain subterfuge, dira-t-on ; les passions de théâtre ne sont que des succédanés ! Qu'en sait-on ? L'univers merveilleux où nous introduit la représentation n'est-il pas susceptible de faire revivre ces émotions dont nous parlions précédemment ? Il s'agit d'abandonner la vieille théorie aristotélicienne des passions et de comprendre que le théâtre n'est pas seulement là pour susciter la douleur et la pitié mais pour faire éprouver toute la gamme des états affectifs, sans procuration.

Qu'on y prenne garde : le merveilleux vitracien n'est point mièvrerie. Prenant sa source dans l'éveil de la sexualité, son caractère sensuel est nettement affirmé, à l'image de ces dialectiques « Démarches d'un poème » (1935) (*Dés-Lyre*, p. 169 ss.) où l'œuvre est d'abord composée, puis rêvée, ensuite oubliée, et puis transformée en son contraire, « humorisée », en d'autres termes sexualisée, pour finir retrouvée dans la plénitude du plaisir partagé.

Les démarches du poète peuvent être victorieuses, aboutissant à l'apaisement des passions satisfaites; mais souvent elles passent par une suite d'épreuves violentes, un jaillissement de coups et de cris. C'est qu'il faut tenir compte de l'ambivalence du sentiment. La volupté est aussi dans les larmes et le goût du sang. A l'instar d'Artaud, il y a chez Vitrac un sens fondamental de la cruauté, vécue comme une exigence de l'esprit, un mouvement implacable et irréversible, prenant parfois les couleurs du Grand-Guignol, du sadisme et de l'horreur, mais ne s'y limitant pas, et surtout ne s'y complaisant pas.

Roger Vitrac a perçu une première image dramatique de cette cruauté lors de la représentation de *Locus Solus* de Raymond Roussel, en 1922. Fasciné par le propriétaire de ce lieu solitaire et unique, il déclarait :

Ce personnage m'a appris à manger de l'homme. C'est exquis [...] je veux seulement retenir 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 mal de dents au mal d'amour avec un trait d'union de sadisme...⁴

Cette pince de nickel assumera une fonction de signal importante dans la poétique vitracienne, puisqu'elle repaîtra aussi bien dans *Connaissance de la mort* que dans les commentaires aux peintures de G.-L. Roux, et peut-être, sous une forme allusive, dans les manifestes du Théâtre Alfred-Jarry où, nous assure-t-on, le spectateur viendra « s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit, mais ses sens et sa chair sont en jeu ».

L'imagination de Vitrac est hantée par le placard de Barbe-Bleue :

Quand on l'ouvre
dix-huit femmes s'y balancent
accrochées à la cuisse
prêtes à pardonner de toutes leurs ecchymoses
et de toutes leurs veines vides. (*Dés-Lyre*, p. 49)

⁴ Roger VITRAC, « La mort au public », *Les Hommes du jour*, 30 décembre 1922.

Et ce sont les terrifiques messes noires de Gilles de Rais qu'il invoque tout au long d'un chapitre de *Connaissance de la mort*, justifiant ses excès cruels par la curiosité du savoir :

Tu fabriquais des monstres. Tu conviais tous les règnes, et avec la science que tu avais acquise à parcourir du rasoir les réseaux de la vie, d'un coup sec tu libérais toute la ménagerie des ténèbres. (p. 206)

Ainsi la perversité, la pratique des supplices ne trouvent pas leur fin en elles-mêmes, elles ne sont que des moyens pour parvenir à une connaissance supérieure, à une transmutation des êtres et des choses. L'instrument du bourreau est comme l'athanor de l'alchimiste, le creuset expérimental d'où sortira une matière merveilleuse, efficace autant que l'ouvrier aura eu le cœur pur. Si Vitrac élève un chant à la mémoire du plus célèbre des criminels, ce n'est ni par complaisance sadique, ni sous l'effet de quelque drogue hallucinogène, mais parce qu'il reste persuadé, comme le veut une tradition tenace, que le seigneur de Machecoul avait percé le mystère de la création.

S'il place l'amour au-dessus de tout, Vitrac doit convenir que sa grande rivale, la mort, est aussi sa suzeraine. C'est pourquoi il leur rend un culte commun :

Chair habile Exil de la vie et de l'amour
Deux grands squelettes s'invitaient
et se broyaient bouche à bouche
dans la vapeur du café et de la nuit. (*Dés-Lyre*, p. 61)

Il est loisible de voir dans ce quatrain, comme l'a fait Marcel Raymond, une marque tardive du satanisme romantique, où la luxure et la mort se confondent; on peut aller plus loin et reconnaître l'abolition de l'instance morale, ou du moins son engourdissement, comme il se produit dans le régime nocturne de la pensée. L'horreur ou l'humour macabre de certaines scènes ne sont pas sujets à une appréciation esthétique, ils sont, comme toute manifestation réelle de l'esprit. Ainsi des cauchemars de Léa que le narrateur amoureux arrache à son sommeil, sous le titre « Danger de mort ». Le décor s'écroule par panneaux entiers, les morts s'accumulent, et les mutilations horribles. Ce ne sont que plaintes, gémissements, tortures. Cependant les témoins poursuivent leur activité sans s'émouvoir;

on passe à table quand un messager vient annoncer la mort du fils de la maison; un balcon s'effondre sous les pieds de l'hôtesse qui s'abîme dans le vide, et des lueurs d'incendie se répandent dans la campagne. Non, ce n'est pas le scénario d'un film de Buñuel que nous résumons ici, ni le schéma d'une pièce de Bob Wilson, simplement un récit de rêve, particulièrement angoissant et mené sur un ton indifférent « car le vrai et le faux, ayant la même valeur, y sont indiscernables » (*Connaissance de la Mort*, p. 184).

Il va de soi qu'un tel récit peut être soumis à l'investigation psychanalytique. Vitrac y invite expressément, tout en affirmant son désintérêt à ce sujet : il lui suffit d'avoir dénoncé certains masques de la mort grâce à la lanterne sourde de l'amour.

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.

dit-il encore, au début de sa propre enquête (p. 27). Réciproquement, la cruauté n'est qu'un nom donné à l'humeur changeante de l'amour. Ceci explique l'importance de l'érotisme dans l'œuvre de Vitrac, d'une certaine manière de sublimer la sexualité dans le plaisir et la souffrance, indissolublement. Par l'amour, le poète est initié à la mort, par la mort s'accomplit l'amour :

Et que sur le bûcher maudit
de mes entrailles ou de mes tripes
un oiseau monte en paradis
qui soit ton corps sans particeps. (*Dés-Lyre*, p. 94.)

L'exigence de la cruauté revêt, très tôt chez Vitrac, une forme spécifique, non qu'elle lui soit exclusive, puisque déjà Villon célébrait le charme du « rire en pleurs », mais exceptionnelle à notre époque, et destinée à marquer son théâtre d'une coloration particulière. C'est que, symétriquement aux deux pôles opposés et complémentaires de l'amour et de la mort, se tiennent le rire et les larmes, dissolvants universels :

Rire ! Larmes ! Vous êtes les instruments sensibles de la destruction intérieure. Il n'est pas de sentiments qui résistent à votre action. Il n'est pas de souvenirs qui ne vous éprouvent sans subir une trempe nouvelle qui en change la destination. Rire ! Si tu te tiens au pôle de cristal de l'humanité, les larmes se multiplient dans les flammes de soufre de l'autre pôle. (*Connaissance de la Mort*, p. 149)

Un sourire à travers les larmes, n'est-ce pas l'image du soleil derrière la pluie ? Et dans ce cas, ne dit-on pas familièrement : « C'est le diable qui bat sa femme » ? Dès lors s'établit tout un système paradigmatique :

Diable - Pluie - Larmes = Femme - Soleil - Rire

lui-même permutable puisqu'on évoque l'union de deux principes opposés. C'est dire à nouveau que le plaisir est dans la souffrance, la volupté dans les larmes, le sadisme dans le masochisme et *reciproquement*. C'est revenir à la source foisonnante et indifférenciée des sentiments, à ce lieu initial d'où émerge toute l'œuvre de Vitrac, qu'elle qu'en soit la forme définitive, poésie ou drame.

N'est-ce pas par cette voie, inspirée de Jarry et de Lautréamont, que se renouvellera l'art moderne ? Artaud, en tout cas, en avait perçu la nécessité, affirmant :

Le théâtre contemporain est en décadence parce qu'il a perdu le sentiment d'un côté du sérieux et de l'autre du rire. (*Le Théâtre et son double*)



Il est rare qu'un poète, un dramaturge, parvienne à poser d'emblée sa voix, sans se livrer au préalable à divers exercices d'assouplissement secrets (en ce sens qu'on n'en a pas retrouvé trace écrite) ou publics. Pour sa part, Vitrac s'est livré à un long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens des mots avant d'atteindre l'efficacité verbale que nous lui connaissons au théâtre.

Il fallait tout d'abord qu'il prît conscience de l'inanité sonore du symbolisme et des impasses du discours rationnel, pour s'en libérer et s'orienter vers d'autres propositions. En 1925, il fit le bilan du chemin parcouru en s'interrogeant sur le sens de l'expression « monologue intérieur » appliquée au langage surréaliste. Pour lui, si elle convient aux *Lauriers sont coupés* de Dujardin, qu'il qualifie de soliloque de comédien maniaque, elle ne saurait s'adapter aux recherches surréalistes. Quoique linguistiquement discutable, et formulée confusément, sa position aboutit à ceci que, en dehors du langage conscient de la double articulation, il y a une activité

mentale continue qui cherche à s'exprimer et qui est obligée de recourir à ce premier langage; seules les images en portent, impartitement, la marque. Or :

Le rêve peut se raconter grâce aux architectures monstrueuses qui ne sont guère que les mots revenus à l'état sauvage. Au réveil, celui qui révèle ce qu'il a retenu de sa nuit n'a qu'à les accueillir avec leur logique barbare. S'il les trace sur le papier, en les acceptant sans contrôle, il écrira les plus belles histoires. S'il les conserve et s'il les soigne selon leurs affinités comme il le fait des objets et des personnes, dans la vie, il en tirera un enseignement supérieur qui ne tardera pas à se substituer à tout autre. Il s'étonnera lui-même de ses goûts. Il découvrira des symboles à sa tristesse, à ses joies, à son désespoir. Il se surprendra à chérir certaines plantes à cause d'un reflet, certaines pierres dont il devinera la saveur, certain animal qu'il n'aura jamais vu et qu'il pourra décrire avec le lexique des passions.⁵

Par cette transcription, l'individu produira la poésie nouvelle, sans doute, mais surtout il pourra découvrir un sens à sa vie, en percevant l'unité et l'intégrité du Moi. L'écriture automatique, puisque c'est ainsi qu'on nomme, non sans ambiguïté, la sténographie des rêves aussi bien que de la pensée diurne en état d'apesanteur, est donc un moyen de connaissance. Ce que démontrent les proses, aussi surveillées soient-elles, de *Connaissance de la Mort* ou de *La Lanterne noire*. Telle est, semble-t-il, la raison pour laquelle il s'opposait, auparavant, à Pirandello, dramaturge conscient des situations qu'il invente, alors que Vitrac entend se soumettre à la logique sauvage du rêve.

On le sait, les problèmes théoriques posés par l'écriture automatique demeurent. Si elle a pu évacuer d'une certaine manière le discours logique, nettoyer quelque peu, comme l'espérait André Breton, les écuries de la littérature, elle n'a pu satisfaire tous les espoirs en elle placés. Reste que, pour Vitrac, elle a radicalement modifié sa voix poétique et que, seul parmi les surréalistes, il en a introduit des fragments au théâtre.

Si le monologue surréaliste déplace le lieu de formation du langage, il est permis d'imaginer un processus inverse où, prenant le langage courant, tel qu'il est donné avec son code, et lui faisant

⁵ Roger VITRAC, « Le Monologue intérieur et le surréalisme », *Comœdia*, 17 mars 1925.

subir quelques manipulations, on parvient à modifier le cours de la pensée. C'est ce que fait Vitrac dans *Peau-Asie* et *Migraine*⁶, poèmes qui regroupent ses jeux verbaux en séries continues. « L'air des cimes est le lait des crimes. » La règle est simple : il s'agit à partir d'un énoncé arbitraire et au moyen d'une contrepèterie classique (c'est-à-dire d'une permutation de voyelles ou de consonnes), de produire un second énoncé, à la fois symétrique et légèrement différent dans sa composition phonique, de sens tout à fait éloigné. Cependant la rigueur mathématique de l'ensemble impose comme une évidence la formule initiale et son retournement, la pensée jette un pont entre deux réalisations sonores arbitraires. « Les cuisses entrevues, centres des vices, trucs des jambes tremblent dans les jupes. » Rares sont les joueurs qui sont parvenus à une telle réussite, chaque son étant redoublé et l'ensemble ayant un sens.

Il apparaît, avec cette phrase, que la fonction principale du procédé est de laisser s'exprimer le désir en donnant du mouvement au langage, comme on dit d'un mécanisme qu'il a du jeu. En second lieu, on parvient à stimuler l'imagination; c'est le conseil que donne Raymond Roussel aux générations futures dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Vitrac avait, pour sa part, pressenti le procédé roussellien métagrammatique dès la représentation de *Locus Solus*, donc avant la publication de cet ouvrage posthume, et il reconnaissait en Roussel son maître en lyrisme moderne, aux confins de l'imaginaire.

Parmi le jeu phonique, les équations verbales établissent de nouvelles parentés entre les mots, révèlent, comme disait Jarry, leur cousinage. Ce qui est évident sur le plan formel, puisque chaque langue comporte un nombre limité de phonèmes, mais ce qui n'apparaît pas au niveau sémantique.

La bouche vidée, biche dévouée des sons, des dons glanés par la parole, parés de nos glas mous faisons la roue selon la raison des fous.

On notera, dans ce dernier exemple, l'expansion régulière de la formule de base, sa cohésion telle qu'il paraît impossible de

⁶ Roger VITRAC, *Dés-Lyre*, p. 31 sq.

déplacer un mot sans mettre tout l'édifice à bas, et la nouveauté des images qui semblent ne pas pouvoir être préconçues. Ici la raison est prise au piège des relations qu'elle affectionne : symétrie, similarité. Une chaîne se tend entre le signifiant initial, sa figure retournée et les signifiés auxquels ils se rapportent :

$$Sa_1 = Sa_2 \rightarrow Sé_1 = Sé_2$$

La permutation est en somme l'équivalent d'un court-circuit, une mise en relation de deux concepts de potentiel différent.

Allant plus loin, en s'inspirant de l'ancienne philologie ou encore des idées de la Kabbale pratique qui, par un ensemble de règles de permutations numériques ou consonantiques (l'hébreu n'ayant pas de voyelles écrites) pensait expliquer le sens occulte de la Bible et surtout retrouver le logos initial, le Verbe créateur, Vitrac aurait pu développer ses recherches; il en avait la curiosité et le talent⁷. Il ne l'a pas fait, se contentant de pratiquer une sorcellerie langagière afin d'atteindre, comme il disait, à une *Mystique nue*, c'est-à-dire à l'expression sans entraves ni distorsions du moi profond, celui que laissent transparaître certains rêves, telles phrases perçues dans le demi-sommeil, tels actes manqués, telles rencontres aléatoires.

De fait, il a borné ses efforts à une révolution poétique du langage en associant le rêve, l'humour et l'enfance. Dans une étude sur « le langage à part »⁸ (qu'il se proposait de poursuivre dans plusieurs articles, mais qu'il abandonna comme bien des choses touchant à ce sujet), s'aidant d'un traité de pathologie du langage, il montre que le discours des fous, celui des enfants et les fausses étymologies populaires ne visent qu'à rassembler et revitaliser ce qui a été « décousu » par l'usage. Et l'on se prend à rêver aux transformations de la communication si l'on pouvait, comme cet halluciné qu'il mentionne, s'habituer à écrire par les yeux et lancer des mots dans l'espace !

⁷ Cf. son auto-interview : « Roger Vitrac », *Le Journal du peuple*, 26 mai 1923.

⁸ Roger VITRAC, « Le langage à part », *Transition*, n° 18, novembre 1929.

Par un phénomène de littéralité, le langage serait immédiatement traduit en actes, comme il se produit dans les rêves de *Connaissance de la Mort* et dans le théâtre de Vitrac. Absurde, dira-t-on ! Mais outre qu'il exerce l'esprit et l'assouplit, l'absurde révèle des vérités inaccoutumées, il perce les mystères du comportement. En fait, les mécanismes précis que Vitrac met en place en jouant avec les mots ont une fonction unique : affranchir le désir.



Il apparaît alors que, chez Vitrac, le Rêve, le Théâtre et l'Alchimie empruntent la même voie pour s'exprimer, parlent un même langage dont les caractéristiques sont à l'opposé du langage de relation usuel. L'auteur d'*Humoristiques* affiche une double préoccupation envers l'alchimie et l'exploration du rêve. Non pour la matérielle transmutation des métaux, mais pour la spéculation philosophique, la recherche de la pierre philosophale qui est, comme chacun sait, une aventure spirituelle, une conquête de soi, et pour la vision d'un « théâtre révélé », selon la très heureuse expression qu'il utilise dans l'un de ses tout premiers textes⁹. C'est que l'alchimie, par ses figures légendaires et son bestiaire anthropomorphe, est une exploration de l'esprit, tout comme la peinture de Chirico dont il fait une « description passionnée » en distinguant trois périodes qui recouvrent curieusement — et prophétiquement — les trois parts que l'on peut faire de l'opus vitracien :

1° le domaine rarefié de la métaphysique,

2° celui de « la mort sur des places désertes dans un rayonnement d'ombres portées »,

3° enfin, avec l'alchimie de la couleur, « la mythologie classique a repris un sens barbare »¹⁰.

En se laissant guider par les images oniriques ou celles de l'alchimie, on perçoit une même rhétorique de la pensée, fondée sur

⁹ Roger VITRAC, « L'alchimiste », *L'Université de Paris*, 25 décembre 1921.

¹⁰ Roger VITRAC, *Georges de Chirico*, Gallimard, 1928.

la plasticité des formes et sur leur polysémie. Freud constatait, dans *La Science des rêves*, que le rêve paraît ignorer la négation, en n'exprimant pas les catégories de l'opposition et de la contradiction. D'une autre manière, c'est le principe du tiers exclu qui est banni : un objet peut représenter en même temps une chose et son contraire, il peut avoir à un moment une valeur positive, dans d'autres cas une valeur négative. Or le théâtre de Vitrac, comme les tableaux de Chirico, comme les *Tables d'Emeraude* hermétiques, va poser un certain nombre de signes qui se prêteront à des significations multiples, et qui eux-mêmes pourront se déformer et se transformer au cours du temps. Il y a là un phénomène qui heurte notre logique et qui appelle une interprétation d'autant plus délicate que ce langage métaphorique ne relève pas d'un code unique et uniformément respecté comme dans le langage de la double articulation. Le langage onirique, fait d'un symbolisme inné et apparemment universel, se complique de la richesse des signifiants liés entre eux par la motivation inconsciente, comme l'est le symbolisme alchimique par le secret occulte, à découvrir. Comme la clé des songes n'est pas ailleurs que dans le désir, celle de l'alchimie poétique, à laquelle Vitrac se consacre, se trouve dans l'universelle analogie, car, comme l'affirme Hermès Trismégiste, « ce qui est en haut est comme ce qui est en bas ».

On perçoit ici la remarquable unité caractérisant le théâtre alchimique et le théâtre du rêve, significativement confondus dans les « poèmes » surréalistes » de Vitrac.

L'oiseau qui respirait dans un chapeau de plumes, devait, pour naître, laisser tomber d'un instrument de feuilles des corbeilles de mousse de platine, et là, trouver un bégaiement qui le rapprocherait de l'amour. (*Dés-Lyre*, p. 106)

On peut, comme nous y invitent les extraits d'auteurs alchimistes placés en tête du recueil, recourir à la symbolique hermétique pour élucider cette strophe où l'oiseau paraît être un des états de la pierre philosophale, tout comme on peut alléguer la science des rêves. Quoique parodiant un célèbre précepte alchimique, l'« oracle » suivant nous semble appeler la même remarque :

O rigueur ! si tu donnes encore un peu de pain béni aux zouaves du péché, tu peux dans le creux de tes mains recueillir les fruits naturels de la lune, cette larve éclatante qui fait des anges à genoux. (*Dés-Lyre*, p. 111.)

Enfin, un dernier exemple du même ordre nous rapprochera davantage de la future création dramatique de Vitrac :

On est criminel à tout âge.

Et toute leur vie ils la passeront autour d'un gâteau fait avec des épaules et des seins et décoré de précipices et de couronnes en feu.

La lampe, le ciel du lit et l'enfant même. Ah ! ce dernier, s'ils le soupçonnent de porter l'enfer autour d'un chapeau vermillon signé Jean-Bart ils le marqueront d'une dentelle d'écorchures jusqu'à ce que ses yeux trahissent l'inceste.

Et je les vois tous les trois endormis dans le sirop de groseille. (*Dés-Lyre* p. 139)

N'y reconnaît-on pas, allusivement, la trame constitutive de *Victor* où reparaîtront les mêmes objets, les mêmes situations ? Les symboles indéterminés du rêve ne sont-ils pas comme les accessoires ambigus du théâtre ? N'y a-t-il pas de la même façon des pistolets chargés à blanc, des couteaux sans fil, des masques de carton, des perruques de crin, des voix désincarnées ? En tout cas, l'imaginaire de Vitrac revient toujours à cet aspect factice et cependant éloquent des choses.

Le rêve, l'alchimie et le surréalisme reflètent une commune aspiration des individus à se situer en ce lieu de l'esprit « 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). Or ce lieu suprême, Vitrac le situera d'emblée au théâtre.

*
**

Avant d'en venir à ce sujet précis, il nous reste à parler d'un thème adventice, qui se fraiera une voie dans l'œuvre de Vitrac après 1930, alors que sa dramaturgie sera constituée, pour l'essentiel. Nous nous référons ici à une influence certaine du théâtre grec, à la lumière qui imprègne ses écrits dès l'instant où grâce au généreux

mécénat d'un armateur hellène, il put marcher dans les pas de Dionysos. Il en rapporta un film sur les *Cyclades*, dans lequel l'ombre de Renan récite la *Prière sur l'Acropole*¹¹, et plusieurs articles où se lit son enchantement dans la patrie des Dieux, aux sources de la tragédie. Son attraction passionnelle coïncide avec un renouveau d'actualité du théâtre grec, que plusieurs auteurs adaptent en insistant sur les similitudes historiques. Pour Vitrac, il ne s'agit pas de se servir des tragiques grecs en leur demandant de prendre à leur compte ce qu'on n'a pas le courage d'avancer brutalement, mais plutôt de retrouver un état d'esprit qui présida aux créations antiques :

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. [...] Au-delà des intrigues superficielles, dans un monde où les grands mannequins d'Œdipe, de Clytemnestre, d'Electre, de Phèdre, brillent toujours d'un éclat empourpré, subsistent les pierreries ternies de nos destins parallèles. Non loin de notre enfance qui est voisine de la mort, nous retrouverons ces parures liées les unes aux autres comme des chaînes. Elles nous lient encore dans ce théâtre véritable où je sais par quelle crainte nous n'osons jeter les yeux¹².

Il est question, en somme, de dépister dans l'actuel, à travers les destins individuels, le fil rouge des mécanismes inconscients auxquels, non sans raison, Freud a donné le nom de personnages tragiques. Quelles que soient les situations historiques et familiales, c'est toujours, pour Vitrac comme pour Freud, la même libido qui s'incarne en des mythes éternels. Quand le scénario du film (inédit) que Vitrac consacra à Phèdre nous paraît raté, c'est moins en raison d'un parti pris fataliste — « on n'échappe pas à son destin », écrit-il — que parce qu'il avait déjà traité le thème tragique de l'inceste dans son théâtre, d'une façon plus convaincante.

**

¹¹ *Pour Vous*, 28 mai 1937, « Roger Vitrac a fait un film sur les *Cyclades* », par Nino Frank.

¹² Roger VITRAC, « Actualité du théâtre grec », *Le Voyage en Grèce*, n° 7, été 1937.

Il est des peintres qui, travaillant d'après modèle, peignent d'abord les traits saillants du sujet, après quoi il ne leur reste qu'à combler l'espace blanc. D'autres, au contraire, commencent par les alentours, pour terminer par l'œil, ce miroir. Toutes proportions gardées, c'est la seconde démarche que nous avons suivie parce que l'œuvre dramatique de Vitrac n'est pas surgie du néant; elle s'est mise en place sur un tuf poétique qu'il nous a fallu cerner au préalable, lui-même hérité d'un passé culturel, traversé par les préoccupations du mouvement surréaliste, travaillé par l'histoire sociale, et susceptible de réorientations au cours du temps. L'examen de la production non dramatique nous a permis de distinguer quelques tendances profondes, sous-jacentes dans les pièces de théâtre.

Il nous apparaît que Vitrac a toujours été attiré par la théâtralité, soit lorsqu'il évoquait poétiquement ses impressions d'enfance et ses rêves, soit lorsqu'il décrivait la ville de Souillac (dans *Marius*), soit encore lorsqu'il narrait quelque événement individuel, soit enfin lorsqu'il portait son attention sur d'autres artistes. Parlant des sculptures de Lipchitz, il en remarque les attitudes théâtrales qui, lorsqu'on les épouse, induisent une rééducation de l'esprit; et c'est la mise en page dramatique des tableaux d'André Masson et de Gaston-Louis Roux qui guide ses préférences.

Préoccupé par l'unité fondamentale de phénomènes, de sentiments contradictoires comme l'amour et la haine, il rejoint, par le détour des textes alchimiques et de la psychanalyse, un système de pensée ancestral, anticartésien, dont les métamorphoses oniriques lui ont donné le sens.

S'il consacre de nombreuses pages aux récits de rêves — « j'emplirais un livre de ces rêves », écrit-il dans *Le Voyage Oublié* — ce n'est pas que, doué d'une faculté particulière de mémorisation, il ait découvert un filon d'une haute teneur poétique; en fait, il cherche à travers eux les archétypes de l'inconscient individuel, persuadé que le lecteur y retrouvera les siens.

D'une autre façon, on affirme l'existence latente d'un symbolisme collectif que chacun investit à sa guise, suivant une syntaxe

personnelle. Ainsi la pensée qui fonctionne continuellement en chaque individu (et non seulement à l'état de veille), rejoint un courant permanent, universel, de sorte que, quelle que soit la qualité de la personne qui la formule, elle reste significative non seulement pour soi mais aussi pour les autres. Telle est la fonction du mythe. On voit ce qu'une telle conception doit aux théories de Jung plus qu'à Freud.

Avec ce dernier, Vitrac partage le sentiment que libido et destrudo ont une égale importance pour l'individu. A l'instinct de mort, au rire, se mêlent les larmes. Les figures d'Eros et de Thanatos se rejoignent constamment dans sa poésie, formant une danse macabre dont on sait, depuis le moyen âge, la fonction libératrice. Peut-être est-on plus sensible à certaines formules tragiques qui parcourent ses poèmes :

La beauté tire son rayonnement des attouchements de la mort. (*Connaissance*, p. 36)

ou encore :

J'ai oublié qu'il n'est de bonheur que dans l'antichambre de la mort. (*Ibid*, p. 39)

Il est vrai que, pris globalement, le théâtre vitracien est loin de laisser une telle impression de morbidité. Le lyrisme poétique met en évidence une tonalité angoissée atténuée par la forme théâtrale; mais peut-être ne l'a-t-on pas regardée comme il convient ?

L'ŒUVRE THEATRALE

En interprétant les indications de Vitrac, on pourrait regrouper son œuvre dramatique en trois cycles. Le premier, sous le titre de « théâtre de l'incendie », comprendrait les œuvres de jeunesse, jusqu'à l'époque du Théâtre Alfred Jarry. Il serait caractérisé par l'esthétique surréaliste, dans le sens expérimental que l'on peut donner à ce terme. Le second, non moins surréaliste dans son essence, illustrant « la vie comme elle est », équivalent dramatique, dans ses ambitions, de *La Comédie humaine* et de la *Recherche du temps perdu*, serait constitué, en son noyau, de la trilogie vitracienne : *Victor*, *Le Coup de Trafalgar*, *Le Sabre de mon Père* où apparaît le même héros juvénile. Enfin, le dernier comprendrait les œuvres inspirées par la Grèce et par le retour à la tragédie antique qui caractérisa le théâtre à l'approche de la Seconde Guerre mondiale. Mais ce classement arbitraire compliquerait l'exposé plus qu'il ne le clarifierait, dans la mesure où il introduirait des césures là où il y a évolution continue et unité d'ensemble. D'ailleurs, une pièce comme *Victor ou Les Enfants au pouvoir* relève expressément des deux premiers cycles, et *Les Demoiselles du Large* sur qui pèse une fatalité hellénique procèdent d'une aventure réelle... Dans ces conditions, nous examinerons les œuvres dans l'ordre chronologique de rédaction, quitte à établir, par un jeu de corrélations, cette unité évidente à nos yeux.

LE PEINTRE (1921)

La première pièce de Vitrac qui nous soit parvenue est une farce en un acte d'une grande cocasserie, où se trouvent en germe les procédures et la structure de *Victor*. Au cœur du vaudeville traditionnel avec trio adultère, déguisements, fausse reconnaissance, « ciel mon mari », rendez-vous secrets, intervention policière, don mystérieux, s'installe le Peintre, personnage ubuesque qui prend systématiquement le contre-pied de ce qu'on lui dit et passe au rouge ses interlocuteurs. Ce ne serait là qu'une parodie du théâtre de boulevard si tous les personnages n'étaient doubles et changeants, comme dans un rêve, s'ils ne mouraient et ressuscitaient « comme dans un bois », selon l'expression d'Aragon¹, et s'ils n'étaient suscités par un enfant en quête de la connaissance, le petit Maurice Parchemin. Ses interrogations innocentes suscitent une réflexion fondamentale sur les problèmes de l'identité individuelle, sur le nominalisme et le réalisme, tandis qu'il s'entend répondre systématiquement : « Tu sauras cela plus tard, mon enfant ».

Par sa méthode de superposition des structures, la psychocritique pourrait, dès cette œuvre, dégager un certain nombre de métaphores obsédantes : la découverte de l'adultère et la réconciliation des époux sur la tête de leur enfant, la mort brutale et inexplicable de cet enfant, qui révéleraient un mythe personnel. Cependant, l'intérêt dramatique n'est pas dans l'expression symbolique de complexes individuels mais dans l'invention de fantoches comiques, mus par leur seul désir, tels que leurs actes contredisent leurs paroles, ou bien dans l'écriture scénique.

Le dialogue mime rapidement le rendez-vous galant et la satisfaction des sens :

MADAME PARCHEMIN. — Comme vous m'aimez.

AUGUSTE FLANELLE. — Oui.

Il l'embrasse.

¹ « Roger Vitrac prépare un Théâtre de l'Incendie où l'on meurt comme dans un bois ». ARAGON, « Une vague de rêve », *Commerce*, n° 2, automne 1924.

MADAME PARCHEMIN. — Le palmier.

AUGUSTE FLANELLE. — Oui.

Il l'embrasse.

MADAME PARCHEMIN. — La glace à la fraise.

AUGUSTE FLANELLE. — Oui.

Il l'embrasse.

MADAME PARCHEMIN. — Madame Tiroir. La vilaine robe.

AUGUSTE FLANELLE. — Oui.

Il l'embrasse.

MADAME PARCHEMIN. — Le cocher de fiacre.

AUGUSTE FLANELLE. — Oui.

Il l'embrasse.

MADAME PARCHEMIN. — 25, rue des Saints-Pères.

AUGUSTE FLANELLE. — Oui.

Il l'embrasse.

MADAME PARCHEMIN. — Toute nue.

AUGUSTE FLANELLE. — Oui.

Il l'embrasse.²

La joie et la spontanéité que cette œuvre respire la rendent, à l'encontre de bien des travaux de laboratoire, parfaitement jouable. Elle a d'ailleurs été montée par Marcel Herrand en 1930, pour une soirée privée chez Lise Deharme, la célèbre « dame au gant » des surréalistes.

*
**

MONUMENTS (1922)

Ce texte, que Vitrac n'envisageait pas de reprendre dans son théâtre complet, est proprement inclassable³. Juxtaposant différents types de discours, il participe de la confusion des genres voulue par Dada. On peut le considérer comme un poème conversation, à la manière du « Lundi rue Christine » d'Apollinaire; comme une suite de collages, ou enfin comme le canevas d'un drame. Le titre serait

² Roger VITRAC, *Théâtre III*, p. 18.

³ On le retrouvera reproduit parmi les documents p. 177.

à prendre dans le sens ancien du mot, désignant non pas un édifice public mais un objet qui conserve la trace ou le souvenir d'une personne, un document, une pièce d'archives en quelque sorte.

Ce peut être aussi un exemple de théâtre synthétique, à la manière du répertoire futuriste italien, tel que la même revue *Littérature* en publiera *un mois après*, en mai 1922, à cette différence près qu'ici nous n'avons pas une compénétration de plans, mais un ensemble de séquences diverses et successives dont la continuité a un (ou des) sens et suggère un faisceau de sensations. La première se déroule sur la plate-forme d'un autobus et montre un grand-père en conversation avec son petit-fils. Ils sont interrompus par une femme au comportement étrange, qui semble les connaître. La seconde est un tableau muet, la troisième un interrogatoire, la quatrième une chanson suivie d'un élément narratif de transition, la cinquième une lettre, la dernière une coupure de presse authentique. Ces instantanés, ces traces de la réalité permettent d'imaginer une intrigue sommaire : la femme du premier tableau a un fils aux colonies; celui-ci meurt en laissant quelques objets à l'intention de la famille Pelucheux, entrevue en trois occasions, à qui elle adresse une lettre explicative avant de perdre la raison. Action hypothétique, comme celle que l'on inventerait en animant avec le pouce un album de photographies, et qui jette quelque lueur sur le mystère des êtres de rencontre ainsi que sur les capacités de l'imaginaire.

**

MADemoiselle PIEGE (1922)

Dans ce fragment, Vitrac déplace le point de vue du spectateur; alors que précédemment il projetait devant lui de courtes scènes empruntées à des réalités diverses, ici il l'installe au centre d'un hall d'hôtel, le rendant témoin de ce qui s'y passe sans lui fournir d'autre indication que ce qu'il peut observer. A ce dernier il appartient de construire une action cohérente à partir des indices perçus, comme Cuvier reconstituait un animal préhistorique d'après sa

mâchoire : M. Clair, M. Musée (père) et M. Musée (fils) se sont rendus dans l'établissement de M. Chêne pour y rencontrer la mystérieuse occupante du « 49 ». Ils décident par tirage au sort de leur tour de passage. M. Clair monte par l'ascenseur et redescend par l'escalier, les mains ensanglantées, tandis que le père et le fils poursuivent leur conversation. Le père disparaît à son tour dans l'ascenseur, et, après un énigmatique coup de téléphone du gérant, le fils se tire une balle dans la tête.

Ainsi, il est demandé au public de ne pas rester passivement dans son fauteuil, mais de participer activement, par l'esprit du moins, à l'élaboration du drame. Pourtant le piège ne saurait lui échapper : ces indices créateurs d'inquiétude et d'angoisse appartiennent à l'univers fantasmatique, à la limite du réel qu'une légère chiquenaude vient perturber.



ENTREE LIBRE (1922)

Resté inédit jusqu'en 1964, ce drame en sept tableaux est le premier essai de transcription de rêves réels au théâtre. L'auteur confesse que le quatrième tableau est à lui seul « tout le drame » : il s'agit d'une banale et consternante conversation, telle que Ionesco en peuplera son théâtre, d'un couple attendant un invité; ce dernier arrivé, ils passent à table et, dans l'obscurité survenue, se déclenche une poursuite, on crie, on supplie, on s'égorge.

La situation conflictuelle du trio s'objective sur la scène mentale selon les modalités particulières à chaque rêveur. A la représentation, celui-ci pourra se trouver allongé à l'avant-scène, ou bien être figuré sur la toile, tandis que son double et ses partenaires rêvés évolueront sur le plateau, selon la distribution suivante :

<i>Tableau</i>	<i>Rêveur</i>	<i>Actants</i>	<i>Personnages</i>
I, VII	Henri	Henri Hélène Guillaume	L'homme à l'habit — M. Henri L'oiseau rare — La servante — Le gérant
II, VI	Guillaume	Henri Hélène Guillaume	L'homme à l'habit — Matelot — Femme en morceau — Baigneur
III, V	Hélène	Henri Hélène Guillaume	Henri — L'enfant trouvé Prostituée — Marchande de journaux Guillaume — Agent de police

Telle est l'architecture rigoureuse des rêves, dont Vitrac a saisi les principes mathématiques. Sont-ce des rêves authentiques recueillis au petit déjeuner, comme Vitrac le préconisait (« Parents, racontez vos rêves à vos enfants » dit un papillon surréaliste) ? On peut en douter. Mais on ne peut nier que le texte revêt ici les caractéristiques de l'automatisme psychique, ou, mieux, de l'association libre, procédant par attraction sonore, chaîne de mots, homophonie. De nombreuses images se frayent un passage à travers un dialogue qui ne prétend pas à la cohérence. Il y a ces métamorphoses, ces ellipses, ces condensations, ces glissades propres au rêve.

Ainsi Vitrac transfigure l'éternel trio bourgeois en révélant non pas ses désirs, bien trop imprévisibles, mais le cheminement que ceux-ci empruntent pour s'affirmer malgré la censure du sur-moi et de la société environnante. Or, cette mise au jour ne peut se produire sans hallucinations tragiques, significatives de l'angoisse de vivre dans un contexte répressif. Tirs, poursuites, fuites éperdues, lueurs d'incendie, violences, massacres, tout concourt à former ce « théâtre de l'Incendie » que Vitrac préconisait, aussi cruel que nécessaire.

POISON (1922)

Ce « drame sans paroles » illustre, avec l'humour en plus, ce que, cinquante ans après, Bob Wilson portera à la scène. Il ne faut pas croire le regard d'un muet moins acéré que celui-ci d'un sourd parce que le rêveur n'est pas dans un coin du plateau, et qu'à la fin une bouche fait le simulacre de parler, sans articuler aucun son.

Une suite de douze tableaux entraîne l'imagination, l'égare sur les chemins de l'infini. Les visions irrationnelles s'enchaînent comme dans les productions de Raymond Roussel et, à plus forte raison, comme dans l'univers onirique qui, on le sait, ignore le principe de contradiction. Un strip-tease à rebours, une accumulation d'objets fétiches incitent à l'érotisme. Du quotidien émerge l'insolite :

La scène représente une étoffe de soie froissée. Au lever du rideau on entend un bruit de verres qui se brisent. Des vapeurs colorées différemment flottent au-dessus. Un jeune homme et une jeune fille, le premier vêtu d'un costume marin, la seconde d'une robe de laine blanche, apportent au milieu de la scène un fauteuil où vient s'asseoir un violoniste. Ce dernier se met à jouer une romance populaire. Il en a à peine exécuté les premières mesures que l'étoffe de soie s'anime de mouvements confus...⁴

La surprise — au moyen du gag — envoie le sentiment de réalité au tapis quand d'une armoire sort un peloton d'exécution, quand un câble léger entraîne un paquebot sur la scène, quand des centaines d'oranges roulant sur le parquet font chuter les comédiens, alors que les derniers tableaux montrent alternativement un homme et une femme portant une pancarte où est inscrit le numéro de la scène qu'ils jouent. Théâtre du silence, donc, exprimant pourtant le désir, la passion et la cruauté.



LES MYSTERES DE L'AMOUR (1923)

Il faudrait, pour analyser ce « drame surréaliste », pouvoir rendre compte fidèlement du déroulement d'un rêve dans ses phases arbitraires avec ses métamorphoses, ses glissements, ses ruptures,

⁴ Roger VITRAC, *Théâtre III*, pp. 51-52.

ses travestissements de personnages, ses images cruelles et pathétiques. Car ici le théâtre épouse la logique onirique, sans introduire de liaison entre les tableaux, sans justifier les mouvements des personnages : entrée libre ? Essayons de conserver cette liberté.

Au prologue, Patrice, le protagoniste, trace sur le rideau de scène un visage de femme, sa chevelure, ses joues rouges comme l'amour qu'il porte à Léa. Automatisme graphique qui étonne un agent de police, autrement dit la censure de la conscience.

Le premier tableau se déroule dans une loge d'avant-scène, rideau baissé. Patrice interroge Léa, la presse d'avouer on ne sait quoi. Ses actes contredisent ses paroles : « Acceptez ces quelques fleurs », dit-il, et il la gifle. Intervient la mère de Léa, Mme Morin. Patrice lui tourne le dos, annonce qu'il va « faire un tour au bord de l'eau », il s'assied dans sa loge et se met à contempler la salle, en interpellant les spectateurs, tandis que, simultanément, la mère et la fille s'expliquent violemment. Le dialogue reprend entre les deux jeunes gens : un dialogue « à côté » dont la signification réelle subsume les paroles échangées. Trois amis de Patrice le comprennent si bien qu'ils viennent le féliciter — on ne sait toujours pas de quoi. Patrice et Léa clament leur amour l'un pour l'autre, prennent la salle à témoin; des spectateurs interrogent : « Etes-vous malades ? — Etes-vous fous ? ». Tumulte, cris, coups de feu, un peu de sang, la salle est plongée dans l'obscurité. L'attention se reporte sur le couple amoureux, dans la loge, qui développe un discours aussi poétique qu'incohérent. Surgit un nouveau personnage, Dovic, qui proteste de son amour pour Léa :

... je t'ai toujours aimé (*il la pince*). Je t'aime encore (*il la mord*). Il faut me rendre cette justice (*il lui tire les oreilles*). Avais-je des sueurs froides (*il lui crache au visage*). Je te caressais les seins et les joues ? (*il lui donne des coups de pied*). Il n'y en avait que pour toi (*il fait mine de l'étrangler*). Tu es partie (*il la secoue violemment*). T'en ai-je voulu ? (*il lui donne des coups de poing*). Je suis bon (*il la jette à terre*). Je t'ai déjà pardonné⁵.

C'est pourquoi Léa présente Dovic à Patrice comme un galant homme. Ils font assaut de politesses et, d'un même mouvement,

⁵ Roger VITRAC, *Théâtre II*, p. 21.

s'attrapent à la gorge, s'étripent, pour la plus grande joie de Léa. L'arrivée des voisins interrompt le combat. Une femme en chemise de nuit traverse la loge. — « Quelle est cette grue ? », interroge Léa. — « C'est la vierge. » On frappe les trois coups, le rideau se lève sur un comprimé dramatique : au jeune homme qui lui reproche d'avoir une barbe sale (comme dans la publicité de Saponite), le vieillard réplique : « Eh, quand j'étais enfant, Justin, elle était blanche comme le lait. » Rideau, coup de feu : l'auteur vient de se suicider.

Au deuxième tableau, Patrice est en lieutenant de dragons, Léa s'émerveille devant une poupée; Lloyd George, autrement dit Dovic, l'entraîne dans sa chambre, lui montre une tête de petite fille sciée à la hauteur des épaules, et poursuit sa macabre boucherie sur un jeune homme. La famille Morin passe à table en compagnie de Lloyd George; le spectre de Patrice descend de l'armoire, enflamme un paquet d'ouate, Léa se déplace comme une somnambule tandis que les autres continuent à manger, sans rien voir : c'est que les idées se matérialisent aux yeux du rêveur seulement.

Le troisième tableau devrait montrer le bonheur des amants, leur communion spirituelle et physique; en fait c'est l'inquiétude, l'affrontement et le déchirement du couple, hanté par les tiers. Il faut en finir; on appelle l'auteur qui laisse carte blanche à ses personnages. Patrice massacre ses adversaires. Dovic et Mme Morin. Léa revient, ayant accouché d'un garçon. Attendrissement et gâtisme des parents qui le prénomment Guillotin. L'enfant, posé sur la cheminée, tombe et meurt. Un agent de police s'inquiète du tapage : « Oh, ce n'est rien, Monsieur l'agent, c'est le petit qui en tombant a attrapé la rougeole. »

Au quatrième tableau, le carrousel onirique s'accélère; sans transition, le décor passe d'une gare à l'intérieur d'un wagon-restaurant, une plage, un hall d'hôtel, une mercerie. Léa se trouve embarassée d'un enfant perdu dont elle ne veut pas; Mussolini lui fait la cour. Brusquement le cinquième tableau s'ouvre sur un tumulte. Léa brise les meubles, elle va incendier la maison, elle est folle.

A nouveau la police intervient, les agents vont l'interner ; elle leur démontre la puissance du désir. Il lui suffit d'articuler un nom, Patrice, pour que ce dernier surgisse. Alors qu'on attend les paroles passionnées des amants réconciliés, on assiste à un dialogue banal. Platitude giralducienne du bonheur ! Trois enfants entrent dans la danse, « vieillards de poche », ils préfigurent l'avenir mesquin de la famille. Patrice engraisse ; l'amour engendrera la sénilité quotidienne. Non, pas tout à fait, car il y a les histoires merveilleuses qu'invente Patrice, et l'auteur-provocateur qu'il voudrait bien abattre, n'ayant pas, comme les personnages de Pirandello, besoin de se trouver un dramaturge. Mais il n'est qu'un reflet et ne peut rien contre les êtres qui sont de l'autre côté du miroir. S'engage alors le combat définitif :

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

PATRICE. — Alors, faites un théâtre sans paroles.

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

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

L'AUTEUR. — Il fallait les cracher.

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

L'AUTEUR. — Je n'y suis pour rien. La vie est ainsi faite.

Dans un dernier échange, Patrice et Léa examinent les valeurs de leur existence : l'amour et la colère, la douceur et la bonté, le pardon et la mort — celle du couple, celle du théâtre où s'éteint un spectateur.

La pièce se présente au départ comme une énigme policière dont le meurtre final d'un spectateur serait un épisode adventice et non la solution. L'analyse actantielle montrerait, pour sa part, que les deux héros, Patrice et Léa, poursuivent la quête d'un objet fabuleux, la connaissance de l'amour, qu'une multitude de personnages favorisés par une mauvaise fée viennent entraver. Mais cette épure mythologique, certes utile pour le conte merveilleux, passe à côté de l'essentiel du drame qui n'est pas un récit mais une immense métaphore, la mise en scène d'un cauchemar. L'espace scénique est

l'objet d'un transfert d'analyse. Patrice et Léa sont deux rêveurs éveillés objectivant leur inconscient, c'est-à-dire leurs angoisses, les inquiétudes, les obstacles à la réalisation de leur amour dont ils perçoivent les échos. C'est le point qui, aux yeux d'Artaud, justifiait l'entreprise du Théâtre Alfred-Jarry :

Les renversements cérébraux d'une pièce comme les *Mystères de l'Amour* n'ont de valeur qu'une fois incarnés dans la chair des personnages. Un certain acharnement spirituel, voilà ce qui compte et qui ne peut vivre qu'une fois agi. Matérialiser les mouvements les plus secrets de l'âme avec les moyens les plus simples, les plus nus, voilà quel a été notre but...⁶

En mettant sur le même plan l'action et le rêve, le théâtre apparaît comme un moyen d'élucidation du sentiment, dont la nature ambivalente est ici nettement démontrée. Vitrac qualifiait ainsi son travail : « 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. »

Pourtant, il ne suffit pas d'attester l'authenticité de ce déploiement onirique pour apprécier à son exacte valeur une œuvre qui, en dépit de quelques scories, marque une date absolue dans l'histoire du théâtre : c'est la première fois que le réel occupe la scène. Non pas le réel amputé des écrivains naturalistes, ni l'abstraction échappée du Monde des Idées des Symbolistes; le réel de la vie quotidienne, dans sa dimension profonde, comme l'iceberg sorti de l'eau.

Peut-on sincèrement parler de « surréalisme gratuit mais poétique », comme le fera Artaud par la suite, à propos d'une œuvre qui parvient à saisir — et à rendre — d'un même mouvement les trois plans simultanés du réel apparent, de l'inconscient, de la fiction dramatique ? Certes, certaines provocations à l'adresse du public, une mise en abyme pirandellienne du théâtre, paraîtront de nos jours superflues; mais il serait impossible de rien supprimer car chaque réplique, chaque tirade manifestement poétique, n'est justifiée et n'a de valeur que par rapport à l'ensemble. Il n'en va pas autrement du rêve. Pour le comprendre, peut-être faut-il faire une cure

⁶ Antonin ARTAUD, *Lettre à J. Paulhan*, 2 juillet 1927, *O.C.*, tome III, p. 137.

de jouvence. Vitrac y invitait en évoquant le jeune homme et la jeune fille qui « ensemble, aveugles comme l'amour et sourds comme la petite lanterne du ver luisant, ont posé, sans rire, pour ces mystères ».

Malgré un printemps régénérateur, cette grâce n'avait pas touché la troupe des Ecoles Normales Supérieures pour la mise en scène de la saison 1968-69. Seul un enfant riait intarissablement. Ayant accès libre, il venait chaque soir occuper le même fauteuil. L'âme de Roger Vitrac était dans la salle.



VICTOR OU LES ENFANTS AU POUVOIR (1928)

Cette pièce a été écrite à l'intention du Théâtre Alfred-Jarry qui devait en faire son premier spectacle de la saison 1928. Avant même son achèvement, Artaud s'enthousiasmait, y voyant l'illustration parfaite de ses conceptions scéniques. Il annonçait au public :

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 ?⁷

Pressé par la perspective d'une prompte représentation, Roger Vitrac y met la dernière main en avril-mai 1928. C'est alors qu'intervint la mise en scène du *Songe* et le scandale subséquent, compromettant l'avenir de la pièce. Grâce au concours d'Yvonne Allendy, elle put être montée, pour constituer le dernier spectacle effectif du Théâtre Alfred-Jarry, à la Noël de 1928.

Alors que *Les Mystères de l'Amour* relevaient de l'univers intemporel et aspatial du rêve, à l'exception de références à Lloyd George et Mussolini — conçus moins comme des êtres réels, historiques, qu'en tant que hantises du rêveur — *Victor ou les Enfants au pouvoir* se veut très précisément situé et daté.

⁷ Antonin ARTAUD, *O.C.*, tome II, p. 36.

Dans le programme de la première représentation, et pour la première édition (Denoël, 1929), Vitrac qualifiait sa pièce de « drame bourgeois en trois actes », par opposition au « drame surréaliste » antérieur. S'agissait-il de renouer avec la tradition de Diderot et de Sedaine en peignant des conditions sociales ? L'accent était mis sur le milieu plus que sur le conflit et la matière de le traiter; c'est ce que montre le décor, au lever du rideau : « La scène est à Paris, le 12 septembre 1909, dans l'appartement des Paumelle, continûment de 8 heures du soir à minuit. » Il s'agit d'un intérieur bourgeois, dont nous verrons respectivement à chaque acte, par un effet de pénétration et de concentration visuelle, la salle à manger, le salon puis la chambre à coucher, lieux obligés de la scène boulevardière. De la table de famille au lit conjugal, le parcours rituel s'impose sous le prétexte de célébrer l'anniversaire du fils unique, Victor.

L'indication temporelle est doublement importante. Il s'agit, premièrement, d'évoquer une séquence précise de la vie d'une famille qui, bien qu'elle en ait l'air, n'est pas close sur elle-même, mais traversée et travaillée par une situation historique donnée :

L'image d'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. Le monde des « Lettres à Françoise » de Marcel Prévost, 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'avait pas encore digéré sa défaite⁸.

Ce contexte, le décorateur, le metteur en scène devront le traduire visuellement.

En second lieu, l'isochronie de l'histoire, de la fable et de la représentation a une fonction dramatique capitale. Ces trois niveaux temporels (celui de l'histoire, diégétique, désigné par le récit; celui du récit lui-même ou fable; celui de la représentation théâtrale, en soirée, ne dépassant pas trois ou quatre heures) coïncident non pour satisfaire à une prétendue règle classique (le classicisme n'a jamais envisagé la question en ces termes), mais pour

⁸ Roger VITRAC, *Le Figaro*, 11 novembre 1946.

amener le spectateur à identifier son univers avec celui du drame, et en tirer les conséquences qui s'imposent. On ne doit pas perdre de vue cette confusion volontaire au cours de l'analyse dramaturgique qui va suivre.

La disparate est immédiate lorsque paraît Victor, enfant géant de 1 mètre 80, censé grandir au cours de la pièce, tel le cadavre d'*Amédée*. Il a neuf ans, est vêtu d'un costume à col marin, comme on en portait à l'époque, et profère consciemment des monstruosité « et le fruit de votre entaille est béni ». Volonté de rupture évidente, l'enfant modèle, dont sa famille vante les mérites et l'intelligence, a choisi, à l'occasion de son anniversaire, de changer de statut : « Je n'attendrai pas un an de plus pour devenir un homme, ce qui ne signifie rien, (...) simplement je suis décidé à être quelque chose. »

Et tout d'abord, il va se servir de cette intelligence supérieure et des secrets qu'il a surpris, pour menacer la bonne, si elle ne lui consent pas les mêmes faveurs qu'à son père, de casser les objets les plus précieux et de lui en attribuer la responsabilité. Ce qu'il fait aussitôt. Avec la logique des adultes, il lui démontre qu'il n'a pas pu briser le vase de Sèvres puisque, même s'il s'en accusait, on ne le croirait pas. En toute rigueur, la seule coupable ne peut être que Lili. Dès la première scène, Victor installe son pouvoir. Il dirige l'action, incite l'employée à se rebeller et, renversant les rôles, la fait pleurer puis la console, imitant son père :

... je plaiderai pour vous et j'obtiendrai gain de cause. Je vous le jure. Chère Lili. (*Il l'embrasse.*) Je vous sauverai. Comptez sur moi, et au petit jour, je vous apporterai moi-même la bonne nouvelle dans votre chambre. Cher agneau de flamme ! Tour du soir ! Rose de David ! Bergère de l'étoile !

Le langage mystique des Litanies de la Vierge ne pourrait être plus pervers que dans ce contexte libidineux. Cependant Victor ne tient pas à pousser son avantage; il promet à Lili, troublée et prête à rendre son tablier, qu'elle ne sera pas inquiétée.

Resté seul, il se livre à un monologue délirant, supprimé à la représentation. Il est en effet trop tôt pour montrer le caractère inspiré du personnage qui, pour lors, doit établir son triomphe sur

ses éducateurs et ses géniteurs. Cependant ce récit de rêve aurait une fonction prémonitoire classique en projetant aux yeux du héros, tel le songe d'Athalie, l'image de son avenir.

C'est une scène de fraîcheur qui devrait lui succéder avec l'arrivée d'Esther, précédant ses parents pour souhaiter un heureux anniversaire à Victor. Mais nous sommes loin de toute mièvrerie, et même du simple attendrissement car celui-ci le prend de haut :

Ecoute, Esther, ne t'occupe pas de moi. Laisse-moi tranquille. Soigne tes poupées. Lèche tes chats, aime ton prochain comme toi-même et sois une enfant docile, en attendant d'être une bonne épouse et une bonne mère.

Tel est l'avenir promis à la féminité en ce début du XXe siècle. Est-ce à dire que l'enfant prodigue soit, nouveau Moïse, condamné à vivre solitaire et incompris ? Pas exactement, car il lui est donné en compagnie d'un camarade d'atteindre au merveilleux théâtral, épiaut les comédiens dans leur activité quotidienne, encore plus beaux avec leurs haillons de lumière. S'il conte son escapade nocturne à Esther, c'est pour la mettre en confiance et l'amener à parler à son tour. Elle se décide (Enfin ! dit Victor) à raconter la visite de Charles, le père de Victor, à Thérèse Magneau, sa mère :

Alors, voilà. Je reste, on me jette un livre : « Bonjour Charles, bonjour Thérèse. Où est le cher Antoine ? » Papa dormait. Ils se sont assis sur le canapé, et voilà ce que j'ai entendu. Maman disait : « Friselis, friselis, friselis. » Ton papa : « Réso, réso, réso. » La mienne : « Carlo, je m'idole en tout » ou quelque chose comme ça. Le tien : « Treize ô baigneur muet. » La mienne : « Mais si Antoine, là d'un coup. » Le tien : « Ton cou me sauverait. » La mienne : « Horizon ravi. » Le tien : « Laisse-là cette pieuvre rose. » Je suis sûre de la pieuvre, le reste n'est que de l'à-peu-près.

Evidemment, la petite innocente n'a pas la clé qui lui permettrait de comprendre ce dialogue de mots doux à double entente — aussi peut-on être assuré de la fidélité du récit — mais Victor possède désormais la pièce à conviction qui manquait à sa mise en scène de la soirée. Après un court délire, par lequel il s'éprouve, désigné à une action terrifiante, il annonce : « Les voilà : L'Enfant Terrible, le Père Indigne, la Bonne Mère, la Femme Adultère, le Cocu, le vieux Bazaine. »

Manière originale et désinvolte, pour Vitrac, de présenter les personnages de sa pièce sans passer par le stade délicat de l'exposition. Dans l'ensemble, les metteurs en scène ont pris ce présentatif au sens concret; ils ont fait défiler les comédiens à l'appel de Victor comme des marionnettes au petit théâtre. Le rapprochement avec la poupée à fils s'impose ici, dans la mesure où il s'agit de types sociaux (de comédie) manipulés par Victor. La plupart d'entre eux ayant été mentionnés au cours des scènes précédentes, cette présentation est-elle redondante? Non, car elle rassemble les fils de l'intrigue dans la seule main de Victor.

La rupture du ton est si violente pour Esther qu'elle fond en larmes, comme Lili, comme elle, éliminée du parcours victorien.

Entrent les parents qui voient immédiatement le vase brisé. On accuse la bonne. Victor : « C'est Esther. J'ai eu le malheur de lui dire que c'était un œuf de cheval, et comme j'avais le dos tourné; elle l'a brisé pour voir naître le poulain. » Lili est épargnée, comme promis, et on ne peut trop en vouloir à la jeune enfant d'un ménage ami. Esther n'en reçoit pas moins quelques gifles de sa mère, ce qui donne à Victor qui sait tout, l'occasion d'assurer sa prise : « Pardon, Madame Magneau. Avez-vous retiré vos bagues ? » et de se montrer charitable en intervenant en faveur de la coupable. On s'aperçoit qu'Antoine Magneau n'est pas encore là. Aveu pénible, il est fou. Incidemment, une expression courante déclenche le délire de Victor :

De but en blanc. Un beau jour, il lève des armées comme un rameau de feuilles. Il vise à l'œil. Les plus belles femmes du monde sont emprisonnées dans leurs dentelles sanglantes, et les rivières se dressent comme des serpents charmés. L'homme, entouré d'un état-major de fauves, charge à la tête d'une ville dont les maisons marchent derrière lui, serrées comme des caissons d'artillerie. Les fleurs changent de panache. Les troupeaux se défrisent. Les forêts s'écartent. Dix millions de mains s'accouplent aux oiseaux. Chaque trajectoire est un archet. Chaque meuble une musique. De but en blanc. Mais il commande !

Pour ceux qui venaient de parler de démente, Victor est devenu comme Antoine, il a la berlue; d'autant plus que certains termes

de son discours évoquent la névrose militariste de ce dernier. Quant à l'explication de Victor :

« Eh bien, ces mots étaient purement et simplement les éléments en désordre de ma prochaine composition française », elle est trop simple et trop logique pour être suffisante.

Saisi par le changement de ton, le spectateur perçoit un poème surréaliste, fait d'universelles métamorphoses, fondé sur l'indétermination de l'animé et de l'inanimé. Il comprend que ce discours manifeste, comme les amorces précédentes, la double nature du personnage, à la fois terriblement conscient et inspiré. Interférences du discontinu dans le continu, on passe vite au plan métaphysique⁹. Le surréalisme est bonne pâte; on oublie seulement de lire les indications scéniques : Victor « qui tendait l'oreille » a choisi de provoquer l'adversaire — les adultes — la maladie mentale étant une honte à ses yeux, c'est là qu'il frappe — et triomphe une fois de plus. Le comédien interprétant ce rôle doit savoir faire ressortir cet aspect machiavélique et trouble du personnage, sous une apparence innocente. Le rôle d'Antoine est du même ordre : il ne suffit pas de simuler la folie, il faut inquiéter en se situant dans cette frange indécise où le délire peut être lucidité, où la vérité feint l'égarement :

Charles, mon vieux, vous, vous êtes amoureux. Non ? Quelle blague. Eh, bien, Emilie, je ne vous fais pas mes compliments. Vous ne pouvez pas retenir ce gaillard. Allons donc. Thérèse, montre-nous comment tu mets le feu aux poudres. Allez, le jeu des mains, des chevilles, le virage des yeux, le balancement des organes et la Trêve-Dieu, la Trêve-Dieu...

L'interpellé tente de faire diversion à cette tirade trop lumineuse, il a presque gagné, le fou s'apaise. Mais Victor ne veut pas la paix, il provoque sciemment une crise violente d'Antoine en lui parlant de Bazaine, sa phobie. Le malaise est général. Victor

⁹ Telle est l'interprétation de Franco Tonelli : « Dès lors le spectateur ne peut que participer au lyrisme déclenché par Victor. Il ne peut que vivre le moment présent où, grâce au rire et au rêve, « de but en blanc », il brise le carcan des apparences fausses et se retrouve tout « nu », métaphysiquement parlant. » *L'esthétique de la cruauté*, Nizet, 1972, p. 78.

plaide l'innocence : il croyait lui faire plaisir en engageant la conversation sur son sujet favori.

Mais la pièce ne saurait rester constamment à ce niveau d'exaltation. Le ton s'apaise, orienté vers la rigolade avec l'entrée du Général Etienne Lonségur, dernier fantoche invoqué par l'opérateur. Victor lui demande de parler de Bazaine; il taquine Thérèse en usant du vocabulaire sentimental de son père et l'on passe à table. Ellipse du repas, la scène reprend au dessert.

Victor porte un toast et récite une poésie patriotique. Elle a le don de provoquer une nouvelle crise d'Antoine, qui s'effondre sur un nouvel appel à Bazaine. Tous sont atterrés, sauf Victor qui renoue la conversation gentiment. C'est au tour d'Esther de dire un poème :

You you you la baratte
La baratte du laitier
Attirant you you la chatte
La chatte du charcutier
You you you qu'elle batte
Pendant qu'il va nous scier
Le foie you you et la rate
Et la tête du rentier
You you you mets la patte
Dans le beurre familial
Le cœur you you se dilate
A les voir se fusiller
You you madame se tâte
Mais les fruits sont verrouillés
Que l'enfant you you s'ébatte
Dans son berceau le beurrier
Avant you you la cravate
Du bon petit écolier.

Cette chanson du décervelage ¹⁰, véritable parabole de tout le drame, est jugée délicieuse par l'assistance qui n'en soupçonne pas les connotations érotiques. Le général, ému par tant de grâce enf-

¹⁰ Elle a été publiée isolément sous le titre « Chanson d'Esther » dans *Le Grand jeu*, n° 2, printemps 1929.

tine, pense qu'Esther et Victor se marieront. L'hypothèse offusque Thérèse, choquée par le sentiment de l'inceste, mais Antoine, « histoire de rire », les invite à jouer les amoureux.

Victor profite de l'occasion qui lui est offerte pour refermer la souricière sur la scène fictive du salon familial. Comme Hamlet prenant le roi et la reine de Danemark au mirage du théâtre, il mime avec Esther les relations coupables de Charles et Thérèse qui se troublent et se dénoncent en public, pendant qu'Antoine, émoustillé et moins inconscient qu'il n'y paraît, lutine Emilie. Dignement, et comme pour assurer la révélation, celle-ci déclare : « Qu'il soit bien entendu que je n'ai rien compris à cette scène. » Défaite générale des adultes; Antoine prend du champ et se retire, seul. Jouant de la stupidité du Général, Victor n'a plus qu'à le faire mettre à quatre pattes. Le premier acte s'achève sur une séance de dressage.

Après avoir affronté chacun des adultes au premier acte, et, dominant la situation, les avoir mis à mal, Victor doit, au second acte, pousser l'avantage, achever ses adversaires. Ne disons pas qu'il n'y a pas d'action sous prétexte que leur résistance est faible et désorganisée. De fait, Victor qui sait tout et qui voit tout mène lui-même l'intrigue. Quand Charles et Thérèse s'isolent au salon pour faire le point, tenter de se rassurer, Victor les suit en silence et se cache derrière un palmier. Pour sa mise en scène, Artaud l'avait voulu immense; manière burlesque de souligner l'artifice dramatique, afin d'introduire un effet de distanciation chez le spectateur qui aurait tendance à partager les émotions du couple adultère. Celui-ci, excité par les scènes précédentes, les nerfs à vif, toute passion dehors, va faire l'amour sur le canapé, au mépris de toute prudence — et de toute vraisemblance — quand Victor se dresse hors de sa cachette, image vivante du remords. Empruntant ses paroles au discours de Priam venant réclamer le cadavre d'Hector à Achille (*L'Illiade* XXIV, 472-509), il semble obscurément annoncer sa propre mort. Voulant se rassurer, le père y voit encore un extrait de composition française et gifle son fils. Aveu évident de faiblesse, pris comme tel par Victor : on frappe quand on est à bout d'arguments.

Les personnages restés dans la salle à manger entrent à leur tour. Tout d'abord le Général, qui avoue incidemment dire toujours le contraire de ce qu'il pense. Dans ces conditions, pour dire de quelqu'un qu'il est intelligent, il faut le traiter d'idiot :

LE GENERAL. — Ah ! Victor, dans ce cas, tu es le plus parfait des crétins.

VICTOR. — Après vous, mon Général !

Comme l'a bien vu Emile Copfermann, Victor sait déclencher la surenchère par la surabondance; en soulignant, il provoque la démesure. Par lui,

Les personnages ne savent plus ce que parler veut dire : les formules les plus banales deviennent équivoques, les mots équivoques se purifient et remettent en cause ceux qui les avaient prononcés. Lorsqu'ils sont débusqués par la double vue de Victor, les adultes quêtent le retour à l'ordre établi du convenant. A telle enseigne, la lutte sourde qui opposera le premier à tous les autres ne pourra s'achever que par l'effondrement des deux camps.¹¹

On arrive ainsi à l'acmé de la morbidité et du drame :

CHARLES. — C'est vrai, c'est insupportable à la fin; tantôt c'est le secret, tantôt c'est la démence. Celui-ci ne dit pas ce qu'il pense, mais tout le contraire, l'autre fait le singe. Je ne sais pas pourquoi tout se brise. Je ne comprends rien à toutes ces comédies. Victor a neuf ans, et me demande avec qui il peut coucher, je lui réponds : avec Esther, avec sa mère, comme je dirais avec le pape, et tout le monde se met à hurler. Enfin, que voulez-vous que je réponde ? Avec qui voulez-vous qu'il couche ?

VICTOR. — Avec la bonne.

Lili dépose le plateau et disparaît. Un long silence. Gêne.

EMILIE. — Tu me fais rougir, Victor.

ESTHER. — Moi, je veux bien coucher avec toi.

THERESE. — Maintenant c'est l'autre qui s'y met. Et vous, Général, voulez-vous coucher avec lui ?

LE GENERAL. — Si je dis oui, vous me croirez, et si je dis non, vous croirez que je pense le contraire ?

VICTOR. — Quel salaud !

TOUS. — Hein ! Quoi ?

¹¹ Emile COPFERMANN, *La mise en crise théâtrale*, Maspero, 1972, p. 38.

VICTOR. — Rien... rien... je me parle à moi-même. Je me dis que je suis un salaud. Comment ! On fête mes neuf ans; tout le monde se réunit dans la joie de bénir un si joyeux événement; et je fais pleurer ma mère. Je rends soucieux le meilleur des pères, j'empoisonne la vie de Madame Magneau, je provoque la folie de son malheureux mari, je bafoue l'Armée française. Quant à la bonne, je lui prête je ne sais quelles complaisances. Jusqu'à Esther, la chère petite, que je mêle à cette affaire immonde. Ah, mais à la fin qui suis-je ? Suis-je transfiguré ? [...] Suis-je l'incarnation du vice et du remords ? Ah, s'il en est ainsi, plutôt la mort que le déshonneur ! Plutôt le sort tragique de l'enfant prodigue !

Ayant ainsi résumé la situation, Victor montre qu'elle est nouée, insoluble. Ou bien les adultes s'avouent solidaires dans leurs compromissions, et se déshonorent collectivement, ou bien ils revendiquent une dignité morale qui les conduira à l'extermination expiatoire; mais Victor ayant mis au jour la décomposition morale des uns et des autres ne peut plus demeurer, il doit périr ou s'exiler, à moins d'un miracle.

Celui-ci arrive à l'acte II, scène 5, avec l'entrée bruyante et (supposée) malodorante d'Ida Mortemart. Irruption absurde (non qu'elle n'ait été pressentie), en ce sens qu'elle ne relève d'aucune explication, même a posteriori. Il faut tenir les justifications du personnage pour des issues en trompe-l'œil qui, toutes, enferment le spectateur dans le piège de l'absurde. Que celui-ci puisse, à un autre niveau, signifier métaphoriquement l'incohérence de l'univers sensible est une autre question. Sur le plan de la construction dramatique, il faut noter que c'est la première fois dans le théâtre français qu'un personnage apparaît sur scène d'une manière aussi invraisemblable et même en accusant l'incohérence de sa venue :

IDA. — C'est étrange, n'est-ce pas, de se rencontrer ainsi.

EMILIE. — Comment de se rencontrer ? Mais tu viens chez moi, il est à peu près naturel que tu m'y trouves.

IDA. — Je ne venais pas chez toi.

EMILIE. — Quoi ?

IDA. — Non, j'allais chez Mme Paumelle.

EMILIE. — Eh bien, ne suis-je pas Mme Paumelle ?

IDA. — Non. Ou plutôt si, puisque tu viens de me l'apprendre. Mais tu n'es pas celle que j'allais voir...

Ironiquement, l'auteur s'amuse des fausses coïncidences, dénonçant l'illusion comique — c'est-à-dire propre au théâtre — en faisant dire à l'un des personnages :

Eh bien madame, si un auteur dramatique s'était servi de ce stratagème pour vous faire apparaître ici, et à ce moment, on eût crié à l'invraisemblance.

Irruption scandaleuse en ce sens que ce qui refuse ou perturbe la logique courante est toujours un scandale (voyez Galilée), et aussi parce que l'infirmité affligeant Ida l'identifie, en plus grave, au père Ubu. L'incongruité est d'autant plus violente qu'elle n'est pas seulement verbale (comme chez Jarry) mais aussi physique. Dès lors, de social le scandale devient ontologique. On ne supporte pas qu'une femme belle, fortunée, parée de toutes les grâces soit ainsi gangrenée par la pourriture :

... et je ne puis rien contre ce besoin immonde. Il est plus fort que tout. Au contraire, il suffit que je veuille, que je fasse un effort pour qu'il me surprenne et se manifeste de plus belle. *Elle pète longuement.* Je me tuerai, si cela continue, je me tuerai.

Le seul scandale véritable, absolu, irréfragable, c'est la mort. Mort non pas allégorique, comme dans le théâtre médiéval; mort physique que Victor seul perçoit, lui rendant l'hommage lyrique qui lui convient :

Nous connaissons P. (Gêne). Votre pâleur, votre peine, vos perles, vos paupières, vos pleurs, votre privilège. Nous connaissons votre passage. Vous favorisez les combinaisons. Dans un monde plus avancé, vous vous nommeriez mousse de platine. O catalyseuse ! Qu'importent ces débordements sulfureux, quelques mauvaises passions peuvent en mourir, quelques carbones précieux aussi. Vous tombez parmi nous comme un bijou dans le mercure. Je plains celui qui devra en payer les conséquences fatales, le coupable des pots cassés.

La cohérence de cette poésie scientifique énonçant les attributs de la mort, — catalyseur faisant passer d'un état mouvant à l'immobilité absolue, d'un monde à l'autre; dissolvant universel — ne peut échapper au spectateur. Par là, Victor révèle qu'il sait à qui il a affaire, et il connaît sa propre fin, le briseur de vases n'étant autre que lui-même. C'est ce qui lui permet d'être voyant, passant de la provocation à l'imprécation :

Général, votre sabre est rouillé et vous puez [...] Maman, tu es enceinte d'un enfant mort.

Moins consciemment, Esther a perçu la nature réelle de la visiteuse, mais du côté des vivants, elle en éprouve de la répulsion :

J'ai peur de cette femme qui pète tout le temps et qui ressemble à une chienne. Je m'en vais.

Pour elle, la figure canine est symbole de trépas, de même que pour l'opinion populaire¹² (ne dit-on pas qu'un chien hurle à la mort), aussi fuit-elle, entraînant les adultes à sa suite, ce qui laisse Victor seul avec Ida Mortemart.

Assis sur ses genoux — sur ses cuisses, faudrait-il dire — il sera d'un même mouvement initié à l'amour et à la mort. Eprouvant une attraction érotique envers elle, il ne cesse de l'embrasser dans le cou, comme un amant, et se déclare amoureux. Il lui pose alors la question essentielle : comment fait-on l'amour ? Lui répond-elle sincèrement ? Victor semble en douter. Le fait est, pour le spectateur, qu'elle lui parle longuement à l'oreille. Ainsi Vitrac, comme Georges Bataille, associe l'érotisme à la mort :

L'érotisme ouvre à la mort. La mort ouvre à la négation de la durée individuelle.¹³

L'enfant trop vite grandi qui maintenant sait de la vie et de la mort tout ce qu'un vivant en peut connaître nargue l'Intruse. En un suprême geste d'orgueil, il lui fait une nasarde :

VICTOR, *ricanant*. — Je voudrais que vous pétiez pour moi.

Sur quoi, l'initiatrice le quitte en lui promettant une petite carabine à balles, en pur don.

Entre-temps, on a retrouvé Esther, que l'on ramène et que l'on ranime d'une paire de gifles. Retour impromptu d'Antoine qui vient

¹² Voir : Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, p. 92 sq.

¹³ Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, Ed. de Minuit, 1958, p. 31, cité par Franco Tonelli.

chercher sa femme et sa fille en jouant la grande scène de la jalousie, menaçant de massacrer tout le monde la prochaine fois. Scène qu'il désamorce aussitôt en tapant dans le dos de Charles :

Espèce d'idiot. Il ne comprend rien à la plaisanterie. Hein ? Etait-ce réussi ? Etait-ce joué ?

Antoine imite-t-il la folie ou est-il fou ? S'est-il réfugié dans le délire pour fuir une réalité douloureuse qu'il n'a pas les moyens de combattre ? Sa fin répondra à la question; dès à présent, la reprise symétrique de la première apparition (I, 7) nous confirme que sa démente s'accompagne d'une étrange lucidité. La famille Paumelle reste seule en scène. Une fois de plus, et d'un commun accord, on reporte les explications nécessaires au lendemain. Le père, pour se calmer, commence à lire les gros titres du quotidien. Il n'est pas question, dans cette scène, que les comédiens prennent n'importe quel journal pour meubler le temps. Il s'agit très précisément du *Matin* du 12 septembre 1909 (un rapide coup d'œil au département des périodiques de la Bibliothèque Nationale suffit à nous en assurer), avec ses informations datées et circonscrites, et le style si caractéristique de ses rédacteurs. Faut-il le redire ? Vitrac n'a pas conçu un drame intemporel; pour lui, le passage au mythe ne peut s'accomplir qu'à partir d'éléments concrets et vérifiables. Pourquoi avoir choisi cette date en particulier ? Ici, c'est le hasard qui a présidé au choix de l'artiste mais on sait qu'en la matière, il n'est rien de gratuit : ni l'équivoque correction remplaçant les mots rougeole et rubéole par « avarie » et « petite avarie », ni, à plus forte raison, la matérialisation de « la grande dame », issue du feuilleton lu à haute voix. Par cet effet de littéralité, le spectateur est transporté hors de l'espace étouffant d'un appartement bourgeois; il prend du champ, comme on prend une bouffée d'air avant de plonger dans l'atmosphère décomposée.

Telle est bien l'image qui s'impose pour qualifier ce dernier acte, suggérée par Charles lui-même :

Ida Mortemart, croupissant comme la mer Morte. Ah ! les bulles... et ça crève !

Nous sommes désormais en plein délire, tout se dérègle. Trop surexcité pour dormir, Charles se met à raboter le lit; sa femme auparavant si soumise, tente de le frapper avec un marteau; les crises se multiplient. Complaisamment, Charles lui raconte ses amours adultères, tandis que, parallèlement, Victor crie et gémit de souffrance. Malade de trop de bruit, de tant d'ignominie, il s'abandonne. La fécalité est contagieuse; après le passage d'Ida Mortemart, il part du ventre; ses parents ont la colique. L'odeur de la mort donne soudain de l'esprit au fantoche paternel; il se rend compte que, depuis le début, tous faisaient le jeu du trop intelligent enfant :

CHARLES. — Ecoute encore, Thérèse... C'est Victor ! C'est sa faute. Mais il y avait Antoine, comprends-moi... C'est encore Victor ! Le Général, cette ganache... rien sans Victor. Et la bonne, c'est sûrement Victor ! Esther, le cher ange... Ah ! Victor ! Mais surtout Ida. Ida Mortemart. Rappelle-toi... Victor ! Et nous, nous, j'ai compris. Victor ! Victor ! Toujours Victor !

En contrepoint des gémissements répétés de Victor, se déroule la confession de Charles, perturbée par un équivoque hymne à l'amour :

CHARLES. — Oh, Thérèse, c'est une grivette, un clisson, un poularic, une vino-seille, un marisignan, un pirosthète, je l'appelle mon rивarsort, ma vachinose, ma gruesaille. Thérèse, c'est une vache, mais une vache comme il n'y a pas de fleurs.

Pour saisir le sens intime de ces néologismes (formés par agglutination ou apocope de termes existants) qui associent la femme à l'incendie, aux végétaux et plus particulièrement aux animaux, il faut peut-être se reporter au poème *Parisiana*¹⁴ où Aphrodite, le Minotaure et une vache se confondent dans le corps de la Parisienne. Et l'on sait que pour les petits souillagais, toutes les filles étaient des vaches.

Nouvelle crise d'Emilie. Charles lui demande pardon. Mais n'est-il pas trop tard pour la rémission des péchés ? Il a, quant à lui, le sentiment que tout croule. En pleine nuit arrive Thérèse, à la recherche de sa fille. Scène pathétique, traitée sur le mode de l'ironie tragique puisque le spectateur, qui a vu passer Esther, sait

¹⁴ Roger VITRAC, *Dés-Lyre*, p. 151-156.

qu'elle se trouve dans la chambre de Victor. Très paternellement, celui-ci la ramène. Illuminée par ce qu'elle croit être un avertissement céleste, Emilie met les amants à genoux et, sur la tête des enfants, leur fait jurer de renoncer à leurs coupables relations. Ce serment suffira-t-il pour arrêter le mécanisme inéluctable ? Feydeau et Labiche s'en seraient tenus là (à supposer qu'ils soient allés si loin) pour récupérer leurs personnages et leur public.

Mais Vitrac va jusqu'au bout de la destruction, sachant que les prières et les serments s'adressent au néant. Au même moment, Antoine le cocu s'est pendu en léguant, de maldororienne façon, le fruit de son ultime éjaculation à Victor. Celui-ci entre en agonie. Sa mère le supplie de s'expliquer, de dire ce qu'il a compris en ce soir tragique. Majestueusement, il révèle que depuis l'âge de cinq ans, il se destinait à l'*Uniquat* dont il a trouvé les ressorts. Après une scène dérisoire où la science, sous les traits d'un brave médecin, se montre dépassée par l'insondable mystère de la destinée, Victor meurt, entraînant ses parents dans l'abîme. La bonne constate : « Mais, c'est un drame ! »



En dépit des ruptures et d'une désinvolture apparentes, cette pièce est d'une construction rigoureuse, que souligne la simplicité du schéma narratif, formé de deux volets.

Du début à la scène 4 du deuxième acte, la tension monte progressivement par la volonté de Victor qui réunit en lui-même la triple fonction de destinataire, destinataire et sujet : d'une phrase, il indique qu'en ce jour exceptionnel, il a décidé d'être quelqu'un ou quelque chose. But qu'il s'est fixé pour lui-même, non pour complaire à qui que ce soit, et dont il sait toute la vanité. Personnage unique, omniscient, omniprésent, il établit son pouvoir. Les autres ne sont que des comparses ou des jouets entre ses mains. Tout au plus Esther et Antoine l'aident-ils, l'une en lui confiant les termes clés qui serviront son stratagème, l'autre en lui donnant l'occasion

de le mettre en place. Il ne rencontre pas d'opposition réelle, ses adversaires étant ou stupides (la bonne, le général) ou trop paralysés par la peur du scandale pour réagir (Charles, Thérèse). Les fantoches sont ainsi retournés les uns après les autres, vidés de leur son, seule la mère étant, apparemment, épargnée — c'est elle qui reçoit pourtant les coups les plus rudes puisqu'elle voit son ménage s'écrouler, son fils lui échapper.

Mais pourquoi ce jeu de massacre, et au nom de qui ? Tel est l'objet de la deuxième séquence (Acte II, sc. 5 à la fin). Ida Mortemart, surgie sur le chemin de Victor, comme la fée des contes merveilleux, lui indique sa mission — et son terme. Nouveau chevalier du Saint-Graal, il devra découvrir les lois de l'*Uniquat*, dont la dernière est la mort. Comme il se doit, dès lors qu'il abandonne le pouvoir pour la quête, les adultes, d'opposants vont devenir adjuvants, lui apportant, involontairement, l'aide qui lui permettra de franchir les étapes de son parcours initiatique. Seule Esther tentera inutilement, par sa présence silencieuse, de s'opposer à la déclinaison fatale.

Le public et la critique se sont souvent étonnés, voire ont été choqués, de la différence de ton entre ces deux séquences, de ce brusque retournement qui, tout en accordant la première place à Victor, en fait une victime. Si l'on comprend la brutale apparition d'Ida, on n'accepte pas pour autant la mort de Victor, qui ne semble pas inscrite dans les prémisses. A partir de là, on songe aux ruptures de ton, aux éclats suivis de retombées silencieuses qui caractérisent la pièce, et l'on n'est pas loin de penser que ce rythme cyclothimique est une donnée particulière à Vitrac, qui ne se soucie pas de relier entre elles les phases du drame.

Pourtant ce rythme excessif, constant dans le théâtre moderne, est ici approprié à la situation. L'action des uns et des autres n'est pas toute tendue vers un but qui serait, par exemple la découverte de l'adultère et la vengeance; sauf Victor, et, à un degré moindre, Antoine, ils n'ont aucune autonomie. On ne peut, à proprement parler, les qualifier de personnages. Ce sont, comme le suggère Victor, des

marionnettes qui retombent dans leur inertie première dès que le montreur a cessé de les agiter.

Cependant les deux volets de la pièce revêtent une unité au niveau symbolique, par la prééminence accordée à Victor et par la double métaphore de l'anniversaire et du sphinx. Avec l'anniversaire, comme avec le jour de l'an, c'est un état ancien qui disparaît pour céder la place, en principe, à un état nouveau. Jour de fête et de joie où l'on enterre le passé et où l'on accueille l'avenir. Seule la phase cata-morphe est ici envisagée :

Grâce à une structure métaphorique, Vitrac arrive, dans sa pièce, à donner corps dramatique à ce passage complexe d'un état à un autre de l'existence humaine (de l'enfance à l'état adulte dans le cas de Victor), et ce passage n'est pas vécu dramatiquement dans son évolution temporelle mais dans son impact immédiat de déchirement et d'anéantissement, à l'instant même où il se réalise.¹⁵

Le rite du passage s'étoffe, dans le cas présent, d'un apport nouveau. L'itinéraire est matérialisé par la rencontre du sphinx qui, sous les traits symboliques d'une vamp pourrissante, interroge et initie le héros en l'avertissant de son destin. Ainsi, par une intuition poétique extraordinaire, Vitrac a lié un faisceau de mythes concernant le temps dévastateur, la sexualité et la chute, la connaissance et la mort, le fécal et le léthal, dans la rencontre dramatique de Victor et Ida.

Aussi plusieurs « lectures » de la pièce sont-elles possibles.

Dans un premier temps, certains n'ont voulu y voir qu'un vau-deville cocasse et légèrement déréglé. Ils n'avaient pas tort : la pièce comporte bien toutes les composantes de ce genre dramatique. Festin d'anniversaire, lit des intérieurs bourgeois, canapé du cinq à sept, personnages en chemise de nuit et en pyjama, petite femme en tenue vaporeuse, coïncidences, surprises, adultère, propos grivois, imbéciles complaisants, scènes osées, mots d'auteur : tout y est; il suffit d'agiter frénétiquement et de servir sur un plateau.

¹⁵ Franco TONELLI, *op. cit.*, p. 69.

Pourtant, c'est faire peu de cas de certaines formules inquiétantes se rapportant aux déclarations de l'auteur :

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.

On a souligné à dessein le caractère surréaliste de l'œuvre, tant dans sa thématique que dans sa technique et ses données fondamentales. Procédant parodiquement, *Victor* est une critique aiguë de la société bourgeoise, dans ses goûts ostentatoires, son culte de l'argent et de l'héritage, sa psychologie bêtifiante à l'égard des enfants, ses fausses valeurs. Non que ces valeurs soient absolument contestables mais parce qu'elles ont été bafouées par la bourgeoisie en personne qui, posant le dogme de la fidélité dans le mariage, s'empresse de pratiquer l'adultère. Inventant des barrières artificielles — aux fins de conserver son pouvoir — la société suscite la folie comme la propriété crée le vol.

Chez Vitrac, la parodie dramatique porte avant tout sur le langage. Abusant des poncifs, des clichés, des formules et des maximes : « Aime ton prochain comme toi-même », « Cet âge est sans pitié », « On meurt à tout âge », « Et voilà le sort des enfants obstinés », il procède à un décrassage général et salutaire. Avec quoi penser si les mots ne sont plus là pour apporter des idées toutes faites ? En s'attaquant à son instrument de relation sociale, Vitrac paralyse la collectivité, la met à nu. Telle est, de la même façon, la fonction des citations et des collages identifiés. Restent les délires surréalistes de Victor, le langage soudainement amoureux de son père, qui nous projettent bien loin de ce lamentable salon bourgeois, dans un univers où l'on ne traite pas la pensée d'autrui en adversaire, où la signification des mots ne nécessite aucun apprentissage.

Victor est surréaliste par l'usage qui est fait du scandale, un scandale qui réveille, émeut, suscite la réflexion, invite à retourner la lunette et à considérer l'insupportable condition humaine. Par les jeux de l'humour et de la mort, Vitrac illustre les revendications de

La Révolution Surréaliste. L'absurde, loin d'être gratuit, est alors un instrument libérateur, nous débarrassant du carcan de la raison, ouvrant sur cette morale nouvelle à laquelle aspirait André Breton. Axiologie que l'enfant seul peut définir, lui « qui approche le plus de la vraie vie », dont le sens de l'absolu est une pierre de touche. En situant *Victor* dans un courant allant d'Edward Lear à Jarry, d'Erik Satie à Boris Vian et Queneau, Claude Roy associe à juste titre l'enfant, l'humour et la morale :

... 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*.¹⁶

Suffit-il de montrer le vaudeville dynamité par le surréalisme pour rendre compte de la nature exacte de cette pièce ? Peut-être n'avons-nous pas assez dit que *Victor* est la première tragédie des temps modernes, même si elle est située dans un cadre bourgeois et si elle provoque le rire. Encore faut-il s'entendre sur le concept de la tragédie. A la suite de Lucien Goldmann, on dénommera ainsi « toute pièce dans laquelle les conflits sont nécessairement insolubles » ; le héros tragique, dominé par la loi du tout ou rien, n'acceptant aucun compromis. Qui ne voit qu'ici Victor, refusant toute solution intramondaine — tout accord avec son entourage, pas même avec Esther — incarne un absolu moral irrémédiable. Dès lors, les adultes auront beau se confesser, prêter serment, il n'aura, quant à lui, d'autre issue que dans la mort. L'univers des parents est trop compromis à ses yeux pour qu'il accepte d'y pénétrer et cesse de le juger. *Victor* est une tragédie laïque, c'est-à-dire sans Dieu, ni caché, ni révélé. Elle est déterminée par la seule exigence morale du héros lui-même. Au nom de quoi se prononce-t-il ? De la pureté sentimentale de l'enfance, de son innocence primitive ? Il serait curieux que le puritanisme rousseauiste réapparaisse ainsi (même s'il n'est pas étranger à certains aspects du surréalisme), et Vitrac est trop persuadé de l'ambivalence des sentiments pour que nous acceptions l'hypothèse. Victor ne constate-t-il pas : « l'enfance est toujours coupable de nos jours. La Sainte Enfance ! »

¹⁶ Claude ROY, « Les Enfants au pouvoir, enfin », *N.R.F.*, décembre 1962, p. 1079.

Victor, c'est le cri de l'enfant que nous avons tué en nous — quelles que soient ses contradictions —; c'est le rappel nostalgique des virtualités définitivement anéanties.

Insoluble conflit entre nos aspirations et la réalité, vision pascalienne de l'existence, c'est ainsi qu'Artaud expliquait les intentions de Vitrac :

On a voulu épuiser le côté tremblant et qui s'effrite, non seulement du sentiment, mais de la **pensée humaine**. Mettre au jour l'**antithèse profonde** et éternelle entre l'asservissement de notre état et de nos fonctions matérielles et notre qualité d'intelligences pures et de purs esprits.¹⁷

Le personnage d'Ida Mortemart incarnant au plus haut point cette contradiction, elle devait apparaître comme un fantôme « par un seul côté cruellement réel ». Pour l'actrice hésitante, il ajoutait :

Et comprenez bien que cette infirmité seule, et pas une autre, était capable de rendre sa situation dans la vie aussi funestement impossible, aussi significative et expressive, pour tout dire. Et sa suppression changeait l'esprit de la pièce, *enlevant A L'ACRETE de la leçon qui s'en dégage* son côté le plus épouvantable et le plus réellement puissant¹⁷.

Polysémie du symbole, pour Vitrac, Ida était un sphinx modern'style, l'image du destin. Tel « le personnage sublime » préconisé par la dramaturgie de Maeterlinck, elle matérialisait la mort en habit de gala, ses troubles intestinaux, son odeur méphitique étant, pour les aveugles, les symboles du gouffre définitif.

On ne doit pas s'étonner de cette baroque association du bas et du sublime, de la beauté et de la mort, du bouffon et du tragique. Depuis *Ubu Roi*, on sait que la farce est le seul lieu où les vérités essentielles soient abordées de nos jours.

L'incapacité de certains critiques à saisir d'un même mouvement ces deux aspects contradictoires et complémentaires de la dramaturgie vitracienne les a conduits à des impasses logiques. Pour les uns, Vitrac s'introduisant à l'intérieur de la bourgeoise comédie de boulevard afin de la dénoncer a fait du boulevard quand même. C'est là,

¹⁷ Antonin ARTAUD, *O.C.*, II, pp. 44-45.

mettre la dialectique sur sa tête : ce n'est pas parce que je présente (en le pervertissant) l'objet à nier que je le cautionne. Mais raisonnons sur les faits : Vitrac s'est servi des seuls moyens disponibles en son temps pour détruire le théâtre bourgeois et lui substituer une forme radicale. Qu'il ait été joué dans les salles de l'élite et, par la suite, récupéré par celle-ci, relève d'une autre problématique.

Pour d'autres, égarés par certains termes spiritualistes d'Artaud, *Victor* traiterait seulement du problème de l'esprit se débattant contre la matière. On évacue ainsi, allègrement, toute la portée critique de l'œuvre. C'est là encore une analyse menée d'un point de vue étroit et partiel, dualiste pour tout dire.

Or, Victor découvrant la vie comme elle est exactement, avec ses contradictions et ses compromissions, se trouve devant une alternative : — jouer les affreux jojos, terroriser les uns et les autres puis s'accommoder de la situation, — dénoncer ce qui est, à ses yeux, scandaleux, et se suicider en entraînant le plus de monde possible dans la débâcle. C'est le parti qu'il prend.

En d'autres termes, Vitrac, en 1928 — dans la mesure où son héros représente sa vision du monde — refuse tout arrangement avec la société bourgeoise. Position radicale, absolument révolutionnaire et paradoxalement inacceptable pour le groupe surréaliste qui, venant de s'engager dans l'action politique au sein du parti communiste, ne peut la cautionner.

L'échec était évident : en dénonçant les travers de la bourgeoisie en 1909 (en tous points semblable à celle de 1928), Vitrac s'aliénait le grand public; en refusant le monde au lieu de le transformer, il excluait l'appui du seul groupe susceptible de le soutenir.

A l'époque et dans le milieu envisagés, les enfants ne restent pas au pouvoir. D'où le passage au mythe qui servira d'alibi à l'auteur lors d'une reprise : le mythe de l'enfance précoce.

L'EPHEMERE (1929)

En dédiant cette fantasmagorie à André Masson, dont les courbes féminines, qui caractérisaient ses tableaux de l'époque, sont à l'origine d'une image centrale de la pièce, Vitrac ne pouvait pas savoir qu'un jour le peintre décorerait le plafond de l'Odéon; mais déjà il présentait une activité de peintre de théâtre, l'invitant, indirectement, à réaliser les décors de ce lever de rideau qui, au demeurant, n'a jamais affronté les lumières de la rampe.

Dès le départ, nous sommes en pleine magie. Obscure et vide, la scène s'anime du vrombissement d'un insecte dont un rai de lumière paraît suivre les évolutions, tandis qu'une voix anonyme et monotone, appuyée par une sonnerie aiguë qui ira s'intensifiant, plante un décor imaginaire où les règnes se confondent et les extrêmes s'identifient :

La Voix. — N'est-ce pas le bruit d'un volcan, ou celui de la croissance d'une liane ? Le croiseur cuirassé « Ariane » tire sur l'Ile du Levant. Un palmier marche sur la mer. C'est un geyser de belle taille, escorté de dauphins et prisonnier du fil, dont mon regard dispose : ces volutes du cœur, ce tabac, cet azur.

Des voix de femmes s'entretiennent du spectacle attendu : une comète doit faire son apparition mais, comme dans l'Apocalypse, les étoiles tombent. C'est donc sur un univers régénéré que le jour se lève. La destinée d'un enfant est associée à celle d'une étoile filante. Comme Alice derrière le miroir, on le suit au pays d'illusion : « C'est un désordre prodigieux d'images virtuelles, se superposant et se pénétrant en tous sens. » Il rencontre un zouave sorti de la boîte à joujoux, puis ses paroles se changent en poésie :

Une ligne de flottaison
Chargée de femmes endormies
N'est-ce pas le plus bel horizon.

De la ligne, une femme se détache. Va-t-elle l'initier aux délices suprêmes ? Imprudemment, il la renvoie, se rendant compte, mais un peu tard, qu'elle était *L'Ephémère*. Désormais il doit la retrouver, la cherchant vainement au pays des reflets. Au cours de sa quête, il

rencontre un philosophe qui est lui-même « à la recherche du grand principe des dualités contraires » dont il offre un bel exemple, ayant corps de lion et tête humaine. L'enfant ne s'y trompe pas, il reconnaît le sphinx et lui communique le mot qui permet de « relier les idées mères à leurs effets », c'est-à-dire l'Ephémère. Alors le monstre se décompose, lion à droite, homme à gauche. Au pays des mirages, l'image du lion entraîne celle du chasseur. Ici la réminiscence parodique des *Mariés de la Tour Eiffel* devient évidente. L'enfant bredouille, rentre chez lui pour consulter les éphémérides établis par son père, l'astronome. Comme Victor, l'enfant marqué d'une étoile au front doit très régulièrement s'éteindre en même temps que celle-ci. Les calculs scientifiques ne sauraient être erronés; s'il dure quelques instants de plus qu'elle, c'est comme une image rémanente. Le père n'a plus qu'à rédiger son épitaphe. Au dernier tableau, « la scène change et représente un œil énorme dont la paupière se ferme ».

Par l'hommage rendu à Raymond Roussel (comme dans la mise en scène de *Locus Solus*, des ludions tombent des cintres, organisant un ballet féminin), à Rimbaud (on y voit matériellement « un salon au fond du lac »), à Lewis Carroll, nous sommes incontestablement dans la tradition surréaliste. Le fonctionnement de l'imaginaire s'appuyant sur des associations visuelles ou verbales et des calembours oniriques suffirait à le prouver. Mais la pièce s'insère aussi, très précisément, dans la série du théâtre de l'Incendie par le lancinant problème de la connaissance qui s'y trouve posé, par le thème du voyage initiatique, de la rencontre du monstre fabuleux, de la femme et de la mort, enfin par cette obsession du décès juvénile.

Pourquoi, à propos de cette pièce, Vitrac entendait-il parler de « théâtre scientifique » ? Est-ce parce qu'elle ironise sur l'esprit scientifique en montrant tout ce qu'il ne peut concevoir ? N'est-ce pas plutôt dans la mesure où le dramaturge devra avoir recours à des techniques récentes pour concrétiser ses imaginations ? La féerie consiste moins à développer des idées fortes qu'à produire des effets sensibles. Dans le cas présent, on mettra sur le même plan (et donc on créera une confusion) des acteurs réels et des spectres — produits par des boîtes à magie; de même en usant de miroirs, on confrontera

images réelles et virtuelles; enfin, un système d'optique variable projettera, en le grossissant à l'infini, le mot EPHEMERE. La métamorphose finale de l'enfant en insecte gigantesque poursuivi par son père tandis que la mère épouvantée prie à genoux, réalise, nous semble-t-il, la fusion parfaite du poétique, du tragique et de l'imagination scientifique.

*
**

LE COUP DE TRAFALGAR (1930)

Un an avant la création de *Victor*, Vitrac avait déjà esquissé les éléments de ce qui, par la suite, devait devenir un drame en cinq tableaux. Il n'avait eu aucun effort d'imagination à faire, puisqu'il s'agissait des habitants et de leurs aventures, ainsi que du décor de l'immeuble où il avait vécu son adolescence :

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 lui-même les fouilles. Que ne l'a-t-on écouté ! On ? Qui, on ? Moi je l'ai écouté. Il citait Renan de mémoire : « Quand l'accablante lumière du soleil avait fait place à l'innombrable armée des étoiles, etc. »

Certes, je n'ai pas coupé dans son projet de triangulation basé sur le regard du Grand Sphinx d'Egypte, mais...

Enfin, je lui dois beaucoup et il est à Fresnes. (*Le Voyage oublié*)

L'escroc pacifiste de cette cour des miracles retrouvé ou non, Vitrac lui a payé sa dette en lui accordant le rôle principal et, du moins initialement, le titre de ce qui aurait dû être le cinquième spectacle du Théâtre Alfred-Jarry, qu'une circulaire de 1929 annonçait ainsi : « une pièce inédite de Roger Vitrac, intitulée *Arcade*, et qui ne ménage rien ».

Si l'idée de base était toute trouvée, la rédaction s'étendit de l'été 1929 à l'été 1933 pour la dernière mise au point avec le metteur en scène. Le 10 février 1930, Vitrac écrivait à son ami Jean Puyaubert : « Le deuxième acte s'achève et « Arcade » changeant de titre s'intitule *Le Coup de Trafalgar*. Gestation longue et douloureuse. Antonin Artaud qui attend la pièce pour illustrer sa conception de l'actualité, c'est-à-dire de la sensibilité contemporaine, et pour relancer l'activité de leur commune entreprise, ne cesse de le presser. Et Vitrac exprime ses intentions lorsqu'il écrit dans *Le Théâtre Alfred-Jarry et l'hostilité publique* :

Mais en dehors des forces négatives qu'il suscite par l'absurde, il prétend, supposant une dernière fois le jeu théâtral possible, porter à la scène des manifestations positives, objectives et directes, capables, par l'utilisation rationnelle d'éléments acquis et éprouvés, de disqualifier d'une part les poncifs et les fausses valeurs modernes et d'autre part de rechercher et de mettre en évidence les *événements authentiques* et probants de l'état actuel des Français¹⁸.

La résurrection du Théâtre Alfred-Jarry rendue impossible, Artaud s'efforce de faire accueillir par un animateur en vue — Dullin ou Jouvet — le projet de mise en scène qu'il a établi pour cette pièce¹⁹. A cet égard, il convient de signaler que son raisonnement, de même que les réserves qu'il est amené à produire, dans sa correspondance, portent sur un état primitif de l'œuvre, très différent du texte imprimé²⁰. De sorte qu'on ne saurait se référer uniquement à ses propositions et à ses jugements pour la définir : ainsi, il met l'accent sur le rôle central d'Arcade, autour duquel gravitent tous les autres, à son avis, alors qu'il ne mentionne pas une seule fois le petit Simon. Peut-être est-ce parce qu'à l'époque où Artaud se situe, le rôle de ce dernier n'était pas encore clairement apparu aux yeux de Vitrac ? Celui-ci est tenté de clarifier son propos lors d'une reprise estivale de la pièce, en 1938 :

Je me suis proposé, dans *Le Coup de Trafalgar*, d'exposer aux yeux du public la vie des locataires d'une modeste maison de Paris entre 1914 et 1922.

¹⁸ Antonin ARTAUD, *O.C.*, II, pp. 57-58.

¹⁹ Antonin ARTAUD, *O.C.*, II, p. 140 sq.

²⁰ Voir la fin primitive dans *Documents*, *infra* p. 178.

Et c'est là ce que j'ai vu moi-même entre ma seizième et ma vingt-deuxième année.

Dans cette série dramatique, il n'y a pas d'événements, de détails, de gestes, de mots qui ne soient exacts. Aussi bizarre que cela puisse paraître, tout dans cette histoire est scrupuleusement vrai.

« Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable ». Mais cet invraisemblable, ce « plus vrai que le vrai » n'est-il pas aussi mystérieux que la fable ? En tous cas plus authentique qu'elle ? J'appelle ce réel supérieur : *le surréel*.

Et c'est de ce surréel que surgit d'un seul jet le comique de tous les temps. Il n'est pour s'en convaincre que d'établir un parallèle entre les historiettes de Tallemant des Réaux et les comédies de Molière.

Dans *Le Coup de Trafalgar*, ma mémoire s'adresse à celle du public, et je le prie de regarder vivre mes personnages avec la lunette magique de l'adolescence, en le prévenant que la petite lentille est réglée sur l'optique des petites gens de la comédie.

Ces petites gens vivaient en 1914 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, chanteurs, petits employés de commerce, demi-mondaines, tout ce petit monde se retrouvait à la fin du jour dans la loge, parmi les accessoires de cotillons, farces et attrapes dont le concierge était représentant.

Au milieu des menaces imprécises de la vie et de la politique, une amie de la maison, Flore Médard, sage-femme, est frappée d'un coup de foudre : « un homme de la haute », un savant, un égyptologue est entré dans sa vie, et par contrecoup dans la vie de toute la maison. Et aussitôt tout le petit peuple accordé, concerté, sera précipité dans un monde déconcertant.

Au deuxième acte, le 14 juillet 1914, nous retrouvons toute la maisonnée dans le salon d'Arcade Lemercier, intellectuel sceptique. Est-il bon, est-il méchant ? Veut-il le bonheur ou le malheur de la petite collectivité ? Une série d'événements étranges se déroulent. 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 le 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, la complice involontaire de ces machinations ou de la mystification intellectuelle d'Arcade se rase la moitié de la tête et dévoile le pot aux roses. Arcade se tire du mauvais pas à l'aide d'une dialectique bonimenteuse et la fête se termine dans la gêne et dans l'attente d'événements plus dramatiques. Mais pourquoi Flore s'est-elle rasé la moitié de la tête ?

Au quatrième tableau, tout le petit monde de Paris est précipité brusquement du salon des Lemercier dans la cave de leur maison. Nous sommes en 1917, une nuit d'alerte. Les gothas bombardent Paris. La vie a changé. Les anciens concierges ont disparu et c'est Madame Lemercier, la mère d'Arcade

qui a, pour vivre, repris la loge de concierge et le petit fonds de farces et attrapes, accessoires de cotillons. Arcade a épousé la demi-mondaine Désirade. Flore Médard a disparu. L'abbé a été tué au front. Monsieur Dujardin et Vincent Bonaventure sont en permission. Où est Arcade ?

Arcade est déserteur. Il se cache. Il est pourtant dans la cave à l'insu de tous. Soudain une porte s'ouvre et Arcade apparaît, déguisé en femme. Traqué par la police, il se disposait à fuir. Stupeur des locataires. Arcade s'explique. Le bonimenteur reparait. Il n'a pas voulu faire la guerre parce qu'il n'était pas prêt. Il n'a pas voulu se faire tuer dans une guerre qui, il le sait, sera victorieuse mais qui, au lieu de tout arranger, dérangera bien davantage. Il se réserve pour l'autre, celle de 1900... plus tard, la dernière, celle de l'anéantissement général. Si l'on osait, on lui rirait au nez; on se contente de le plaindre et de lui souhaiter *bonne chance*...

Mais tout cela n'explique pas pourquoi Flore Médard s'est rasé la moitié de la tête en 1914.

Au dernier tableau, après la guerre, en 1922, Arcade est installé chez Désirade. Que fait-il ? Quelle nouvelle escroquerie prépare-t-il ? On le sent de nouveau traqué par la police. Pourtant dans le petit appartement de Désirade, les locataires défilent comme autrefois. Coup de théâtre : on vient de découvrir le tombeau de Tut-Ankh-Ammon. Or, savez-vous qui était Tut-Ankh-Ammon ? **Il était purement et simplement le gendre d'Aménophis IV.** Mais alors **Arcade n'avait pas menti en 1914. Le trésor existait.** Et les petites gens sont prêtes de nouveau à faire confiance à l'escroc. Prêtes aussi à accueillir les rumeurs de la politique et de la rue... Prêtes aussi à redescendre dans les caves ? Oh ! non, cette fois ce serait trop, nous ne sommes qu'en 1922.

Mais enfin, pourquoi Flore Médard s'est-elle rasé la moitié de la tête ?

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, surtout lorsqu'elle comporte une leçon aussi pénible et qu'elle est, hélas ! impuissante à nous empêcher de retourner à nos éternels vomissements ²¹.

Cette analyse, pour claire et fidèle qu'elle soit, n'est pas dépourvue de partis-pris qui, au demeurant, nous renseignent, indirectement, sur la dramaturgie vitracienne, sur l'attitude qu'il attend du public. Lui-même souligne, par son style, la discontinuité des différents tableaux, le caractère énigmatique des personnages et de leurs actes. S'il refuse de résoudre les questions posées, c'est parce que le spectacle de « la vie comme elle est » est vu par un adolescent, qui lui-même ne

²¹ « Avant la reprise estivale — Ce qu'est *Le Coup de Trafalgar*, par Roger Vitrac », *Le Figaro*, 4 août 1938.

possède pas les éléments nécessaires pour comprendre et interpréter, et parce que le vrai reste invraisemblable pour ce petit monde constamment déconcerté par les événements auxquels il ne trouve pas de liens. Chaque fois qu'une explication intervient dans la pièce, une de ces justifications métaphysiques ou transcendantes telles qu'Artaud les appréciait, Vitrac la qualifie de « dialectique bonimenteuse » montrant par là son détachement, dissimulant, pour finir, l'attaque féroce sous l'humour, sollicitant l'indulgence ou la bonne humeur d'un public parisien que la pièce allait nécessairement conduire à s'interroger sur ses propres attitudes et ses renoncements. Mais en cette saison, gagnée par les congés payés, à cette époque troublée par le martèlement des bottes, fallait-il inquiéter à l'avance ?



On serait tenté de définir négativement la dramaturgie — qui est l'art de la composition dramatique — de cette pièce dont le titre, emprunt à une expression populaire désuète, désigne un accident imprévu et désastreux. Il s'agit ici d'un art de la décomposition, l'auteur renonçant aux dernières règles en vigueur au théâtre.

On ne trouve dans cette œuvre ni unité d'action, ni unité de caractères, ni unité psychologique, pas même unité d'intérêt qui justifierait l'attention du spectateur. En praticien averti du théâtre, Antonin Artaud faisait part, avec beaucoup de mesure, de ses craintes à cet égard, l'absence de cette dernière unité lui paraissant un obstacle majeur, non au niveau théorique mais sur le plan de la réalisation :

Bref, on attend une action, non que toute pièce doive avoir une action, mais parce que cette pièce-là, de la façon dont elle se déroule, dont elle attire l'attention, appelle une action forte, large, véhémente [...] toute la pièce est une multiple peinture de caractères éclairés tous d'un jour singulier, mais ces caractères demeurent inutilisés. Tout cela tel quel, est en somme valable, mais pour que cette façon de procéder se justifie, il faudrait alors, il me semble, vingt actes qui puissent expliquer cette sorte d'échec de l'intrigue, en la mettant à son véritable plan, c'est-à-dire en la confondant avec de multiples autres intrigues, parmi lesquelles celle-ci, amorcée de la sorte, ne figurerait qu'à titre d'exemple.²²

²² Antonin ARTAUD, *Lettre à Vitrac*, 11 février 1931, O.C., III, pp. 221-222.

Même si l'on abandonne les perspectives scéniques pour analyser la morphologie de la fable, on verra qu'aucun schéma cohérent ne peut se construire. De fait, on se trouve devant des actions et des comportements embryonnaires, un ensemble de virtualités à dessein inactualisées.

Et cependant la potentialité constitue une œuvre, ou du moins une épure que metteurs en scène et spectateurs pourront construire ensemble. Le premier tableau, se situant dans la loge de la concierge, permet de présenter toute une galerie d'individus polarisés par Jeanne, la jeune fille « légèrement hystérique et poitrinaire ». Chacun vient lui faire part d'une heureuse nouvelle : Vincent incarne Don Quichotte de la Manche à la Gaîté Lyrique; Despagne, ancien adjudant, vient de s'offrir son premier canotier de civil; la concierge se fait insulter par un ouvrier qui, pour embêter le monde, joue du cor et (le manuscrit nous l'apprend) lit *La Guerre sociale* de Gustave Hervé; Désirade, assez mythomane, raconte qu'elle a été poursuivie par un vieux dégoûtant qui lui demandait de sauter à pieds joints sur ses yeux avec ses talons Louis XVI; Flore Médard épouse un génie; M. Dujardin entre, un journal à la main; ça y est, c'est la guerre. Pas sûr.

Chacun de ces bouleversements, aussi futile qu'il paraisse, peut être le fil rouge d'une intrigue, présentée comme une énigme. C'est le destin de Flore Médard qui semble avoir la faveur de l'auteur. A l'occasion de sa liaison avec Arcade, elle offre une réception à ses amis de la rue Montorgueil. L'atmosphère de suspicion s'alourdit. Arcade, qui s'arrange pour rester seul avec Jeanne, lui donne rendez-vous à la Gare de Lyon : il va fuir avec elle en Egypte. Un ami, Hatzfeld, explique au cours du dîner qu'il fonde une société par actions pour l'exploitation du secret d'Arcade, lequel a découvert le trésor d'Aménophis IV, par un système de triangulation basé sur le sphinx de Giseh. Madame Dujardin se méfie; elle a vu Arcade Lemercier verser une poudre dans son verre, qu'elle a échangé avec celui de la vieille Madame Lemercier qui s'est aussitôt endormie. Jeanne confie à Flore qu'elle devait partir avec Arcade. Celle-ci décide de passer à l'action : elle vend la mèche, c'est-à-dire qu'elle se rase

la moitié de la tête. « Et maintenant bas les masques ! », dit-elle, expliquant que l'archéologue et son compère ont monté une escroquerie. Ceux-ci menacent tout le monde avec des revolvers d'enfants, puis éclatent de rire. Il faut expliquer toute cette mise en scène :

Arcade. — Voilà. J'ai tout bâti sur la faible connaissance que j'ai de vous, que vous avez de moi et j'ai laissé se dénouer le drame dans l'ignorance générale, persuadé que cette ignorance prendrait figure.

Il a mis exprès, et assez maladroitement pour qu'elle le voie, un narcotique dans le verre de Madame Dujardin, sachant que celle-ci suspecterait l'escroquerie, et passerait le verre à sa mère qui croit réellement à l'existence de ce trésor. Celle-ci endormie ignorera la mystification. L'enlèvement de Jeanne était prévu pour que l'amour ne manque pas à la comédie :

Eh bien, il a gagné, dit-elle. Il m'a laissé deviner qu'il était un escroc et qu'il voulait me livrer à la traite des blanches. A la traite des blanches ! C'était un peu fort de café. Je n'avais qu'à lâcher tout le paquet, c'est ce que j'ai fait...

L'artiste lyrique se croit là au théâtre, mais les explications apparaissent trop lumineuses à certains. Ainsi, comme pour l'apparition d'Ida Mortemart, les justifications dramatiques ne visent qu'à dénoncer l'illusion comique; la mise en exposant du théâtre nous plonge dans l'univers quotidien.

Mais cette intrigue anéantie par Arcade, l'activité des uns et des autres continue, comme dans la vie. En raison de la guerre, elle se concentre dans la cave de l'immeuble initial. Les amitiés se resserrent; le jeune Simon s'initie à l'amour, ou presque, par les attouchements préliminaires; les haines s'exacerbent : Despagne, le mouchard de l'arrière, manque être lynché. Arcade paraît soudain vêtu en femme : la guerre ne l'intéressait pas, il préférerait se rendre au désert et fuir les douze balles réservées aux déserteurs. Là encore de nouvelles situations pourraient piquer la curiosité du spectateur, mais Vitrac refuse de les développer pour nous transporter, quatre ans après, au dénouement ²³.

²³ L'édition blanche Gallimard de 1946 comporte une coquille p. 167 : il faut lire 1922 et non 1932; cette date est confirmée tant par le manuscrit que par les événements rapportés.

Sans plus de nécessité qu'auparavant, les locataires reprennent leur manège permanent, mû par les événements extérieurs. C'est la vie en rose, comme on disait alors (et Marcel Duchamp signera désormais Rose Sélavy). La découverte du tombeau de Tut-Ankh-Ammon repose l'énigme première. Chacun retourne à ses illusions. Reste la question essentielle, irrésolue comme l'existence.

Le tour de prestidigitation final, escamotant les personnages dans le noir absolu paraît faible aux metteurs en scène. Pourtant, il est dans la logique de l'œuvre qu'elle s'achève pour une pirouette. Jacques Rosner, en 1968, renfermait le carton à chapeau de l'illusionniste : manière de souligner la fragilité des barrières qui séparent le théâtre et la vie.

Si Roger Vitrac refuse de bâtir une intrigue telle que l'exigeait la « pièce bien faite » selon Sarcey, c'est afin de mieux suivre le groupe de personnages auquel il s'intéresse, dans ses hésitations, ses contradictions, ses angoisses, ses aveuglements, ses misères. C'est pourquoi l'artifice de composition des œuvres unanimistes ne lui convient pas davantage. Il veut, quant à lui, montrer la marionnette humaine agitée par les soubresauts de l'histoire contemporaine, par ses instincts aussi. D'où le sentiment égaré de Dullin, rapporté par Artaud :

« 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 »²⁴.

Galerie d'hallucinantes figures, l'expression frappe juste. On ne saurait accorder la prééminence à l'une plutôt qu'à l'autre. Si Arcade est bien une synthèse de ce que Vitrac appelle « les petites gens », que d'aucuns rapprochent, non sans exagération, du prolétariat des gueux, il n'est pas leur dieu caché²⁵ n'ayant pas en main leur destin.

²⁴ Antonin ARTAUD, *Lettre à Roger Vitrac*, 14 février 1932, O.C., III, p. 319.

²⁵ Comme le pense Philippe Madral in *Cahiers de la production théâtrale*, n° 2, 1972.

Il est plutôt le mannequin sur lequel se projettent leurs rêves de richesse, de connaissance, d'aisance oratoire, de liberté d'esprit et d'action puisque seul il parvient à satisfaire ses désirs libidineux et à échapper, non sans quelques anicroches, au sort commun, se réservant pour l'avenir :

Vous verrez quel soldat je serai, là, ayant conscience cette fois de me battre pour la bonne cause et pour la dernière fois... D'autant plus qu'avec les progrès de la science, ce ne sera pas bien dangereux. Plus d'explosifs, plus de gaz, plus de pétrole, plus de ces ridicules balonnettes individuelles et de ces petits couteaux de tranchées si commodes pour manger les sardines. Pas une goutte de sang ne coulera. Rien ! Pas de ces travaux pénibles d'ensevelissement, pas de cimetières ! La destruction sera totale et instantanée. Des palais, des maisons, des usines, des hommes, des femmes, des enfants, nous en ferons automatiquement de l'air pur, de l'air vivifiant. Voilà un but de guerre précis et réconfortant. On prend la vie et on en fait de la vie.

Battelage ou vision lucide ? L'intérêt du personnage est qu'il se situe à ce point d'équilibre où l'illusion peut être une quintessence de la réalité.

Les autres sont rassemblés par une remarquable unité de condition, dans la diversité de leurs emplois, constituant des types, pratiquement interchangeables. La mort passe, le cycle continue, les locataires reprennent l'appartement, Madame Lemercier la loge de la concierge, on se repasse comme un témoin la mallette de farces et attrapes. Désirade remplace Flore dans les bras d'Arcade, Madame Bouchardon accorde à Simon quelques voluptés de plus que Jeanne. La roue de la fortune tourne toujours, avec ses légères variations internes, avec ses revers. C'est le salon de Madame Verdurin dans une loge de la rue Montorgueil, subissant les mêmes traverses que son illustre et très bourgeois prédécesseur, caractérisé par les mêmes ridicules, simplement concentrés et accentués par les nécessités dramatiques. Seul l'érotisme (pris au sens freudien) serait plus violent, encore qu'il ne soit pas absent chez Proust. Par ses manifestations outrancières apparemment inexplicables, Flore Médard incarne les intermittences du sexe. D'abord emportée par l'idée de faire un beau mariage avec un homme qui, croit-elle, la sortira de sa condition, elle reste sa maîtresse. Lasse de ses manigances, pour

le dénoncer aux yeux de la petite société, éventuellement par masochisme, elle se mutile d'une certaine manière en se rasant la tête à demi, puis elle essaie de le tuer à coups de tisonnier. Partie avec Hatzfeld, dont elle était peut-être déjà la maîtresse auparavant, elle reparait huit ans après pour dénoncer Arcade à la police, et puis implore à genoux le pardon du groupe qui seul lui donnait existence à ses yeux.

Flore est donc la libido vécue dans ses mouvements contradictoires. Ses partenaires représentent, à des titres divers, quelques figures typiques du carnaval des hommes. Il y a le triste marchand de farces, isolé par son rêve d'ascension sociale, dont les affaires périclitent évidemment; il y a le chanteur au timbre fêlé par sa vocation; le sinistre militaire retraité, bourreur de crânes, héros de la planque et mouchard de surcroît; M. Dujardin qui voit venir les catastrophes planétaires, sans être cru et sans y rien pouvoir. Il y a ce petit monde de Paris qui s'efforce de vivre ses rêves et de chasser ses angoisses, dont les hantises ont, pour finir, toujours le dessus.

Face à eux, mais peu différents, se trouvent le jeune Simon et Jeanne, sa complice. Eux ont conservé la lucidité et le franc-parler de la jeunesse. Jeanne complète d'un trait cruel ou d'un geste le portrait que chacun s'attribue : Vincent est un cabot, Flore une toquée, son père un lamentable idiot, Despagne un dévoyé et un malade mental. Mais elle aussi se laisse prendre au mirage d'Arcadie; seul Simon semble maintenir les exigences de Victor, dont il conserve les traits : précocité, intelligence, soif de connaissances, sans-gêne, vertus provocatrices :

Dites-moi, Jeanne, ne trouvez-vous pas qu'il est très désagréable pour des gens honnêtes d'habiter sous le même toit que Désirade, laquelle est, sauf le respect que je lui dois, une grue.

Comme Victor, il crée une tension morbide. Il suscite l'éviction de Despagne; c'est lui qui désigne la cave où (il paraît le savoir) s'est caché Arcade, et, par ses propos comme par ses actes, met au jour les passions qui animent ce groupe social agglutiné par la peur. Enfin c'est lui qui a saisi le secret de Flore Médard, autre

loi de l'*Uniquat*. Pourtant le personnage définitif est moins cohérent que son prédécesseur : il continue d'interroger et cependant se range du côté des adultes, en comprenant leurs petites compromissions et les acceptant.

Reste qu'il pose les seules questions fondamentales et que son regard éclaire ce manège de fantoches, en accuse la structure cyclique. Seul il progresse et vieillit au cours de la pièce. Les autres n'évoluent pas, ils subissent le cours du temps, dont Vitrac a marqué la présence de façon précise en se référant à l'assassinat de Calmette par Madame Caillaux, ce qui entraîna la démission du ministre des Finances pacifiste et laissa la voie libre, en France, aux interventionnistes revanchards; en situant un tableau sous les bombardements de la Grosse Bertha; enfin en montrant qu'en 1922 les élucubrations d'un escroc mythomane pouvaient se réaliser, et que l'Europe mécontente d'une paix mal bâtie repartait vers un nouveau gâchis.

Les tensions internes opposant les personnages, sont à l'image de cette époque contradictoire qui chante :

« C'est l'amour qui flotte dans l'air à la ronde. »

quand la camarade se dresse, qui affiche *Les Bienfaits de la Paix* quand les détonateurs se mettent en place pour de nouveaux conflits. Ainsi la peur qui les anime dans leur refuge quand ils perçoivent un halètement animal, est dictée autant par le risque réel que par l'intoxication journalistique, les slogans et les exercices de défense passive dont ils sont l'objet. De même lorsque le 14 juillet 1914 ils s'affrontent sur l'éventualité de la guerre, ils ne font que refléter les différentes thèses pacifistes, pessimistes ou cocardières développées dans l'opinion publique depuis les récentes élections législatives.

C'est dire combien le monde extérieur aura de l'importance dans la mise en scène, tant dans la conception des décors que dans celle des costumes, des éclairages et même des bruits. Vitrac dresse une liste des personnages dont les costumes, minutieusement décrits, vont servir à marquer visuellement l'écoulement du temps, la mode étant, avec les chansons, le moyen le plus théâtral de dater une

scène. Il utilise le « troisième lieu », extérieur à la scène et à la salle, mais présent imaginativement dans le théâtre, pour rendre compte de l'agitation de l'immeuble, des mouvements de rue (défilé et feu d'artifice du 14 juillet) et des bombardements. De sorte que chaque tableau est ponctué de bruits, d'images sonores qui donnent au drame sa dimension historique. Voici par exemple les indications précédant le quatrième tableau :

La scène se passe dans la cave de l'immeuble de la rue Montorgueil, une nuit de gothas dans la dernière année de la guerre. Avant le lever du rideau, on entend des sirènes lointaines, des trompes de pompiers s'éloignant, une formidable explosion. On attendra quelques instants avant de lever le rideau.

Gardons-nous pourtant de croire que le monde réel n'intervienne que pour le pittoresque. Il s'agirait plutôt de collage, au sens sur-réaliste du mot, où le rapprochement de deux réalités de nature différente donne à l'ensemble une valeur nouvelle, résultant du *rapport* qui s'établit de l'une à l'autre. « Il y a dans ta pièce une sorte de physique de la destruction », dit Artaud; en effet, alors que le temps semble se répéter indéfiniment, les personnages quant à eux se dégradent imperceptiblement. La répétition les incruste comme des cloportes dans la pierre. Arcade a perdu son pouvoir d'attraction et de fascination, ce qui explique son arrestation; le prestige naturel n'agit plus, pas plus que la gloire héréditaire ou l'Emprunt Russe. Quoi qu'on dise, l'après-guerre n'est pas identique à l'avant-guerre; le temps retrouvé n'est pas le temps perdu; et c'est dans cette différence minime que réside, imperceptiblement, un drame social et métaphysique.

Pour rendre compte de cette usure énergétique, le dramaturge, à la différence du romancier, doit choisir des moments significatifs. Les tableaux, non liés entre eux, sont comme des instantanés pris par un talentueux photographe avant, pendant, après la guerre. Ceci permet la plus grande liberté des formes de la pièce, correspondant à la plasticité de la structure interne. On aboutit à un enchaînement, de l'ordre du montage cinématographique relativement sobre, jouant essentiellement sur l'ellipse. Dans chaque séquence, les personnages justifient leur présence par un vague prétexte : une nouvelle, un

petit bonjour à dire en passant à la fille de la concierge qui est si jolie, ou à Désirade, qui l'est tout autant. A l'intérieur de ces grandes séquences que constitue chaque tableau, c'est le gag verbal qui forme l'unité de base, équivalent au morphème dans la syntaxe de la phrase. Un ami de Vitrac en a fort bien analysé le statut :

Roger Vitrac procède par « gags » verbaux. Ils sont si directs, si aisés et si rapides que leur appréciation ne peut se passer de repoussoir explicatif d'une scène, de la présence, du jeu, de l'électricité de personnages réels. Vitrac introduit dans le comique théâtral un élément nouveau, cinglant, insaisissable, qui n'est pas le délire mécanique de l'écran américain, qui n'est pas non plus « l'esprit » tel que le pratique la comédie traditionnelle. Le mot d'esprit se démonte et se remonte. L'humour s'explique. La caricature ou le quiproquo étalent pesamment leurs recettes. Le comique de Roger Vitrac est le seul correspondant parfait, sur le plan théâtral, de l'explicable « gag » américain. Il précède toute intelligence. Il agit lui aussi comme un ferment, comme un explosif, mais c'est à l'instinct, à l'adresse de l'homme de théâtre qu'il doit son efficacité.

Exemples de gags, dans ce sens :

- Désirade reçoit un paquet de diamants qu'elle met négligemment dans son sac; au cours de la discussion, elle l'ouvre, en offre à Jeanne : ce sont des pastilles de menthe;
- Madame Lemer cier rit quand il faut pleurer et vice versa;
- Flore se rase la moitié de la tête.

Nous sommes loin du comique américain. L'art de Vitrac, à l'instar de Jarry, est de caractériser le type humain par ses tics, au risque d'exaspérer. Ainsi le chanteur exerce sa voix : « Ah — mi à... »; Espagne bredouille :

Mesdames, j'ai l'avantage de... ainsi que cet enfant [...] c'est-à-dire qu'aujourd'hui 6 mai 1914, je viens d'acheter un canotier, celui-là. C'est mon premier chapeau... de paille.

Désirade s'exerce au beau langage :

Non, mais est-ce que tu te fous de ma ... Est-ce que tu t'offres mon visage, dis ?...

Arcade envoûte par son boniment :

Oui, et j'étais sur le point d'aboutir. Parole d'honneur ! J'épiais le moment où la pointe pyramidale de la pioche d'un fellah allait enfin pénétrer dans le

vide éblouissant du caveau royal lorsqu'on me souffla dans l'oreille un nombre fatidique, si riche d'enseignements. 22 ! Ce nombre qui, à tout prendre, eût pu m'inciter à continuer mes recherches, puisque tout le monde sait que les sept opérations du grand œuvre comportent vingt-deux phases en rapport avec le Tarot ; qu'à Thèbes dans les ruines du temple, sur un plafond astronomique d'une des salles hypostyles soutenu par vingt-deux colonnes, on voit encore en partie les figures de ce Tarot ; que les alphabets à vingt-deux lettres phénicien, chaldéen, hébraïque, sabéen, romain, copte, égyptien, proviennent tous de l'alphabet chinois, dix troncs et douze branches : dix et douze : vingt-deux...

*
**

Vitrac n'a cessé de revendiquer l'authenticité de son témoignage, auquel il s'était gardé, disait-il, de rien ajouter :

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 d'automobiles 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 comédien 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 ²⁶.

Est-ce à dire qu'il soit un écrivain réaliste, dont la seule ambition serait d'être le greffier exact de la vie ? En un sens, on pourrait le croire. Sur le plan dramatique, le décor, le jeu des acteurs doivent tenir compte de cet effort d'identification au réel. Cependant il faut aussi faire ressortir *l'inquiétante étrangeté* de ce petit monde qui s'échappe à lui-même, ne reconnaît pas les pulsions sexuelles qui l'animent et se sent le jouet des événements. Réalisme en profondeur, par conséquent laissant affleurer l'inconscient.

Il y a aussi dans cette pièce tous les éléments comiques du théâtre de boulevard, ce qui est déjà moins réaliste et nous ramène à la « boîte à conventions » dénoncée par les naturalistes. Le séducteur, l'escroc sympathique, la vedette de théâtre, les farces et attrapes, le théâtre dans le théâtre, les refrains connus, les coïncidences...

²⁶ Roger VITRAC, « Deux heures du matin aux Halles », *Visages du monde*, 15 juin 1937.

tout cela semble appartenir à la tradition du vaudeville. Mais alors que chez Labiche (et même, à l'origine, chez Molière) tout rentre dans l'ordre — perturbé par un instant de folie, M. Perrichon reconnaît son aveuglement, Fadinard retrouve le chapeau de paille d'Italie, les petits bourgeois retournent à la Ferté-sous-Jouarre qu'ils n'auraient jamais dû quitter —, chez Vitrac, la conclusion reste en suspens. En d'autres termes, les personnages ne sont pas « récupérés » pour satisfaire aux exigences du public de théâtre. Jacques Rosner l'a bien senti : « Vitrac radicalise le boulevard », c'est-à-dire qu'il refuse les concessions habituelles. Les coups de théâtre demeurent inexploqués, comme cet important coup de Trafalgar qu'est, pour les petites gens, la guerre mondiale. Ne maîtrisant pas le cours des événements, tout est, à leurs yeux, dû au hasard. En reprenant constamment la même question, Simon (et par conséquent Vitrac) nous contraint à nous interroger sur les attitudes, les insuffisances, la petitesse et la lâcheté de ces individus qui, finalement, nous sont si proches.

De fait, *Le Coup de Trafalgar* est, autant que *Victor*, une œuvre de rupture. Rupture dans le jeu des acteurs qui ne doivent pas se contenter d'incarner leur personnage en surface, et qui sont soumis à un rythme violent de tension et de détente. Brusquement on s'affronte, on se déchire, l'abbé casse la vaisselle, Jeanne accuse, Flore attaque, les deux escrocs sortent les revolvers : c'était pour rire. Arcade est appréhendé, tabassé, il revient en loques : c'était une machination. Où est le vrai ? Il n'y a pas de juste milieu ; la vie est faite de ces excès. C'est ce que Vitrac traduit par l'*humoristique* :

Seule attitude compatible avec la dignité de l'homme pour qui le tragique et le comique sont devenus une balance²⁷.

Le rire en pleurs villonesque de Mme Lemerchier en est la forme majeure ainsi que certains propos de Simon :

la fait toujours la mort à sa ressemblance. Les goths que nous sommes tous doivent avoir une mort gothique, d'où l'ogive des obus,

²⁷ Roger VITRAC, « Le Théâtre Alfred-Jarry et l'hostilité publique » in ARTAUD, *O.C.*, II, p. 60.

témoignant de cette ambivalence du sentiment chère à Vitrac. Les extrêmes coïncident, dans des gestes irrésolus. Aussi ne saurait-on donner un commentaire unique à l'action de Flore Médard. Le théâtre de Vitrac n'est ni allégorique ni symbolique; les signes se présentent à nous dans l'absolu; c'est par leur retentissement physique plus qu'intellectuel qu'ils revêtent une signification. Ils ne sont pas la représentation du monde des idées, ne relèvent pas d'une philosophie mais d'une pratique de l'existence. C'est par les rapports que nous établissons entre eux que nous pouvons dégager un réseau de significations, une certaine vision du réel supérieur préfigurant la *vrai vie* dont Simon seul a l'intuition.

LES DEMOISELLES DU LARGE (1933)

Avec les très étranges, très inquiétantes *Demoiselles du Large*, Roger Vitrac semble abandonner la veine comique et subversive qui le caractérisait pour s'intéresser à une étude de psychologie en action. Frappé à nouveau de certaines coïncidences qui lui font rencontrer de mêmes types féminins à Naxos, au cours d'une croisière dans les Cyclades, et à Belle-Ile, lui-même sensible à des « angoisses permanentes », à « un remords sans forme, sans visage particulier » marquant sa vie sentimentale, il cherche à s'en délivrer dans ce drame en treize tableaux soumis à l'injustifiable et incompréhensible pesée du destin.

En l'écrivant, de mai à octobre 1935, Vitrac fait la part belle aux intuitions et aux hasards de l'existence. Fidèle à une certaine conception de l'œuvre ouverte, il laisse agir la représentation des mythes antiques qui s'imposait à lui au cours d'un voyage en Grèce, pendant l'été, et s'incline devant la volonté d'autonomie des personnages imaginés, déclarant 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.

En vue de la représentation au Théâtre de l'Œuvre, en 1938, et afin de satisfaire aux exigences d'un metteur en scène très conventionnel, il fit une adaptation scénique en quatre actes (publiée dans *Les Œuvres libres*) où il renonça aux innovations de la construction temporelle au profit d'un déroulement linéaire, plus courant au théâtre. Toutefois, l'inutilité de cette concession le fit revenir au texte original pour la publication du théâtre complet.

La scène est dans une île bretonne que sa description et sa situation géographique permettent d'identifier à Belle-Ile. Au lever du rideau, Pierre Delrieu, un écrivain, apprend, par une conversation de pêcheurs, qu'autrefois un cuirassé de la marine nationale s'est fracassé sur un rocher de la passe de La Teignouse. Il y eut une centaine de morts; le commandant de Bressac, dont les deux filles vivent désormais sur l'île, s'est tranché la gorge. Voilà justement l'ainée qui arrive, montant son cheval à cru, coiffée d'un feutre d'homme usagé, montrant ses jambes nues. Pierre la regarde, étrangement fasciné par sa ressemblance avec la maîtresse qu'il vient d'abandonner. Marie cloue le bec aux pêcheurs qui plaisantent ses manières originales et, très cavalièrement, demande à Pierre de la mettre en selle; provocante, elle lui donne rendez-vous pour le lendemain dans son champ.

Sans transition, on se retrouve au deuxième tableau dans la cour de ferme des demoiselles de Bressac. La cadette, Anna, d'allure distinguée, se fait friser les cheveux par le coiffeur Bordéno. C'est un curieux individu, alcoolique, taré, sadique et lubrique. Détesté, avili par les marins, il se console en regardant la fille de l'hôtel se déshabiller, en faisant office d'entremetteur, en s'informant des secrets de l'île. Ainsi, il insinue que sa cliente aime bien un peu les pêcheurs, puisqu'elle en fréquente un. Entre Charles, officier de marine, qui retrouve ses sœurs après trois ans d'absence. Il se précipite dans les bras de Marie, sa préférée.

A nouveau le décor change. Sur un quai du port, Charles fait la connaissance de Pierre. Première coïncidence, ils se découvrent un ami commun, Raymond Girard, ingénieur des mines en Grèce,

qui ne cessait de parler de l'un à l'autre. Soudain la tension monte entre les deux hommes, à propos d'une femme, Dora, que Pierre prétend avoir oubliée. Deuxième coïncidence, elle est devenue la maîtresse de Charles :

CHARLES, s'emportant, en apparence sans raison. — Mais que voulez-vous ! je ne pouvais tout de même pas, après l'avoir prise à un monsieur que je ne connaissais même pas, tuer une femme pour faire plaisir à ce monsieur. Quand vous l'aviez, vous pouviez la tuer vous-même, et le roman n'aurait eu qu'un volume.

PIERRE. — Excusez-moi d'avoir pu croire que vous seriez un jour l'instrument de sa mort. Raymond le pensait comme moi.

De fait, Charles l'apprend à Pierre, Dora s'est noyée accidentellement au large de Naxos. Le tableau s'achève sur cette nouvelle.

L'épisode suivant se déroule dans le champ où Marie a donné rendez-vous à Pierre. Il y trouve Anna qui semble avoir été mise sur son passage par Charles. Tout en la prenant par la taille, il lui confesse son amour pour Marie. Survient Charles, qui prend Pierre à partie, lui reprochant d'avoir affolé Dora par sa présence obsédante et muette. Pour ce dernier, il s'agissait de la certitude d'une prédestination, justifiée par la constante fidélité de leur liaison pendant quatre ans; alors que Charles l'a, involontairement, tuée.

La scène change encore brutalement et nous transporte, au cinquième tableau, à la fin du dîner réunissant les quatre protagonistes. Marie dépeint à Pierre son existence de fermière, sa nature vigoureuse. Et brusquement, lorsqu'ils sont restés seuls, elle lui saute au cou, l'embrasse sur la bouche.

Au cours de la scène suivante, trois enfants se racontent leurs mauvais coups; l'un a volé les cigarettes de Pierre, l'autre a vu que Marie ne portait pas de culotte, le troisième les informe qu'Anna couche avec un pêcheur, son frère. Quand Pierre paraît, ils le traitent de cocu; Anna, toujours provocante, lui explique le raisonnement des petits qui le croient son amant. Allumeuse, elle l'invite à ne pas les démentir. Marie les surprend, elle giffe sa sœur, annonce à Pierre qu'elle le rejoindra dans sa chambre, à l'hôtel.

Celui-ci — est-ce par inquiétude ou par goût de la mise en scène ? — a invité Bordéno à venir boire dans sa chambre, de sorte qu'il se trouve en tiers quand Marie arrive. Elle aussi se verse un verre de gros rouge, en renverse intentionnellement sur le pantalon de Bordéno et le chasse. Ayant triomphé de la manœuvre de Pierre, elle explique ses démarches impulsives, ne supportant pas qu'Anna couche avec lui :

MARIE. — Dans tes bras, elle était à ma place, oui à ma place. Et j'ai décidé d'être plus faible que vous deux. Il est facile d'être faible pour trois quand on est forte toute seule. Je suis venue sachant que je m'exposais comme tu as pu le craindre. Mais tu peux me prendre si tu veux, va. Tu sais bien que tu ne le peux sans être pris toi-même.

Ils passent la nuit ensemble.

De retour à la ferme, à l'aube, Marie découvre qu'Anna est partie. Par un effet de rétrospection (le flash-back cinématographique), on assiste à la dispute de la veille où les deux jalouses ont mis au jour tous les cheminements inconscients qui les amènent à s'opposer : tendances incestueuses liant Marie et Charles, complexe infantile d'Anna à l'égard de Marie qui lui a servi de mère, jeu équivoque de Charles jaloux de Pierre et poussant Anna dans ses bras; révolte générale contre la mort du père... Marie a oublié cette douloureuse scène afin de goûter son plaisir avec Pierre : « Quel dangereux oubli facilite l'amour », dit-elle. C'est pourquoi Vitrac ne peut placer un tel moment qu'après la disparition d'Anna et l'abandon de Marie.

Simultanément, Pierre reçoit dans sa chambre d'hôtel la visite de Charles, revenu en canot pour s'accuser de la mort de Dora. Par un nouveau mouvement de rétrospection, la scène se transporte dans les Cyclades, l'été précédent. Poussée par un irrépressible besoin de confiance, Dora avoue à Charles qu'elle a accordé des familiarités à des matelots; elle oppose son origine sociale modeste à l'éducation des jeunes de Bressac, en vient à l'accuser d'aimer sa sœur Marie à travers elle. Ils s'exaspèrent l'un l'autre; le souvenir de Pierre se dresse entre eux :

DORA. — Je suis une pauvre fille. Je suis pourrie de littérature. Et je suis pauvre dans les deux sens, pauvre, vraiment, et malheureuse. Pauvre parce que je n'ai rien possédé, parce que lorsque je me suis donnée je l'ai fait entièrement et que je n'ai pas songé à me reprendre. Malheureuse ? parce que je suis abandonnée et pourrie de littérature, parce que Pierre m'a donné des habitudes de vivre que je recherche partout dans toutes les villes, sur tous les bateaux, dans les salles de cinéma, oui, dans les coins... Vous êtes tous, toi le premier, ma drogue... Et une drogue dont je suis aujourd'hui si dégoûtée que j'ai pu m'en désintoxiquer toute seule.

Dora a-t-elle su se guérir ? On en doute, dans la mesure où elle ne peut justifier sa rupture avec Pierre. Un moment, Charles a pensé que si Dora ne l'aimait pas, c'est qu'elle restait attachée à Pierre. Il faut donc que celui-ci la reprenne. Raymond l'informe par lettre de cette étrange proposition à laquelle Pierre répond en libérant Dora. Celle-ci revient de la baignade toute transformée.

Charles reprend alors le cours de sa confession, dans la chambre de Pierre : le même soir Dora et lui se sont battus, ils ont fait l'amour sauvagement ; au matin, alors qu'il la quittait pour rejoindre son bord, elle l'interroge : « Charles, n'as-tu rien oublié ? » Non rien, si ce n'est, il s'en souvient maintenant, qu'il avait obtenu l'autorisation de l'emmener avec lui. Ariane abandonnée s'est laissée mourir. C'est ce qu'a fait Dora.

On a retrouvé le corps d'Anna, qui s'est suicidée à la porte de son amant, le pêcheur. Charles, ignorant cette liaison, accuse publiquement Pierre de l'avoir poussée au suicide. La carambole continue. Pierre à son tour s'avoue coupable. Bordéno indique un motif supplémentaire qu'avait Anna de disparaître : elle a vu Pierre et Marie s'étreindre dans leur lit.

Au dernier tableau, Marie et son frère s'absolvent réciproquement. Ils ont enfin rompu leurs attaches secrètes. Marie domine le passé, se libère de ses phantasmes, elle quitte la terre, sacrifie tout à l'amour de Pierre.

Vitrac avait bien conscience que la nouveauté de son propos, marquée par la liberté de composition et la complexité des relations psychologiques, heurterait le public de son époque. Aussi prit-il le

soin d'avertir que son cheminement apparemment négligé obéissait à une nécessité interne, qu'il ne pouvait « penser neuf », en dehors des préoccupations du moment, sans « parler neuf », c'est-à-dire sans adopter une écriture théâtrale nouvelle. Plutôt que d'actualiser une tragédie grecque, comme le faisaient à l'époque Cocteau, Giraudoux, etc., il opère un retour au tragique en soulignant ce qui, dans la vie de tous les jours, nous relie aux mythes de l'antiquité :

Il y a dans *Les Demoiselles*, vues de Sirius, une conception du destin en rapport avec les idées de ce temps, non pas pour les illustrer ni pour leur servir d'exemple, mais tout simplement pour en marquer l'écho et le retentissement. Ce sont en quelque sorte les nœuds de vibrations, les résonnances d'un destin partagé, le lieu géométrique des rencontres d'êtres voués au bonheur ou sacrifiés pour lui. Un « cœur » qui veut savoir, qui veut aimer, « se débarrasse de tout ce qu'il ignore ». Et c'est tout bêtement la vie de chaque jour, dont je me suis permis de dépister le phosphore.

Ayant écrit cette pièce sans préméditation en y laissant le monde intervenir à sa guise, sans souci de gloire ou de réussite, je puis en garantir l'authenticité romanesque. Je me félicite néanmoins qu'une telle formule ait pu échapper au symbole, et me permettre de rester constamment de plain-pied avec la vie.

Et voici : « L'Art ne réclame ni complaisance, ni politesse, rien que la Foi, la Foi toujours et la Liberté »²⁸.

Il est question ici de jeter un pont entre l'inconscient actuel et les mythes, non pas en illustrant Freud par un exemple dramatique, comme le fait un Lenormand, mais, à partir de cas concrets, en dégagant une anthropologie de l'inconscient, en quelque sorte, en soulignant des images archétypales. Ainsi les impulsions brusques des personnages, leurs actions apparemment illogiques sont réductibles à un schéma désormais familier pour la psychologie des profondeurs. Ce sont d'abord des tendances incestueuses qui rendent compte des relations entre frères et sœurs : Charles aime Marie d'un amour plus que fraternel, et tous deux considèrent Anna comme leur fille qu'ils protègent et devant qui ils dressent des interdits paternels. Ces tendances seraient aisément surmontées s'il ne se trouvait que la maîtresse de Charles se substituait à Marie et que, une fois disparue, il ne reportait sur sa sœur un ensemble d'affects perturbés par la mort.

²⁸ Roger VITRAC, Lettre du 11 novembre 1937 à Paulette Pax, dans le programme de la représentation des *Demoiselles*; la citation est de Flaubert.

En outre, ces relations inconscientes se compliquent d'une réaction au complexe d'Œdipe chez Marie particulièrement. Le père s'étant absurdement éliminé, par orgueil de caste, celle-ci décide de prendre le contre-pied de la tradition en installant sa famille à terre, en menant une vie de paysanne et en facilitant l'identification d'Anna à sa mère frivole.

On pourrait dénommer complexe de Thésée cet oubli significatif — « un cœur se débarrasse de tout ce qu'il ignore » dit un des personnages — qui détermine le destin des uns et des autres. Charles abandonne Dora à Naxos; Marie efface de son esprit la querelle et la menace d'Anna; Pierre oublie lui aussi Dora, qui revient dédoublée sous les traits de Marie et le comportement d'Anna.

Par suite, on assiste à une mise en scène des caractères psychopathologiques de la vie quotidienne : voyeurisme de Bordéno, des enfants et même d'Anna; actes faussement manqués de Marie renversant du vin sur les pantalons de Pierre et du coiffeur, pulsions sadiques de ce dernier. Ainsi la psychologie des personnages s'étoffe d'un substrat indispensable. En intégrant le discours de l'inconscient au théâtre, Vitrac s'affirme novateur; ce faisant il se porte à l'opposé de sa technique dramatique où s'animaient des fantoches.

Pourtant la continuité des préoccupations vitraciennes reste remarquable. Là encore il s'agit de montrer quelques-uns des mystères de l'amour et, par une suite d'images appartenant au passé, plus ou moins latent, de faire saisir les élans qui ont porté Pierre et Marie l'un vers l'autre, et les obstacles dressés sur leur chemin.

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 du Large* sont essentiellement une pièce d'émotion psychologique, traitée par son côté le plus intérieur...

déclarait Vitrac à ce propos²⁹; pour reprendre ses expressions familières, il s'agit de « dépister le phosphore » et d'éclairer à la

²⁹ Interviewé par Yves Bonnat, *Ce soir*, 21 avril 1938.

lanterne sourde les démarches des amants. Ce n'est pas un hasard si, dans l'édition définitive de son théâtre, *Les Demoiselles du Large* suivent immédiatement *Les Mystères de l'Amour*. Bien que d'une écriture dramatique différente, l'une étant une saisie synchronique des relations sentimentales, éclairée par les rêves des amants; l'autre, d'ordre diachronique, les eaux souterraines du passé — les relations s'établissant aisément d'une œuvre à l'autre; Vitrac lui-même les a signalées :

... D'autres mystères, moins humoristiques, plus précis. Le drame se déroule normalement. Peut-être y discerne-t-on d'autres nuances au travers des trames de la mémoire où l'oubli et les distractions s'ingénient à favoriser les passions en *raturant le vif*, comme disait M. Teste, le héros de Paul Valéry³⁰.

Comme les précédents, ces mystères s'expliquent par l'ambivalence du sentiment : Charles et Dora se battent et ne s'en aiment que davantage; c'est au moment où leur bonheur est au plus haut qu'ils se séparent; le désir de possession ne va pas sans une volonté de destruction chez Pierre et Anna; la jalousie, c'est la mort. En outre, l'inconscient procède à une série de superpositions d'images obsédantes : Pierre aimait Dora, il lui substitue le visage de Marie, laquelle était aimée par Charles qui, en raison du tabou de l'inceste, la remplace par Dora. On retrouve ici le quadrille sentimental de Vitrac et Suzanne avec Harold et Kathleen. Au demeurant, l'auteur ne fait pas mystère de sa ressemblance avec Pierre, écrivain, blond comme lui, ayant à quelques jours près, le même âge et la même propriété dans le midi.

Dès lors que les échanges de personnes se justifient par la projection d'images, on n'est plus en droit de parler de coïncidences, comme au vaudeville, mais bien de hasard objectif. C'est-à-dire que l'apparente gratuité, l'artifice des rencontres, est un signe de la nécessité qui incline les êtres, ou comme dit Breton après Engels :

Une forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain.

³⁰ Roger VITRAC, « D'où viennent les *Demoiselles du large* », *Le Figaro*, 19 avril 1938.

De même, les personnages ne subissent pas le poids du *fatum* tel qu'il est dans la conception antique, émanant de forces surnaturelles; ici, le destin est intériorisé. En somme, l'homme est l'artisan de son devenir, qu'il en ait conscience ou non, en fonction de conditions extérieures sur lesquelles il peut agir, dans une certaine mesure. C'est pourquoi Charles s'accuse d'avoir tué Dora, bien qu'il n'y ait pas eu de meurtre à proprement parler, et Pierre, l'égal de Marie, est responsable du suicide d'Anna.

Ainsi Vitrac reste fidèle aux données fondamentales du sur-réalisme en portant ces phénomènes passionnels à la scène. Ce faisant, il se défend bien de régresser vers le théâtre symboliste, ne traitant pas d'idées abstraites ni de forces extra-terrestres, restant, au contraire, au niveau du quotidien, de l'actuel. A ce titre, *Les Demoiselles du Large* demeurent une œuvre très attachante, dont il est permis cependant de regretter les longueurs et la verbosité.



LE LOUP-GAROU (1934)

La pièce la plus allègre de Vitrac, ornée d'un dialogue vif, dense, étincelant, fut écrite au cours d'une période de dépression, au sortir d'une cure de désintoxication. Inspirée par le spectacle de la clinique, elle lui servit, en quelque sorte, de thérapeutique, parachevant son traitement; même à la lecture, elle ne perd rien de sa vertu tonique. Menée sans plan préconçu — ce qui ne veut pas dire qu'elle soit mal bâtie — elle devait s'intituler tout d'abord « Réception au château » et ne comporter que quelques tableaux. Puis le projet s'amplifie; en septembre 1934, l'œuvre aura quatre actes :

Et je ruse avec moi-même, avec l'ombre de la mélancolie et celle du temps pour parachever ce chef-d'œuvre, écrit-il à Jean Puyaubert. 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... [c'est une pièce] tantôt folle, tantôt maniérée, tantôt vulgaire...

On reconnaît là une nonchalance toute vitracienne, s'abandonnant aux caprices de l'imagination. L'exigence de rigueur n'interviendra qu'a posteriori, à la relecture. La comparaison du manuscrit et du texte imprimé révèle qu'un nombre important de répliques, souvent humoristiques, ont été supprimées pour une plus grande concentration des effets dramatiques. Destinée à Marcel Herrand (qui venait de donner *Le Coup de Trafalgar*), elle ne fut créée qu'en 1940, pendant « la drôle de guerre », et, de ce fait, ne connut pas un grand succès.

Jadis, les loups-garous devaient visiter chaque nuit une église. Au matin, harassés, ils quittaient leur peau animale et dormaient hâtivement les premières heures de l'aube avant de reprendre, innocents et amnésiques, leur labeur humain. Si une seule nuit ils oubliaient une seule église, ils restaient définitivement loups.

Telle est la fable fondatrice de cette pièce. Mais le héros, André Camo-Dumont, est un loup-garou d'une espèce particulière. Il doit chaque nuit payer à l'amour une terrible rançon, et ne sera guéri que si une seule fois une femme lui résiste. C'est pour échapper à cette étrange condamnation qu'il va se réfugier au Château des Belles-Feuilles, « maison de repos pour personnes délicates et fortunées ».

Le rideau se lève sur un authentique dialogue de sourds : Mme de Cocuville écoute, n'entend rien, parle en tous sens. Inversement, une jeune pensionnaire n'écoute pas, entend tout, et ne dit pas un mot. Le docteur Bayard explique le curieux comportement de ses patientes à M. de Cocuville, venu prendre congé de sa femme pour se rendre à l'enterrement de son beau-frère. Voici qu'arrive une nouvelle pensionnaire que le docteur interroge habilement en lui faisant les honneurs de son établissement. Elle paraît amnésique :

LE DOCTEUR. — [...] N'y pensons plus du tout. Ne nous entêtons pas. Voilà, nous vous avons préparé une chambre magnifique. Vous aurez une vue superbe sur la vallée, et vous y serez comme chez vous.

LA DAME. — Oh ! Docteur...

LE DOCTEUR. — Où sont vos bagages ?...

LA DAME. — J'ai cette petite mallette qui ne me quitte jamais. Parce qu'il faut que je vous dise qu'à mes moments perdus, je tricote, je brode, j'écris même.

LE DOCTEUR. — Vous écrivez ?

LA DAME. — Oui, depuis que je sais écrire, j'écris. Et je tiens un journal, le journal de ma vie...

LE DOCTEUR. — Oh ! mais c'est très intéressant ! Et cela pourrait m'être utile pour...

LA DAME. — Pour quoi, Docteur ?

LE DOCTEUR. — Pour... enfin... Pourriez-vous nous confier ce manuscrit ?...

LA DAME. — Oh, cela, jamais, docteur !... Demandez-moi tout ce que vous voudrez... Mais mon journal... c'est inviolable... C'est sacré. C'est comme qui dirait moi toute...

LE DOCTEUR. — Toute nue... Hein ? ... Dites ?

Une rapide conversation lui permet de poser son diagnostic :

Grande nerveuse, troubles de mémoire, polygraphe, fétichiste, et une espèce de transfert inquiétant,

d'autant plus troublant qu'elle ne se déplace pas sans sa machine à coudre, et qu'elle a amené sa sœur pour la remplacer durant son absence.

L'infirmière qui l'a conduite à sa chambre revient en se tenant les côtes : la dame n'est pas malade, c'est la nouvelle lingère. Dès lors ses propos décousus acquièrent une cohérence organique. Le médecin, qui ne veut pas reconnaître sa méprise, parle, comme Arcade antérieurement, de mise en scène à l'intention de son visiteur, afin de lui prouver « qu'on fait et défait les malades avec la même facilité ». Conclusion : il n'y a pas de malades aux Belles-Feuilles, seulement des gens qui s'illusionnent. Autre conclusion pour le spectateur : le discours médical est illusoire, il croit interpréter les signes objectifs d'une maladie alors qu'il est projection du médecin. Autrement dit, méfions-nous des psychiatres et des aliénistes : ils feraient interner tous leurs semblables !

Entre André, le Loup-garou, vêtu d'une peau de bique, égaré, l'œil hagard, fuyant la ville et ses supplices. Il porte de précieuses valises : bourrées de pierres, elles ont servi de gage à son hôtelier.

Il lui en a coûté trois mille francs pour les retirer; à ce prix-là, il consent à les abandonner au docteur qui le croit bien malade. Catastrophe ! Les deux premières femmes qu'il rencontre, il les a connues : Yette l'a fui à travers tout Paris, elle a la gratte à cause de lui; quant à Mme de Cocuville, elle n'était pas sourde à ses paroles; c'est en lui faisant la cour qui l'a rendue malade.

André devrait fuir le château, mais il y trouve trop d'occasions de jouer aux dames, et peut-être de vaincre sa malédiction. Il reste. Arrive Ulysse, l'homme-oiseau :

ULYSSE. (*Il parle d'une voix enfantine*). — Bonjour, monsieur. (*Il lui tend le petit doigt de la main droite*). Je vous donne le petit doigt parce que je n'en ai pas d'autre.

ANDRE. — Mais vous mentez. J'en vois encore neuf.

ULYSSE. — Si vous les voyez, je peux bien vous les montrer. Mais je les cache. (*En confidence.*) J'en ai besoin pour travailler.

ANDRE. — Et qu'en faites-vous ?

ULYSSE. — Je vole.

ANDRE. — Vous, un voleur ?

ULYSSE. — Non, je vole dans les airs. Chut ! Je suis un oiseau. Voyez mes cheveux...

ANDRE. — Vos cheveux ?

ULYSSE. — Oui, c'est aussi avec ça que je vole. Comme les chauves... Comme les chauves-souris, sans les plumes. Voyez mes poils. (*Il montre ses cheveux.*)

ANDRE. — Ah ! C'est vous, Ulysse, l'oiseau ?

ULYSSE. — Yes, sir ! (*Un temps.*) Yes, sir ! en anglais, ça veut dire : oui monsieur. Est-ce que vous connaissez l'anglais, monsieur ?

ANDRE. — Un petit peu.

ULYSSE. — Ah ! quelle chance ! Parce que l'anglais c'est mon père. Et c'est lui qui m'a donné ce parc et ce château.

ANDRE. — Ah ? Tout ceci vous appartient ?

ULYSSE. — Oui, monsieur ! ça veut dire yes sir ! en français. Le docteur le sait bien que c'est à moi tout ça. D'ailleurs il me répète tout le temps : « Vous êtes ici chez vous ! » Il a peur que je l'oublie.

Sûr qu'il oubliera tout avec sa cervelle d'oiseau, André lui confie son histoire de loup-garou.

Pour isoler ce malade dangereux qui risque de dévorer son troupeau féminin, le docteur l'installe dans un pavillon de chasse, au fond du parc, au détriment de l'infirmière qui venait y retrouver son amant, le docteur lui-même. La nuit approche, André qui sent monter le loup en lui, commence ses expériences. Quelle femme lui résistera ? Certes pas Yette, qu'il a quittée à la mairie le matin de leurs noces et qui le supplie de la croquer; ni Mme de Cocuville qu'il retrouvait dans des hôtels borgnes et dont il a fait cette épave sourde. Comme il fallait s'y attendre, le kiosque devient le point d'attraction pour tous les pensionnaires. Consuelo vient le visiter, pour en rendre compte à sa mère; joie d'André, elle n'est pas séduite par son visage ni par ses propos. Pourrait-elle lui jurer qu'elle ne lui appartiendra jamais ? Evidemment non, car elle l'aime, et ne lui tenait tête que par dépit. Il lui faudra donc toujours expier sa peine, et cette nuit encore pour posséder une femme nouvelle se mettre en chasse ! Seule de toutes les pensionnaires, Mademoiselle Amédée n'avait pas visité le pavillon... il n'en fait qu'une bouchée.

Devant les ravages que le loup-garou exerce sur sa clientèle, le docteur invente une nouvelle thérapeutique qu'il intitule « le bal de la guérison ». Pour un soir, il supprimera le médecin et, partant, les malades qui deviendront tous des « guéris imaginaires ». Seulement Consuelo, qui soigne sa mère, n'est pas malade, elle ne pourra pas jouer le jeu. Il suffit, dit André, de lui donner une maladie de cœur, ce qu'il fait en lui annonçant qu'il est marié légalement à Yette.

Suit un dialogue moliéresque entre la mère et la fille :

CONSUELO. — Ah ! (*Désignant un candélabre*). Regarde le bel arbre, mamita, là... sur la cheminée...

M^{me} de la HUERTA. — Un arbre sur la cheminée ?... Tu divagues, mon enfant...

CONSUELO, insistant. — Mais si, tiens, là !... là !...

M^{me} de la HUERTA. — Là ? ... C'est un candélabre ! L'amour te fait perdre la raison, Consuelo.

CONSUELO, à part. — Sainte Vierge !... Elle est guérie !...

M^{me} de la HUERTA, même jeu. — Ma fille devient folle ! Ne la contrarions pas... (*Désignant l'autre candélabre.*) Oh ! chérie... Je pensais que tu me désignais ceci, mais là, en effet, tu as raison... Quel beau... Quel magnifique poirier fleuri !...

CONSUELO. — Enfin ! Oh ! mamita ! comme tu me rassures... Viens sortons... Je veux te montrer tous les candélabres du jardin.

M^{me} de la HUERTA. — La pauvre enfant a dû se promener la nuit sans chapeau. Et la lune de France est si mauvaise... si mauvaise...

Tout le monde est maintenant sur le même plan, la fête peut commencer. Chacun fait assaut de mondanité. La lingère, venue s'informer, prend des notes comme un vulgaire écrivain naturaliste. Elle fait du La Rochefoucauld sans le savoir : « C'est le bonheur des hommes qui fait le malheur des femmes. Prends-moi tout de même... ».

On chante un air de *Carmen*, puis du *Dévin de Village* de Rousseau. On parle d'amour.

Coup de théâtre : M. de Cocuville tombe dans la fête, il dénonce publiquement André Camo-Dumont, l'amant de sa femme, l'âme damnée du ministre, le Loup-garou. Et chacun retourne à ses obsessions. Le docteur se voit obligé de rendre ses patients à leur folie douce, pour les préserver de la folie collective.

Au dernier acte, chacun a retrouvé son mal et son mystère. Le Loup-garou éprouve à nouveau son irrésistible pouvoir en fixant un rendez-vous à chacune de ses victimes et en lui proposant de l'enlever. Yette résiste-t-elle ? Il feint la jalousie, le repentir, la souffrance, et le tour est joué. Il ne viendra pas à ce rendez-vous multiple qui liquide son passé, et c'est avec une nouvelle victime, la propre maîtresse du docteur, qu'il s'enfuira vers son destin.

Avec ce très divertissant *Loup-Garou*, Vitrac semble avoir retrouvé les grandes lois du comique, associant les situations vaudevillesques, la liberté de la parade et la saveur des mots d'esprit.

Si elle n'a pas l'extrême rigueur d'un vaudeville classique, la pièce n'obéit pas moins à une mécanique précise, lancée par la coïncidence initiale qui fait qu'André, fuyant ses victimes, les trouve

rassemblées au Château des Belles-Feuilles, qu'un mari bafoué y apprend son malheur, de sorte que le trompeur démasqué est contraint de reprendre son errance, non sans avoir accru le nombre de ses poursuivantes. Il y a aussi les surprises, les rencontres scabreuses suivies d'escamotages, ces conquêtes rapides, baisers volés, petites femmes en tenue légère, séance de déshabillage, qui ont fait la réputation de la scène parisienne; et Vitrac ne craint pas d'accumuler les scènes convenues, les chassés-croisés, jusqu'au rendez-vous collectivement manqué, à la sarabande finale. Dialogues de sourds, méprises, quiproquos, sophismes, paralogismes : nous sommes bien dans le monde de l'illusion.

Pourtant, une certaine insistance à vouloir retourner les apparences ne laisse pas d'inquiéter : si les bien portants sont pris si aisément pour des maniaques, si les fous ont un comportement raisonnable, si l'illusion ressemble tellement au réel, pourquoi le réel ne serait-il pas illusoire ? Voilà qui risque de nous faire perdre la boule, au milieu de cette galerie de loufoques et d'hystériques.

Car s'il y a un loup-garou, dominant tous les portraits par sa puissante obsession, il y a aussi des loufoques ou, selon l'étymologie populaire, des loups-phoques, c'est-à-dire des chimères, des composés, des individus mal dans leur peau qui se métamorphosent : l'homme-oiseau; l'homme-montgolfière, gonflé aux vapeurs éthyliques; surtout l'homme-médecin, qui pense qu'il peut guérir les gens par la persuasion, qui se trompe perpétuellement, ne voit rien de ce qui se passe dans sa clinique et finit par dérailler en adoptant le langage de ses pensionnaires. Quant aux femmes, elles sont toutes hystériques, au sens originel du terme, atteintes d'érotisme morbide. Mme de Cocuville n'entend plus depuis que son gigolo l'a quittée avec sa cousine, après avoir défloré sa bonne; Yette a, intérieurement, la chair à vif; Mme de la Huerta sent un serpent qui lui ronge le ventre; la nymphomane a des rêves mystiques; enfin, la plus cruche d'entre elles satisfait sa curiosité sous prétexte d'expériences.

Une plus longue analyse gâterait cette fantaisie d'imagination, ce dialogue rapide, ces répliques du tac au tac, qui libèrent le spectateur par le rire.

Rire qui pourtant peut bien rester intérieur, en raison du ton d'ensemble, comme décalé, lunaire si l'on peut dire, en songeant à l'humour lunatique. L'erreur serait de jouer la pièce en vaudeville, comme si nous n'étions pas dans une maison de santé, dans cet espace indécis, sous cette lumière incertaine, entre chien et loup, où toute forme perd son tracé net. Familiarisé avec ce genre d'êtres depuis son enfance, Vitrac est convaincu, comme Aragon et Breton, que l'hystérie est « un moyen suprême d'expression », un mode de subversion du monde et du code moral conventionnel. Une fois de plus, il établit, après *Les Demoiselles du Large*, que la grande force est le désir; la sexualité domine tous les rapports humains, c'est sa voix qui s'exprime derrière tous les systèmes de signes que nous imaginons. La parole n'est qu'un moyen de séduction, l'un des modes de la parade amoureuse.

Dès lors, une question se pose : ces toqués, ces obsédés, ces malades mis à l'écart dans une clinique de luxe, ne sont-ils pas le microcosme, la représentation à échelle réduite de notre univers ? Est-il possible de fixer les frontières séparant raison de folie ?

Avec le mythe du loup-garou, forme inversée et complémentaire du mythe de Don Juan, auquel il est fait très précisément allusion dans la pièce, Vitrac tourne en dérision non pas le chef-d'œuvre de Molière (il l'admirait trop pour cela) mais ses interprétations idéalistes. L'abuseur de Séville devient l'abusé des Belles-Feuilles; grand seigneur méchant homme, il est en réalité un malheureux à qui le destin n'accorde aucun délai; libertin condamné pour son impiété, il ne dispose en fait d'aucun libre arbitre. Sa faim sexuelle est une forme affligeante d'aliénation. Se référant à un imaginaire proverbe caucasien, Vitrac affirmait, dans le programme de la création :

« Il n'est pas de cheval sur lequel on puisse se fuir soi-même. » Complétons : ni ses semblables, car c'est un thème social qui est ici débattu.

A un niveau plus profond, on rejoint l'inconscient collectif qui, par la métaphore du loup-garou, exprime son angoisse du temps

répétitif. Quotidiennement resurgies quand la nuit tombe, l'homme voit se dresser les mêmes terreurs. Pourtant la pièce est une fantaisie de triomphe : l'instance supérieure du spectateur domine l'inquiétude du réel, comme le Loup-garou se joue de ses victimes ligüées contre lui. Cependant, la malédiction se poursuit.

LE CAMELOT (1936)

Cette œuvre, écrite très rapidement en mars 1936, avec une facilité inaccoutumée, représente un sommet dans la technique dramatique de Vitrac. Ce n'est certes pas son chef-d'œuvre, mais poursuivant les principes apparus dans *Le Coup de Trafalgar*, il y atteint la perfection dans le domaine de l'illusionnisme, de la verve, de la liberté d'invention. Le mouvement scénique est celui même du toboggan : tout s'organise vers l'ivresse des sommets, suivie d'un escamotage final qui est à l'image des exploits d'un camelot, faits de boniments, de coups d'éclat et d'une disparition soudaine à la vue d'un képi de police. La pièce met en scène une vaste métaphore, celle du camelot. D'où une composition en forme de parade de foire, les comparses apparaissant à l'appel du bonimenteur, sur qui tout repose. C'est pourquoi, en montant *Le Camelot* à l'Atelier, Dullin fit appel au chansonnier Georgius, comique populaire susceptible d'apporter au théâtre la pratique, le comportement gestuel du music-hall et, par sa gouaille naturelle, d'exprimer l'esprit du temps, d'une époque où l'histoire s'achevait en chansons.

Le Camelot prend son essor le soir de Noël, en 1919, pour se volatiliser dix ans après, non sans avoir séduit tout le monde, bouleversé les mœurs journalistiques, parlementaires et financières.

Le premier acte se déroule chez un marchand de vin, Tatave. On y affiche entrée libre. Les clients entrent et sortent, sans motif particulier, et la scène doit présenter ce caractère aléatoire de l'existence quotidienne, agrémentée d'une certaine gaîté, d'une agitation

due à la fête qui se prépare. Peu à peu vont se rejoindre toutes les personnes nécessaires à la mise en place d'une équipe journalistique, sans compter les indispensables bailleurs de fonds. Epoque bénie où il suffisait de volonté et de quelques sous pour fonder une entreprise folle ! Ce moment privilégié, Vitrac l'évoque tout naturellement au moyen d'un journal traînant sur le comptoir :

... nous apprenons aujourd'hui 24 décembre 1919 que nous allons rompre une fois de plus avec la délégation allemande, qu'on augmente les tarifs de chemin de fer, que le caviar est à cent francs la livre, que le thermomètre est à zéro et qu'il va neiger, que le Paris-Lille a déraillé, douze morts et vingt grands blessés, que le génie de Monsieur de Curel est à maturité, qu'on nous conseille d'acheter de la frigo, que tous nos pneus vont en Allemagne, et qu'un officier de l'armée française retraité, marié et très sérieux, désire une place de commis magasinier.

Un tel énoncé ne réjouit guère le Camelot, dit le Lapin, qui préfère fonder son propre hebdomadaire, avec la collaboration des amis qui l'entourent, Henri le peintre, Mathias le poète. Le financement lui viendra par l'intermédiaire d'un camarade de lycée, Jean-Paul Jourdan — car le camelot est bachelier — dont le père, séduit par un projet de publicité sur les objets de consommation courante, sera le commanditaire. Ainsi naîtra *Le Lapin*, « l'organe de la déception, du mirage, de l'illusion », qui ne publiera rien de commun.

Le café est pour notre théâtre l'équivalent exact de la place publique où se déroulait la comédie classique. Lieu de rendez-vous et quartier général, on est sûr d'y trouver le Camelot, ou de l'y voir venir prendre un verre entre deux démonstrations. Ainsi le père Lacassagne y rencontre son fils en même temps qu'il dépose son enjeu aux courses de chevaux; un amateur vient y lire les résultats sur le téléscripteur, ce qui donne lieu à divers gags. La liberté de mouvement, de règle dans ce lieu public, permet d'y introduire des personnages adventices qui n'ont pas grand-chose à voir avec le lancement du périodique mais qui apportent leurs bons mots, leur pittoresque couleur du temps : le pilier de bistrot déçu par la poésie et les cactus qui crèvent au moment de donner leur fleur; Léa l'attentive à qui le Camelot fait le coup du lapin :

LE CAMELOT, *se dirige vers Léa*. — Mademoiselle, voulez-vous me permettre... (dites oui... c'est de la rigolade)... de vous faire les honneurs du pied... (dites oui... c'est de la rigolade)... En arrière les bâtards et en ligne les pétards !... Veuillez vous approcher de la balayette infernale, de la machine à faire les cocus. Veuillez placer votre pied sur le moule à gaufres... (*Il pose le pied de Léa sur la plate-forme de la machine, tourne une manivelle qui actionne une sonnerie et relève les jupes jusqu'aux genoux, sans qu'elle s'en aperçoive*). Et maintenant pensez fortement... Pensez fortement à ce que vous désirez, au bonheur de votre vie, tendez la jambe, ouvrez les mains, baissez les paupières. C'est de la rigolade... Vous allez voir celui qui vous aime... celui qui vous veut du bien... Ah ! fermez les yeux... Le voilà...

Il l'embrasse sur la bouche tandis qu'avec sa patte de lapin il lui caresse les yeux.

Quatre ans plus tard, le 1er avril 1924, nous nous retrouvons dans le bureau directorial du *Lapin*, pour la réunion annuelle du conseil d'administration. En attendant la séance solennelle au cours de laquelle il doit faire le bilan de son entreprise, et de son incroyable succès, le Camelot traite les affaires courantes. C'est-à-dire que sa secrétaire, Denise, la fille du commanditaire, très amoureuse de lui, se contente de répondre au téléphone que le patron est en voyage. Mais il y a là un visiteur qu'on ne peut renvoyer : M. Fournel, qui a autrefois aidé le journal et recommandé Léa dans un théâtre. Il vient demander au *Lapin* de soutenir la danseuse Hélène Dalbi qui se produit dans un théâtre dont Grégoire Michel est le directeur, lequel est l'ami intime de M. Lemonier, candidat à la députation, qu'il convient aussi de défendre. Ce digne représentant des groupes de pression ne reparaitra pas ailleurs dans la pièce; son unique fonction est de montrer l'un des chantages indirects auxquels la presse est soumise. Par goût du risque, et aussi pour faciliter l'une de ses futures combinaisons, le Camelot refuse son appui, au nom d'un raisonnement dont on a déjà vu les effets comiques dans *Victor* : puisque *Le Lapin* ne dit que des blagues, des contre-vérités, il lui faudra soutenir le cartel des gauches pour faire élire un candidat du Bloc National :

LE CAMELOT. — Eh bien, pour faire votre éloge dans notre sacré blagueur de Lapin, nous serions tenus d'écrire que vous êtes une fripouille, une vieille culotte de peau, un requin, et un vieux marcheur. Vous voyez comme c'est simple.

M. FOURNEL. — Très drôle !... (*se reprenant*). Mais dites donc, vous vous foutez de moi, vous ? Alors, vous refusez ma proposition ?

Arrivent les collaborateurs, et tout d'abord le père Lacassagne qui a vendu ses taxis pour financer *Le Lapin* et en est devenu le chroniqueur hippique. Le Camelot a suffisamment d'argent pour désintéresser son père et lui procurer les chevaux de course qui lui font envie, mais il lui reproche de donner trop souvent le gagnant, contrairement à la devise du journal, qui ne dit jamais la vérité.

Le Camelot prend la parole devant ses collaborateurs : il offre sa démission puisque *Le Lapin* a fait fortune et trahi ses ambitions originelles en ne disant que des vérités premières. Le succès est contagieux : le peintre raté expose au Salon d'Automne, le faux poète obtient le prix Goncourt, le cabinet d'affaires de Jean-Paul est plein comme un œuf, Tatave est un restaurateur à la mode, Léa chante à Bobino; Emile, le pochard, le premier abonné, remporte un salon Louis-Philippe à la loterie du journal, et le Camelot lui-même gagne le gros lot. Ceci ne peut durer; *Le Lapin* doit retourner sa peau et soutenir systématiquement, avec mauvaise foi, le Bloc des Gauches. Proposition adoptée par acclamations, d'autant plus joyeuses qu'on fête le premier avril.

Entre un créancier, M. Charbonnier, à qui cinquante mille francs sont dus par le Camelot. Celui-ci refuse de le payer, lui faisant croire qu'il est obligé de recourir à des expédients pour sauver ses propres meubles mis à la tombola. Il s'agit en réalité de faire courir le bruit que le journal est ruiné, prêt à se vendre au plus offrant. Le stratagème réussit car, aussitôt, arrive M. Jourdan, proposant de renflouer *Le Lapin* s'il soutient les Radicaux et si le Camelot se porte candidat à la Chambre. C'est une combinaison que le Camelot accepte à la condition de ne pas être élu.

Ainsi, comme le dit Mathias le poète, « la vie imite le rêve » et réalise les désirs de ces plaisants penseurs.

Le bureau du *Lapin* se transforme pour sa nouvelle campagne; pendant le changement à vue fusent les clichés politiques : « Enrichissez-vous », « La propriété c'est le vol », « La France s'ennuie » etc.

Le Camelot improvise un discours électoral :

... et à seule fin de bien faire connaître notre programme, je donne, avec le pain à dix sous qui fait un, la loi de deux fois trois heures qui fait deux, le coffre-fort à échappement libre qui fait trois, l'avion à gaz avec son masque perfectionné comprenant la trompe papillon pour respirer et se nourrir, et deux micas aux couleurs complémentaires pour voir le cinéma en relief qui fait quatre. Je donne la pompe à incendie et l'incendie avec la manière de s'en servir qui fait sept, enfin je donne l'électrification des campagnes par les éclairs et les tempêtes qui fait huit... Et vous emportez en même temps la réduction en terre cuite du chapeau haut de forme du chef de l'Etat !

Quatre ans plus tard, en été 1928, le député Louis-Toussaint Lacassagne, dit le Camelot, dit Le Lapin, rentre en toute hâte chez lui, où un dîner de dix couverts est prévu. Il vient annoncer à sa femme, Denise Jourdan, qu'il l'aime, qu'il renonce à sa maîtresse, qu'il a sans y prendre garde renversé le ministère. Auparavant, les invités ont, par une suite de touches légères, complété l'image de cet homme insaisissable et contradictoire qui a remis ses affaires entre les mains du mystérieux Mackensen.

Monsieur Jourdan, averti par les journaux du coup d'éclat de son gendre, vient lui demander des explications. Logiquement, le Camelot devrait être ministre. Mais c'est qu'il refuse, au nom de son amour tout neuf et de son sentiment de la liberté, à l'instar du grand Mackensen :

Oui, mon Mackensen ! L'homme le plus libre du monde parce qu'il est l'homme le mieux caché. Celui que personne ne voit. Celui dont on n'imprime jamais le nom. Et pourtant ce zèbre-là contrôle trois quotidiens, cinq hebdomadaires. Il m'a soulevé *Le Lapin*. On ne peut rien contre lui. Il possède trois fabriques de papier, des milliers d'hectares de forêts pour alimenter ses fabriques, des douzaines de cargos pour transporter ses forêts. Il a ses mines de plomb et d'antimoine. Ses banques, ses studios, son théâtre...

Seulement Mackensen mène des affaires douteuses. Le ministère a démissionné, il a perdu ses protecteurs. Le Camelot remet à M. Jourdan un dossier à son sujet, dont on verra les effets à l'acte suivant. Avec l'arrivée de Mathias, à qui le Camelot remet la Légion d'Honneur, et d'Henri qui apporte un portrait en pied du député, tous les invités sont rassemblés. En portant un toast, le Camelot

rappelle que l'insécurité seule procure la volupté d'être, ce que confirme Léa de scandaleuse manière :

Non, mon vieux... Fini les boniments. Tu tombes les ministères... Tu tombes tes amis ...Tu tombes tout le monde... Eh bien ! pour une fois tu es tombé sur un bec. Je suis venue te le dire... Et à toi aussi, Jean-Paul... Et à toi aussi, Mathias. ... Vous avez le bonjour de la comtesse !... J'ai fait le jeu de ce type-là avec ma gueule et avec ça. (*Elle montre son cœur*). Seulement tu oublies une chose, c'est que tu es comme moi ! Et ce n'est pas parce qu'on t'a payé un moulin à café en or que tu as changé. Rappelle-toi l'histoire du toboggan : on grimpe... on grimpe... et puis, hop !... On se retrouve tous en bas dans la cuvette. Tu y seras peut-être avant moi ! En attendant, je grimpe au cocotier comme toi : je pars ce soir en Amérique créer ma nouvelle chanson : une œuvre de ton ami Mathias, et ça s'intitule : « Oh ! mon camelot ! »... Bonsoir !... Et à bientôt, dans la cuvette !... Eh là ! vingt-deux...

Ce climat d'inquiétude permanente est atteint au quatrième acte où, soit convoqués par lui, soit venus aux nouvelles de leur propre chef, tous les familiers du Camelot lui rendent visite : l'arrestation de Mackensen est imminente, tous se sont rendu compte qu'ils lui étaient liés. En premier lieu, Emile, devenu fleuriste, fournisseur attitré de la Présidence, dont les affaires périclitent; elles appartenaient, il le sait depuis peu, à Mackensen. En confidence, le Camelot l'informe qu'il est lui-même Mackensen, ce qui explique que son admirable programme de gouvernement n'ait pu être mis en pratique :

Que faire, monsieur le Président ? Mais c'est bien simple. Reprenons du poil de la bête. Ayons de l'audace, encore de l'audace... Rendons à César ce qui est à César. Supprimons les primes, examinons les mines, affirmons les firmes, affermons les fermes, déportons les porcs, attaquons les taxes, dégre-vons les grèves, désarmons les armes, colonisons les nids, envahissons les vagues, démontons les montagnes, avalons les vallées, accompagnons les campagnes, civilisons les villes, attachons-nous à la tâche, et la France est sauvée !

A partir du moment où l'identité de l'escroc est établie, la pièce pourrait s'achever. Cependant, tous les personnages reparaisent, dans le même ordre qu'au premier acte. Le manège tourne, il convient de montrer les réactions de chacun des partenaires du Camelot ainsi que l'étendue de son emprise, car il n'a pas fini d'étonner.

Mathias, qui pensait devenir le directeur du nouvel hebdomadaire de Mackensen, et Henri, qui devait inaugurer sa galerie d'art, apprennent qu'on va bientôt l'arrêter. Ils se solidariseront volontiers

avec le Camelot, mais pour un inconnu, il n'y a rien à faire ! Jean-Paul Jourdan dirige *Aux Aguets*, un torchon qui a dénoncé la connivence de Mackensen et du Camelot. Celui-ci lui demande de démentir — mais un journaliste a de l'honneur. Il refuse. Le Camelot le fera lui-même; ce lui sera d'autant plus facile qu'*Aux Aguets* appartient à Mackensen.

Les révélations s'accumulent. Voici Léa, rentrée d'une tournée triomphale à Broadway : elle est convoquée par la police qui enquête sur ses relations avec Mackensen. Après avoir fait le tour de ses amants, elle comprend que Mackensen et le Camelot ne font qu'un. Ils se retrouvent pour un destin commun. Puis le père Lacassagne et M. Jourdan apprennent à leur tour qu'ils ont été dupés; l'un s'en retourne, confiant, à ses chevaux, l'autre tremble pour avoir lui-même communiqué le dossier Mackensen à ses amis politiques. Denise comprendra, pour sa peine, qu'en quittant son mari, six mois auparavant, elle n'a pas su voir qu'il était resté le même bonimenteur facétieux, prenant sa liberté sous un pseudonyme.

En effet, si le Camelot est devenu député, directeur d'un journal important, propriétaire d'entreprises multiples, s'il s'est assimilé sous les traits d'un affairiste douteux, il n'a pas cessé d'être un prestidigitateur. Il s'escamote en compagnie de Léa, laissant des affaires nettes et prospères. La roue tourne. L'illusion persiste. La police ne retrouvera rien ni personne, elle n'aura même plus de motif pour agir.

Les comédiens reviennent saluer en chantant : « Ne vous fâchez pas, c'est de la rigolade. »



S'agit-il uniquement de rire des répliques cocasses, des gags, des types caricaturaux que l'illusionniste s'est plu à manipuler pour une soirée ? Ne serions-nous pas plutôt devant la chronique humoristique d'une époque fertile en accessions spectaculaires, en scandales et en coups de théâtre, dont la presse était à la fois le résonateur

et le détonateur ? La critique qui, globalement, dénigra la pièce ne prouve-t-elle pas implicitement, que Vitrac avait égratigné des plaies vives ?

De fait, l'imagination du dramaturge s'est nourrie d'événements précis. A propos du *Lapin*, on invoquera *Le Canard enchaîné* dont le premier éditorial, le 10 septembre 1915, annonçait : « Enfin, *Le Canard enchaîné* prendra la liberté grande de n'insérer, après minutieuse vérification, que des nouvelles rigoureusement inexactes. » On pourra, à plus juste titre, comparer son succès paradoxal à celui de son contemporain exact, *Le Merle blanc* qui prônait le même esprit satirique. Fondé en 1919, vendu à plus de 800.000 exemplaires en 1924, lorsque son directeur le saborda en vue de nouvelles entreprises. Eugène Merle imagina, plus tard, pour lutter contre le monopole de l'agence Havas, de faire payer la publicité par ses annonceurs avec des marchandises qu'il offrait en prime à ses lecteurs, tout comme le Camelot avec sa tombola.

Loin d'inventer des confrontations dramatiques, Vitrac se contente de mettre en évidence les mécanismes de la presse de l'époque, soumise aux intérêts privés, subventionnée par les caisses noires des ministères ou des partis, recevant par exemple informations et subsides d'organisations patronales comme le Centre de propagande des Républicains nationaux, dirigé par le célèbre de Kerillis, journaliste à *L'Echo de Paris* (à qui le Camelot fait allusion sous le nom de Kirikilis) et qui n'alimentait pas moins de trois cents journaux ! La corruption du journalisme est donc une institution, facilitée par l'interpénétration des mondes des affaires, de la politique, du spectacle et de la presse. Celle-ci consacre les vedettes de la scène ou du Parlement : il est donc tentant de l'aider à publier les quelques lignes qui seront si utiles à la carrière de l'un ou de l'autre. Tout est lié, en vertu d'un principe implicite : la solidarité des deux cents familles qui détiennent la réalité du pouvoir. Le Camelot le rappelle lui-même au Président de la République : « Car, que peut une seule famille contre cent quatre vingt dix-neuf autres qui ne veulent pas lâcher ? »

Plus qu'un mécanisme dont on montre les effets par des scènes guignolesques, Vitrac entend dégager l'esprit d'une époque qui se déroule à ses yeux comme un spectacle dramatique, avec ses intrigues et ses coups de théâtre. Ainsi en 1924, le Cartel des Gauches obtient une victoire inattendue sur la droite. La chute du ministère, provoquée par mégarde semble exagérée. Et pourtant, combien d'hommes d'Etat célèbres sont tombés sur un bon mot, un retournement des alliés de la veille !

A lire la pièce aujourd'hui, on ne saisit peut-être pas les raisons pour lesquelles le Camelot se dédouble en Mackensen. C'est qu'on a oublié les nombreux scandales de l'entre-deux-guerres, dont l'affaire Stavisky n'est qu'un exemple. Vitrac ne cherche pas à retracer la carrière de l'aventurier dont la fin allait mettre, indirectement, la République en danger; il n'en retient que l'aspect mystérieux, le côté théâtral de sa mégalomanie, et le réseau de compromissions établies pour assurer son escroquerie. Comme l'homme d'affaires véreux avait besoin de se dissimuler sous les traits de l'honorable M. Alexandre, le député se retranche derrière un homme de paille, quelque peu épouvantail, qui peut à son aise acheter un théâtre, lancer un journal, etc., sa fortune étant fondée sur de faux titres mongols. Il se trouve que, par son intermédiaire, le Camelot a les mêmes activités occultes que Stavisky lequel, à partir de bons falsifiés du Crédit Municipal de Bayonne, s'assura la propriété d'un journal, du Théâtre de l'Empire, etc.

Pourtant la pièce de Vitrac n'est ni une parabole, ni une reconstitution historique. La réalité est ici vécue au niveau du mythe. De la même façon que pour *Le Coup de Trafalgar*, il serait vain d'analyser le caractère des personnages, s'agissant moins de leur psychologie que de leur représentativité dans le milieu social où ils se trouvent. Au lieu d'individus, on nous montre l'interaction des diverses situations sociales, liées au contexte historique, précisément daté, localisé, circonstancié. A l'exception du Camelot, aucun personnage n'agit personnellement selon ses inclinations ou ses désirs, à preuve les liaisons amoureuses de Léa avec Jean-Paul Jourdan puis Mathias, voulues, provoquées et facilitées par le Camelot ou encore

le rapprochement de deux familles de conditions aussi différentes que celles des Jourdan et des Lacassagne, unies par l'intérêt occasionnel. La leçon de la pièce pourrait être l'application de la maxime : « C'est dans le besoin qu'on reconnaît ses vrais amis » ; mais le Camelot n'a pas besoin d'une épreuve finale pour savoir que tous les comparses si prompts à l'abandonner lui sont liés par la compromission. C'est donc, encore une fois, l'ensemble d'une société soudée par la défense de ses intérêts douteux qu'il faut réformer ou supprimer. Aussi en revient-on toujours à l'aspect représentatif des divers personnages : le bistrot fripon qui vend à des prix différents le même vin, le pochard veinard, les artistes avides, âpres au gain dès qu'ils s'embourgeoisent, les hommes d'affaires charlatans, la jeune fille de bonne famille, travaillant bénévolement pour le patron qu'elle aime ; le père au bon cœur, monté à Paris pour y faire fortune ; la demi-mondaine, dite Comtesse de Chabrières, volage et futile, qui seule exprime des émotions vraies en injuriant le Camelot, en l'aimant profondément. Typés par leur état, leurs attitudes conventionnelles, les personnages le sont aussi par leur langage. Ils répètent à satiété les slogans de l'époque : Vive Clemenceau, l'Allemagne paiera, etc., ou bien sont caractérisés par un tic verbal : « Laissez-moi tranquille » dit le père Lacassagne, « Vous êtes renversant » dit M. Jourdan, « C'est de la rigolade » dit le Camelot. La pétrification du langage est ici l'indice d'une aliénation historique de la population française, si bien manipulée par les faiseurs d'opinions, en même temps qu'elle témoigne du degré de sclérose d'individus désormais incapables d'inventer des comportements nouveaux.

Seul le Camelot est doué d'imagination, fabriquant une gigantesque machine d'illusion. Il pourrait être le Turcaret ou le Faiseur des temps modernes si toutes ses spéculations ne visaient à produire ces bulles irisées où se prend la rêverie. Car son système ne repose pas sur une escroquerie — son bilan est équilibré à un franc près —, on n'attend nul Godot salvateur puisque tout n'est que fantaisie et boniment.

Au vrai, Vitrac a saisi l'imaginaire collectif à une époque donnée. C'est l'Histoire de France racontée à Emile, telle qu'elle est

vue, arrangée et rêvée par le populaire qui attribue à de mystérieux personnages les bouleversements politiques, s'explique les mécanismes complexes de l'économie par un jeu de forces obscures et fatales, et s'efforce de ne retenir que le côté plaisant des choses. D'où la gentillesse du Camelot, certaine scène, apparemment superflue, montrant sa générosité et sa tendresse filiale. Ce ne sont pas les couleurs noires du cauchemar mais l'euphorie du rêve éveillé, où tout se passe sans douleur ni méchanceté.

Globalement, la représentation d'une telle œuvre appelle le réveil du public, son désillusionnement, comme au temps du Théâtre Alfred-Jarry. L'intervention finale de la police doit provoquer une mise en cause individuelle du spectateur. Dès lors, il ne saurait y avoir d'équivoque sur son orientation politique — celle de l'auteur s'étant affirmée par la signature de tracts antifacistes en 1934. Vitrac évoque l'esprit du temps, les images mythiques qui dessinent la toile de fond d'une époque; cela ne signifie pas qu'il les approuve ni qu'il se contente d'en dégager le caractère comique.

Avec *Le Camelot*, on revient très précisément aux origines du guignol, spectacle éminemment politique — au point qu'il fut souvent interdit par le régime impérial — tout en restant divertissant.

LA BAGARRE (1938)

Dans la même veine que *Les Mystères de l'Amour* et *Les Demoiselles du Large*, *La Bagarre* va explorer les rapports du couple non seulement en fonction des pulsions internes, comme précédemment, mais encore en examinant les pressions qu'exerce, directement ou à distance, le groupe social auquel il appartient. Sous l'apparente convention de la comédie bourgeoise, le goût du rêve, une causticité radicale, un certain vertige s'emparant des personnages, nous emportent vers les abîmes du sentiment.

Comme à l'accoutumée, Vitrac est parti d'une situation réelle qui a mis son imagination en mouvement : rentrant d'un voyage

en Grèce, il apprit que son appartement, confié à des amis, avait été le lieu d'une géométrie variable particulièrement physique. Sans rechercher une clé unique pour chaque personnage, le poète puisant son inspiration à de multiples sources, nous avons interrogé sa compagne sur ses modèles possibles :

Le personnage principal, le parasite, a toujours amusé Roger; sa méchanceté a eu un modèle, c'est Marcel Herrand [...] Pour des raisons incompréhensibles, Marcel s'est mis à accabler Vitrac de mots assez méchants et souvent très drôles, et à le détester... La femme victime, la rêveuse, c'était un peu moi.³¹

Ces éléments seront distribués et investis dans la pièce de manière à rendre toute identification impossible.

Albert Lamothe, un poète pique-assiette, trinque cordialement avec la bonne, Augustine, avant de déguerpir de l'appartement du romancier Lucien Dormans, qu'il occupe depuis deux mois. Celui-ci doit en effet rentrer le jour même, et il a exprimé le désir de retrouver son domicile désert. Cela contrarie fort Albert qui avait justement invité Mme Charlotte Parmentier, dite Lolotte, la maîtresse délaissée de Lucien, et Michel Picard, un ami d'enfance du romancier, pour fêter son retour. Voilà qu'ils sonnent; la bonne, qui ne peut les renvoyer, les fait entrer dans le salon où ils se trouvent seuls pendant quelques instants, le temps de nous apprendre qu'ils ont couché ensemble moins par inclination véritable que pour le plaisir de tromper un ami. Ils s'embrassent dans le sanctuaire de l'amitié quand Albert entre brusquement. De la salle de bains où il était (on le saura par la suite), il a tout entendu, et cherche à les faire parler; il apparaît que la conversation spirituelle qu'il dirige est sous-tendue de sentiments complexes où se mêlent l'envie, la jalousie, l'agressivité contenue. Lolotte explicite ce discours à l'aide de la psychanalyse, ce qui fait sourire l'interlocuteur :

ALBERT. — Chère Lolotte ! Comme elle se donne du mal pour enfoncer les portes ouvertes. Mais mon petit, s'il n'y avait pas cette lutte, cette bagarre permanente pour tisonner l'Amour ou l'Amitié, ces deux belles passions s'éteindraient d'elles-mêmes.

³¹ Lettre de Léo A. Salmon à l'auteur, 26 octobre 1964.

Arrive Lucien, en compagnie de Thérèse Auriel, une jeune femme dont il a fait la conquête sur le bateau; d'abord surpris de trouver tant de monde, il laisse à Albert le soin d'éliminer la rivale inopportune. Celui-ci l'exécute littéralement, au cours d'une scène d'une intense cruauté mentale : il mime la Prière sur l'Acropole du romantique Lucien Dormans qui s'adresse d'abord à Lolotte : « Toi seule es jeune, ô Cora... » puis se tournant vers Mme Auriel : « ... et je suis saisi, bouleversé par une autre révélation plus près de moi, plus jeune, plus secrète... » La signification de cette mise en scène est évidente, Lolotte cède le terrain en claquant la porte mais la nouvelle venue ne s'en réjouit pas pour autant. C'est qu'entre-temps, elle a fini par situer le lieu où elle et Michel s'étaient déjà rencontrés. Extrêmement troublée, elle éclate en sanglots; les amis s'esquivent, laissant les amants à leurs confidences et à leur cécité. Quel que soit le passé de Thérèse, Lucien ne veut pas le connaître; il sait que le bonheur de deux êtres se reconnaît au fait que tout le monde s'acharne à l'entraver.

Le deuxième acte se situe le lendemain matin, toujours dans le même décor d'atelier. Thérèse est réveillée par ses cauchemars. Elle raconte son rêve à Lucien : allongée nue sur un divan Récamier, un gentilhomme en fraise et toquet à plumes s'approchait d'elle : « Ma chère amie, pardonnez-moi, mais il faut absolument que je vous enjambe... » c'était Michel. Lucien s'emporte contre son ami, dont le comportement l'a fort irrité, la veille, et qui se pose en rival, depuis toujours. Entre la bonne, apportant le petit déjeuner; il est très tard, Lucien n'a que le temps de courir à la banque prendre de l'argent pour la fin de la semaine. A peine est-il sorti que Michel téléphone, il veut voir Thérèse immédiatement. Tandis qu'elle se prépare dans la salle de bains, Albert entre, pour rapporter la clé de l'appartement. Au moment précis où il va sortir, arrive Michel. Albert, qui se doute de quelque chose depuis la veille, le confesse : Michel a rencontré Thérèse l'hiver précédent dans une maison de passe de la rue de Rome. Sincèrement embarrassé pour son ami, il voudrait l'en prévenir ou, peut-être, écarter la grue. A cet instant, une porte claque : on comprendra que Thérèse ayant tout entendu

depuis la salle de bains a pris la fuite. Mais Albert tient une proie : il assure Michel qu'on ne peut rien entendre de l'autre côté de la cloison et continue d'interroger. Pour finir, il conseille à l'avocat au grand cœur de se dévouer à l'amitié, c'est-à-dire de séduire Thérèse et de rendre Lolotte à Lucien. C'est d'autant plus urgent que Lolotte, mise au fait par Michel, ne va pas tarder à venir faire un scandale.

Lucien téléphone pour inviter Thérèse au restaurant. On s'aperçoit qu'elle a disparu. Inquiet de savoir ses bons amis chez lui, sa maîtresse envolée, le romancier revient. Auparavant arrive Lolotte, venue faire ses adieux à Lucien. Elle comprend qu'Albert, ayant vécu plusieurs semaines dans l'appartement, en connaissant l'acoustique, a manœuvré en sorte que Thérèse entende tout. Passant à son tour dans la salle de bains, elle en fait la démonstration à Michel, à qui elle dénonce les bassesses d'Albert. Lucien, arrivé sur ces entrefaites, reçoit la confidence qui ne lui est pas destinée. Furieux, il chasse ses amis, sans même les écouter. Thérèse revient. Réellement éprise de lui, elle n'a pu le quitter brusquement. Elle lui avoue qu'elle a, dans le passé, commis une faute dont ses amis ne pourraient se servir que pour les séparer. Au nom de leur amour, Lucien décide de n'en pas tenir compte. Oubliant toutes leurs relations, ils vont se réfugier dans un hôtel désert près de Fontainebleau.

Cette vie nouvelle, dans l'isolement absolu, ne peut se poursuivre longtemps. Les amis ont tôt fait de retrouver leurs traces et de les poursuivre de leurs lettres, de leurs appels téléphoniques. Le roman de Lucien n'avance pas; il lui faut au préalable se débarrasser de ce mystère obsédant, explorer tout ce qu'il y a d'obscur dans le passé de sa compagne. Il lui faut un récit exact, un procès-verbal de la scène dans la maison de rendez-vous. Par défi, Thérèse raconte tout, puis elle l'accuse d'agir ainsi par jalousie envers Michel :

THERESE. — Allons donc ! J'ai compris tout de suite ! Ce ne sont pas les vingt mille lecteurs qui t'intéressent... Ce sont les trois ou quatre petits amis qui étaient au courant..., qui savaient précisément ce que tu ignorais et avec qui tu ne voulais pas être en reste... Tu veux leur en mettre plein la vue... Tu veux leur prouver que tu ne te dégonfles pas, et que si tu as une maîtresse, elle peut te servir à quelque chose, qu'elle est capable de t'inspirer de belles pages à sensations... Et si le bouquin était couronné par l'Académie, hein ? C'est ça qui serait une belle revanche !

Est-ce la dernière crise, pour débrider l'abcès ? Lucien le prétend, pourtant il avait prévenu Thérèse :

On n'écrit jamais que sur les gens dont on veut se débarrasser ou qu'on n'aime pas... ou qu'on n'aime plus !

Celle-ci se souvient de la formule. Elle comprend qu'il lui faut renoncer quand Lucien, qui avait pourtant juré de rompre toute relation avec le passé, accepte de recevoir Albert, venu en avant-garde. Malgré lui, malgré elle, ils se quittent, l'une retournant à son mari, l'autre à ses inquiétants amis.

Nouveau vaudeville métaphysique, *La Bagarre* use de stratagèmes pour éclairer les instincts antagonistes qui combattent en nous. Une coïncidence, qui pourrait être simplement comique, va prendre des proportions terribles, poursuivant Thérèse comme le destin de la tragédie antique, à cette différence près que ce sont les hommes et non plus les dieux qui sont cause de leur propre malheur. De même, une cloison trop mince, deux conversations surprises relancent implacablement l'action vers l'irréversible. C'est qu'il faut désormais compter avec la psychologie des profondeurs. Si l'industriel Parmentier, moins innocent qu'il n'en a l'air, s'accommode de sa situation de mari trompé, les autres personnages sont plutôt mus par l'instinct de destruction. Michel n'ignore pas que Lucien, dont les principes moraux ne sont pas très rigoureux, pourrait négliger la « faute » de Thérèse, où d'ailleurs lui-même est compromis, lui chercher une excuse, une explication. Mais il se doit de prévenir son ami, son rival depuis l'enfance. Lui qui était toujours le second, recevant les maîtresses dont Lucien ne voulait plus, peut triompher doublement.

Lucien se prouve à lui-même qu'on ne peut construire l'amour sans la haine, en dépit de ses promesses généreuses. Il est moins jaloux de Michel que d'un mirage : l'étreinte rémunératrice dans le salon de Mme Clara. Là est la blessure initiale, dans la représentation qu'il s'en fait, dont aucune réalité ne pourra le débarrasser, à moins d'une rupture. Albert, sympathique pique-assiette au départ, en fait sordidement intéressé par la situation que Parmentier offre à Lucien, agit de manière à la récupérer, ce qui n'est déjà pas d'un

bon camarade; mais surtout il s'autorise de son amitié pour exercer son pouvoir de destruction. C'est lui qui exécute Lolotte, retourne Michel comme un pantin, élimine Thérèse en deux reprises. C'est lui l'agent provocateur, le machiavel, connaissant les ressorts secrets du comportement, qui déclenche cette bagarre à fleur de nerfs dont il triomphe aisément. En fait de vaudeville, c'est la cage aux fauves. Seules les femmes (et les cocus) font preuve de générosité.

On pourra trouver faible le motif central de la pièce, qui rappelle plus le Diderot de *Madame de la Pommeraye* que la liberté morale prônée par les surréalistes. Au vrai, l'argument moral n'est qu'un prétexte; on aurait pu alléguer un crime ou un inceste, la démonstration eût été identique.

MEDOR (1939)

En septembre 1939, Vitrac écrit une comédie brève, à deux personnages, à l'intention de Pierre Fresnay et Yvonne Printemps. Achievée deux mois après, elle ne fut pas représentée au Théâtre de la Michodière, que ce célèbre couple de vedettes dirigeait (quoi qu'il fût question d'y monter une des pièces de Vitrac, à la suite du succès de *Victor* en 1962) mais, bien des années après, au Studio des Champs-Élysées.

C'est une nouvelle version du *Pain de Ménage* que nous procure ce moraliste au sourire pincé, où le rêve, par ses mécanismes de défoulement, évite au couple l'adultère, frôlé de justesse. Parodie du théâtre de cocus (comme on l'a dit) fort spirituellement retourné, c'est une invitation à dormir debout. Revenant aux formules de sa jeunesse, Vitrac appelle Médor, qui est un chien, mais aussi, par un calembour classique dans le régime nocturne de la pensée, une injonction au spectateur : « Mais dors. » En 1923, il conseillait au spectateur : « N'allez pas au théâtre, couchez-vous. »

Médor est une pièce en trois tableaux dont l'élément central est constitué par les rêves simultanés des deux époux, Lucienne et Jacques. Selon que l'on met l'accent sur la veille ou sur le sommeil, on a deux versions possibles.

Dans la première, il s'agit d'un couple qui doit fêter son cinquième anniversaire de mariage. Mais le temps accomplit son œuvre destructrice et chacun s'apprête à célébrer ailleurs, dans d'autres bras, ce jour mémorable. Il faut l'intervention d'un chien errant pour qu'ils se condamnent à passer la nuit ensemble. Ce chien est doué de parole, du moins dans le rêve des protagonistes, au deuxième tableau. A force d'évoquer le charme des amours adolescentes qui se nouent sur son poil dans les jardins publics, en soulignant le sinistre spectacle des amours décomposées, 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 des baisers. Sa tâche accomplie, Médor n'a plus rien à faire chez un couple heureux que filer à l'anglaise pour intervenir de la même manière dans d'autres foyers.

La seconde version atténuerait le rôle angélique du chien et montrerait les individus artisans de leur propre malheur, parce qu'ils ne savent pas faire à la spontanéité du désir la part qui lui revient, et qui, finalement, ne s'épuise jamais. A force de donner le change, de s'épier, de faire semblant, d'attendre que l'autre fasse le premier pas, c'est le scénario de la comédie de boulevard qui s'élabore : Lucienne manigance un rendez-vous entre Jacques et Irène, pendant qu'elle rejoindra Marcel, le mari d'Irène. Partie carrée qui se réduit à un jeu de miroirs, Marcel ressemblant à Jacques, autant qu'Irène à Lucienne :

JACQUES. — [...] *Bien sûr... tu es fidèle... Bravo chien, va... Mais moi aussi je suis fidèle. Fidèle... Enfin, si l'on veut, car je ne trompe pas Lucienne. Je trompe ma faim. — Nuance : tromper sa faim, ce n'est pas tromper sa femme. Et si Lucienne en fait autant ?... Ah, si Lucienne en fait autant, je ne lui pardonnerai jamais d'avoir choisi Marcel ! Marcel !... Un coco qui se croit irrésistible par ce qu'il me ressemble. Enfin, c'est ma caricature. Eh bien, voilà les femmes ! Elles délaissent l'original pour la copie et elles appellent ça tromper... Pardon ? ...Ah ! je croyais que tu me parlais...*

Avoue Médor, que si tu avais le choix, tu préférerais comme moi une chienne dans le genre d'Irène, une de ces jolies petites bêtes, longues et souples, bien lavées, brillantes, qui vous regardent avec des yeux de gazelle, et qui marchent comme des chevaux de cirque. Hein ! Tu en as vu de ces blondes, tout feu, tout flamme, avec leur petit boléro rayé rouge et noir...

Lucienne, habillée exactement comme la levrette que vient d'évoquer Jacques, fait irruption dans la chambre.

Intervenant pour réduire la tension extrême résultant de ce chassé-croisé où chacun est jaloux de sa propre image, Médor n'est pas seulement un saint-bernard conciliant, il est le révélateur du couple, un Victor à quatre pattes portant son regard lucide sur la réalité, dénonçant les illusions, l'hypocrisie, recevant leurs « confidences honteuses », parvenant à établir un échange vrai entre eux, ce qu'il appelle l'amour.

Si nous évoquons Jules Renard à propos de cette œuvre, c'est qu'outre l'art de traiter malignement une situation au bord du scabreux en refusant les facilités conventionnelles, le dialogue est, comme chez l'auteur des *Histoires naturelles*, un chef-d'œuvre d'esprit rosse, émaillé d'aphorismes :

A la longue, on s'habitue à tout, on se fatigue du reste; les petits frissons font les grands adultères, tromper sa faim, ce n'est pas tromper sa femme.

Vues par un chien, les relations humaines se définissent de manière olfactive :

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.

Quant à l'inclination de Jacques pour une jeune buraliste, Médor le met en garde :

... On commence par un timbre-poste et la collection s'achève par l'affranchissement du collectionneur;

A Lucienne, il explique :

Et je connais des femmes qui, en voulant épauler par faiblesse, un jeune garçon, ont fini par se mettre deux ou trois hommes sur le dos.

La réplique claque :

LUCIENNE. — Je vais m'habiller pour sortir.

JACQUES. — Ah ! moi je vais sortir pour me déshabiller.

Si l'on a pu à nouveau rappeler le surréalisme lors de la création de la pièce, en 1967, ce n'est pas à cause de ce dialogue pétillant comme la mousse d'Aij, ni pour des raisons techniques telles que la mise en scène d'un rêve ou l'irruption d'un animal parlant — le temps de ma mère l'oye n'est pas si lointain au théâtre — ; mais parce que cet élément étranger cristallise par sa présence les données inconscientes du comportement qu'il objective, établit une communication entre les différents plans de l'intellect, projette dans le réel l'illimité du rêve. En ce sens, Médor ne peut être considéré comme un symbole de l'affectivité animale, il est plutôt l'archétype des pensées enfouies ou enfuies.

*
**

Bien que nous ne traitions, dans ce chapitre, que des œuvres théâtrales achevées, disons quelques mots sur *Le Destin change de chevaux*, pièce inédite en quatre actes, dont seulement deux actes furent rédigés, en 1944. Une fois de plus, Vitrac entendait montrer ce qu'il y a derrière la façade sociale, et ce qui peut résister sous les coups de boutoir du destin, ici figuré par la guerre.

A la veille de la mobilisation générale, une brillante compagnie est rassemblée dans un château du Périgord à l'invitation de Bertrand Picard, riche constructeur d'avions qui joue au grand psychologue, aime à susciter des rencontres imprévues et considère que rien n'a d'importance.

Par jeu, les maîtres ont décidé de se transformer en serviteurs, et réciproquement, pendant vingt-quatre heures. Le retournement est classique au théâtre, mais nous sommes plus près de Genêt que de Marivaux, car le comique qui s'y fait jour est grinçant, fait pour mettre en valeur les conflits sociaux, l'antagonisme de classes. Car cette micro-société amicale est pourrie de l'intérieur à un point tel

que cela ne peut échapper aux domestiques, au courant de tout, et qui jugent.

Vitrac notait, avant d'aborder le deuxième acte :

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 capables de désintéressement et de passion mais victimes de leurs jeux, de leurs mots et de leur civilisation.

Bertrand et Claude, son ami d'enfance, ont beau provoquer les couples qui s'étiolent, la guerre a beau procéder à une redistribution des cartes, rien ne modifie radicalement les comportements. De l'épreuve n'est pas sortie une morale nouvelle qui aurait pu tourner à la comédie cette farce tragique.

*
**

LE SABRE DE MON PERE (1945-1950)

Vitrac composa *Le Sabre* en deux temps : les deux premiers actes en 1945, quand il se réinstallait à Paris, rue du Faubourg-Saint-Honoré, le dernier cinq ans après. Il devait en effet déclarer à un journaliste qu'à cette date, « le refoulement qui m'empêchait de voir la fin de ma pièce est levé ». La tournure psychanalytique de l'explication montre assez la part très personnelle qui présida à l'élaboration de l'œuvre et, à un moment donné, dressa un obstacle presque insurmontable, en fait résolu par la mort de son père dont le sabre brandi avait, symboliquement, valeur d'interdit.

Le Sabre de mon père est une rétrospection du *Coup de Trafalgar*, son volet provincial en quelque sorte, montrant quelques-uns des événements qui conduisirent la famille Dujardin à quitter Beaujac pour Paris où elle connut le destin illusoire que nous savons. Située dans son contexte originel, on s'explique mieux le magnétisme qu'exerça sur elle l'inventeur du trésor des pyramides. Ainsi se complète le tableau d'une famille bourgeoise sous la III^e République dont, à l'instar d'un Balzac ou d'un Zola, Vitrac s'est voulu le peintre exact et amusé.

Parallèlement, cette version se situe un an après *Victor*, où se retrouvent, sous d'autres noms, les membres de la famille Dujardin et, nous aurons l'occasion de le préciser, plusieurs de leurs traits caractéristiques.

A la différence du temps de l'écriture (et de la représentation), la chronologie scénique s'établit ainsi :

1° *Victor ou les Enfants au pouvoir*, Paris, 12 septembre 1909;

2° *Le Sabre de mon Père*, Beaujac, mai 1910;

3° *Le Coup de Trafalgar*, Paris, 1913-1924.

Or, si l'on considère que l'atmosphère de *Victor* avec ses familles entremêlées, ses bruits nocturnes, ses courses dans le jardin, est aussi bien celle d'une petite ville de province que d'un quartier bucolique de Paris, situé près du Jardin des Plantes, on peut admettre que *Le Sabre* et *Victor* sont deux versions, celle-ci tragique, celle-là dramatique, d'une même trame conflictuelle. Une approche plus serrée des deux pièces nous le prouvera. D'ores et déjà, nous savons qu'en présentant son œuvre au public du Théâtre de Paris, Vitrac n'a pas fait mystère de son aspect autobiographique :

Le 22 mai 1910, la comète de Halley apparaissait dans le ciel de Beaujac; M^{lle} 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 de mon père 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.

Cette pièce devait s'appeler d'abord : *L'Epouvantail* puis *Les Passagers de la Comète*, le spectateur comprendra aisément pourquoi. Je l'aurais bien appelée : *La Vie comme elle est* mais on s'exclama :

— Vous n'y pensez pas ? La vie comme elle est ? Votre pièce ? Vous allez faire pouffer le monde.

— Justement, dis-je, je croyais que la meilleure manière de plaisanter était de dire la vérité et que la vérité était ce qu'il y avait de plus drôle au 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 ? ³².

L'objet de la comédie étant de lever le rideau sur les chemine-ments obscurs qui déterminent la vocation littéraire de Simon, on ne s'attendra pas à suivre une action, dans le sens traditionnel du terme, faite d'un problème essentiel résolu par les protagonistes au cours des trois actes, mais plutôt une ligne nodale de tensions additionnées provoquant l'éclat final.

Dans cette petite ville du Quercy, deux événements extraordinaires, annoncés par la presse locale, vont produire une agitation telle que certains devront fuir. Mais dès le début, les passions s'éveillent.

Au premier acte, la scène représente le Grand Café, à sept heures du soir. Décor 1900, perspectives donnant sur la rue principale, les maisons et la campagne. Un groupe joue au baccara tandis que la patronne lit le journal. Deux dialogues vont se développer simultanément (qu'on appelle, faussement, des apartés) avec, parfois, des interférences.

La partie de cartes est échauffée : Dujardin tient seul l'enjeu contre la banque, à chaque fois il perd devant Boussu, le notaire qui, tout en s'excusant, le dépouille littéralement de ses vêtements. Paraît Nini, la fille de la cabaretière, le vélo à la main, conduite par le Docteur Laborderie, un homme marié aux mains attirées par la taille flexible de sa jeune élève. On parle de l'accueil qui se prépare. A l'invitation de Martignac, son cabotin servant, la grande Diane Condé va venir saluer les membres du Cercle. La conversation gêne les joueurs surexcités par le montant des enchères. On se rapproche d'eux pour assister à la dernière levée, théâtralement annoncée par Dujardin : « Messieurs, je mourrai dans l'opulence ou je périrai dans le ruisseau. » Ayant encore perdu, il déchire les cartes, insulté à

³² Roger VITRAC, Programme du *Sabre de mon père*, Théâtre de Paris, février 1951.

mi-voix par son adversaire qui le traite de paysan. On se calme, on s'excuse. Dujardin reste devoir six mille trois cents francs à Boussu (soit environ vingt-huit mille francs actuels !). Partenaires et amis tentent d'annuler l'enjeu; le notaire s'en remet à Dujardin qui, bien entendu, prétend régler ses dettes.

Sortis quelques minutes pour se détendre, les autres daubent sur son compte.

BOUSSU. — Lui ? Il est déjà sur la paille ou presque.

LE DOCTEUR. — Pas possible ?

BOUSSU. — Sur la paille, Messieurs. D'ailleurs ça le connaît la paille, il en sort.

LE DOCTEUR, à Martignac. — Dujardin est fils de cultivateur.

BOUSSU. — Oui. C'est un paysan. Elle aussi d'ailleurs. Ils se sont connus à Toulouse en passant ensemble un vague examen. Bref, Dujardin a décroché ce poste de receveur des contributions à Beaujac et le couple vivote du revenu de deux ou trois propriétés hypothéquées d'ailleurs. Enfin, monsieur le receveur et madame la receveuse s'imaginent qu'ils sont de la haute, lui parce qu'il perd tout ce qu'il veut au baccara, elle, parce qu'elle fait venir de grands chapeaux à plumes de Paris. Est-ce vrai ?

FEUILLADE, rageur. — Comme un acte notarié ! Où faut-il signer ?

Madame Dujardin est défendue par Nini, qui l'a connue en pension. Elle estime que, loin d'être déclassée à Beaujac, celle-ci domine tous les habitants; la preuve en est que tous les hommes lui courent après. Tous non, puisque le Docteur préfère Nini. Elle le repousse : il sent l'éther. Le morticole fait, à la manière de Jarry, l'apologie du liquide volatil dont il semble faire un usage extra-médical. Celui-ci s'en prend à Dujardin qui vient de rentrer. Le receveur n'est pas en reste : s'adressant simultanément au Docteur et à Martignac, il s'inquiète de la santé de Mme Laborderie. Sachant quelles tendres relations la lient au comédien, tout le monde rit. Détente. Au moment de boire le champagne paraît Clémence, la bonne de Dujardin, envoyée par Madame qui s'inquiète. En riant, le Docteur attrape Dujardin à bras-le-corps, invitant la jeune fille à venir fesser le retardataire. Fureur du Monsieur, hilarité générale. Renvoyée brusquement, elle pleure en riant. Le Docteur, dont elle était l'employée auparavant, accuse Dujardin d'en avoir fait une hystérique; il suggère qu'il la poursuit :

LE DOCTEUR. — Allons... allons ! J'espère que vous savez vivre, farceur ! Il me semble que je vous vois dans l'escalier du grenier... la bougie à la main. La septième marche craque, mais on l'enjambe. Toc, toc ! Qui est là ? Chut ! On frappe de nouveau. Pas de réponse. Tant pis, on entre... Dans son lit, Clémence vous tend les bras. C'est comme si j'y étais !...

Feuillade en brise son verre. Dujardin se contient mal. En manière de plaisanterie, le Docteur détaille sa physionomie, ce qui complète le portrait déjà esquissé.

LE DOCTEUR. — Ah ! vous n'êtes pas un âne, vous !... Non !... Mais vous êtes un impulsif. C'est inscrit là, autour de votre menton... (*Du doigt il lui caresse le menton.*) Vous êtes un impulsif et un velléitaire, Dujardin... Non, mais regardez-moi cette bouche ! Vous la voyez, cette lèvre inférieure, qui avance, qui voudrait... et qui ne réussit qu'à faire la moue... Et ce front ? C'est de l'orgueil... Mais, de l'orgueil qui fout le camp !... Quant aux cheveux, ils partent comme des flèches, mais après ils deviennent fous, inconsistants, et ils essaient de nous la faire... à l'artiste !

On enchaîne immédiatement sur un combat physique. Toujours en jouant, Boussu explique comment il règlerait un différend, scientifiquement, au moyen d'une prise de judo, qu'il décompose en attaquant Dujardin. Jeté à terre, celui-ci s'incline. Mais il prend son chapeau de paille, fait semblant de flâner et d'un coup sec déséquilibre l'adversaire : « Précis, élégant et distingué. Un simple coup de chapeau ! » Boussu, qui n'aime pas perdre la face, lui porte une nouvelle prise et cherche à lui faire toucher terre des deux épaules, « avec un sadisme mal dissimulé », sous le regard atterré du petit Simon qui vient d'entrer. Il crie, « Mon papa ! On tue mon papa ! » On le rassure. C'était un jeu. Il n'en croit rien : « On ne se bat jamais tout à fait pour de rire » et décoche en douce un coup de pied dans les tibias de Boussu. Son père le renvoie à la maison où il le rejoindra. Au moment où il prend son chapeau et gagne la porte en compagnie de Feuillade, le Docteur l'interpelle pour commenter la scène précédente :

...Mon cher, on ne prend jamais assez de précautions avec les enfants. Un incident banal, un geste qui vous paraît sans importance peuvent avoir sur de jeunes cerveaux des influences déterminantes. Le Masle, mon professeur de psychiatrie, disait : « Il ne faut pas battre un enfant, même avec une image. Ça peut décider d'une vocation. »

Chacun tente d'expliquer le choix d'un métier par un choc infantile, une image obsédante. Ainsi le docteur aurait à sept ans vu sa mère se couper le pouce en découpant un gigot; Boussu aurait inconsciemment décidé d'être notaire parce que le jour de sa communion ses petits camarades ont bombardé son chapeau melon à coup de tomates pourries; Dujardin se serait résolu à quitter la terre après avoir vu un épouvantail, le mannequin de son père pendu à un arbre par de mauvais plaisants. Incontestablement, Vitrac rejoint ici certaines vues psychanalytiques et, en ce qui le concerne, anticipe sur les hypothèses d'un Jean-Paul Weber qui ramène la genèse de l'œuvre poétique à un événement d'enfance ou thème unique³³.

Abandonnant cette intéressante conversation, Martignac invite ses compagnons à attendre Diane Condé. Dujardin, qui semble l'avoir connue autrefois, évoque son origine modeste. Une ombre féminine s'avance vers la porte. On se tait pour accueillir la vedette. Erreur, c'est Mme Dujardin. On rit de la méprise collective. M. et Mme Dujardin se disputent à voix basse. Pour éviter le scandale, le Docteur ordonne médicalement à la jeune femme de prendre une coupe de champagne. Elle accepte à condition que sa compagne, Flore Médard, une sage-femme toquée, que l'amateur de Vitrac connaît bien depuis son geste inexplicable du *Coup de Trafalgar*, soit invitée elle aussi. Celle-ci entre, salue et visiblement gênée, s'enfuit. Dans la confusion provoquée par cette sortie, arrive Diane Condé, dont l'apparition théâtrale est à la hauteur de sa réputation. Tandis que les consommateurs se précipitent à sa suite, Mme Dujardin et Feuillade ont un rapide entretien d'amoureux. On se quitte en prenant rendez-vous pour la soirée, au Grand Hôtel.

Ainsi, au premier acte, par une suite de scènes tendues et animées, nous ont été présentés les membres éminents de la société beaujacoise. A l'exception de la famille Dujardin, dont le passé est explicitement commenté, tous nous sont montrés en action. A trois reprises, le velléitaire receveur des contributions a été sommé de revenir au foyer abandonné au profit du jeu. Sans qu'on puisse savoir

³³ Voir : Jean-Paul WEBER, *Genèse de l'Œuvre poétique*, Gallimard, 1960.

quelle action sera particulièrement développée par la suite, on s'interroge sur certains points : comment Dujardin fera-t-il pour s'acquitter de sa dette d'honneur; quelles espérances Feuillade peut-il nourrir à l'endroit de Mme Dujardin; comment Simon réagira-t-il au spectacle de son père humilié; enfin quelle influence Diane Condé exercera-t-elle sur tous ces hommes excités par sa présence ? La Comète de Halley ne sera-t-elle pas le révélateur de pulsions qui déjà se sont exprimées à travers les paroles et les gestes des personnages ?

Après la peinture en action du groupe citadin, le deuxième acte se présente essentiellement comme un ballet des mêmes personnages autour de Mme Dujardin, dont c'est le jour de réception. Dans un salon aussi manifestement 1900 que l'était le Grand Café, elle va et vient, inquiète et agitée. Elle cache ses économies dans une potiche garnie de monnaies-du-pape.

Clémence, la bonne, revient de l'église où elle est allée pleurer et prier. Monsieur Dujardin, lui aussi très nerveux, vient faire nouer sa cravate. Tout en l'aidant à parfaire sa tenue, sa femme l'interroge sur ses dettes de jeu; il élude à plusieurs reprises, mais ne peut éviter d'expliquer les faits de la veille. Le soir, il est allé au Grand Hôtel; tous les hommes étaient affolés par la belle Diane, qui elle-même lui trouvait un air de jeune premier. De retour chez lui, il ne pouvait dormir, alors il est allé faire un tour, en chemise, dans le jardin. Enfin il avoue avoir perdu six mille francs.

Entrée du docteur, qui ausculte Simon, lui tenant des propos destinés à sa mère. Le petit n'a rien, il est seulement d'une nature trop nerveuse. Tandis que Mme Dujardin raccompagne le médecin, Popaul, son fils, et Simon, viennent jouer dans le salon :

SIMON, désignant un sabre de cavalerie accroché au mur. — Regarde ! (Chantant). Voici le sabre, le sabre, le sabre de mon père !

POPAUL. — Il coupe ?

SIMON. — Je te dis qu'il vous coupera la tête à tous.

POPAUL. — Penses-tu, bébé ! Ici personne n'a peur du « Valet de la Piquette ».

SIMON, menaçant. — Répète !

POPAUL, faisant front. — Le « Valet de la Piquette ». C'est comme ça qu'on appelle ton père à Beaujac. Et ta mère c'est la « Receveuse des Déclarations », mon vieux.

SIMON. — Et la tienne, sale cafard, on l'appelle la « Polka des Cuissots » et ton père c'est le « Docteur Tripote ».

POPAUL. — Qu'est-ce que ça veut dire ?

SIMON. — Ca veut dire que je vais te flanquer une tripotée.

En se battant, ils renversent la potiche tirelire et s'échappent. A son retour, Mme Dujardin accuse la bonne qui veut rendre son tablier. On parle : Monsieur a voulu, la nuit... Il ne s'est rien passé, mais il recommencera. On pleure de concert. Boussu entre, sans se faire annoncer. Sous prétexte de chercher Dujardin, il laisse entendre à sa femme que, pour ses beaux yeux, il serait prêt à consentir des sacrifices. Ironiquement remis à sa place, il s'en va, en croisant Flore Médard. Plus contradictoire que jamais, elle déclare le détester — et l'adorer : depuis cette nuit elle est sa maîtresse, en attendant un bon contrat de mariage. Elle propose d'intervenir pour qu'il renonce à la dette de jeu. Nouveau refus de Mme Dujardin.

Feuillade se fait annoncer par Simon. Intentionnellement, Flore quitte le salon, mais l'enfant reste en tiers, de sorte que le soupirant ne peut s'exprimer clairement. Jeu de scène : il glisse un mot dans un livre, elle le lui rend dignement. Enfin, elle se décide à renvoyer Simon. Brève apparition de M. Dujardin qui descend à son bureau où son père l'attend. Arrive la grande scène attendue : Françoise n'en peut plus, elle tremble, repousse Feuillade puis se jette sur lui et l'embrasse : « On s'en fait un monde, et c'est si facile ! » Clémence les interrompt pour signaler qu'il n'y a plus de thé. Tant pis, on boira du champagne, pour célébrer les amours de Feuillade et de Mme Dujardin. Le premier, médusé par le revirement inattendu de la femme qu'il aimait platoniquement, se montre incapable d'entreprendre aucune action alors qu'elle serait prête à le rejoindre à Paris. Elle le chasse.

La scène reste vide un moment, pour permettre à Mme Laborderie et Martignac, son amant de naguère, de se quereller amoureusement et de s'embrasser au beau milieu du salon, surpris par Flore

et Boussu qui pénètrent à leur tour. Dujardin ramène Feuillade qui boudait dans le jardin.

Le Docteur précède de peu Mme Poinot et Nini. Tous les invités sont donc réunis. On plait le talent poétique de Feuillade. De petits groupes se forment, Dujardin et Boussu se toisent, Feuillade implore son pardon. Champagne. La conversation revient à la beauté du jour. Il s'avère que Diane Condé est bien d'origine populaire, qu'elle chantait à Angoulême avant d'être à la Comédie-Française, et que M. Dujardin lui plaît beaucoup. Mme Laborderie renouvelle son invitation pour la soirée qu'elle offre à l'actrice. Dujardin chante « Viens poupoule ». On rit fort. Soudain Pierril, le père de Dujardin, s'arrête sur le pas de la porte. La discordance est grande entre cette joyeuse assemblée et le vieux paysan, raide dans sa tenue traditionnelle, parlant patois. Il éclate de colère, croyant qu'on se moque de lui. Echange de propos en occitan entre le père et le fils. Pierril refuse de prêter son argent. Les invités, secoués par la forte apparition, s'empressent de prendre congé, laissant les époux Dujardin à leurs explications.

Françoise lui lance ses économies, puis elle éclate en sanglots. Le mari se fait câlin, lui dit de gentils mots en langue d'oc, et tente d'obtenir sa dot. Refus catégorique : la dot est réservée à Simon. Elle préfère l'aider en allant trouver Boussu, ce qui, selon Dujardin, serait inutile. Elle lui fait jurer sur la tête de son enfant de ne plus jouer. C'est l'heure des réflexions :

DUJARDIN. — Nous pensions qu'on nous aimerait à Beaujac, qu'on nous accueillerait, qu'on nous servirait. On est confiant. On croit que le monde s'organise pour notre bonheur et on n'est souvent que le détail de la vie des autres. Voilà le drame ! Ne pas être le héros de sa propre vie, mais un détail, par exemple le poulx que s'obstine à vous prendre le docteur, la pelure d'orange qui fait glisser Nini dans ses bras, n'être en fin de compte que quelques billets de mille dans le portefeuille noir de Boussu...

Le soir tombe, toute la ville observe la comète à la jumelle, ou plus exactement Diane Condé qui change de chemise à son balcon. Les époux sentimentaux en viennent aux confidences mutuelles : Dujardin parle de Diane qui lui disait : « Embrassez-moi, petit

berger », de sa visite dans la chambre de la bonne; Françoise avoue le baiser à Feuillade. C'en est trop, le mâle éclate, sous les yeux de Simon arrivé à propos. L'acte s'achève sur une crise. Mme Dujardin quitte la maison en parlant toute seule, Dujardin essaie de rattraper l'argent du pépé.

Comme le premier, le second acte, fait d'échanges brefs, comporte trois moments intenses, donnés pour leur valeur particulièrement théâtrale : les deux entretiens de Françoise Dujardin avec son soupirant puis son mari, l'irruption du grand-père patoisant. Autour de ces éléments pivots, les mouvements des personnages se produisent apparemment sans nécessité, avec le naturel bon enfant de la vie quotidienne, encore qu'une explication logique puisse être fournie à chaque allée et venue.

Le troisième acte laisse, à première vue, une impression de redondance et de piétinement, certaines scènes, comme le défi de Boussu à Dujardin, l'invite de Françoise Dujardin à Feuillade se reproduisant dans les mêmes conditions qu'auparavant, le dénouement n'étant plus attendu dès lors que, dès la fin de l'acte précédent, nous savons que le vieux Pierril a donné son argent. Cependant, la dramaturgie de ce dernier tableau ne laisse pas d'être attachante par son caractère agité, par la variété de ses procédés. On assiste à la fin de la réception chez Mme Laborderie; Vitrac choisit d'en situer l'action sur la terrasse contiguë au salon, afin d'éviter une localisation symétrique du premier tableau, centrée sur les joueurs. Ici, ce qui se passe dans le salon nous sera connu par les bruits qui en émanent, par de courts récits de ceux qui viendront sur la terrasse, par les pantomimes des enfants singeant les adultes ou leur servant de messagers.

L'acte s'articule sur trois moments principaux. D'abord Dujardin relance l'action. En lui réglant sa dette, il demande à Boussu de lui accorder immédiatement une revanche au baccara, se chargeant de convaincre l'hôtesse qu'à Paris les grandes soirées se terminent toujours par des jeux; au demeurant, l'usage de haricots fera croire qu'on ne mise pas d'argent. Une conversation surprise apprend à

Mme Dujardin la nouvelle folie (et le parjure) de son mari, elle se jette au cou de Feuillade, bien décidée cette fois-ci à quitter Beaujac avec lui. Or, sur le chemin ils rencontrent le fantôme de Dujardin, ou plus exactement son mannequin que Clémence délirante ramène vers son original :

Clémence entre en tenant le mannequin d'un homme coiffé d'une paire de cornes. Elle est aussitôt rejointe par Mme Dujardin et par Feuillade, qui essaient vainement de lui arracher le mannequin et de la faire taire. Toux ceux de la balustrade se sont retournés. Simon pousse un cri d'effroi et va se réfugier dans les jupes de sa mère.

SIMON. — Ooohh...

DUJARDIN. — Qu'est-ce que c'est ?

CLEMENCE, hurlant. — Mais c'est vous, Monsieur ! C'est vous ! On vous avait accroché au balcon.

MADAME DUJARDIN. — Je voulais t'éviter cet affront, Edouard, je te le jure. Clémence m'avait promis de jeter cet épouvantail dans le ruisseau, mais la sale bête s'est mise à courir jusqu'ici et nous arrivons trop tard. (A Simon). Tu pleures ? N'aie pas peur, mon petit.

DUJARDIN, à Françoise. — Il a peur ?

SIMON. — Oh ! non ! Il est bien joli ce monsieur ! Mais dis, papa, pourquoi il a des cornes sur la tête et un habit comme un oiseau ?

DUJARDIN, d'abord déconcerté. — Des cornes sur la tête ? Et un habit comme un oiseau ? Eh bien ! Il a des cornes pour se battre et un costume pour danser ! (Se coiffant de la paire de cornes et enlaçant le mannequin il fait rapidement un tour de valse. Puis, s'arrêtant net, il jette le mannequin à son fils). Je te le donne. Messieurs ! Je suis sabré ! Excusez-moi ! (A sa femme). — Tu es revenue ?

MADAME DUJARDIN. — J'ai honte, j'ai honte, Edouard, tant de méchanceté ! Et leur sale mannequin pour finir. C'est lui pourtant qui m'a clouée sur place. Oh ! je n'étais pas allée bien loin. Tu sais comme je suis vive sur le moment. Eh bien ! tant pis, va, va, je serai la femme d'un joueur !

Enquête faite, il se trouve que des garnements, empruntant une queue de pie au Docteur, un pantalon à Boussu, des cornes à la cabaretière, ont fait cette plaisanterie de mauvais goût. Il en résulte que Dujardin abandonne devant l'opinion publique. Ruiné, déshonoré par les soupçons qui pèsent toujours sur sa femme, il gagnera Paris où Simon pourra faire du théâtre.

Enfin, la comète paraît aux yeux de tous, pour annoncer sans doute le nouveau destin des Dujardin. Boussu, peu fier de ce résultat inattendu, les supplie de rester. C'est que Mme Dujardin, qui s'est rendue chez lui pour obtenir la remise de la dette, l'accuse, dans une crise d'hystérie, d'avoir abusé d'elle :

MADAME DUJARDIN. — Après, je me suis laissé tomber dans un fauteuil. J'ai pris ma tête dans mes mains et j'ai pleuré comme une Madeleine. Vous étiez à mes pieds, Boussu, vous me demandiez pardon à genoux, et moi, j'avais tellement honte...

DUJARDIN. — C'est vrai, Françoise ?

MADAME DUJARDIN. — Mais oui, Edouard, comme tout le reste. (*A Boussu.*) Enfin, vous avez été charmant et je vous ai entendu comme dans un rêve : « Madame, il y a une petite montre, une petite montre en forme de cœur avec des rubis tout autour et un sautoir qui fait deux fois le tour du cou. Elle est en vitrine chez Débédà. Permettez-moi de vous l'offrir avec l'argent de votre mari. » J'ai accepté et vous en êtes tombé à la renverse.

BOUSSU. — Quelle folle ! Quelle comédienne !

MADAME DUJARDIN, à madame Laborderie. — Madame, iriez-vous vous vanter d'une chose pareille ?

DUJARDIN. — Il y a des détails qu'on n'invente pas. La cause est entendue.

Il faut expliquer que les propos aberrants de Françoise sont constitués de fragments prononcés auparavant par Feuillade et Dujardin qui seuls peuvent le savoir et comprendre le sens de ses provocations.

A ces éléments actifs s'ajoutent un certain nombre de scènes diverses, que nous n'oserions qualifier d'adventices tant elles apparaissent comme les détails entrecroisés dont la résultante sera la décision des Dujardin.

Certaines, il faut l'avouer, sont là pour l'effet de réalité ou la tonalité licencieuse qu'elles apportent à ces observations de la vie de province. Ainsi, tournant le dos au public, ouvrant leur braguette pour mieux s'aisier, comme disait Rabelais, Martignac et le docteur comparent, en vieux camarades, les qualités physique de Diane et de Mme Laborderie. Ce passage a fort choqué la critique des années 50 qui y a vu une provocation gratuite, à la manière de Jarry. L'affaire

nous paraît aussi simple que pour l'inventeur d'Ubu. On ne recherche pas le scandale quand on fait dire (ou faire) à un personnage ce qu'immanquablement il dirait (ou ferait) dans la réalité.

D'autres semblent justifiées par le seul désir de placer un bon mot, un calembour, en situation. A Flore, jalouse de la comédienne, le notaire réplique : « Vous avez des droits sur moi, Mademoiselle ? Faites-les valoir. » D'autres enfin éclairent un comportement comique. Nini ne peut plus regarder Martignac sans pouffer de rire, depuis que Mme Laborderie lui a confié qu'il n'aimait que les personnes de son sexe.

On songe à la technique impressionniste : une scène ne saurait avoir de valeur ou de sens en elle-même; seule une vision totalisante permet, par la loi des contrastes simultanés, d'établir un sentiment ou plutôt une signification générale.



La dernière grande pièce de Vitrac, en apparence déconcertante, annonce la nouvelle grande comédie sociale (par opposition au théâtre intimiste) qui prend pour objet non plus un individu ni une famille mais tout un groupe donné, lui-même représentatif d'une multitude de groupes identiques, constituant, à un moment précis, une cellule significative de la nation française. Ce que l'auteur confirme en évoquant à deux reprises les fastes et les frasques du régime.

En premier lieu, c'est un théâtre physique que nous propose l'auteur du *Sabre*, fait de mouvements violents, de gestes spectaculaires, ramenant, en quelque sorte, à la scène ce qu'on avait tendance à confiner au cirque ou sur le ring. Spectacle où les personnages nombreux sont animés de mouvements browniens. Spectacle aussi qui agit directement sur les spectateurs, au niveau physique, par l'exaspération, le chaud et froid, c'est-à-dire le passage brusque du comique au violent, par la discontinuité. Telle est aussi la fonction de l'épouvantail (trop joli à notre gré dans la mise en scène de Pierre Dux), pris initialement pour ses vertus projectives, avant de symboliser plus directement le malheur de Dujardin.

C'est, comme dans les souvenirs de *Marius*, le jeu de dames provincial : case noire, case blanche. Ombre et lumière. Derrière la façade brillante des conventions grouillent les instincts et les passions. Théâtre de la cruauté, en ce sens que chaque geste nous est montré avec son arrière-plan libidinal, exacerbé ici par l'annonce de phénomènes exceptionnels, agissant dès lors comme un dieu à double visage (presque) caché, à la fois présent et absent. De ce fait, le virtuel devient manifeste : l'antagonisme du notaire et du receveur des contributions, l'inclination de Françoise Dujardin, l'obscénité du médecin, la grivoiserie des dames, etc. Parade sociale dynamitée par l'érotisme collectif. Une fois de plus, la grande réalité c'est le désir sexuel.

Le Sabre de mon père est aussi le premier exemple d'application, au théâtre, de la relativité généralisée — où d'ailleurs l'observateur, sous les traits du jeune Simon, est lui-même impliqué. Le théâtre est une somme de mouvements conscients et inconscients. C'est aussi le résultat de leur interaction : parce que le docteur a suggéré à Dujardin de rendre une visite nocturne à sa bonne, parce que Diane Condé a fait du genou au petit berger, parce que Clémence s'est fait renvoyer lorsqu'elle a consenti des faveurs à son patron le Docteur Laborderie, parce qu'elle désire Dujardin que toutes les femmes chérissent, elle s'en va faire une prière à Vénus qu'elle prend pour la statue de la Vierge, sous le regard de Boussu et de Dujardin, puis elle rapporte le mannequin du scandale au lieu de le détruire comme elle l'avait promis — ce qu'elle eût fait si elle n'avait compris que Mme Dujardin et Feuillade allaient partir ensemble, tandis qu'elle resterait avec ses refoulements.

Ce n'est là qu'un seul mouvement corpusculaire d'un ensemble qui ne comprend pas moins de quinze personnages, aussi importants, pour le drame, les uns que les autres. Dès lors on ne saurait prétendre que Vitrac ne sait pas construire ses pièces, quand il leur donne la complexité et le dynamisme du vivant.

Il faut rechercher certaines récurrences de scènes ou de propos entre *Le Sabre* et *Victor* qui, d'une certaine manière, pourraient

expliquer la difficulté où Vitrac s'est trouvé d'achever sa pièce. Les mêmes éléments reviennent : potiche brisée, adultère du père, serment sur la tête de l'enfant, gifle au petit malade, reduplication des scènes d'adultes par les enfants, conception théâtrale de l'existence quotidienne :

SIMON. — [...] Tiens ! quand on regarde d'ici à l'intérieur du salon, c'est comme si on était au théâtre.

POPAUL. — Et qu'est-ce que tu as vu, toi, au théâtre ?

SIMON. — Des choses ! Est-ce que ton père bat ta mère ?

POPAUL. — Non.

SIMON. — Est-ce qu'ils s'embrassent quelquefois ?

POPAUL. — Jamais.

SIMON. — Est-ce que chez toi on se promène en chemise dans le jardin, la nuit ?

POPAUL. — Oh ! non !

SIMON. — T'as pas de chance ! Moi, j'ai le théâtre chez moi. Oh ! regarde !

POPAUL. — Quoi ?

SIMON. — Papa qui joue aux cartes !... Et maman qui se lève et lui met la main sur la tête. (*Imitant Martignac*). Papa ! Obéissez aux ordres de ma mère ! Oh ! la la ! quel drame !

POPAUL. — Qu'est-ce que c'est, un drame ?

SIMON. — Un drame ? Hop ! Et voilà ! C'est le théâtre de Paris... Cavaleons-nous vite, voilà ma mère !

Ces éléments constants nous paraissent être des images obsédantes propres à l'auteur, la rémanence de phénomènes perçus dans la petite enfance, une résurgence de la « scène initiale ».

Le Sabre de mon père est donc bien « la vie comme elle est » selon Vitrac, à condition de comprendre qu'on ne se limite pas à une observation en surface et qu'on dégage les lois implicites animant tout groupe social. Par un désagréable effet en retour, l'échec de cette pièce accrut le mal dont Vitrac allait mourir et contribua certainement à le plonger dans le purgatoire, d'où il ne serait pas sorti sans *Victor*.

LE CONDAMNE

La pièce la plus moliéresque de Vitrac a été rédigée après 1946, à partir de notes remontant à la fin de la guerre. Acceptée puis refusée par la Comédie-Française, à qui elle semblait particulièrement destinée, elle a finalement été diffusée par la Radio en novembre 1951, à titre d'hommage posthume.

Primitivement intitulée *27 de tension*, cette comédie brève met en scène les manies et les lubies de Vincent, un malade qui souffre d'hypertension artérielle. Il s'est doté d'un tensiomètre et d'un stéthoscope pour bien mesurer son état de santé. Les nombreux médecins qu'il a consultés lui prescrivent tous le même traitement en lui conseillant d'éviter les émotions trop fortes, et en proscrivant les rapports sexuels qui, dans son état, pourraient lui être fatals. Malgré sa grande compassion, sa femme lui reproche d'ailleurs de la délaisser depuis six mois. Comme le comprendra fort bien un des médecins, c'est moins la maladie que la lassitude qui explique cela; après vingt-cinq ans de mariage, « on s'habitue, les chairs s'accommodent, les épidermes se neutralisent ». Pourtant, il lui arrive encore de caresser les mollets de la bonne, qui consentirait à bien davantage si cela pouvait lui rendre la santé. Son fils Bernard le surprend à ce moment critique. Ce n'est pas une coïncidence vaudevillesque mais une sorte d'acte manqué : Bernard refuse de croire à la maladie de son père, leur opposition sur divers sujets, représente, selon Vincent lui-même, un aspect du complexe d'Edipe, d'après le « fameux Freud qui dresse les fils contre leur père ». S'annonce le Docteur Forbin, un nouveau médecin choisi au hasard sur l'annuaire des téléphones par Vincent qui croit beaucoup au « doigt de Dieu ». Il lui apparaît aussitôt que le patient sait tout ce qu'on doit savoir sur son propre cas; la consultation n'a pas de raison d'être, à moins que Vincent ne veuille se faire autoriser ce que son médecin attitré lui refuse. En trinquant tous deux, il lui conseille de faire ce qui lui plaît, à condition d'être mu par le désir. Peut-être même la guérison est-elle au bout du coût ! Or Vincent constate son état anormal, il lui prend le pouls :

VINCENT. — Mais ! Vous avez au moins vingt-huit de tension !

DOCTEUR FORBIN. — Hein ? Vous voyez ça avec votre doigt, vous ?...

VINCENT. — J'ai l'habitude, vous savez. Voulez-vous qu'on essaie avec l'appareil ?

DOCTEUR FORBIN. — Jamais de la vie !

VINCENT. — Et ces tremblements de la main ne vous inquiètent pas ?

DOCTEUR FORBIN. — Dites donc, dites donc... Je vous vois venir, vous.

VINCENT. — J'en ai été frappé tout à l'heure, et aussi par votre voix hésitante, syncopée, tremblante. Est-ce fréquent ?

DOCTEUR FORBIN. — Cela m'arrive en effet... Cela m'arrive.

VINCENT. — Ah ! Ah ! Oui. Oui... Votre main tremble, mais n'est-elle pas surtout maladroite, désobéissante, inhabile ?...

DOCTEUR FORBIN. — C'est effrayant ! Pourquoi avez-vous remarqué tout cela ? Moi je n'ai jamais pensé à réunir... enfin à rassembler... à confronter tous ces détails.

VINCENT. — J'ai un petit livre de médecine sur une table de nuit, comme tous les inquiets.

DOCTEUR FORBIN. — Ainsi, vous croyez que ...

VINCENT. — Oh ! je ne sais pas moi.

DOCTEUR FORBIN. — Mais si, vous avez raison. Il n'y a pas de doute. La paralysie me guette.

VINCENT. — Moi, vous savez, je ne suis pas médecin.

DOCTEUR FORBIN. — Et moi, savez-vous, je ne me croyais pas malade.

Le médecin renvoyé à son traitement, arrive Gabriel, son ami depuis trente-cinq ans. Vincent lui demande la vie, c'est-à-dire de lui prêter sa femme, Irène, pour sa résurrection. D'abord choqué, l'ami lui conseille finalement de décider Irène, si elle y consent ! Il les laisse en tête à tête. Loin de s'offusquer des propos de Vincent, Irène, folle de joie, lui reproche d'avoir attendu si longtemps pour lui communiquer son désir. Au moment où ils vont se rapprocher sur le canapé du cinq à sept, survient pour la deuxième fois Bernard. Irène propose à l'amant déclaré de la retrouver vingt minutes après à l'hôtel.

Vincent hésite cependant à la rejoindre. N'est-ce pas trop dangereux pour ses artères ? La bibliomancie répondra : il ouvre un livre

au hasard, c'est *Le Médecin malgré lui*, un mot : chapeau. L'oracle est clair. Il se couvre pour sortir quand survient une jeune fille, répondant à une petite annonce. Elle ne convient pas pour l'emploi proposé, mais elle plaît beaucoup à Vincent qui aurait aimé avoir une fille comme elle; ils s'embrassent filialement d'abord, paternellement ensuite. Pour la troisième fois, Bernard surprend son père dans ses excès. Cette fois-ci, c'est très grave, car la jeune fille, Cécile, est sa fiancée. Tous deux avaient imaginé le subterfuge de l'annonce pour la présenter au père irascible. Suit une explication violente entre le père et le fils. Vincent a une défaillance. Tout le monde se précipite. On appelle d'urgence le Docteur Guépard, qui vient aussitôt en compagnie d'un grand cardiologue, le Professeur Fleury. Les deux spécialistes se concertent après la consultation; pourtant Fleury, qui souffre d'un anthrax, n'est pas à l'aise pour discuter. Il demande à son confrère de le lui inciser. Remontant la jambe de son pantalon, il s'installe à quatre pattes sur un fauteuil, sous le regard médusé de la famille qui se trouve derrière la porte vitrée :

PROFESSEUR FLEURY. — C'est idiot. Mais je tremble comme un petit garçon.

DOCTEUR GUEPARD. — Vous êtes douillet !

PROFESSEUR FLEURY. — Non ! Mais je suis assez nerveux.

DOCTEUR GUEPARD. — Voulez-vous que nous laissions cela ?

PROFESSEUR FLEURY. — Non. Non. J'ai besoin d'être tranquille ce soir pour faire ma petite partie de poker. Je vous demande seulement de faire vite et de ne pas tenir compte de mes réflexes. Allez-y là ! Zist ! Zest ! Une bonne petite incision en croix !

DOCTEUR GUEPARD, hésitant. — C'est cela... en croix...

PROFESSEUR FLEURY. — Eh bien ! Qu'attendez-vous ?

DOCTEUR GUEPARD, sans conviction. — Rien... Rien... Attention, ne bougez plus.

Le docteur Guépard a pris un bistouri d'une main et de l'autre il tâte l'anthrax.

PROFESSEUR FLEURY. — Aie... Aie... Ouïe... Ouïe... Brute.

DOCTEUR GUEPARD. — Ne bougez donc pas, je vous prie.

Explication donnée de cette scène, on confirme à Vincent qu'il est condamné... à vivre. Nouveau choc pour qui n'a entendu que

la première partie de la phrase. Fausse alerte, le malade en conclut qu'il ne faut plus le contrarier. Entouré de l'affection de sa femme et d'Irène, de Cécile qui épousera Bernard, de son chien retrouvé, il vivra encore longtemps. Le rideau tombe lentement pendant qu'il caresse les jambes de sa bonne.

Nouveau Molière — à qui il reprend bien des procédés — Vitrac montre ici qu'on ne guérit pas les malades du cœur, pas davantage les maniaques. Les limites de la médecine ne sont que trop évidentes, d'ailleurs déclarées par le grand patron lui-même :

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 !...

Le sophisme souligne le caractère magique de la médecine (d'une certaine médecine), art de la parole, art de la persuasion.

D'une manière traditionnelle, les médecins sont ridiculisés par leurs petits et grands défauts : l'ancien médecin militaire est un alcoolique, le spécialiste de la chirurgie cardiaque s'effraye du moindre bobo, il donne pour mort un patient bien vivant. Contrairement à la célèbre définition de Bergson, nous serions tenté de dire qu'ici le comique surgit du vivant plaqué sur le mécanique. On rit quand le grand médecin souffre d'un anthrax, humainement, comme tout le monde.

Le fond des choses est que l'homme a la terreur de la mort. Son angoisse provient de son égoïsme, de son intérêt exclusif pour lui-même. Il s'aime soi-même, ne recherche que la satisfaction de son désir, au mépris de tout sentiment d'amitié ou d'amour.

Plus précisément, Vitrac relève à nouveau, sous une figure comique, l'ambivalence des pulsions, le désir de vivre lié à la crainte de mourir ; la plus grande joie pouvant être cause de la plus grande souffrance. Là est le comique moderne. A l'opposition classique du barbon et du jeune homme, Vitrac substitue le complexe d'Œdipe sous sa forme la plus générale, résultant non seulement de l'interdit

posé par le père, le chef de la horde primitive, mais aussi de la révélation pour l'enfant que le père est l'auteur de jours qui sont comptés. C'est la prise de conscience de ces pulsions simultanées de vie et de mort qui fait toute la pièce, directement nourrie de l'expérience propre de Vitrac, en qui on aura reconnu l'original de Vincent.

Si la vie fait la mort à sa ressemblance, comme le prétendait le jeune Simon, il faut tenir *Le Condamné* comme l'image exacte du destin de Vitrac. Un théâtre de tension comme il en produisait ne pouvait que provoquer cette hypertension artérielle dont il devait mourir.

DRAMATURGIE

Il est bien vrai que le théâtre de Vitrac, comme en général tout ce qui participe d'une avant-garde, se caractérise d'abord par un certain nombre de refus. Refus de toute convention, au premier chef, et même rejet de toute formule précise, à tel point que l'ensemble de l'œuvre est inclassable : tantôt surréaliste, tantôt boulevardière, ou encore fantaisiste, avant-gardiste, etc.; la critique a bien du mal à la figer sur son lit de Procuste. Si, comme le prétend Baudelaire, l'art consiste à trouver un poncif nouveau, Vitrac est très mauvais artiste puisque, ayant ouvert de nouvelles voies, il n'a pas su — et pas voulu — créer de poncif. Refus de toute théorie ensuite, Vitrac se gardant bien de jamais s'expliquer sur la conception et la portée de son œuvre, à croire, selon certains, qu'il était incapable de formuler les préceptes de son art, alors qu'il s'abstenait par conviction d'artiste, pensant à juste titre qu'une pièce de théâtre qui nécessite un commentaire, pour être appréhendée par le public, n'est qu'une œuvre inachevée, autrement dit imparfaite ou ratée. Refus des esthétiques admises, aussi bien le réalisme — que dénoncent des sketches comme *Le Peintre*, *Mademoiselle Piège*, *L'Ephémère* — que le symbolisme, bafoué par Victor, et même *Le Coup de Trafalgar* ou *Le Sabre de mon père*, malgré leur titre imagé (le dernier emprunté à l'opérette d'Offenbach). Refus des exclusives idéologiques (ce qui n'interdit pas d'analyser l'idéologie de ce théâtre), Vitrac continuant à s'intéresser à l'art de la scène après les mises en demeure de ses amis surréalistes, et, inversement, orientant ses pièces

vers une mise en cause de l'ordre établi, et plus particulièrement de la famille bourgeoise, alors qu'il était abandonné par ses camarades « engagés ».

Malgré son contenu humoristique évident, le théâtre de Vitrac n'est pas chauve-souris; il est inclassable non parce que fait d'éléments contradictoires mais parce qu'*absolument* indépendant. On pourrait donc se contenter de le définir négativement, comme on fait à propos du théâtre d'avant-garde, ce qui suffirait à marquer son originalité, compte tenu des dates de sa rédaction. Mais il faut aller plus en avant et tenter de dégager les caractères propres d'une dramaturgie dont les lignes de force sont encore vives dans la production actuelle; par delà un certain effet de surprise, nécessairement transitoire.

De par sa nature spectaculaire, le théâtre joue sur deux types de surprises : — celle qui ressort de l'inhabituel et provient d'une subversion des codes en vigueur, telle que, par exemple, l'irruption de comédiens dans la salle, hors du lieu qui leur est traditionnellement réservé; — celle, fondamentale, qui ébranle les facultés d'intellection du spectateur, en quelque circonstance que ce soit, comme, chez Duchamp, les morceaux de sucre en marbre dans une cage de colibri ou, chez Vitrac, l'irruption de la Mort en habit de gala. Cette surprise-là est une catégorie de l'Esprit Nouveau, elle est le non-vu, l'inouï proprement dit, et elle échappe au facteur temporel.

Au vrai, c'est par des éléments semblables que s'impose l'originalité dramatique de Vitrac, qui touche aussi bien la conception des personnages que celle de l'action (ou de la situation) et, plus généralement, la théâtralité, ce qui, malgré l'apparente tautologie, fait que le théâtre s'impose comme théâtre irréductible à tout autre genre esthétique.



Je pense qu'il n'y a aucune espèce de raison d'écrire une œuvre sous forme dramatique, à moins que l'on ait eu la vision d'un personnage qu'il soit plus commode de lâcher sur une scène que d'analyser dans un livre¹.

écrit Alfred Jarry, dont Vitrac se flattait de suivre l'enseignement. Et c'est bien par la vision des personnages que le théâtre vitracien s'impose. Sans créer un type universel de la stature d'Ubu, il a mis en chair une extraordinaire galerie de types, annoncés comme tels dans *Victor*, d'un « réalisme hallucinant », caractérisant le Bourgeois dans ses différentes hypostases. Comme au jeu de massacre forain, il y a le Père adultère, la Bonne Mère, le Cocu, le Général-culotte-de-peau; ces caricatures d'existence reparaissent d'une pièce à l'autre et finissent par nous hanter comme l'éternel Don Juan du *Loup-Garou*, le maboul de *Victor*, inquiétant par ses accès de lucidité, les médecins ridicules du *Condamné* ou le Docteur Tripote du *Sabre*, l'illusionniste-bonimenteur-escroc et pique-assiette du *Coup de Trafalgar*, du *Camelot*, de la *Bagarre*.

Puis une figure autrement plus complexe prend forme, au centre des relations entre ces divers personnages, celle de « l'Enfant terriblement intelligent », elle aussi caractérisée par un trait essentiel, dominante dans *Victor*, légèrement en retrait dans *Le Camelot* et *Le Sabre*, toujours dénonciatrice et agissante, même quand elle ne semble pas prendre part au guignol. De fait, cette figure ne disparaît pas après cette trilogie dramatique, une autre vient se substituer à elle et la recouvrir, celle d'un romancier (ou auteur dramatique) pris au piège de sa propre intelligence, tendant à occuper le premier rôle (dans *Les Demoiselles du Large* et *La Bagarre*) dont on peut croire que, comme le Cher Antoine d'Anouilh, il aurait fini par imposer sa présence dans chaque pièce, si Vitrac avait écrit davantage, ce que confirment l'ébauche du *Destin change de chevaux* et le scénario inédit de *Phèdre*.

Comme à Guignol, ces types essentiels ne tiennent sur la scène que dans un système d'oppositions. Dans la mesure où l'auteur évacue la psychologie, l'étude des caractères, il ne reste plus que

¹ Dans « Questions de théâtre », *La Revue Blanche*, 1^{er} janvier 1897, repris dans *Tout Ubu*, p. 153.

l'antagonisme et ses diverses figures théâtrales (disputes, coups, fuites, invectives...) pour animer des personnages mus par le seul instinct de conservation. C'est le cas par exemple de l'adjudant Despaigne, embusqué détraqué, pitoyable dans sa veulerie, devenu le souffredouleur de la maisonnée (dans *Le Coup de Trafalgar*) et qui se venge par la dénonciation, les lettres anonymes, les coups en douce.

Au demeurant, la raison essentielle de l'antagonisme est que l'individualisme bourgeois rend toute sympathie, toute union, toute association impossible. Le couple, agité par la volonté de puissance des amants, n'est qu'un perpétuel affrontement. La famille, qu'aucune « valeur » ne retient plus, sinon le souci des apparences, se décompose en exhalant les relents fétides de ses principes. Quant au groupe social, privé de noyau cellulaire, il présente l'image de corpuscules browniens, en déplacement constant, se heurtant souvent, en vain d'ailleurs, ne subissant aucune attraction, nul magnétisme. Triste spectacle de la condition humaine, dirait un moraliste ! Vitrac se garde bien de moraliser et de conclure à la mort de Dieu, à l'absurdité radicale de notre univers. Il lui suffit d'insuffler quelque vie à des marionnettes choisies, laissant au spectateur le soin d'y voir sa caricature profonde, son reflet tragique ou même, élevant son esprit vers les sphères sublimes, l'intuition d'une création ratée.

Dans leur agitation stérile, les personnages vitraciens font songer à ces joueurs de colin-maillard, aveuglés, illusionnés, ballottés de part et d'autre par quelque plaisantin, ne pressentant pas l'obstacle vers lequel ils se dirigent allègrement, se trompant toujours sur le compte de ceux qu'ils parviennent à saisir, comme sur leurs propres capacités. Si toute une ville provinciale se ligue contre eux, ils en accusent la malchance; si une guerre s'abat sur eux, c'est seulement un coup du sort. Jamais ils ne mesurent la force des lois sociales, le jeu des intérêts dominants. Quand il s'agit de leurs propres forces, de leurs amours, ils s'égarent encore, accumulant les désastres, comme dans *Les Demoiselles du Large*, attribuant au destin, à la fatalité, ce qui résulte de leur cécité congénitale.

Nuançons cependant : si la marionnette s'anime, c'est que quelqu'un se trouve là pour tirer les ficelles, au plan théâtral s'entend.

Le fantoche n'agit pas, il est agi par un manipulateur qui a nom Victor ou Simon, Arcade ou Le Camelot. Ce dernier est le montreur idéal, qui prépare les coups où ses créatures vont révéler leur nature et, ce faisant, leur passe le lien qui les ramène à Mackensen, illusoire création de son génie inventif.

l'homme le plus libre du monde parce qu'il est l'homme le mieux caché. Celui que personne ne voit. Celui dont on n'imprime jamais le nom...

Plus machiavélique parce qu'il se présente comme un faible et un éternel second, Albert Lamothe (dans *La Bagarre*), l'ami intime de tout le monde, joue à faire s'entrechoquer les volontés, à révéler les secrets nauséabonds, et se plaît à exécuter ses créatures. C'est lui qui transforme le vaudeville en une opération à cœur ouvert.

Mais le jeu se complique en ce que le montreur est lui-même l'objet de ses manipulations. Comme le Godeau de Balzac pris au piège de ses combinaisons, le Camelot s'escamote lui-même et laisse la scène vide; Arcade, l'escroc égyptologue, disparaît dans la boîte aux illusions après avoir alimenté ses comparses de rêves impossibles; le Loup-Garou saute hors de la sarabande finale pour reprendre ailleurs ses pénibles exploits, et Victor, l'impitoyable procureur de la déchéance bourgeoise, meurt de la connaissance. C'est que derrière le meneur de jeu apparent, il en est un réel, que Vitrac l'angoissé connaît bien, mais qu'il se garde de nommer. Pour ses fantoches, c'est le hasard, la comète du siècle ou le coup de Trafalgar.

C'est là un trait essentiel de la dramaturgie de Vitrac, qui a, en général, échappé aux commentateurs. De même que certains jeux de mots pénibles ne sont pas les siens mais ceux de ses personnages, leurs égarements leur appartiennent en propre. L'auteur se prête ici à la technique dite de « la vision avec » : comme certains romanciers qui prétendent ne rien savoir des événements que ce que leur héros en peut connaître et se refusent à se placer au-dessus de lui, Vitrac se situe au niveau de ses personnages, il se pénètre de leurs principes, de leurs convictions, de leurs illusions. D'où une vision mythique de l'histoire, telle qu'elle est perçue par les petites gens qui la subissent sans en voir les grands mécanismes ni la finalité. C'est

« la vie comme elle est » pour les hommes comme ils sont : une suite d'événements incertains, de bons et de mauvais jours, de hauts et de bas. Si l'on s'approche de plus près, on s'aperçoit que, particulièrement dans la trilogie souillagaise, la scène est constituée par le regard d'un enfant percevant le réel comme un théâtre, avec ses accessoires factices, ses décors en trompe-l'œil, ses éclairages artificiels.

Partant, les personnages, malgré leur apparente simplicité, ne laissent pas de donner une impression d'inquiétante étrangeté. Ce sont les maniaques, du *Coup de Trafalgar* à *La Bagarre*, les illuminés de *Monuments* au *Loup-Garou*, les hystériques, les mythomanes de presque toutes les pièces. Dans leur variété extrême, ils incarnent toutes les formes de la libido. Voyeurisme, cruauté, perversité ou au contraire besoin de tendresse. La grande, la seule force est pour eux le désir, et l'enfant désigné ci-dessus n'y échappe pas.

De là aussi l'incertitude du public devant un tel théâtre, le premier en date à montrer un comportement aberrant sans le réduire à la fausse simplicité de la logique rationnelle, sans l'éclairer non plus par des dissertations psychologisantes. Le théâtre de Vitrac, c'est la psychologie de la vie quotidienne sans l'argumentation du Docteur Freud. D'ailleurs, lorsque celle-ci apparaît, dans *Les Demoiselles du Large*, *Le Sabre de mon père* ou *Le Condamné*, elle gâte notre plaisir : nous n'aimons pas à nous entendre rappeler que les actes manqués et les oublis sont très souvent significatifs de pensées refoulées, que certaines scènes enfouies dans le passé expliquent le devenir individuel, que les conflits familiaux ont leurs racines dans la tyrannie d'un complexe sexuel. Encore convient-il de ne pas faire comme ces personnages qui ferment les yeux sur leurs propres agissements, de peur de trop bien comprendre.

Ce comportement désoriente le spectateur comme les acteurs (certains nous l'ont confié) qui ne sont pas rompus à jouer sur le même plan le conscient et l'inconscient. Il faut en effet savoir « dérailler » à propos. La formation de l'acteur moderne est ici en cause; elle explique certains échecs attribués à Vitrac.

Soyons persuadés cependant qu'on n'aura pas résolu les problèmes que pose son théâtre si l'on ne convient pas qu'il fonctionne sur la subversion systématique de toutes règles et principalement de celles qui concernent la construction dramatique. Souvent on s'étonne de ne pouvoir énoncer une intrigue. La belle affaire ! Le spectateur est-il si logique lui-même qu'il sache à chaque instant vers quoi se dirige son existence ? Que n'accepte-t-il de suivre une action comme elle se présente, en laissant se rejoindre les traces qu'elle laisse en son cerveau ? Est-ce trop exiger que de lui demander de participer à la construction du drame ?

Convenons toutefois qu'il peut légitimement s'égarer, même devant les pièces les plus distrayantes comme *Le Camelot* ou *Le Loup-Garou*. Boulevardière, vaudevillesque, on se rend bientôt compte que le mécanisme de la pièce bien faite accroche quelque peu, et que finalement la trajectoire est déviée. Vaudeville certes, mais surtout machine infernale ; c'est ce que Vitrac nomme le vaudeville métaphysique. S'y retrouvent tous les ingrédients traditionnels, du couplet chanté au lit extra-conjugal, des coïncidences aux rencontres gênantes, et la question apparemment posée à l'auditoire est : couchera-couchera pas ? Mais replacés dans leur contexte, ces éléments prennent une valeur nouvelle. Dans *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, ils sont, à partir du deuxième acte, affectés d'un signe négatif et deviennent, en quelque sorte, les indices de la mort. Ailleurs c'est une fausse intrigue policière, suivie d'une explication nulle (*Le Coup de Trafalgar*, *Le Camelot*, *Le Loup-Garou*) qui maintient le spectateur dans l'incertitude. Forme subtile de cet absurde qui, selon Jarry, « exerce l'esprit » et conduit non pas vers des solutions nouvelles, mais du moins vers des interrogations essentielles qui ont trait, on l'a vu, au destin et au mystère des êtres.

Les esprits classiques ont coutume de rappeler l'étymologie du mot drame (action) pour condamner ce qui ne répond pas à leurs critères. Encore faut-il s'entendre sur le sens réel de certains concepts, et l'on sait, par l'exemple de Beckett en particulier, qu'une pièce peut n'avoir aucune « action » sans manquer pour autant de dynamisme. C'est en fait la *tension* qui équilibre le théâtre nouveau,

c'est-à-dire un certain rythme, une succession de temps forts et de temps faibles. *Le Sabre de mon père*, si décrié par les contemporains, est à cet égard caractéristique par la nervosité, la suite de crises qui l'animent, se dénouant en une sorte de suicide verbal chez les Dujardin. D'où l'importance que revêt la gestualité dans le théâtre de Vitrac.

C'est essentiellement un théâtre physique, où la spontanéité de certains élans, des bagarres, des échanges de coups ouvre de nouvelles perspectives sur la psychologie profonde des personnages. Une tasse brisée, des verres qui débordent, autant de signaux pour le spectateur qui se trouve, il ne faut jamais l'oublier, en position de voyeur, prenant à son compte l'invite indirecte :

Touche mes seins. Tu veux les voir ? Tiens. (*Elle ouvre ses vêtements*).
Regarde, caresse, touche².

Telle est l'ambiguïté (ou la duplicité) du langage dramatique. Dans sa mise en scène de *Victor*, Artaud l'avait concrétisée en faisant pendre des cintres les cadres vides figurant le quatrième mur du salon familial.

Vitrac joue de cette duplicité et l'élève à la puissance deux en faisant répéter la scène scabreuse par les enfants. Imitant les adultes, ceux-ci parodient leurs gestes intimes, ils disent insolemment la fascination qu'exerce sur eux le mystère de la sexualité.

Mais la nouveauté profonde du théâtre vitracien est moins dans cette érotisation que dans l'introduction de l'onirisme qui, lui, articule en permanence le discours libidinal. Il est vrai que le rêve a toujours figuré au théâtre, mais c'était à titre prémonitoire, pour annoncer certains événements, pour justifier une action, ou encore pour révéler un passé occulté. Avec Vitrac, c'est la logique du rêve qui investit la scène. Non seulement dans *Entrée Libre*, *Les Mystères de l'Amour*, *Médor* ou dans certains passages délirants de *Victor*, mais encore dans toutes les pièces où la rupture de ton, l'ellipse, une syntaxe scénique faite de successions temporelles manifestent la pensée oni-

² *Le Loup-Garou*, Théâtre, II, p. 224.

rique. Si des personnages entrent et sortent sans justifier leurs déplacements, s'ils se trouvent à point nommé là où on ne les attendait pas, ce n'est pas maladresse de l'auteur ou artifice grossier, c'est que leur démarche obéit à des principes oniriques. On retrouve la même architecture du rêve dans les pièces d'Adamov, y compris celles dites de la seconde manière.

Cependant cette libération n'empêche pas une certaine rigueur de composition, au-delà des apparences. Il a été dit trop vite que Vitrac ne savait pas construire ses pièces. Outre que ses pseudo-vaudevilles nécessitent une mise au point minutieuse, outre que la logique onirique n'admet pas n'importe quelle fantaisie, le souci d'introduire « la vraie vie » sur les planches exige savoir-faire et fermeté. Il est plus facile de faire des concessions à la convention artistique que de transcrire la complexité du réel. A l'instar des sketches initiaux publiés dans la revue *Littérature* (*Monuments*, *Mademoiselle Piège*), Vitrac s'en tient aux seuls éléments que ses personnages perçoivent, sans aucun arrangement. La seule liberté qu'il s'accorde est d'opérer une série de coupes chronologiques permettant d'analyser l'évolution d'un groupe social ou d'une famille aux environs de la guerre de 1914-1918. A la limite, la juxtaposition de certaines pièces constitue une chronique dramatique de la III^e République. Les uns meurent, les autres s'éloignent ou disparaissent, leur logement passe en d'autres mains, et le petit Simon fait son éducation pratique. Il en résulte une grande impression de décousu. Mais pourquoi faudrait-il tricher si, comme l'affirme le Camelot, « la vie imite le rêve » ?

Avec *Les Demoiselles du large*, le jeu temporel se complique de retours en arrière — on a vu de quelle façon ceux-ci projetaient une lumière nouvelle sur les problèmes de la mémoire. Scéniquement, l'important n'est pas de plonger dans le passé des personnages mais de déplacer la scène avec eux, de sorte que leurs visages semblent se superposer deux à deux.

On peut se demander pourquoi Roger Vitrac insère un mode ironique dans une temporalité historiquement datée. Pourquoi ne

situe-t-il pas ses drames dans l'universel et l'intemporel, comme les symbolistes et les tenants du nouveau théâtre (à l'exception d'Adamov) ? C'est que le surréalisme, tel qu'il le conçoit — et il convient d'employer ici ce terme, car il n'en est pas d'autre qui qualifie mieux son œuvre — n'est ni une utopie ni une achronie, encore moins une construction arbitraire. Il est le relevé le plus exact possible de la réalité individuelle et sociale sur les plans équivalents du vécu et de l'imaginaire. La pensée latente ou manifeste procède toujours de circonstances précises; de là que chaque pièce est située concrètement par le décor visuel et sonore, par un détail vestimentaire, un extrait de journal. On admet communément, depuis Freud, que notre conduite présente est déterminée par les affects sensibles du passé, jusqu'à la vie intra-utérine. Mais peut-on comprendre un individu sans prendre en compte l'immense trauma collectif qu'ont pu représenter en France, à des titres divers, l'Affaire Dreyfus, la Grande Guerre, l'Affaire Stavisky, etc ? A travers chacune de ses pièces, c'est une époque agitée d'obsessions collectives, de hantises, de compromissions que Vitrac fait revivre, sous une forme kaléidoscopique.



L'originalité d'une œuvre dramatique se reconnaît à l'invention des situations, à la conception des personnages et surtout à la place et au traitement de l'expression verbale. Au départ, Vitrac considère le langage articulé comme un simple matériau théâtral, égal à tous les autres systèmes de signes, auquel on peut faire subir toutes sortes d'opérations. C'est dire combien la notion de « beau langage » prévalant dans le théâtre de son époque est chez lui considérée au profit de la pantomime (*Mademoiselle Piège*), du gestuel ou d'un type nouveau d'expression qualifié de surréaliste dont les « Propos des Assassins »³ et certains chapitres des *Champs magnétiques* de Breton et Soupault lui fournissaient l'exemple. Ici le flux verbal procède par associations sonores, chaînes de mots, débordements

³ Dans *Les jours et les nuits* d'Alfred Jarry (1897).

d'images arbitraires. La syncope des phrases produit cette impression de délire, caractéristique du rêve. Devant de telles proses, l'interlocuteur ne saurait répondre mot à mot, ou, comme on dit, au pied de la lettre. Il prend l'énonciation d'autrui comme une sorte de trame ténue sur laquelle il tisse son propre discours; à moins qu'il ne reste muet, comme la famille de Victor! Quelle que soit la réponse déclenchée, il s'agit de montrer au spectateur qu'un discours sans dénotation cohérente reste, globalement, signifiant et suscite la dérive collective de l'auditoire. Les propos de Patrice et Léa (dans *Les Mystères de l'Amour*), ceux de Charles et Thérèse (dans *Victor*) sont, à cet égard, significatifs, au même titre que les dialogues « à côté » du *Peintre*. A travers la béance qu'ils instaurent, avec les perturbations phoniques des lapsus, c'est un langage autre qui s'insinue, celui du désir, le même qu'articuleront Adamov, Obaldia, Weingarten, Dubillard, etc.

Parallèlement, l'entreprise novatrice de Vitrac s'accompagne d'une attaque en règle contre le langage conventionnel, non seulement celui qui a cours au théâtre, mais aussi le quotidien, celui qui en principe permet l'intercompréhension et n'est en fait qu'une illustration des prétentions individuelles au despotisme. Par des amphibologies choisies, on démontre l'inanité sonore de la fameuse clarté française : un fils unique est le seul enfant d'un couple, et aussi un enfant comme il n'y en a pas d'autres, l'inventeur de l'*Uniquat*. On souligne la vacuité de la sagesse bourgeoise par la désarticulation des stéréotypes, par l'accumulation dans un contexte inadéquat de formules toutes faites : cet âge est sans pitié; voilà le sort des enfants obstinés; et pourtant elle tourne. Il est amplement démontré que les dictionnaires encyclopédiques ne sont pas neutres, et particulièrement celui que rédigea Pierre Larousse, idéologue de l'humanisme bourgeois.

Le collage de quelques-unes de ses notices sur Bazaine ou la mission civilisatrice de la III^e République, prend, dans la bouche d'un déséquilibré mental, valeur de dénonciation. Vitrac procède à un décrassage du langage commun, englué dans des formules qui empêchent de penser par soi-même; ce faisant, il montre de quelle

immense tromperie il participe. Ainsi des formules collectives, dénotant l'illusion d'une époque : « Et hop, vive Clemenceau », « L'Allemagne paiera », « Le péril est à gauche », etc. Tel est le conditionnement subi quotidiennement, le « bourrage de crânes », que les interlocuteurs ne se rendent pas compte qu'ils véhiculent des opinions contraires à leur intime conviction.

Tics collectifs donc, et aussi individuels, avec le père Lacasagne : « Eh, laissez-moi donc tranquille » ou Yette qui déclare à tout venant : « Oh, comme nous sommes distingués. » Ici, c'est un mode d'être qui s'affiche inconsciemment. Avec un personnage incapable d'achever ses phrases — et même de formuler clairement sa pensée —, Vitrac illustre la dissolution cérébrale et, partant, la disqualification de l'individu. Inversement, le pouvoir du Verbe utilisé avec savoir-faire est tel qu'il permet d'accéder aux plus hautes situations : c'est ce que démontre le Camelot au boniment infailible, et ce qu'a bien senti Désirade, la prostituée qui, ayant épousé un intellectuel, apprend par cœur des séries de synonymes afin de l'égaliser. Ainsi, sans s'astreindre à théoriser ses vues sur la fonction sociale du langage, Vitrac en établit dans la pratique une pathologie et une économie critiques. Ignorer cet aspect primordial de son théâtre équivaldrait à le ranger au nombre des amuseurs du Boulevard.

Il ne suffit pas de se gausser du langage de relation et de mettre en cause ses implications idéologiques, encore convient-il de laisser voir par quoi il faudrait le remplacer. Les exemples fournis par Vitrac, sur ce point, sont relativement peu nombreux. Pour une raison évidente d'abord : la critique portant sur une société en même temps que sur son langage, on ne parviendra à une nouvelle élaboration de la parole qu'en changeant le système social producteur. Or, dans les conditions actuelles du théâtre, énoncer un langage totalement neuf revient à se heurter à l'incompréhension du public; en témoigne le peu de reprises des *Mystères de l'Amour*, l'œuvre qui illustrait le mieux la libération verbale selon Vitrac.

Il n'en demeure pas moins que, dans l'ensemble, son œuvre plaide pour un certain nombre d'articles importants. Pour un langage-

vérité d'abord : celui que parlent effectivement les marins pêcheurs, les enfants ou le grand-père patoisant. Un langage qui se caractérise moins par son lexique que par une syntaxe particulière et surtout par sa crudité, son refus des « formes », des circonlocutions, des litotes.

Pour une vérité du langage, en second lieu. C'est-à-dire que l'ambiguïté de la parole-désirante ne sera pas dissimulée. S'il est vrai qu'on peut frapper quelqu'un tout en l'aimant profondément, alors il est logique que le geste contredise la parole : l'ensemble de la communication n'en signifiera pas moins « passion ».

On se prend donc à souhaiter une efficacité absolue du langage, où les interlocuteurs saisiront en même temps le contenu latent et le contenu manifeste de tout échange. C'est la littéralité, conçue non comme artifice dramatique mais comme forme exacte de l'efficacité de la parole. Patrice ne se contentera pas d'affirmer que ses mots d'amour « se changeaient en coups de feu ou en vertiges », il prendra feu lorsqu'il se déclarera brûlé par la passion; nous verrons effectivement, comme le poète, « un salon au fond d'un lac » (dans *l'Ephémère*) et une mystérieuse femme masquée prendra corps à la lecture du feuilleton l'évoquant (*Victor*). Ainsi la scène de théâtre sera-t-elle le lieu où le réel et l'imaginaire pourront se rencontrer, enfin !

Sur le plan théâtral, le langage de relation, nécessairement associé à l'expression gestuelle (par concordance ou opposition) ne peut être détaché de son contexte sonore et spatial, des objets sur quoi il s'appuie, toutes ces unités non verbales mais linguistiques quand même, fonctionnant comme un langage articulé.

En premier lieu nous avons les unités référentielles, affectées à la place exacte qu'elles auraient dans la réalité : le lit, la table. Les rumeurs collectives du 14 juillet, les éclatements de bombes ou les chansons du Camelot dénotent, outre des circonstances historiques, l'insouciance des uns, la panique des autres. Mais lorsqu'un cheval vivant est amené sur une scène de théâtre, on sait bien que l'effet de réel, sans doute sincère, recherché par l'auteur, aboutit

à une réaction différente du spectateur. C'est pourquoi il nous semble que les indications scéniques, peu nombreuses dans l'ensemble, doivent être envisagées selon sa stratégie globale, qualifiée de sur-réaliste. En d'autres termes, il n'y a pas de trompe-l'œil mais des éléments concrets dont la présence suscite un choc, une émotion profonde.

Tel est le cas d'objets à valeur symbolique comme la boîte de farces et attrapes du *Coup de Trafalgar*, le tensiomètre du *Condamné*, le lapin fétiche du *Camelot*. Parfois le symbole est ambigu ou contradictoire, comme le dentier du *Peintre*.

Mais, le plus souvent, les objets interviennent sur la scène pour leur qualité poétique, leur étrangeté, comme un rayon lumineux dans une fantasmagorie (*L'Ephémère*). Certes, les bruits accompagnant l'entrée d'Ida Mortemart produisent d'abord un effet de rupture; cependant, au second degré, ils signifient tout autre chose et donnent, paradoxalement, sur la mort. Le mannequin du *Sabre de mon père*, qui se présente d'abord comme objet parodique, se trouve ensuite chargé de significations multiples, comme le gâteau d'anniversaire de *Victor*, à valeur métaphorique. Cet aspect des choses relève du metteur en scène, à condition qu'il ne plaque pas sur la pièce une esthétique étrangère à l'auteur. Celui-ci a donné des indications suffisamment précises pour qu'on puisse croire qu'il avait réfléchi sur la nature et la portée des accessoires au théâtre. Ainsi imagine-t-il une scène où deux personnages se disputent autour d'un téléphone, l'interlocuteur muet étant la cause de la discorde (*Médor*). Chez Vitrac, l'accessoire réunit trois fonctions capitales, dont la dernière au moins est nouvelle : fonction accidentelle, dont dépend l'intrigue, comme ci-dessus; fonction symbolique multiple; fonction poétique, enfin, ouvrant sur des perspectives infinies.



Après avoir examiné la qualité des personnages, la nature des situations, l'art du langage, on peut affirmer que Vitrac a su créer un ton théâtral nouveau. Il suffirait, pour s'en convaincre, de le

comparer aux œuvres défendues par le Cartel. Tandis que les unes, quelle que soit leur portée novatrice, restent dans le cadre général de la tradition, l'autre annonce, par sa forme et par son contenu, tout le Théâtre Nouveau, celui qui émergea à la scène vers les années 50. Par sa critique des dogmes et du langage de la société bourgeoise; par sa critique de la logique cartésienne au moyen de l'absurde; par l'introduction de l'onirisme, Vitrac précède la génération d'Ionesco, Beckett et Adamov et il annonce le théâtre Panique d'Arrabal comme celui d'Obaldia ou de Weingarten.

Ce ton théâtral nouveau, dont on ne trouve que de faibles équivalents chez les poètes de sa génération — à l'exception peut-être de Ribemont-Dessaignes et Tzara — nous le qualifierons d'*humoristique*, pour reprendre un terme qu'il affectionnait particulièrement. Sans nier le caractère comique des situations et des dialogues, essentiellement à base de dérision, on veut par là rendre compte d'une nature particulière de l'œuvre dramatique et désigner ce point où l'extrême comique atteint au tragique, et réciproquement. A ce niveau, l'attitude du spectateur dépend du regard qu'il porte sur le théâtre, et non de l'objet envisagé. Il suffit d'une faiblesse du metteur en scène pour que tout devienne plaisant ou mièvre; mais le théâtre véritable de Vitrac reposant sur une dynamique de la tension, est naturellement porté aux extrêmes. Pour comprendre ce phénomène, pensons à ces personnages qui éclatent de rire en pleurant, et inversement pleurent quand il convient de rire. Nous avons là une image profonde de la faiblesse humaine, de ce moment où le plaisir et la douleur se confondent en nous comme, au plan métaphysique, les principes du bien et du mal.

Le même ambivalence caractérise la *cruauté* qui, de la même façon que chez Artaud, fonde la dramaturgie vitracienne. On désigne ainsi non la violence de certaines scènes mais leur caractère nécessaire, inéluctable, ce « Tu me hais — Tu me plais » qui scelle les rapports humains (*Les Demoiselles du Large*). C'est l'angoisse de vivre en même temps que l'appétit d'existence, la lutte qu'en chaque personnage se livrent Eros et Thanatos qui donne aux pièces de Vitrac leur couleur cruelle. Jouant érotiquement avec la mort, Victor

y trouve la connaissance et sa propre fin. Comme le dit comiquement la lingère du *Loup-Garou*, c'est le « truc » qui empêche toute paix entre les êtres, c'est-à-dire l'instinct sexuel.

Il en résulte une vision du monde exigeante, intransigeante. Vitrac s'efforce de mettre à nu les comportements. Jugeant la société de son temps étouffante, fausse, pourrissante, il montre ce qui est derrière les apparences, le traumatisme ou la blessure originelle. Tel est le sujet fondamental d'une pièce inachevée comme *Le Destin change de chevaux*, où le marivaudage des maîtres et des serviteurs révèle leurs conflits naturels; ou encore l'idée initiale des *Deux Amis*, simple projet inédit : à l'occasion de circonstances dramatiques deux amis entendent se sacrifier l'un pour l'autre :

Demeurés seuls [ils] s'exaltent, démontrent, ironisent, bref passent par tous les stades des passions, appelant à l'aide les différences de condition de vie etc. jusqu'au moment où ils découvrent dans le bloc de leur amitié la fissure, le grain empoisonné qu'ils ont refoulé, enterré et qui subitement germe et s'épanouit avec violence comme l'arbre du pays du Scythe...

Tel est bien le processus essentiel recouvert par tous les affrontements dénombrés précédemment, qu'un geste comme de se raser la moitié de la tête concrétise sur le plan dramatique.

On pourrait croire alors que Vitrac s'en tient à l'explication psychologique, aussi profonde soit-elle, pour rendre compte du comportement des êtres. Il n'en est rien. Chaque fois le heurt des caractères s'articule avec une situation socio-économique que l'auteur a pris soin de préciser par un détail scénique sinon dans le dialogue lui-même. Ainsi Charles de Bressac « oublie » sa maîtresse, Dora, parce qu'il reste affectivement attaché à sa sœur et aussi parce que la différence de conditions sociales, qu'il prétend avoir dépassée, est pour lui un obstacle majeur. De même Lucien ne peut effacer la blessure initiale dont est marquée, à ses yeux, Thérèse Auriel, non par manque d'amour, mais parce que son mode de vie ne lui permet pas de quitter le milieu préjudiciable à son union. Si la famille Dujardin doit fuir vers la capitale, c'est autant en raison du traumatisme paternel, mal refoulé, qu'à la suite des attaques multiples de la « bonne société ». Enfin, le chef-d'œuvre qu'est *Victor* n'est si

solide à nos yeux qu'en ce qu'il porte témoignage sur la découverte tragique de la connaissance et de la mort en même temps que sur la recomposition d'un groupe bourgeois représentatif. Contrairement aux choix des dramaturges de sa génération, prompts à se ranger sous sa bannière, la dénonciation vitracienne s'opère non pas au nom de principes politiques préalables, mais par fidélité aux exigences de l'enfant qu'il a été, qu'il est resté. Comme l'enfant, vivant sous la loi du tout ou rien, récuse le compromis et n'a pas le sens de l'épargne du plaisir, le théâtre de Vitrac, diversement modulé au cours du temps, refuse de prendre le pli.

A ceux qui opposent perpétuellement l'activité ludique du spectacle et la vie, en condamnant le premier à n'être, au mieux, qu'un exercice intellectuel, Vitrac renvoie cette image définitive : « Le théâtre suit la vie comme un rail suit l'autre, mais que de traverses ! »⁴

⁴ Roger VITRAC : note inédite.

DOSSIERS

LE THEATRE ALFRED JARRY ET L'HOSTILITÉ PUBLIQUE



Couverture de la brochure par Gaston-Louis Roux, 1930.



Illustration de la brochure « Le Théâtre Alfred JARRY et l'hostilité publique ».

De gauche à droite : Roger Vitrac, Josette Lusson, Antonin Artaud.

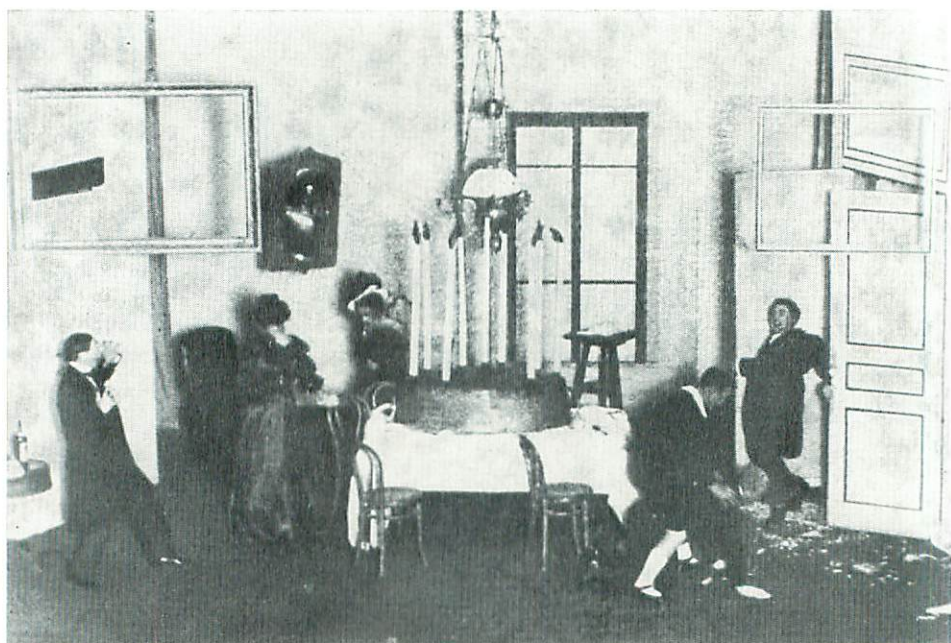
Photomontage Eli Lotard.



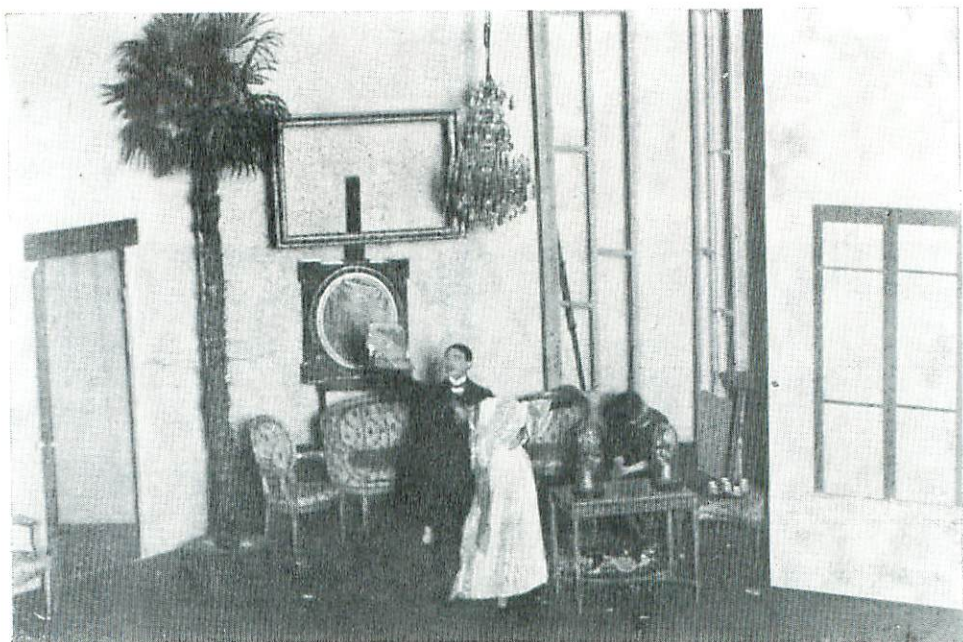
De gauche à droite : Roger Vitrac, Georgius, Charles Dullin sur la scène du théâtre de l'Atelier, lors des répétitions du CAMELOT (1936).
Photo Lipnitzki.

VICTOR ou LES ENFANTS AU POUVOIR

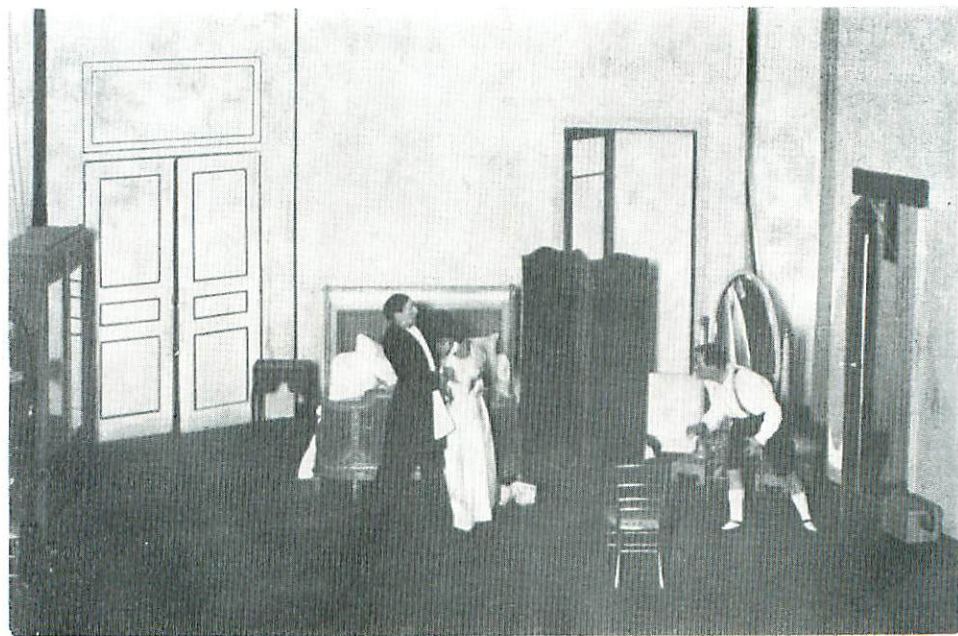
Mise en scène d'Antonin Artaud (ill. Ed. Denoël, 1930).



ACTE PREMIER



ACTE SECOND



ACTE TROISIEME



VICTOR ou LES ENFANTS AU POUVOIR

Mise en scène de Régis Santon au théâtre Essaïon (1974).

Photo A. de P. Bernard.



LE COUP DE TRAFALGAR

Mise en scène de Jacques Rosner au théâtre de l'Odéon (1972).

Photo A. de P. Bernard.

TEXTES ET DOCUMENTS

MONUMENTS

Sur la plate-forme d'un autobus, un homme d'un certain âge dit à un jeune garçon qui lui ressemble comme un fils : « Des lettres de trois mètres de haut, à 1.250 francs l'une. Il y en a huit. 1.250 par 8 cela fait 10.000 francs.

Le jeune garçon : Il faut tenir compte de la couleur.

L'homme âgé : De la longueur.

Le jeune garçon : Et du vertige.

A ce moment une femme appuie sur le bouton de la sonnette pour obtenir l'arrêt. Elle s'interrompt brusquement et se dirige vers l'homme âgé. Celui-ci semble la reconnaître et lui tend la main. Elle se ravise, détourne la tête et descend en disant : « Je vous remercie, M. Pelucheux, mon fils se porte bien. Il est toujours aux colonies ».

Le jeune garçon : Que dit-elle ?

L'homme âgé : Tu devrais prendre garde, Gustave. Tu m'inquiètes un peu, je suis pourtant ton grand-père.

SUJET DE TABLEAU

Le père, la mère et l'enfant autour d'un phonographe. Le père lit le journal. L'enfant souffle dans ses doigts. La mère un pied sur le bras du fauteuil tire son bas. Par la porte entrouverte passe une jolie tête de jeune fille. Une panoplie de cuirassier est accrochée au mur.

INTERROGATOIRE

- Comment vous appelez-vous ?
- Jean-Marie Pelucheux. Gonzague aussi.
- Quel âge avez-vous ?
- Quarante-sept ans.
- Quelle est votre profession ?
- Je joue au cerceau sur les toits avec une baguette rouge la nuit. Le jour j'ai une boule de verre dans chaque main.
- Mettez sans profession.

CHANSON DE LA JEUNE FILLE

L'arc tendu de la mer
Jette une femme à mes pieds
Le renard autour des colonnes
Rôde à l'ombre de vos cheveux
Si j'étais jalouse, mais, mais...
Je ne te le dirai jamais (bis).

Le lendemain dans la classe du jeune Gustave Pelucheux (10 ans) un professeur proposait ce sujet de *composition française* : *qu'est-ce que la lumière ?*

A midi Adolphe le marin ouvrait la porte à son jeune frère et l'embrassait. Il revenait de Madagascar.

Paris, le 15 mars 1922.

A M. Gonzague Pelucheux
35, rue de Vaugirard, Paris.

Monsieur,

Il est mort. Mais il a laissé pour vous et votre famille un petit carnet orné d'images découpées dans un dictionnaire et un cierge de première communion.

Celle que vous connaissez bien.

P.S. Je crois qu'il n'avait pas toutes ses idées. Il se plaignait beaucoup du jour.

UNE ILLUMINEE

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 en 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 arrêtaient cette étrange personne qui, on s'en rendit vite compte, était devenue folle.

(*Littérature*, 1^{er} avril 1922.)

LE COUP DE TRAFALGAR

(version primitive)

A l'origine, Roger Vitrac tentait de fournir une explication, jugée insuffisante par Artaud, au geste paradoxal de Flore.

L'état manuscrit que nous avons pu consulter accordait une réplique supplémentaire à Simon, à la fin du quatrième tableau :

Simon. — Pauvre Flore ; En 1914 elle a offert la moitié de sa chevelure à Rodolphe, son premier amant, un fort beau dragon, pour qu'il la porte sur son casque. Puissent ses cheveux ne pas trop vieillir jusqu'en 19000 plus tard afin qu'Arcade, ainsi qu'elle l'a promis, reçoive l'autre moitié bien noire.

Au quatrième acte (5^e tableau actuel), la police appréhendait Arcade et la pièce s'achevait ainsi (à la place des pp. 176-181 de l'édition Gallimard) :

Despaigne. — Alors, ça y est ? Il est bouclé le savant ?

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 cantonade. — C'est un colis pour Monsieur 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 ça peut bien être ?

Il ouvre. Il en tire d'abord une lettre qu'il lit à haute voix en aparté.

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 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 Greneta. C'était une erreur policière.

Rideau.

APRES LES CENCI

L'étonnante représentation des *Cenci* aux Folies Wagram me rappelle avec nostalgie le temps où fraternellement nous organisons, Antonin Artaud et moi, les spectacles du Théâtre Alfred-Jarry. *Les Mystères de l'Amour, Le Partage de Midi, Le Songe, Victor ou les Enfants au pouvoir* comme tout cela paraît lointain et pourtant 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.

J'ai retrouvé dans *les Cenci* toutes les idées d'autrefois magnifiées, enrichies et plus vastes dans le sens de l'hallucination, du délire et de la physique obsédante du théâtre. Il faut louer ses qualités avec des majuscules car ici tout est majuscules, le texte, le décor, le bruit, la musique, la lumière. Mais hélas ! les défauts aussi sont majuscules et le ballet de ces grandes luttes torturantes, de ces potences et de ces roues écorche trop souvent l'oreille et la rétine, et tord avec trop de persistance le cou d'une éloquence qui souffre de marcher sans cesse avec les grands pieds de l'abstraction.

(Inédit, 1935.)

VITRAC PAR LUI-MEME

HEUREUX AGE !

Souillac, le milieu souillagais, ah, la belle époque !

Chez moi, c'était au-dessus de la Société Générale, entre la marchande de porcelaine et le Grand Café. 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. L'automne, rien : l'école. Il y avait des rats dans l'escalier, le soir, quand nous rentrions après la promenade sous les marronniers de la route du port. Mon père les chassait à coups de canne. C'était le beau temps.

(« Marius », *Bifur*, avril 1930.)

LES MYSTERES DU THEATRE

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 ça. Ça me donnait des idées. Les grincements 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'acétylène attirant les chauves-souris et les grands sphynx nocturnes dans un décor architectural, toujours blême et profond où tout était fausses fenêtres, portes fermées, azur, tout cela me donnait à vivre, comme on dit à manger, et il n'est rien de ma mémoire que je n'aie projeté et animé sur la scène du Théâtre Provençal, rien d'important, que je n'aie réduit à cette échelle, aux limites de ce monde où paralysie et cécité sont les deux dimensions morales.

(« Marius », *Front*, décembre 1930.)

UN NOUVEAU MAL DU SIECLE

Je suis de cette génération inquiète et désespérée, comme on dit aujourd'hui avec quelque sang-froid. On en parle comme d'une chose sur laquelle il n'y a plus à revenir et dont la raison même est que, hormis l'inquiétude et le désespoir, rien ne nous pousse à vivre, sinon la lâcheté qui se fait un devoir de faire la morte et qu'il nous faut convoyer en ne pensant à rien. Inquiétude, désespoir, c'est bientôt dit. Peu savent les sources de ces émotions terribles qui comportent les plus tragiques dénouements. Et presque tous ceux qui en parlent en affirmant que c'est en pleine connaissance de cause, mentent aveuglément, et toute leur rhétorique trouve difficilement de quoi fleurir le dieu votif de leur mauvais ennui. C'est qu'il y a toute une tradition maudite à laquelle il est difficile et pernicieux pour quelques-uns de se soustraire. Ceux qui sont marqués le savent et ils savent qu'ils sont marqués encore plus profondément que ceux qui les ont précédés. Il y a une hiérarchie dans cette damnation progressive et les derniers venus seront les mieux sacrés.

(« Léon-Paul Fargue seul », *Les Feuilles libres*, juin 1927.)

DERELICTION

Mais le mal venait moins de ce *laisser-mourir* que des sursauts en moi de ce qui voulait vivre. Le désert était partout. Tous les visages étaient vides, tous les gestes sans significations, sinon les monstrueuses que l'alcool me soulignait de son doigt bleu.

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.

On n'imagine pas ces défaillances sur le boulevard, ce besoin subit d'adresser la parole aux passants. Que de journaux achetés pour provoquer l'attention et le geste de la vendeuse, que de viatiques mendiés aux prostituées ! Parfois le vide se faisait plus redoutable. Alors, il fallait courir jusqu'à ce que les battements du cœur raniment une poitrine qui oubliait de respirer. Abandonner toutes les fonctions au grand sympathique, à cet inconscient physiologique, et voir jusqu'à ce que mort s'ensuive : tel était mon destin, car, au moins, je me réservais, si possible, de m'accouder un instant, ombre prévue, sur mon corps évanoui.

(« Le Voyage oublié », Chap. I, *Les Feuilles libres*, janvier 1928.)

CONFESSION DEDAIGNEUSE

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.

(« Léon-Paul Fargue seul », *Les Feuilles libres*, juin 1927.)

FAIBLESSE

Atteintes les bornes de la faiblesse, lorsque entre ma mémoire et l'esprit je ne tiendrai plus qu'à un fil, au lieu d'entrer de plain-pied dans la terre des légendes, malgré toutes mes tentatives d'évasion et d'effraction, je mourrai ayant le sentiment d'une déchéance que je me crois incapable de combattre désormais.

(« Prière à Saint-Pol Roux », 1925.)

POETIQUE

ACTUALITE

« Restons actuels sans faire de l'actualité. Etre actuel c'est résister à l'actualité pour lui permettre de se métamorphoser un jour. Car si l'actualité meurt obstinément avec les éphémères, l'actuel, comme le Phoenix, renaît indéfiniment de ses cendres... »

(« Actualité 46 », *L'Ecran français* n° 28, 9 janvier 1946.)

ACTUALITE DU MYTHE

[...] Les mythes nous gardent de désespérer. Dans cette région de notre esprit où la nuit permanente s'amoncelle et se dilue tour à tour, les dieux consolateurs s'unissent, s'accouplent, se déchirent au gré de nos obscurs désirs. Est-il encore besoin d'aller les rechercher parmi la pierre des statues, mais plutôt ne surgissent-ils pas 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 confondus ? [...]

(*Le Voyage en Grèce*, été 1935.)

[...] 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.

Nous avons abandonné, puis nous avons perdu, le sens profond de l'activité humaine. Nous avons ramené à des échanges faciles toutes les aspirations profondes de l'être. De petites histoires ont remplacé le goût de l'absolu. Et nous avons transformé en honnêtes complaisances l'honneur véritable de vivre. Notre psychologie devient aussi automatique que le jeu de dames et nos destins particuliers se trouvent si indiscernablement mêlés que nous vivons de proche en proche, comme à tâtons. Rien ne nous éclaire plus sur le sens obscur de nos joies, qui sont réduites, et sur nos angoisses qui vont à la dérive.

Dans ce désordre d'acteurs sans foi, quel auteur dramatique actuel pourrait retrouver et — même s'il les retrouvait — intéresser son monde aux mythes modernes ? Je veux dire à ces mythes éternels contre lesquels combattent aveuglément les usages et la justice.

C'est pourtant dans cette matière inerte que subsistent et persistent les grandes causes et les grands effets de l'amour.

Au-delà des intrigues superficielles, dans un monde où les grands mannequins d'Œdipe, de Clytemnestre, d'Electre, de Phèdre, brillent toujours d'un éclat empourpré, subsistent des pierreries ternies de nos destins parallèles. Non loin de notre enfance qui est voisine de la mort, nous retrouverons ces parures liées les unes aux autres comme des chaînes. Elles nous lient encore dans ce théâtre véritable où je sais par quelle crainte nous n'osons jeter les yeux.

Freud en a tracé quelques lois avec l'épingle sanglante de Jocaste.

Nous attendons encore l'auteur qui écrira de cette encre le drame de nos destins égarés [...]

(Le Voyage en Grèce, été 1937.)

COMPOSITION DRAMATIQUE

« Les conventions, les échanges de vue sur l'efficacité du « un », du « deux » et du « trois » me font sourire. On est auteur ou on ne l'est pas. Tel commence par l'œil, qui remplit la boîte de proche en proche et accomplit un chef-d'œuvre, tel autre fragmente en petits carrés, cloisonne, obéit aux règles et n'obtient qu'une construction dérisoire. Avoir le compas dans l'œil est préférable que de l'avoir au bout des doigts. Mais l'avoir une pointe dans le cerveau et l'autre dans le cœur vaut certes toutes les géométries du monde. »

(Programme des *Demoiselles du large*, 11 novembre 1937.)

LA DESTRUDO

1. L'homme est partagé entre le désir de vivre et la crainte de la mort.

2. 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.

Il est probable que le complexe d'Œdipe chez l'enfant est étroitement lié à cette révélation. 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 jamais éviter jointe à la révélation que son père est l'auteur de jours qui sont comptés font qu'il se retourne contre ce dernier. N'oublions pas le rôle que joue la mort dans le langage familial et les remontrances des parents. Si tu n'es pas sage tu mourras et je n'aurai plus de petit garçon. Ne mange pas ceci, c'est du poison, ta mère en

mourra, etc. Ce ne sont que menaces de mort déguisées après avis de supplices divers où le diable et l'enfer jouent un rôle épouvantable.

3. A chaque battement de son cœur coexistent une pulsion de vie et une pulsion de mort.

Acte sexuel : crime contre la mère (similitude entre l'acte sexuel et le coup de poignard).

(Inédit, 1945.)

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, André Breton, Jean Paulhan, Georges Auric, Fernand Léger, Robert Delaunay, Ozenfant et moi-même, nous avions entrepris d'organiser un « Congrès 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 révolutionnaire 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 [...]

Qu'était donc cet esprit moderne d'avant-guerre ?

Il était. C'est dire qu'il se passait de définition. Guillaume Apollinaire le personnifiait. 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 entrevu, au mirage duquel quelques-uns sont restés fidèles, monde en tout cas que nous ne verrons pas [...]

(*L'Intransigeant*, 17 mars 1931.)

[...] L'esprit moderne, voilà le chiendent. Il suffirait de le définir une bonne fois. Il suffirait d'une formule, d'une équation, voire d'une fonction en déterminant, comme il fut dit autrefois, les directives et le mystère s'établiraient en pleine lumière, l'humour échapperait aux confusions cabaretières et internationales, la poésie, la révolution, le rêve se résorbant en triangle équilatéral, la base au ciel, permettraient à la Sainte Trinité de retomber sur ses trois pattes. Or, il apparaît qu'un tel esprit est bien difficilement déterminable, pour la raison bien simple qu'il n'existe plus et qu'appartenant à l'histoire il ne cessera de nous échapper. Si, n'osant ou ne pouvant le définir, je tentais de le caractériser, je dirais qu'il constituait la somme des espérances d'avant-guerre en opposition au produit des déceptions d'après-guerre. Ou, pour mieux dire, j'ajouterais comme corollaire qu'il eût pu exister réellement et se matérialiser si tous les artistes et tous les écrivains qui agissaient en fonction de sa présence obscure, mais réelle, avant 1914, eussent agi après 1918 en considérant la guerre comme nulle et non avenue.

[...] Ce quelque chose, comme je dis, cette atmosphère, comme dirait un autre, cette mode — et le mot est déjà plus précis — serait justement cet esprit moderne qui est d'ailleurs de tous les temps et qui s'oppose bêtement au passé. Je ne connais, je l'ai souvent citée et je n'hésite pas à la citer encore, qu'une formule qui me satisfasse pleinement et que j'accepte comme un acte de foi, c'est celle-ci de Rimbaud : « Il faut être absolument moderne. » On conçoit à la lumière de cette déclaration combien rétrospectivement il serait facile, négligeant les ressemblances apparentes rarement suspectes, de dénoncer au contraire dans le temps les influences et de restituer toute leur valeur aux œuvres originales. On retrouverait les jalons

éclatants et bruts plantés isolément sur leur ligne idéale et éclairant brillamment la rivière sinueuse et confuse de la tradition.

J'entends bien. Il me faudrait, on me presse de le faire, définir l'esprit moderne actuel sinon tel qu'il n'est pas, du moins tel qu'il pouvait être. Je répondrai d'une façon générale par une proposition détournée : l'Esprit Moderne est absolument le contraire de l'esprit actuel [...]

(« Quelques peintres nouveaux : G.L. Roux », *Cahiers d'art*, 1931.)

L'HUMOUR

L'humour sera la seule lanterne verte ou rouge qui éclairera les drames et signalera au spectateur si la voie est libre ou fermée, s'il est convenable de crier ou de se taire, de rire tout haut ou tout bas. 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.

Hâtons-nous de dire que nous entendons par humour le développement de cette notion ironique (ironie allemande) qui caractérise une certaine évolution de l'esprit moderne.

(*Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique*, 1930.)

IRONIE

[...] « 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 ne veut pas entrer dans la confidence. Il préfère se fâcher et feindre de croire qu'on se moque de lui... »

(« Rire dans sa barbe », *L'Ecran français* n° 50, 12 juin 1946.)

LANGAGE CUIT

Le rêve et l'humour dans leur fonction et dans leur destination profondes ont été outrageusement naufragés. On a pu parler de la faillite de l'un et de l'autre. Mais on n'en rêve pas moins pour cela. L'enfance chaque année agrandit son domaine, l'argot devient universel et l'humour mécanise son pouvoir. Si nous renoncions à la paresse et au charme des signes, quitte à abdiquer pendant quelque temps en faveur des méthodes scientifiques, quitte à mesurer, à observer, à analyser (il suffirait de quelques années de discipline), les modes d'expression progresseraient vertigineusement. Remarquons que le langage est à peine unifié, alors que l'observation extérieure en est à la huitième décimale. Toute la question est là. Il faut couper les mots en quatre, en huit, en seize, etc. en mille. Il est grandement question de sentir, mais encore est-il plus nécessaire de savoir — et il est indispensable de ne plus croire.

Les mots sont usés, ou morts. Ils sont devenus un moyen pitoyable. Ils furent autrefois une fin. Ils se confondaient avec l'absolu. Aujourd'hui, ils nous portent à peine aux frontières des vieilles idées. Ils sont à ce point déçus que l'activité moderne s'en passe facilement, on ne se sert que de leurs déchets. Et bien qu'il soit illusoire et dangereux de rechercher la pierre philosophale des langues, donnons au moins à ces dernières des marteaux, des fours électriques et des roulements à billes.

(Transition n° 18, novembre 1929.)

LITTERATURE

Pourquoi écrivez-vous ?

J'écris comme je parle; pour ne rien dire. Je considère la parole et le langage écrit comme infiniment inutiles. Pour moi, toute idée d'infini entraînant nécessairement la gratuité. Un acte accompli sans

mobiles bénéficie de l'impunité ou ne saurait être récompensé selon qu'il est contraire aux lois ou conforme à la morale. Il en tire une force pure. La parole et l'écriture ont été de tous temps et ne sont toujours qu'une manifestation de cette puissance [...]

[...] Je ne peux pas préjuger de moi-même. Je crois qu'en 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'aboutirais à un résultat illogique, à une MYSTIQUE NUE. »

(*Le Journal du Peuple*, 26 mai 1923.)

... Je crois à la vertu de ce que j'appellerai le *document humain*, et aussi à une poésie solennelle et grave. (Eh oui !) Une littérature individuelle et atrocement sincère dont le lyrisme et l'humour seraient les pôles ennemis devrait modifier le sens de l'activité moderne.

(*Le Voyage oublié*, 1928.)

LE PUBLIC

Le public. Il n'est question ici que du public de parti pris ou du public du genre *m'as-tu-vu* et *titi*. Celui qui trouve que c'est une honte ou celui des plaisanteries très drôles qui imite par exemple le bruit du robinet qui coule, le chant du coq, ou celui qui, d'une voix tonitruante, affirme que M. Alfred Jarry l'a invité et qu'il est chez lui. Bref, ce qu'on est convenu d'appeler le public *bien français*. C'est exactement pour celui-là que nous jouons la comédie et ses réactions bouffonnes sont un supplément au programme que sait apprécier l'autre public.

(*Le Théâtre d'Alfred-Jarry et l'hostilité publique*, 1930.)

LANGAGE

[...] Et c'est justement de la différence profonde qui existe entre le surréalisme et le prétendu monologue intérieur que se dégage une confusion dont on ne peut sortir qu'en mettant les mots eux-mêmes en cause. On a trop longtemps considéré les mots comme étant les signes exclusifs du langage. Et par abus, comme les seuls auxiliaires de la parole. Si le langage et la parole ont leurs mots, la pensée a les siens. Ce n'est que par excès ou par défaut que la pensée consent à employer le même vocabulaire et la commodité exige qu'elle se serve de la syntaxe. Mais il lui reste, pour sauver ses merveilleuses apparences et pour garder l'allure du mystère, les images qui la composent tout entière.

Le rêve peut se raconter grâce aux architectures monstrueuses qui ne sont guère que les mots revenus à l'état sauvage. Au réveil, celui qui révèle ce qu'il a retenu de sa nuit n'a qu'à les accueillir avec leur logique barbare. S'il les trace sur le papier, en les acceptant sans contrôle, il écrira les plus belles histoires. S'il les conserve et s'il les soigne selon leurs affinités comme il le fait des objets et des personnes, dans la vie, il en tirera un enseignement supérieur qui ne tardera pas à se substituer à tout autre. Il s'étonnera lui-même de ses goûts. Il découvrira des symboles à sa tristesse, à ses joies, à son désespoir. Il se surprendra à chérir certaines plantes à cause d'un reflet, certaines pierres dont il devinera la saveur, certain animal qu'il n'aura jamais vu et qu'il pourra décrire avec le lexique des passions.

Les proses surréalistes ne sont guère que les effets de cette activité mentale où tout un paganisme conspire en faveur de l'intégrité du « moi ». L'unité faite, toutes les solutions à la crise de l'inquiétude sont permises [...]

(*Comœdia*, 17 mars 1925.)

LE REGARD NEUF

[...] M'inspirant d'*Alice au pays des merveilles* je me proposais d'écrire un conte philosophique à la manière de *Candide* ou de *Zadig*. Le héros devait en être un enfant regardant d'un œil neuf et émerveillé les actions, les passions et les rêves des hommes. Je comptais même insister sur ce qu'il y a de plus veule et de plus honteux dans la vie quotidienne des hommes, persuadé que la naïveté de l'enfant permettrait de nommer « l'innommable », d'avouer « l'inavouable » en revêtant les mots et les gestes d'ingénuité nouvelle et les projetant dans une perspective fabuleuse, neuve.

(Inédit, 28 janvier 1945.)

LE REVE

Pourtant, il m'apparaît souhaitable qu'en premier lieu la vie subisse les effets du rêve. C'est à elle que le virus nouveau doit s'attaquer d'abord. Elle y perdra de sa force et de son utilité, mais elle y gagnera de devenir un objet de contemplation. Ce sera le règne des yeux vagues. Qu'elle s'y prépare donc déjà par les moyens les plus inoffensifs, en apparence, qu'elle se serve de ces divertissements dont elle veut ignorer le pouvoir. Par exemple, que les directeurs de théâtre écrivent sur leur porte : *Ici l'on vous prendra quelques heures de sommeil, mais on vous les rendra en rêves*.

(« Les mystères du rêve », *Comœdia*, 27 janvier 1925.)

LE SONGE

Le songe m'apparaît comme un rêve discipliné, un rêve vraisemblable, transposé dans la vie horrible, en tout cas comme une succession d'images assez simples pour être susceptibles, de la part du lecteur ou du spectateur, d'une seule interprétation. Quelques hommes : Jarry, Ibsen, Apollinaire, Synge, sans transcrire intégralement le rêve, ont tenté toutefois d'en conserver la pureté.

(« Les Mystères du rêve », *Comœdia*, 27 janvier 1925.)

LE VAUDEVILLE METAPHYSIQUE

[...] à la définition de Feydeau : le vaudeville consiste à faire apparaître ensemble des personnages en un lieu où ils ne devraient jamais se rencontrer, il faut préférer celle-ci d'un certain *vaudeville métaphysique* : drame où les personnages se rencontrent et s'aiment au point précis où ils se ressemblent dans le temps et en tous lieux. Drame réciproque de la personnalité dont l'amour est la sanction inéluctable.

(« Le voyage oublié », *Les Feuilles libres*, janvier 1928.)

LA VIE COMME ELLE EST

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. Mais cet invraisemblable, ce « plus vrai que le vrai » n'est-il pas aussi mystérieux que la fable ? En tous cas tout aussi authentique qu'elle ? J'appelle ce réel supérieur : *le surréel*. Et c'est de ce surréel que surgit d'un seul jet le comique de tous les temps. Il n'est pour s'en convaincre que d'établir un parallèle entre les historiettes de Tallement des Réaux et les comédies de Molière.

(*Le Figaro*, 4 août 1938.)

Actuellement, si nous voulons représenter la vie telle qu'elle est, nous sommes obligés de tricher, c'est-à-dire de voiler cette part du réel qu'on est convenu d'appeler choquante. Si l'on ne trichait pas, les gens crieraient « au feu » ou « au fou ». Avant d'arriver à cet idéal d'une vérité qualifiée de surréaliste, il faudrait que nous puissions nous dépouiller du tact et de la mesure qui faussent le réalisme de l'art.

(à propos de *Bethsabée*, 1948.)

TEMOIGNAGES

Jean ANOUILH

« Je viens de relire quelques uns de ses merveilleux poèmes que personne ne connaît. Je pense à nos dernières conversations, nos éternelles discussions, depuis quinze ans, sur les vraies lois du théâtre, dont il parlait mieux que personne; ces conversations qui auraient dû nous lasser puisque nous partions d'accord tous les deux pour arriver toujours à la même conclusion, après nous être répondu toute la soirée comme des duellistes. Nous ne dirons plus, comme si nous ne nous l'étions jamais avoué, ce que nous pensons vraiment d'Arnolphe ou d'Alceste, de l'invention comique chez Molière ou chez Shaw. Nous ne ferons plus semblant d'avoir découvert la veille une pièce inconnue qui s'appelait Georges Dandin, et que l'un de nous deux allait raconter à l'autre — l'autre ne jouant même pas la surprise et pendu à ses lèvres...

J'ai aimé tendrement Vitrac. C'était l'esprit le plus désinvolte, le plus aristocrate, le plus insolent, le plus nonchalant aussi, le plus cocasse que j'ai connu. [...]

Les critiques et lui ne jouaient pas au même jeu. Et pourtant sans que personne ou presque le sache, Vitrac a proprement été un des inventeurs (au sens de dénicheur de trésors) de notre théâtre comique moderne.

Après Bernard Shaw, certes, l'ancêtre qu'il admirait de tout son cœur et à cause duquel il avait gravement décidé de tuer le critique d'un sévère journal du soir, à coups de canne (cette canne de malade qu'il eut été bien empêché seulement de brandir à bout de bras); après Shaw et Jarry, une autre de ses dévotions, mais tout de suite après et dix ans au moins avant nous tous, Vitrac avait trouvé avec « Victor ou les enfants au pouvoir » les vrais rapports de la vérité et de la farce, la formule de ce comique noir, au bord de l'abracadabrant, que des critiques superficiels confondent avec le vaudeville, et qui n'a pris de lui que son absurdité, ce comique outré mais plus vrai que nature où je vois pour ma part, le théâtre de demain. [...]

...si un jour, dans très longtemps (car nous avons beau ne pas être de petits obstinés, nous qui essayons, non de refaire, mais de retrouver le théâtre, les pions sont très forts, très aveugles et très sourds, et leurs enfants le seront, nés de leur rare sperme), si un jour, donc, on écrit une histoire du théâtre moderne, « Victor » sera là comme une pierre baroque, dure et brillante, marquant notre route.

La charmante, la délicieuse et cocasse folie du Coup de Trafalgar qu'Herrand fit danser fut mieux acceptée par un Paris bon enfant qui daigna sourire. Puis commencèrent les incompréhensions. L'étonnant « Camelot » monté par Dullin, le « Loup-Garou », les étranges, les « tout naturellement étranges Demoiselles du Large » dont Delannoy, qui aimait bien Vitrac, devrait bien tirer un film un jour), les pièces qu'on n'a pas voulu jouer : Le Condamné (accepté par les acteurs du Français, puis refusé finalement par avis du lecteur de la Maison) qu'on entendra en février à la radio et que Vitrac avait écrit joyeusement, déjà atteint, se moquant de lui, de son mal et de la médecine, comme Molière dans le « Malade ». Enfin « Le Sabre de mon père » qu'un critique ou un académicien (je ne sais plus, mais c'est pareil) devait qualifier « d'impensable ». [...]

Roger, enfant géant, espèce de grand mousquetaire, copain de deux mètres, tendre, drôle et fidèle, avec tes poèmes beaux comme de l'Apollinaire, tes pièces folles, tu as été sans qu'on le sache — moi, je le sais, et je m'y connais, et je l'écris — moitié dans tes propos, moitié dans ton œuvre inachevée et quelquefois imparfait, un très grand monsieur de théâtre. On ne l'a pas su. On t'a fait mal, souvent, avec la légèreté méchante de Paris, que tu connaissais si bien, car tu avais aussi la dent dure pour ceux que tu n'aimais pas — avec la lourdeur des professeurs agacés par un cancre brillant et insaisissable... »

(« Adieu à Roger Vitrac », *Opéra*, 30 janv. - 5 fév. 1952)

Philippe SOUPAULT :

« Quand je vis Roger Vitrac pour la première fois, je ne pus m'empêcher de penser à un des héros de mon enfance, un de mes héros préférés, Alcide, à qui la comtesse de Ségur avait consacré une étude en un volume (que je conserve précieusement). Il était âgé de dix-neuf ans et vraiment trop grand pour son âge (1 m 90 au moins, si mes souvenirs sont exacts). Il n'avait pourtant pas l'allure d'un géant. Il en avait les complexes, ce qui le rendait immédiatement sympathique. Il aimait rire et il savait rire. Toujours à bon escient. Mais il était timide comme le sont souvent les hommes très grands et je regrette cette timidité. Il craignait de se prendre au sérieux. C'est dommage.

Roger Vitrac était un poète comme son ami Robert Desnos, mais il avait la passion du théâtre. Il en rêvait. Nous, les surréalistes, nous ne l'écoutions pas, ou distraitement, et il n'osait pas élever la voix qu'il avait très forte. Et je crois que nous avons tort. Le théâtre, malgré Artaud et Vitrac, ne nous intéressait que médiocrement. C'était, je le pense en 1962, une erreur. Mais Roger Vitrac était entêté. Il continua, malgré notre relative indifférence, à écrire des pièces qui méritaient cependant toute notre attention. Il faut peut-être nous excuser parce que, en ce qui concerne le théâtre, nous avons été fascinés par Alfred Jarry et par Raymond Roussel. Plus que celles de Rimbaud et de Lautréamont, Vitrac avait accepté l'influence de ces deux auteurs dramatiques. Je fus un des rares qui ait eu le privilège de connaître Raymond Roussel qui fuyait ses admirateurs. Roger Vitrac me posa de nombreuses questions sur l'auteur de *Locus Solus*. Il me demanda de le lui faire connaître. Je n'ai pas hésité très longtemps à demander à Raymond Roussel de rencontrer Roger Vitrac. Nous nous sommes rencontrés dans un « tea-room » de la rue Royale qui s'intitulait (une belle enseigne) X... Roger Vitrac ne dit pas un mot. Raymond Roussel ne prononça pas une parole sauf : bonsoir ! Ce fut pénible. Je dus « tenir le crachoir » et boire quatre tasses de thé. Raymond Roussel fut enchanté, Roger Vitrac enthousiaste. C'était ainsi.

Revenons à la personnalité de Roger Vitrac. Il était facilement, trop facilement, enthousiaste, mais son enthousiasme était tempéré par un sens de l'humour très profond. L'humour de Roger Vitrac était parfois grinçant et ses pièces nous en apportent la preuve. Il a eu la chance d'écrire dans le vide. Il espérait toujours — parce qu'il était foncièrement optimiste — que ses pièces seraient représentées. Il croyait que les directeurs de théâtre lui feraient confiance. Il n'avait pas tort, puisque quelques-unes de ses pièces furent représentées.

Il était optimiste mais il était seul. Pour je ne sais quelles raisons, malgré l'amitié, je dois le reconnaître, très fervente de Louis Aragon, Roger Vitrac était « sur la touche ». Peut-être parce qu'il aimait tellement le théâtre, exclusivement le théâtre.

Nous ne l'écoutions trop souvent que d'une oreille distraite. Je sais qu'il souffrait de cette indifférence, parce qu'il me l'a dit. Mais il était vraiment très entêté et il continuait à écrire des pièces de théâtre, à s'intéresser au théâtre. Il s'éloigna peu à peu de nous, non par dépit, sans amertume, mais parce qu'il croyait qu'on ne l'écouterait pas. Il protestait, mais silencieusement. Il acceptait cependant de suivre le courant et il fut toujours l'un des plus fidèles. Au demeurant, il était modeste. S'il élevait la voix c'était pour défendre et non pour accuser. D'ailleurs, c'est en faisant parler des personnages qu'il cherchait à s'exprimer.

Victor, de *Victor ou les Enfants au pouvoir*, c'est Vitrac. Son visage même était un masque — le masque de la douceur, de l'indulgence alors qu'il était au fond violent et agressif. Il avait un sens très fin de l'amitié et un grand besoin de camaraderie. C'est avec beaucoup de mal qu'il quittait ses amis lorsqu'il les accompagnait la nuit jusqu'au seuil de leur porte. Il cherchait encore à prolonger ces conversations de la fin de la nuit. Parfois, pendant plusieurs semaines, il disparaissait et quand il revenait retrouver ses amis, il ne daignait pas leur donner d'explications. Nous savions tous qu'il écrivait une nouvelle pièce. Il déchirait beaucoup. Il n'était jamais très content et toujours très inquiet. Son inquiétude grandissait

encore quand on représentait ses pièces. Il est mort de cette inquiétude. Il avait réussi, après de longues années d'attente, à faire accepter par un « grand » théâtre une pièce ambitieuse : *Le Sabre de mon père*, qui reflétait nettement l'influence de son cher Raymond Roussel. Le jour de la répétition générale ou de la première, on apprit sa mort.

Cette dernière pièce qui fit scandale fut, en s'en doute, assez mal accueillie par la critique officielle. Il aurait dû s'en douter, il s'en doutait mais, comme je l'ai signalé, il était, en dépit des difficultés de toute sorte qu'il avait rencontrées, demeuré optimiste. On ne rendit jamais complètement justice à Roger Vitrac. On l'oublia même et l'on citait rarement son nom. C'est pourquoi on doit être reconnaissant à Jean Anouilh de tirer de l'oubli la pièce que Vitrac préférait.

Les esprits lucides ne manqueront pas de reconnaître en Roger Vitrac un précurseur. Un peu tard, sans doute. »

(« Roger Vitrac n'avait qu'une passion : le théâtre ». *Arts*, 26 septembre 1962, p. 8.)

André MASSON :

« J'ai connu Vitrac au début du surréalisme; si je me souviens bien, aux premières heures du surréalisme. Il était venu me voir dans mon atelier. Il voulait que je fasse son portrait, un dessin qui devait servir de frontispice aux *Mystères de l'Amour*. [...] car Vitrac est un poète surréaliste, il a sa place dans l'histoire du surréalisme, mais il n'a pas eu la chance qu'ont eue beaucoup d'autres de voir triompher ses idées, son art. Vitrac était plutôt du côté des « maudits ». Un maudit discret, d'ailleurs. Il n'affichait aucune prétention, et il reste pour moi un grand bonhomme modeste — comme un artiste peut être modeste, ils ne le sont jamais complètement. Ce que je veux dire, c'est que jamais Vitrac n'a dressé de lui une statue équestre — comme nous, nous le faisons tous un peu. Il était pourtant, je le répète, un précurseur. [...] L'homme était d'une grande bienveillance, d'une extrême cordialité. Evidemment, il faisait un peu tache dans le groupe surréaliste où la rigueur, feinte ou réelle, était de mise. Il n'était pas « pour » la rigueur; il trouvait que la vie était pleine de choses obliques, d'ambiguïtés, pleine d'absurdités. Il avait aussi le sens de l'humour. Or, si tous les surréalistes avaient l'humour à leur programme, ils ne le pratiquaient guère dans leurs actes : ils en manquaient même furieusement, et quand on voulait en avoir, il fallait se cacher. Vitrac ne se cachait pas : il se disait « humoreux ». Comme il disait souvent aussi : « Je ne suis pas courageux, c'est ma forme de courage de dire que je suis lâche. » Vitrac aimait la vie, Artaud était tragique... »

(« Libres propos sur Vitrac, Maeterlinck, Artaud
et la première de *Victor* »,
Les Lettres françaises, n° 946, 4 octobre 1962.)

Christian MEGRET :

« J'ai connu assez bien Roger Vitrac. C'était un bon géant, avec des éclats de gaieté et des étendues de mélancolie. Réfugié en 1941 à Villefranche-sur-Mer, je me trouvais son voisin. D'où de longues promenades, des conversations sans fin. Son peu de succès comme auteur dramatique lui donnait du chagrin, sans trace d'amertume. Il croyait qu'avoir fait partie du groupe surréaliste était pour quelque chose dans ce malheur. « Breton, me disait-il, méprisait le théâtre. Or le théâtre est ma vocation. Donc j'eus bientôt à pâtir de l'hostilité de Breton. » Et c'est vrai que la cabale exista... Artaud a écrit là-dessus...

Après la guerre, je retrouvai Vitrac à Paris. Il écrivait pour le cinéma. Il ne se consolait pas de n'avoir pas réussi au théâtre. Il me parlait parfois d'Anouilh, Anouilh son ami, son frère spirituel. Pas ombre de jalousie. Simplement, il ne comprenait pas pourquoi Anouilh dont le théâtre était si proche du sien, connaissait, lui, le bonheur d'être applaudi. Un autre souci l'accablait, celui de sa santé. Anxieux, il écoutait battre son cœur, qu'il savait défaillant, et il essayait toutes sortes de médicaments. Il mourut en 1952, convaincu d'avoir raté sa vie. »

(« Roger Vitrac, auteur méconnu enfin honoré comme il le méritait », *Carrefour*, 10 octobre 1962.)

Jacques BARON :

« L'art et la vie... Le théâtre et la vie... Le théâtre a tué Vitrac. A la lettre. Il est mort en 1952 de l'insuccès du *Sabre de mon père*... Il était très atteint déjà et quelques mois plus tard... Connaissance de la Mort... Je le dis, comme on le dit le plus simplement du monde dans le populaire : c'était un grand amoureux, chargé de vivre, envers et contre tout, avec cette idée qui court en filigrane à travers ses écrits, que la mort est suzeraine de l'amour.

Parce que c'était lui, parce que c'était moi... Trente ans d'amitié avec Roger Vitrac nous tenaient par des fils incertains mais solides, amarrés au désir de vivre une vie folle dans le sens poétique du mot. Une vie qui s'offrait en de multiples contrastes et qui serait plusieurs vies comme plusieurs cartes du même jeu.

Si Breton met un point final à son enfance une fois devenu grand, et pour devenir grand, Roger ne cesse de la vivre et de la célébrer. Son théâtre — *Victor, Le Coup de Trafalgar, Le Sabre de mon père* — présente une collection de personnages vrais, chargés, dans leur désarroi, de l'innocence des mythes : les parents dans la famille. Hommes et femmes de peu de poids mais porteurs du destin autant qu'on est porteur du fardeau de la vie, leur grotesque culpabilité prend forme d'humour et ils échappent ainsi à la règle commune qui ne leur donne aucune chance. Le commun des mortels préfère oublier le cauchemar de l'enfance : pipi, caca, gifles et larmes. Roger Vitrac ne voulait ni ne pouvait l'oublier. Chacun porte en soi son monde. Le don du poète est d'en faire un monde majeur, un monde mythologique. En essayant d'arracher à la mort une idée de soi transcendante, Roger jouait sur deux tableaux, l'art et la vie. Il est impossible, dans ce cas, de gagner : la vie refuse ce qu'on y met d'art et l'art refuse ce qu'on y met de vie. Dans le langage courant, on dit de ce joueur : « Il ne s'épargne pas. »

Le surréalisme est passé dans les mœurs. Vitrac est entré dans la gloire théâtrale après sa mort. Comme il ne s'épargnait pas, et comme c'est dans la vie, il a *épargné* à de plus jeunes que lui, la peine de mal tomber. »

(*L'An I du Surréalisme*, Denoël, 1969, pp. 158-159.)

JUGEMENTS

« Roger Vitrac pratique une merveilleuse chirurgie vitale. Il connaît vraiment la répartition de l'esprit. Il en élucide l'activité occulte et illogique avec le bonheur d'un théorème de la raison. Décalage des sentiments, des sensations, des actes avec leur signification générale, humaine, leur magie vitale. En même temps qu'il remonte l'esprit, il en fait vibrer la substance. Ce qu'il écrit a un caractère de révélation. Ce n'est pas le moyen, c'est l'acte même élucidé, et de telle sorte que l'acte, en même temps qu'il s'explique, se détache de la confusion des phénomènes, de la virtualité des possibles, et vit. »

Antonin ARTAUD (1925).

« Roger Vitrac continue, avec un très grand talent dramatique, l'explosion... C'est n'y rien comprendre que traiter ses personnages de fantoches, alors que, de cette manière, ils sont les personnages tant de la nouvelle logique que de sa critique sociale. L'un des premiers, il aperçoit le rapport entre le saugrenu et le vieux vaudeville (de quoi sortiront la résurrection de celui-ci et Jean Anouilh). »

Marc BEIGBEDER,
Le Théâtre en France depuis la libération, Bordas, 1959, pp. 35-36.

« L'exploitation méthodique des profondeurs cachées de la personnalité, selon la méthode surréaliste, se traduit souvent dans les farces de Vitrac par des notations psychologiques d'une singulière pénétration ou d'une atroce vérité. Quant aux dons comiques de cet auteur, ils sont incontestables et variés : Roger Vitrac est aussi à l'aise dans la fantaisie échevelée, la cocasserie burlesque et même loufoque que dans la satire mordante et brutale. D'autre part, son dialogue soutient la gageure de rester d'une constante pureté, tout en refusant de recourir aux liaisons rationnelles communes. Toutefois, Vitrac semble avoir quelque difficulté à imprimer à ses pièces un rythme soutenu : explosives et percutantes au début, elles perdent progressivement de leur force et donnent l'impression de s'effilocher au cours des actes. Il faut bien reconnaître aussi que cet écrivain, esthétiquement extrémiste, n'a jamais été adopté par le grand public : le spectateur moyen ne peut qu'être déconcerté par cet art négatif qui rompt systématiquement avec les normes habituelles et par ce comique appuyé, qui tend à l'incohérence. »

P. SURER, *Le Théâtre français contemporain*, 1964.

« L'œuvre de Vitrac, totalement ignorée de son temps, paraît, avec le recul, comme la plus importante de l'entre-deux-guerres. Parce qu'il est le seul surréaliste pour qui l'expression dramatique soit une nécessité [...] Vitrac est amené à poser et à résoudre les problèmes du surréalisme au théâtre en *dramaturge*; avec lui, le théâtre nouveau sort des manifestes et des scandales pour atteindre à la vie théâtrale : il tente, dans son œuvre, une curieuse et nécessaire synthèse du « métier » cher au Boulevard, avec les découvertes de l'Avant-garde. »

Pierre VOLTZ, *La Comédie*, Armand Colin, 1964, p. 180.

DOSSIER DE PRESSE

LES MYSTERES DE L'AMOUR *

Les rares critiques qui consentirent à parler du premier spectacle du Théâtre Alfred-Jarry, en 1927, louèrent dans l'ensemble la mise en scène d'Antonin Artaud. Jugeant qu'ils constituaient le morceau de résistance du programme, ils apprécièrent sans enthousiasme les trois tableaux représentés des *Mystères de l'Amour*, rebelles qu'ils étaient aux ruptures de ton, à l'aspect kaléidoscopique du drame. Fortunat Strowski, assez bienveillant, se refusait à :

« Lui appliquer les procédés unifiants de l'intelligence » et y reconnaissait « de la fraîcheur, de l'ingénuité, de la diversité et parfois une profondeur originale. » (*Paris-Midi*, 8 juin 1927.)

Marcel Sauvage en avait goûté le texte à la lecture :

Curieux mélange, du plus grand intérêt. Essai de photographie mentale des ravages connus depuis Adam et Eve. On s'aime, on se tue, on ressuscite, on se bat, on a des enfants, on les aime, on les tue; ils ressuscitent, ils se battent et la terre tourne sous les yeux bandés d'un enfant gras : l'Amour. On n'est pas plus avancé à la fin qu'au commencement. (*Comœdia*, 3 juin 1927.)

Mais il s'avouait désorienté par la représentation, de même que Benjamin Crémieux qui avait apprécié le texte lors de sa publication :

... Il y a peut-être là une parodie poétique d'un assez haut ragoût, mais presque rien n'en est resté à la représentation. (*La Gazette du Franc*, 4 juin 1927.)

Au contraire, Jean Paulhan (signant Jean Guérin) s'avouait intéressé par la mise en scène :

Les Mystères de l'Amour ont été une sorte de révélation. Les personnages flottants et faits de morceaux, en proie à un tournoiement perpétuel, qu'invente Roger Vitrac, n'apparaissent pas sur la scène pour s'y éparpiller aussitôt. Mais il semblait au contraire qu'ils fussent redressés et renforcés par l'effet de la mise en scène : une réalité grosse de conséquences s'élevait; la question se posait sur un plan de l'esprit qui n'a pas l'habitude d'être sollicité. Enfin, par ses ruptures, son déséquilibre et son éclairage à faux, à la faveur d'un sens précis des équivalences, le metteur en scène nous révélait le sujet

* Cet ouvrage ayant été rédigé en 1974 et composé en 1979, il ne nous a pas été possible d'y inclure, au moment de donner le bon à tirer, les dossiers de presse non plus que la distribution des spectacles donnés en 1980 : *Les Mystères de l'Amour* au festival d'Avignon, *Le Loup-Garou* au théâtre St Georges à Paris.

véritable des *Mystères* : les volte-face et l'ondoiement de la pensée saisie dans ses sources et qui cherche son issue dans l'étendue du réel. (*N.R.F.*, 1^{er} septembre 1927.)

En somme, un succès d'estime, loin du choc ou du scandale attendus par les réalisateurs.

VICTOR OU LES ENFANTS AU POUVOIR

Connaissant les scandales provoqués ou traversés par le Théâtre Alfred-Jarry, le public et la critique attendaient son quatrième spectacle avec une certaine exaltation, en raison du rôle sonore et malodorant d'Ida Mortemart, que les écotiers évoquaient à plaisir. Ils accordèrent une grande place aux troubles de conscience des comédiennes qui s'inquiétaient d'un rôle aussi insolite et publièrent des fragments de la lettre d'Antonin Artaud, laquelle avait du moins le mérite de ramener le débat au plan de l'esprit.

En fait, la presse s'étonne du calme de la représentation et, pour un peu, s'en prendrait, comme Paul Reboux, à la passivité du public, mentionnant à peine, comme le fait d'un mauvais plaisant, l'éclatement de boules puantes au deuxième acte.

Si tous les critiques s'accordent à rendre hommage au dévouement des comédiens et à la mise en scène d'Artaud, dans la mesure où elle souligne les intentions de l'auteur par des moyens spécifiquement théâtraux, ils n'en suivent pas pour autant la pièce avec le même intérêt.

Paul Reboux y voit l'œuvre d'un fou :

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. (*Paris-Soir*, 26 décembre 1928.)

Jean Lasserre avoue son égarement :

Après un premier acte très amusant, très bien fait, où les personnages étaient bien campés, la pièce, à la remorque de Victor, enfant précoce et pervers, a déraillé sur des voies étranges. A la suite d'aiguillages inquiétants et de stations un peu longues, on s'est finalement trouvé perdu. (*L'Ami du peuple*, 25 décembre 1928.)

Nozière, indécis, reconnaît qu'elle s'inscrit dans une lignée finalement acceptée :

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* ? (*L'Avenir*, 30 décembre 1928.)

Cependant, certains critiques saisissent l'ambition artistique de Vitrac et la développent pour leurs lecteurs, dans des journaux peu connus ou destinés à l'étranger. François Vitry sait y déceler

Une critique aigüe de la vie bourgeoise dans ce qu'elle a de ridicule et de stupide : la société, la famille, la république, l'armée...

Paul Block se refuse à y voir une provocation de l'auteur :

Roger Vitrac a écrit un drame incroyable, un drame incroyablement insolent, et dans les détails incroyablement comique. (*Berliner Tageblatt*, 2 janvier 1929.)

S'inspirant de l'opinion d'Artaud, M. Weiner insiste sur

Le leitmotiv de cette tragédie bourgeoise qui [lui] 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. (*Lidovi Noviny*, Prague.)

C'est enfin le poète Jean Cassou qui, à propos de l'édition Denoël, dégage la portée du héros vitracien, représentant

Une nouvelle vue du monde, une vue indignée et bouleversante, et déploie une énergie secrète et corrosive qui prête à la réalité une seconde signification et y découvre des relations bizarres, choquantes, exaltantes et singulières.

**

Alors que la création n'a pas suscité de scandale, les critiques de 1946, lors de la reprise par Michel de Ré, forgent le mythe d'une représentation initiale tapageuse pour mieux souligner l'accueil calme et blasé du public d'après-guerre. Il semble que, les temps ayant changé, on ne sache plus s'étonner de la dramaturgie surréaliste :

... On ne se scandalise plus de voir un général en grand uniforme de 1914, doré, se mettre à quatre pattes pour jouer avec le petit Victor, et tout est à l'avenant. La pièce, que l'auteur a chargée de sens, apparaît comme une suite de gags, de plaisanteries dont beaucoup font rire, si toutes ne sont pas

de bon goût. *Victor* est une charge contre la bourgeoisie, un peu comme *le Père Ubu* (sic), elle traîne parfois un peu... (André WARNOD, *Le Figaro*, 14 novembre 1946.)

Au vrai, oubliant l'isolement personnel de Vitrac, les critiques paraissent irrités d'une offensive du surréalisme, dont on ne voulait pas à l'époque, comme en témoigne le syllogisme suivant :

... 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.

(J.-Cl. SALEL, *Juin*, 19 novembre 1946.)

De là qu'on voie dans la reprise de *Victor* un « scandale de tout repos » :

L'avant-garde fait terriblement démodé. 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.

(Fred ROGE, *L'Etoile du Soir*, 28 novembre 1946.)

ou encore une fantaisie de cabaret :

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 accommode à la sauce piquante, avec un grain de cocasserie, un zeste d'humour, le tout lié, hélas, par un goût du scabreux et de l'équivoque qui ne donne pas un ragoût bien subtil...

(Pierre LAGARDE, *Libération*, 14 novembre 1946.)

En louant le courage — malheureux — de cette compagnie dont l'acteur le plus âgé n'a que vingt-deux ans, on accorde néanmoins au spectacle une vertu de jeunesse qui n'est pas un mince mérite :

Un jeu clair et presque enfantin, qui n'a rien à voir avec les leçons des professeurs et les trucs des vieux cabots. C'est en cette fraîcheur, en ce charme naturel, imposé peut-être par un certain goût de cinéma, que se trouve, je pense, le plus bel avenir de l'art dramatique...

(Jean ROUGEUL, *Le Spectateur*, 3 décembre 1946.)

Bref, aux belles heures de Saint-Germain-des-Prés, *Victor* joué dans des conditions aventureuses sur la Rive Gauche, à des heures peu favorables, ne sort pas de l'avant-garde.

Il faut attendre la mise en scène de Jean Anouilh, en 1962, pour que l'opinion se modifie. La critique a réagi favorablement aux sommations de ce dernier :

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. (*Le Figaro littéraire*, 6 octobre 1962.)

Vitrac en nous rendant ces personnages de la vie dans leur absurdité intégrale, a peut-être inventé notre nouveau comique. (*Le Figaro*, 1^{er} octobre 1962.)

Mais c'est le public des générales qui a opéré un retournement spectaculaire, dont ce véritable découvreur de l'avant-garde qu'était Jacques Lemarchand suspecte les motifs :

Et il était simplement exquis, l'autre soir, de voir cette salle emplie de contemporains de Roger Vitrac, et qui avaient condamné Roger Vitrac vivant, ou qui l'avaient aidé en sourdine, estimé du bout des lèvres, triompher soudain, en remarquant que le fameux « nouveau théâtre » était déjà contenu dans l'œuvre de Vitrac, que nos « jeunes auteurs » n'avaient rien inventé, etc. Ceux-là mêmes qui avaient méconnu Vitrac prenaient un évident plaisir à applaudir en ce Vitrac ressuscité ce qui les choque et ce qu'ils blâment dans le nouveau théâtre. Des leçons, des indications que le nonchalant Roger Vitrac leur avait données, ils n'avaient pratiquement rien voulu retenir. Ils le trouvaient inconfortable. Le public ne suivait pas. Et voilà que l'autre soir ils s'épanouissaient : « De notre temps, on avait déjà tout inventé ». Mais « on » c'était Vitrac, c'était Artaud, c'étaient beaucoup d'autres, que les gens de ce temps, le public de ce temps, ont traité avec mépris et indifférence dans le meilleur des cas. Et dont ils aimeraient user maintenant pour accabler leurs successeurs...

(*Le Figaro littéraire*, 13 octobre 1962.)

De fait, à l'exception des réticences de J.-Jacques Gautier, l'approbation unanime de la critique témoigne de l'accord de l'œuvre avec l'époque actuelle, ce que constate Max Favalelli :

... Et le miracle a eu 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...

(*Aux Ecoutes*, 12 octobre 1962.)

Ce que d'autres tentent d'expliquer raisonnablement, tandis que Gilles Sandier est transporté d'enthousiasme et de reconnaissance pour le metteur en scène :

En réparant l'injustice de 1928 et vengeance 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*.

(Arts, 10 octobre 1962.)

Au contraire de ses confrères séduits par le burlesque, le chroniqueur du *Monde* souligne la cohérence de la satire et de l'absurde :

Au lieu d'obéir à un simple décret d'auteur, les incohérences comiques ou pathétiques de la pièce s'expliquent par l'intercession de l'enfant qu'est Victor. Pères, mères, aliénés, généraux, fillettes, domestiques, ne sont pas aberrants par hypothèse ou pour l'effet théâtral, mais parce qu'on nous les fait voir à travers les yeux d'un garçonnet. *Victor* devient ainsi une sorte de long poème sur l'enfance face au monde adulte, une reconstitution onirique et lyrique des impressions que les grandes personnes peuvent laisser lorsque à neuf ans on surprend leur manège du bout d'une table ou du fond d'un lit.

Au naturel, ce spectacle n'est pas toujours risible. Il peut devenir féérique ou désespérant. Vitrac a donc mêlé les larmes aux rires; shakespearien à sa manière avec cet Hamlet intimiste [...] 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...

(B. POIROT-DELPECH, *Le Monde*, 5 octobre 1962.)

Après la tragédie élisabéthaine, c'est le tragique moderne qu'Alfred Simon met en évidence :

Repère essentiel entre *Ubu* et les meilleures réussites du théâtre des années 50, *Victor* mérite le nom de chef-d'œuvre. C'est un *Zéro de conduite* théâtral qui, comme le film de Jean Vigo, dépasse la violence satirique par l'exploration onirique, la comédie de l'hypocrisie bourgeoise par le drame de l'enfance. 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. (*Esprit*, novembre 1962.)

Dans son ensemble, la presse convient que l'œuvre a été fort justement servie par le metteur en scène et ses interprètes :

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 acuité stupéfiante, il donne à Victor

une dimension mystérieuse, une sorte de vulnérabilité vengeresse, une inquiétante liberté d'âme qui bouleversent tous les signes.

(Pierre MARCABRU, *Paris-Presse*, 10 octobre 1962.)

Seules de rares voix (Guy LECLERC, *L'Humanité*, 5 octobre 1962; Bernard DORT, *Théâtre Populaire* n° 48, 1962) s'élèveront pour reprocher à Jean Anouilh une interprétation quelque peu boulevardière, complaisante aux bourgeois, thème qui sera repris lors des mises en scène postérieures.

*
**

C'est qu'entre-temps il y a eu le grand chambardement, de sorte qu'à Bourges, la pièce est apparue comme une œuvre prémonitoire pour les critiques qui s'y sont transportés, ou, mieux, comme « la pièce sur mai » (E. Copfermann, *Lettres françaises*, 23 octobre 1968) ou encore le meilleur commentaire dramatique qui soit de ce qu'on appelle « les événements de mai » (Jacques Lemarchand, *Le Figaro littéraire*, 4 novembre 1968).

Hésitant entre le parti du boulevard et celui de la parodie, selon Claude Sarraute (*Le Monde*, 5 novembre 1968), la mise en scène de Guy Lauzin

Joue remarquablement de ces passages prompts, de ces ellipses délicieuses, du grotesque au méchant, du vaudeville au drame. Le décor qu'il a imaginé, et que William Underdown a excellemment réalisé, tient à la fois du cirque et du vaudeville le plus traditionnel (J. LEMARCHAND).

*
**

Mais cette version scénique (diffusée ensuite par la télévision), que la critique voit se rapprochant des intentions d'Artaud, n'a pas eu le privilège de monter à Paris, comme celle de Caen en 1972, qui s'attire le dithyrambe de Gilles Sandier :

... Un spectacle qui semble, en nous faisant éclater la pièce au visage, nous la donner à voir pour la première fois : la fidélité à Artaud et Jarry, les deux parrains de la pièce, est ici absolue : Anouilh, lui, dans sa mise en scène de la pièce voilà dix ans avait été pour Vitrac d'une boulevardière fidélité.

Ce n'est pas merveille si, notamment depuis mai 1968, professeurs et gens des théâtre redécouvrent à l'envi « les enfants au pouvoir »; chargée jusqu'à la gueule de dynamite — de poésie — l'œuvre, à travers le regard d'un enfant, fait craquer dans un bruit de révolution tout le vieil ordre de la morale et de la société bourgeoise [...]

(*La Quinzaine littéraire*, 1^{er} janvier 1973.)

C'est que la mise en scène de Jean Bouchaud est exemplaire et traduit bien la désagrégation de l'univers bourgeois :

Le nouveau metteur en scène de *Victor* a choisi le réalisme absolu : décor qui reconstitue la laideur délirante des appartements bourgeois d'alors, comédiens qui, sauf pour le rôle de Victor, s'identifient avec les personnages. L'absurdité, la drôlerie et la folie des situations n'en ressortent que mieux. On s'enfonce peu à peu dans le délire et dans la destruction matérielle — le décor s'effondre, se troue, se désagrège — et psychologique. La réplique finale de la bonne devant les cadavres amoncelés est plus que justifiée : « Mais c'est un drame... »

(Guy DUMUR, *Le Nouvel Observateur*, 18 décembre 1972.)

LE COUP DE TRAFALGAR

Bien que le travail du Rideau de Paris ait été vivement apprécié, les quatre représentations initiales du *Coup de Trafalgar* n'ont pas emporté l'enthousiasme. En juin 1934, on espérait un sursaut public du surréalisme qui semblait, à ce moment-là, se limiter aux seuls écrits, de sorte que :

On l'attendait comme le chef-d'œuvre d'un auteur, peut-être même comme celui d'une génération.

(Pierre LIEVRE, *Le Jour*, 10 juin 1934.)

Au vrai, grande fut la déception. La critique, qui avoue s'être fort divertie, n'y a vu que pantalonnade, loufoquerie et bouffonnerie, sans autre perspective :

Ce *Coup de Trafalgar* est une fantaisie épileptique. A chaque instant, elle menace d'avoir un sens; mais, jusqu'au bout heureusement, elle n'en a point. A chaque instant elle menace d'être stupide, mais l'auteur est plein d'esprit; il ne manque pas de goût, et l'on ne résiste pas au plaisir de rire...

(Fortunat STROWSKI.)

Dans le feuilleton du *Temps*, Pierre Brisson, moins indulgent, donne le ton :

Il y a des inventions drôles, des trouvailles d'expression, des appels insistants à Cambronne et de nombreux jeux de mots. Monsieur Roger Vitrac a de la verve, du mouvement, son premier acte est plein de couleurs, mais le chaos prolongé devient fatigant et par trop gratuit.

(*Le Temps*, 11 juin 1934.)

D'autres, jugeant que Vitrac est le seul dramaturge capable de transposer au théâtre le gag du cinéma américain, lui refusent délibérément, comme Pierre Audiat, toute visée critique :

Une suite de gags d'une fantaisie débridée, une absurdité savoureuse, une férocité qui rit aux éclats, des personnages joyeusement fous, voilà ce que vous trouvez dans *Le Coup de Trafalgar*, et vous n'y aurez rien compris si vous cherchez à comprendre. Prenez la pièce pour ce qu'elle est : une farce, un plongeon dans la bouffonnerie, une escapade loin de toute logique, car, bien entendu, l'histoire de trésor égyptien que cherche un archéologue, escroc, déserteur et légèrement bigame, n'a ni queue ni tête et se passe fort bien de ces accessoires.

(*Paris-Soir*, 10 juin 1934.)

De fait, les journalistes se sont rapidement lassés du comique débridé, accusant les faiblesses du troisième acte, déclarant, en somme, que puisque Vitrac voulait « épater le bourgeois », ils ne se laisseraient pas faire. Incompréhension totale !

Aussi justifiée fût-elle — et modérée dans le fond — c'est la critique d'Antonin Artaud qui pesa le plus sur le cœur de Vitrac, dans la mesure où elle faisait état de divergences croissantes :

... Entre le surréalisme, gratuit mais poétique, des *Mystères de l'Amour*, et la satire explicite d'une pièce de boulevard, Roger Vitrac n'a pas su choisir; et sa pièce sent le parisianisme, l'actualité, le boulevard [...] la mise en scène, loin de servir la pièce, la retient, la dessert, détruit ou escamote la plupart des effets [...]

Il reste que cette pièce nous apporte une poésie jamais entendue au théâtre et que, pour inorganique et fragmentaire qu'il soit, la présence de cet élément poétique imposait à lui seul la représentation du *Coup de Trafalgar*.

(*La Nouvelle Revue française*, n° 250, 1^{er} juillet 1934.)

*
**

La reprise estivale de 1938 connut des difficultés d'hébergement et n'eut pas grande audience, en raison de la date tardive du spectacle. Celui-ci bénéficia de la mise en scène méticuleuse et fort avertie de Sylvain Itkine, qui venait de créer l'*Ubu enchaîné* d'Alfred Jarry avec le concours des surréalistes et qu'on ne pouvait suspecter de parisianisme. L'interprétation et le contexte étant modifiés, la critique, à l'exception de *L'Humanité* (27 août 1938) y a vu une excellente pièce comique, en réalité amère, laissant un profond malaise.

*
**

En 1968, Jean-Jacques Gautier juge que la pièce, présentée par le Théâtre de la Cité, caractérise parfaitement la manière vitracienne :

Seulement, le pas traînant de Vitrac, qui tantôt le porte vers l'étrangeté burlesque, tantôt vers la précision désabusée de ce qui attend notre imbécile engeance, sa démarche un peu hasardeuse, laisse la pièce, et le spectateur, dans une sorte d'incertitude. La « surréalité » du tableau, le goût de l'auteur pour une certaine provocation l'empêchent toujours, au dernier moment, de se décider pour l'habileté : gaminerie sincère, mais qui a coûté cher à l'auteur dramatique : Ah ! s'il avait vingt ans aujourd'hui !

(*Le Figaro*, 3 décembre 1968.)

et il loue Jacques Rosner d'avoir su évoquer un climat d'époque, tout en conservant la bouffonnerie de l'œuvre. De même, Emile Copfermann (*Lettres françaises*, 11 décembre 1968) considère que la mise en scène et le décor « servent la lecture du *Coup de Trafalgar* à ce point que toutes les ambiguïtés voulues par Vitrac s'en trouvent prolongées ». Ceci tient aussi au dispositif scénique que décrit Nicole Zand :

Pour figurer ce monde clos, Hubert Monloup, le décorateur, a enfermé toute l'action dans une grande boîte de farces et attrapes d'où sortent à volonté, comme les éléments d'un jeu de construction, les différents étages de l'immeuble et dans laquelle les personnages eux-mêmes sont rangés comme des marionnettes ou des accessoires de cotillon. A la fin de la pièce, quand Arcade aura disparu de leur univers, tout sera rangé dans la boîte, on refermera le couvercle et il ne restera plus sur la scène que ce grand coffre à souvenirs orné d'images 1900 aux couleurs fanées qu'on retrouve par hasard dans un coin de grenier [...]

Dans sa mise en scène, Jacques Rosner s'attache avant tout à ne pas tomber dans la tentation de faire de l'insolite; il fait surgir le fantastique de la réalité, ne montrant pas des cinglés cocasses dans un monde fou, fou, fou, mais décrivant dans un style proche du Boulevard, la vie quotidienne de la maisonnée, de ses petites joies, de ses petites intrigues, avec des glissements aux limites de la conscience.

(*Le Monde*, 8 décembre 1968.)

*
**

Or, Jacques Rosner retravaille sa mise en scène pour le Théâtre du Lambrequin, en s'aidant d'une analyse dramaturgique en tous points remarquable, s'articulant sur deux idées essentielles : la dégradation progressive du cadre, et l'ouverture parallèle du décor. Mais il semble que, passant de Lyon à Tourcoing, sa démarche se soit singulièrement appesantie. On sent bien qu'il y a quelque chose sous la surface des masques :

Il faut chercher, dans *Le Coup de Trafalgar*, une évidence cachée sous des apparences que Roger Vitrac s'est ingénié à désorganiser. Au niveau de ce désordre, le sens affleure et, à travers les réticences et les sous-entendus, il finit par se manifester.

(Philippe SENART, *La Revue des Deux Mondes*, juin 1972.)

Mais ce quelque chose n'éclate pas, par trop d'indices :

... Le public, décontenancé, sent bien qu'il est en présence d'une œuvre bizarre, grinçante et libre, mais il ne la reçoit pas comme il faudrait [...] Il est bien de réfléchir longuement sur les pièces qu'on veut mettre en scène. Encore faut-il que cette réflexion ne soit pas plus visible que la pièce elle-même, surtout quand il s'agit d'un auteur aussi spontané, aussi clair que Roger Vitrac.

(Guy DUMUR, *Le Nouvel Observateur*, 17 avril 1972.)

LE CAMELOT

Les espérances qu'apportait l'ouverture de la saison théâtrale, en 1936, par *Le Camelot* à l'Atelier, sous la direction de Dullin, avec le comique Georgius, furent déçues. A l'exception de Fortunat Strowski (*Paris-Midi*, 13 octobre 1936) qui avouait avoir franchement ri, avec tout le public, la critique était plutôt réservée. On trouve l'idée de base intéressante, on évoque les satires sociales de Lesage, Balzac (*Le Faiseur*), Mirbeau et bien entendu Molière, mais le fossé se creuse de plus en plus entre Vitrac et les critiques qui voudraient, comme Pierre Audiat, faire de lui un auteur de boulevard, d'autant, dit-on, que le rôle principal était visiblement écrit pour Georgius :

Or, quand M. Roger Vitrac avait partie gagnée, il a semblé paralysé par une timidité imprévue. L'image haute en couleurs devient floue et même grise, les personnages taillés à vive arête s'émoussent [...] l'auteur veut nous expliquer, au détriment de l'action, trop de choses qui se passent dans la coulisse. Nous ne demandons pas à comprendre, nous ne voulons que rire, et de bonnes scènes avec de bonnes répliques bien épinglées auraient suffi.

(*Paris-Soir*, 14 octobre 1936.)

D'André Antoine à Pierre Scize, Gérard Baüer, André Maurois, Lucien Dubech, etc., les critiques expriment leur insatisfaction devant une œuvre dont ils ne perçoivent pas nettement le sens ni l'orientation politique, en cette époque qui demande des choix précis :

« On voit parbleu bien ce que M. Vitrac a voulu faire. Il a voulu mettre en symbole l'aventure des faiseurs du temps de l'inflation; et sans doute parce que cette aventure, toute proche de nous et encore chaude, a été mêlée à notre vie de tous les jours, parce que pour nous elle a été réelle, il a cru devoir ainsi la transposer dans un jour irréal. Il n'a par malheur réussi qu'à tout rendre vague, brouillé, indiscernable...

(Lucien DUBECH, *Candide*, 29 octobre 1936.)

LES DEMOISELLES DU LARGE

Après le Théâtre Alfred-Jarry et l'Atelier de Dullin, Roger Vitrac était heureux de retrouver, à l'Œuvre, une salle d'avant-garde, à la réputation bien établie, où il aurait dû commencer sa carrière dramatique, à l'invitation de Lugné-Poe, si les événements n'en avaient décidé autrement.

Tout en comprenant le propos de Vitrac, exprimé dans le programme et dans *Le Figaro* du 19 avril 1938, la critique regrette de n'être plus conviée à rire :

Ce qu'il faut avant tout, et même uniquement chercher dans *Les Demoiselles du Large*, M. Vitrac nous l'indique encore dans le programme : c'est une conception du destin en rapport avec les idées de ce temps. De ce temps « où le monde obéit à des mystères qu'on ne peut plus analyser ».

C'est dire que l'auteur se soucie fort peu de psychologie, ou du moins de cohérence psychologique. Ses personnages obéiront à leur fatalité intérieure — hérédité, poussée charnelle, aspiration au bonheur — et aussi à un certain déterminisme extérieur que l'on pourra appeler à son gré, hasard, fatalité, magie, prédestination. L'ouvrage se présente (je cite encore M. Vitrac) comme « le lieu géométrique des rencontres d'êtres voués au bonheur ou sacrifiés par lui » [...]

Les fatalités s'y enchevêtrent et s'y chevauchent. A chaque instant on craint de perdre le pied ou de lâcher le fil. On s'abandonne au plaisir d'une scène bien filée. On suit la piste. La voilà brouillée. On la rattrape, mais on s'est un long moment perdu dans des détours où on ne se retrouvait pas. Tout cela exige que le spectateur fasse grand crédit à l'auteur et à son talent. Et je sais bien que M. Vitrac doit trouver superflu le souci de ne pas s'égarer dans la pièce. Quand on se promène dans la campagne, guidé par quelqu'un (ici l'auteur), on ne se demande pas où l'on est : on jouit des aspects successifs des paysages tels qu'ils se présentent. On n'essaie pas de comprendre. On se contente de sentir.

Seulement au théâtre, c'est à des hommes et à des paysages que nous avons affaire. Et il nous est impossible de ressentir des morts, des fatalités, si nous ne comprenons pas les personnages qui en sont la proie, si nous ne nous intéressons pas à eux. Je mets en fait que pas un seul spectateur de l'Œuvre ne peut se sentir concerné par la cruauté, même métaphysique des destinées qui lui sont présentées. Les fatalités sont trop faciles à combiner au théâtre, le difficile, c'est de les transformer en mythes.

(Benjamin CREMIEUX, *La Lumière*, 29 avril 1939.)

Si la qualification « mélodramatique » revient souvent sous la plume des critiques, c'est qu'ils sont déconcertés par cette dramaturgie nouvelle, que l'on croit symboliste :

Les choses et les actes ne prennent leur sens qu'après coup. On ne comprend chaque acte qu'au suivant : cela fatigue l'esprit du spectateur. Assurément, cet écrivain conserve une certaine vigueur verbale mais ses personnages sont inconsistants et falots. L'insistance avec laquelle ils se disent pourris de littérature ne les rajeunit pas, mais nous ramène au contraire au temps de Jean Lorrain, à quarante ans en deçà !

(Pierre LIEVRE, *Le Jour*, 22 avril 1938.)

L'erreur provenait vraisemblablement de la mise en scène de Paulette Pax, et de l'interprétation féminine insuffisante. Telle est du moins l'opinion d'Antoine (*L'information*, 23 avril 1938) qui prédit à l'auteur une belle carrière de romancier. Le feuilleton de Robert Kemp reflète le sentiment de la corporation :

Les Demoiselles du Large ressusitent une forme de théâtre séduisante et trompeuse, astucieuse et puérile, savante et naïve, compliquée et inutile où, tout de suite après la guerre, sous l'influence du surréalisme, se sont gaspillés bien des efforts et des talents [...] Le théâtre métaphysique, quand il ne remue pas de grandes légendes ou les personnages du ciel et de l'enfer, est condamnable dans son principe et condamné par ses œuvres...

(*Le Temps*, 25 avril 1938.)

LE LOUP-GAROU

La scène des Noctambules, au cœur du Quartier latin, confiée à l'un des premiers interprètes de Vitrac, Raymond Rouleau : autant d'éléments favorables au succès du *Loup-garou*; mais l'époque s'y prêtait-elle ?

De fait, l'œuvre a été reçue avec un certain plaisir par ceux qui, une fois de plus, s'en tenaient aux apparences :

Il est clair, d'une clarté même un peu agressive, que M. Roger Vitrac n'accepte pas de donner à ses idées dramatiques les moules en usage dans nos théâtres; son esthétique participe au contraire de la parade et du ballet, avec un rien de mystification qui d'ailleurs était souvent au fond des tabarinades. Que si l'on veut prendre au sérieux — je veux dire si l'on veut suivre logiquement les mouvements de ce loup-garou, on risque des mécomptes graves — pourquoi ne pas accepter plutôt la règle du jeu telle que M. Vitrac nous la donne dans la dernière scène de ces quatre actes, une scène qui ne serait qu'une pantalonnade inutile si elle n'avait pas précisément ce but explicatif.

(Jacques LYNN, *L'Ordre*, 28 février 1940.)

*
**

La pièce était-elle plus accordée à notre temps ? Il le semble, bien qu'elle n'ait pas connu une grande diffusion en 1972 à Bordeaux. On a beaucoup parlé, à son propos, de surréalisme et d'anti-vaudeville :

La fable est surréaliste en diable. Vitrac prend un croquemitaine de folklore dont il fait l'incarnation du complexe peur-désir qui hante si délicieusement les rêves du beau sexe.

Vitrac brode là-dessus une pochade méchante et rigolarde qui crépite de fantaisie, de clins d'œil, de calembours, de références littéraires et autres. Un régal pour les initiés. Mais la construction, l'anti-construction plutôt, n'a pas la rigueur de celle de *Victor* [...] D'où un ton qui oscille entre le refus d'un genre et son acceptation...

(Henry RABINE, *La Croix*, 6 février 1972.)

Ce retour aux origines vitraciennes était attribué à la mise en scène :

Robert Rimbaud parvient à donner à sa mise en scène le mouvement de vaudeville tout en rehaussant les traits surréalistes. Le décor, d'Armand Abplanalp, l'a sûrement aidé. Des fleurs énormes, des arbres touffus et mobiles transforment l'espace selon les nécessités de l'action...

(Michel GREY, *L'Aurore*, 25 janvier 1972.)

LE SABRE DE MON PERE

L'accueil de cette pièce fut franchement mauvais, en dépit des scrupules témoignés par certains critiques qui savaient Vitrac très malade. Le jugement catégorique de Robert Kemp est, à ce titre, caractéristique :

... Mais la pièce de M. Roger 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 par réplique, ne manque pas de saveur, est dans l'ensemble d'une insignifiance définitive...

(*Le Monde*, 18 février 1951.)

Celui de Jacques Lemarchand est particulièrement significatif, dans la mesure où il émane d'une personne qui ne craint ni l'incohérence, ni la subversion, ni l'audace et qui manifeste ici sa déception devant les facilités d'un auteur dont il faisait grand cas auparavant :

Un excellent auteur dramatique et un spirituel acteur, parfait metteur en scène d'autre part, s'entendent ainsi, s'accordent, pour présenter dans l'un des plus agréables théâtres de Paris une pièce faible, pleine de trucs maigres et d'incohérence, bien jouée, bien décorée, bien costumée, et qui laisse à l'auditeur une pénible impression de vide et de morne laisser-aller.

(*Le Figaro littéraire*, 24 février 1951.)

Pour sa part, Jean-Jacques Gautier explique l'échec de Vitrac par un blocage affectif, une incapacité à se détacher d'une situation vécue intimement, et, somme toute, il cerne bien le propos de l'auteur :

Je ne sais pourquoi j'ai le sentiment que, dans *Le Sabre de mon père* (dont le titre n'est pas suffisamment expliqué), M. Roger 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 conservé des attaches. Car, seuls, des 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.

(*Le Figaro*, 12 février 1951.)

Mais cette analyse attentive, pas plus que la défense entreprise par Jean Anouilh, ne parviendront à sauver la pièce :

... Nous sommes quelques-uns du métier qui travaillons depuis l'autre guerre 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.

Pirandello dans un coup de génie dont on ne dira jamais assez l'importance vitale pour le théâtre s'est donné un jour la peine de l'étrangler avec les *Six personnages en quête d'auteur*. Or, malgré cette exécution capitale, malgré ce que nous avons fait tous selon nos moyens, humblement, pour nous débarrasser de ce vêtement de confection [...] malgré tant d'ingéniosité et de patience, nous en sommes tous là, nous les éternels élèves, quand nous passons notre bachot devant nos maîtres les soirs de générale. La pièce est-elle bien faite ou non ? Eh bien non. Ni *Colombe* ni *Le Sabre* ne sont des pièces bien faites. Mais si les comédiens les jouent « comme des dieux », c'est qu'elles ont des personnages sinon (Sophie Desmarets, Pierre Dux et Roquevert qui connaissent aussi leur métier ne me contrediront pas) ils ne les joueraient pas bien [...] Vous verrez que la scène de lutte à main plate entre Roquevert et Dux avant l'arrivée terrifiante du petit garçon qui voit son père sur le dos, l'entrée du vieux paysan Genin en blouse et en patois qui vient refuser de payer la note de baccara de son fils devant tout ce beau monde en rond de jambes, le long duel haineux, aux cartes, entre Dujardin et Boussu, sont des moments de théâtre étonnants de cruauté comique. La pièce coule nonchalamment, on ne sait trop d'où elle vient ni où elle va. Et après, laissons 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.

(Opéra, 7 mars 1951.)

MEDOR

Boudée par le public, cette pièce fut appréciée par les critiques qui appelèrent à voir le spectacle et à rendre justice à Vitrac et Obaldia.

Jean-Jacques Gautier loue les interprètes

qui animent de la façon la plus spirituelle la très spirituelle petite pièce en deux tableaux, *Médor*, où Roger Vitrac avait mis toute sa fraîcheur, toute sa finesse, toute sa délicatesse de grand paresseux exceptionnellement doué et qui, d'un stylo nonchalant, pouvait écrire des cocasseries délicieuses sans avoir l'air de s'en apercevoir.

(*Le Figaro*, 16 décembre 1966.)

Tandis que Jacques Lemarchand (*Le Figaro littéraire*, 29 décembre 1966) y voit une charmante parodie du théâtre de cocus et que Christian Mégret y retrouve le ricanement de son ami (*Carrefour*, 4 janvier 1967), Gilles Sandier accuse le trait noir de Vitrac, desservi par la complaisante mise en scène de Maurice Jacquemont :

Cette fois, c'est du boulevard en dérision, fouillé par la cravache sur-réaliste. La pièce, c'est ça. Les répliques grincent. Et j'aime beaucoup. Vitrac, comme le Ionesco de *Jacques*, savait retourner comme doigt de gant le théâtre bourgeois.

(*Arts*, 21 décembre 1966.)

ROGER VITRAC
ET SON TEMPS

<i>Dates</i>	<i>Vie et œuvre de Roger Vitrac</i>	<i>Événements artistiques et littéraires</i>	<i>Événements historiques</i>
1896		<i>Ubu Roi</i> d'Alfred Jarry. Naissance d'André Breton et Tristan Tzara.	
1897		Naissance d'Aragon et Soupault.	
1899	17 novembre : Naissance de Roger Vitrac.	Naissance d'Armand Salacrou.	Mort de Félix Faure. Emile Loubet Président de la République. Suite de l'Affaire Dreyfus, procès de Rennes. Guerre des Boers.
1900		<i>Poil de Carotte</i> de Jules Renard. Bergson : <i>Le Rire</i> . Freud : <i>L'Explication des rêves</i> .	Exposition Universelle à Paris. Théorie des Quanta (Max Planck). Révolte des Boxers à Pékin. Les Français au Tchad.
1902		H. de Régnier : <i>La Cité des eaux</i> . <i>Pelléas et Mélisande</i> de Debussy. Maeterlinck.	Ministère Combes.
1905		Naissance de Samuel Beckett.	Relativité restreinte (Einstein).
1906		Picasso : <i>Les Femelles d'Avignon</i> . Mort d'Alfred Jarry.	
1907		Naissance d'Arthur Adamov. <i>Occupe-toi d'Amélie</i> de Feydeau.	Affaire Stenheil.
1908			

1909				Exécution de Ferrer. Peary au Pôle Nord. Blériot traverse la Manche. Comète de Halley.
1910	7 mars : naissance de Patrice Vitrac (mort le 9 mars 1912).	Naissance de Jean Anouilh.		Coup d'Agadir.
1911	Installation de la famille Vitrac à Paris, boulevard de Grenelle, puis 17, rue de Palestro.	Début de <i>Fantômas</i> d'Allain et Souvestre. <i>Impressions d'Afrique</i> de Raymond Roussel.		
1912	2 octobre : élève au Collège Chaptal jusqu'à Pâques 1918.	Naissance d'Eugène Ionesco. <i>Pygmalion</i> de G.B. Shaw.		Poincaré, Président de la République. Loi de trois ans.
1913		Proust : <i>Du Côté de chez Swann</i> . Apollinaire : <i>Alcools</i> . J. Copeau fonde le Vieux Colombier.		Ministère Viviani, L.J. Malvy à l'Intérieur. Première Guerre mondiale.
1914				Interdiction de l'absinthe en France. Bataille de Verdun.
1915		<i>Les Vampires</i> , film de L. Feuillade.		Entrée en guerre des USA. Offensive Nivelle. Chute de Valmy. Ministère Clemenceau. Révolution d'Octobre en Russie.
1916		Débuts de Dada à Zurich.		Armistice. Ministère Lloyd George à Londres.
1917		Apollinaire : <i>Les Mamelles de Tirésias</i> . <i>Parade</i> (Cocteau, Satie, Picasso).		
1918	Pâques : repli à Souillac. Baccalauréat à Cahors.	Mort de Guillaume Apollinaire.		

<i>Dates</i>	<i>Vie et œuvre de Roger Vitrac</i>	<i>Événements artistiques et littéraires</i>	<i>Événements historiques</i>
1919	<i>Le Faune noir</i> , poèmes.	<i>Les Champs magnétiques</i> par Breton et Soupault.	Election du Bloc national. Traité de Versailles.
1920	Epouse sa cousine Géraldine. Incorporé au 104 ^e R.I. avec Arland, Limbour, Crevel, François Baron...	<i>Le Paquebot Tenacity</i> de Charles Vildrac. Chaplin : <i>The Kid</i> . Manifestations Dada.	Deschanel, Président de la République. Congrès de Tours, formation du Parti communiste français.
1921	Participe à la Manifestation Dada de Saint-Julien-le-Pauvre. Rencontre d'Aragon puis Breton. Fondation de la revue <i>Aventure</i> .	Charles Dullin fonde l'Atelier. Cocteau : <i>Les Mariés de la Tour Eiffel</i> . Procès Maurice Barrès par Dada.	
1922	<i>Le Peintre</i> , dans le dernier numéro d' <i>Aventure</i> . Membre du Comité organisateur du « Congrès de Paris ». Publications dans <i>Littérature</i> .	Mort de Marcel Proust. Raymond Roussel : <i>Locus Solus</i> . Période des « Sommeils ». Murnau : <i>Nosferatu le vampire</i> . F. Lang : <i>Le Dr Mabuse</i> .	Mussolini : marche sur Rome. Carter et Lord Carnavon découvrent la nécropole de Tut-Ankh-Hammon.
1923	Voyage initiatique en Sologne, avec Aragon, Breton, Max Morise.	<i>Six personnages en quête d'auteur</i> (Pirandello, mise en scène : Pitoëff). Tzara : <i>Le Cœur à gaz</i> . J. Romains : <i>Knock</i> .	Putsch nazi. Mécanique ondulatoire (L. de Broglie).
1923-1924	Collaboration au <i>Journal du Peuple</i> et à <i>Les Hommes du jour</i> .		

1924

« Fait acte de surréalisme absolu » lors de la fondation du Mouvement. Rencontre Antonin Artaud. Fréquente le groupe de la rue Blomet (Masson, Limbour, Leiris, J. Baron...) *Les Mystères de l'Amour.*

Eisenstein : *Le Cuirassé Potemkine.*
Breton : *Manifeste du Surréalisme.*
Tristan Tzara : *7 Manifestes Dada.*
Mouchoir de Nuages.
Ballets suédois.
Salacrou : *Le Casseur d'Assiettes.*

Funérailles de Lénine.
Election du Cartel des gauches.

1925

Mis à l'index par André Breton.

Fondation du Cartel (Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff).

1926

26 septembre : Fondation du Théâtre Alfred-Jarry, avec Artaud et Robert Aron. *Connaissance de la Mort.*

Poussière de Soleils de Raymond Roussel.
Le Bourreau du Pérou de G. Ribemont-Dessaignes.
Artaud et Soupault exclus du Surréalisme.

1927

Mai : répétitions des *Mystères de l'Amour.*
1^{er}, 2 juin : premier spectacle du Théâtre Alfred-Jarry.
Humoristiques et Cruautés de la Nuit.

Vol transatlantique de Lindbergh.
Relations d'incertitude d'Heisenberg.

Dates	Vie et œuvre de Roger Vitrac	Événements artistiques et littéraires	Événements historiques
1928	<p>14 janvier : deuxième spectacle du Théâtre Alfred-Jarry (<i>Partage de Midi</i>, acte III).</p> <p><i>La Mère</i>, film de Poudovkine.</p> <p>Rapprochement momentané avec André Breton.</p> <p>2 et 9 juin : troisième spectacle du Théâtre Alfred-Jarry (<i>Le Songe</i> de Strindberg).</p> <p>24, 29 décembre et 5 janvier : quatrième spectacle du Théâtre Alfred-Jarry : <i>Victor ou Les Enfants au pouvoir</i>.</p> <p>Étude sur <i>Georges de Chirico</i> (Gallimard).</p>	<p>Siegfried de Jean Giraudoux.</p> <p><i>Topaze</i> de Pagnol.</p> <p>Aragon : <i>Traité du Style</i>.</p> <p>Breton : <i>Nadja</i>.</p> <p>Formation du Grand Jeu (R.G. Leconte, Daumal, Vailland, M. Henry, J. Sima).</p> <p><i>L'Opéra de quat'sous</i> de Brecht.</p>	
1929	<p>Publication de <i>Victor</i> (Denoël).</p> <p>Décembre : officiellement exclu du surréalisme. Se joint au cercle de <i>Documents</i>. Étude sur <i>Jacques Lipchitz</i> (Gallimard).</p>	<p>Breton : <i>Deuxième Manifeste du Surréalisme</i>.</p> <p><i>Le Soulier de Satin</i> de Claudel.</p> <p><i>Les Enfants terribles</i> de Cocteau.</p> <p><i>Jean de La Lune</i> de Marcel Achard.</p>	<p>29 octobre : crash à la Bourse de New York.</p> <p>Staline prend le pouvoir en URSS; exil de Trotsky.</p>
1930	<p>Mars : <i>Le Théâtre Alfred-Jarry et l'hostilité publique</i>.</p> <p>Collabore au pamphlet contre Breton.</p> <p><i>Un cadavre</i>.</p> <p>Film sur <i>Les Cyclades</i> avec Elie Lotar.</p>	<p><i>Juliette ou la clé des songes</i> de Georges Neveux.</p> <p><i>Monkey business</i>, film des Marx Brothers.</p>	

1932	Croisières annuelles en Grèce.	<i>L'Hermine</i> d'Anouilh. Céline : <i>Le Voyage au bout de la nuit</i> . Création du groupe <i>Octobre</i> (Pré-vert). <i>Zéro de conduite</i> de Jean Vigo.	
1933	Mars : création chez Vitrac de la Revue <i>Minotaure</i> .	Suicide de Raymond Roussel.	Hitler prend le pouvoir à Berlin. Incendie du Reichstag.
1934	Rupture avec Antonin Artaud. 8 juin : <i>Le Coup de Trafalgar</i> , monté à l'Atelier par Marcel Herrand et Jean Marchat.		Affaire Stavisky. Émeutes à Paris (6 février). Fin de la prohibition aux USA.
1935	Travail avec Raoul Ploquin et Jean Gremillon pour la U.F.A., à Berlin. Collaboration à <i>La Bête Noire</i> , mensuel artistique et littéraire.	Aragon et Soupault : <i>Le Trésor des Jésuites</i> . Giraudoux : <i>La Guerre de Troie n'aura pas lieu</i> . Salacrou : <i>L'Inconnue d'Arras</i> . Artaud : <i>Les Cenci</i> . Suicide de René Crevel. Barraut monte <i>Autour d'une mère</i> .	
1936	12 octobre : <i>Le Camelot</i> monté à l'Atelier par Dullin.	Mort de Pirandello et de Lorca.	Guerre d'Espagne. Front populaire en France, accords syndicaux.
1937	Adapte <i>L'Homme de nulle part</i> de Pirandello tourné par P. Chenal.	Anouilh : <i>Le Voyageur sans bagages</i> . Sylvain Itkine crée <i>Ubu Enchaîné</i> .	

<i>Dates</i>	<i>Vie et œuvre de Roger Vitrac</i>	<i>Événements artistiques et littéraires</i>	<i>Événements historiques</i>
1938	20 avril : <i>Les Demoiselles du large</i> à l'Œuvre. Billets humoristiques à <i>Paris Soir</i> . 20 août : Reprise du <i>Coup de Trafalgar</i> , par Sylvain Ikine. Ecrit <i>La Bagarre</i> . Amitié durable avec Anouilh. A Nice, tournage de <i>L'Or de Cristobal</i> , film inachevé de J. Becker.	Artaud : <i>Le Théâtre et son double</i> .	Anschluss — Munich (30 septembre).
1939	A Nice, tournage de <i>Macao ou l'enfer du jeu</i> . Ecrit <i>Médor</i> . Emissions au Poste Paris-Mondial avec Giraudoux. Mobilisé à la Radio.	Mort de Freud. <i>La Règle du jeu</i> de Jean Renoir.	Début de la Deuxième Guerre mondiale.
1940	27 février : <i>Le Loup-Garou</i> aux Noctambules. Mai : exode à Bordeaux puis Souillac.		Armistice demandé par Pétain.
1942	Tournage de <i>Feu sacré</i> et <i>L'Assassin a peur la nuit</i> .	<i>Les Visiteurs du soir</i> de Marcel Carné.	Occupation de la zone libre.
1944	A Cieurac, veille sur des tableaux des Musées Nationaux.	<i>Le Désir attrapé par la queue</i> de Picasso.	6 juin : débarquement allié en Normandie.

1945	Scénarios de <i>L'Education sentimentale</i> , <i>Les femmes ne mentent jamais</i> , <i>Passage de l'Opéra</i> . Souffre d'hypertension artérielle. Collabore à <i>L'Ecran français</i> . Publication du <i>Théâtre I</i> chez Gallimard.	<i>Antigone</i> d'Anouilh. Vilar monte <i>La Danse de mort</i> de Strindberg. <i>Les Enfants du Paradis</i> de Carné.	Partage du monde à Yalta. Hiroshima.
1945-46			IV ^e République. Guerre d'Indochine.
1947		<i>Hop Signor!</i> de Ghelderode à Paris (écrit en 1935). <i>Les Epiphanies</i> de Pichette. <i>Les Nuits de la colère</i> de Salacrou.	
1948	<i>Théâtre II</i> chez Gallimard. Tournage de <i>Si ça peut vous faire plaisir</i> . Tournage de <i>Belshabée</i> au Maroc.	<i>Partage de Midi</i> de Claudel (écrit en 1905). <i>La Fête noire</i> d'Audiberti. <i>Akara</i> de R. Weingarten. Mort d'Antonin Artaud, de Maeterlinck. Mort de Jacques Copeau et Dullin.	
1950	4 mars : Chevalier de la Légion d'Honneur. 16 août : second mariage.	<i>Sire Halewyn</i> de Ghelderode. <i>L'Invasion</i> d'Adamov. <i>La Cantatrice chauve</i> d'Ionesco. <i>L'Equarrissage pour tous</i> de Boris Vian. Mort de G.B. Shaw.	Guerre de Corée.

<i>Dates</i>	<i>Vie et œuvre de Roger Vitrac</i>	<i>Événements artistiques et littéraires</i>	<i>Événements historiques</i>
1951	8 février : attaque d'hémiplégie. 17 février : <i>Le Sabre de mon père</i> au Théâtre de Paris. Achève <i>Le Condamné</i> .	<i>Monsieur Bob'le</i> de G. Schéhadé. <i>Théâtre de chambre</i> de Tardieu.	
1952	22 janvier : décès à Paris.	<i>Les Chaises</i> , <i>Amédée</i> d'Ionesco. <i>La Parodie</i> d'Adamov.	
1953		<i>En attendant Godot</i> de Beckett. <i>L'Alouette</i> d'Anouilh.	Mort de Staline.
1957		<i>Paolo Paoli</i> d'Adamov. <i>Fin de Partie</i> de Beckett.	
1962	Reprise de <i>Victor</i> par Anouilh.	<i>Le Roi se meurt</i> d'Ionesco. <i>Naïves hironnelles</i> de Dubillard.	
1964	<i>Théâtre III</i> et <i>IV</i> , <i>Dés-Lyre</i> chez Gallimard.		

TABLEAU DES PREMIERES REPRESENTATIONS (1)

1 — LES MYSTERES DE L'AMOUR

a) Les trois premiers tableaux ont été représentés les 1^{er} et 2 juin 1927 au Théâtre de Grenelle par le Théâtre Alfred-Jarry dans une mise en scène d'Antonin Artaud, des décors de Jean de Bosschère, avec :

Parice, le lieutenant de dragon	Raymond Rouleau
Léa	Genica Athanasiou
Madame Morin	Edmond Beauchamp
Trois amis {	Max Joly
{	Ulric Staram
{	Laurent Zacharie
Dovic-Lloyd George	Jean Mamy
La Vierge	Jacqueline Hopstein
Le jeune homme	René Bruyez
Le vieillard	René Lefèvre
Le directeur	Max Joly
Théophile Mouchet	Ulric Staram
M. Morin	Jacqueline Hopstein
Le Boucher	Etienne Decroux
L'auteur	René Lefèvre
Un agent	Max Joly

b) Le cinquième tableau a été interprété en avril 1965 par les étudiants de l'Université internationale au Théâtre Sarah-Bernhardt. à Paris.

c) La pièce, dans son intégralité, a été montée par l'Aquarium, groupe théâtral des Ecoles Normales Supérieures, durant la saison 1968-69, précédée de *Conversation-Sinfonietta* de Jean TARDIEU.

¹ Nous devons des remerciements à Marie-Françoise CHRISTOUT, Conservateur à la Bibliothèque de l'Arsenal, qui nous a aidé à mettre à jour ce tableau.

d) Montée au Teatro di Via Stamira (Rome) par la Communauté théâtrale italienne, le 5 janvier 1971 (le 4e tableau, où paraît Mussolini, était supprimé). Mise en scène de Giancarlo Sepe, avec Enzo de Marco, Lucina Malacrea, Piero Vegliante, Marina Ruta, Giuseppe Magliocco, Salvina Biancardi, Massimo Chimenti et Giancarlo Sepe. Décors et costumes de Paola Latrofa et Gabriella Lapizzi. Consultant artistique M. di Giovanni. Même mise en scène de G. Sepe au printemps 1969 (G. Lista).

2 — LE PEINTRE

a) Représentée pour la première fois en 1930, dans le salon de Lise Deharme, mise en scène de Marcel Herrand.

b) Reprise à Turin, décembre 1967 - janvier 1968 au cours d'un spectacle Dada présenté par le Teatro Delle Dieci sous le titre « Il cielo e coperto, il mio dito aperto » par les soins de Gian-Renzo Morteo et Ippolito Simonis avec : Franco Alpestro (Le Peintre), Anna Bonnasso (Maurice Parchemin), Elena Magoja (Anatole), Franco Vaccaro (Auguste Flanelle), Giovanni Moretti (Glucose), G. Angelillo (Le Policier).

3 — VICTOR OU LES ENFANTS AU POUVOIR

a) Créé à Paris le 24 décembre 1928, sur la scène de la Comédie des Champs-Élysées, par le Théâtre Alfred-Jarry, mise en scène d'Antonin Artaud, avec :

Victor	Marc Darnault
Charles Paumelle	Robert Le Flon
Emilie Paumelle	Elisabeth Launay
Lili	Edith Farnèse
Esther	Jeanne Bernard
Antoine Magneau	Auguste Bovério
Thérèse Magneau	Germaine Ozler
Le Général	Maxime Fabert
Ida Mortemart	Domenica Blazy
Le Docteur	Max Dalban

b) Reprise à Paris le 12 novembre 1946 au Théâtre Agnès Capri par la Compagnie du Thyase (direction Michel de Ré) dans une mise en scène de Michel de Ré; musique d'Henri Sauguet, avec Michel de Ré, Juliette Gréco, Claude Laurent, Christiane et Monique Lenier, Yvon Pench, Mylène Gage, George Malkine.

c) A Lyon en 1955-56 au Théâtre de la Comédie, dirigé par Roger Planchon.

d) A Paris, le 3 octobre 1962 au Théâtre de l'Ambigu, mise en scène de Jean Anouilh et Roland Pietri, assistés de François Guérin, décors de Jacques Noël, avec :

Victor	Claude Rich
Charles	Bernard Noël
Emilie	Monique Melinand
Lili	Marie-Claire Chantaine
Esther	Uta Taeger
Antoine	Alain Mottet
Thérèse	Nelly Benedetti
Maria	Danielle Cornille
Le Général	Hubert Deschamps
Ida Mortemart, la grande dame	Odile Mallet
Le Docteur	Henri Barbrey

Ce même spectacle s'est transporté au Théâtre de l'Athénée à partir du 4 avril 1963.

Cette mise en scène a été filmée pour la télévision et diffusée le 17 février 1963 à 20 h 30.

Le 11 janvier 1969 à 20 h 30, l'O.R.T.F. a diffusé, sur la chaîne France-Culture, un enregistrement de *Victor* avec la distribution de 1962.

e) La même mise en scène a servi en 1964-65 pour la tournée en province des Productions d'Aujourd'hui, José-Maria Flotats interprétant le rôle de Victor

f) Réalisation nouvelle de la Comédie de Bourges (Direction Gabriel Monnet) présentée au Théâtre Municipal de cette ville en octobre 1968, puis en tournée. Mise en scène de Guy Lauzin assisté de Marcel Guignard, décor et costumes de William Underdown, musique de Jean Laisné.

Victor	Philippe Clévenot
Charles	Charles Caunant
Emilie	Christine Théry
Lili	Geneviève Mnich
Antoine	Henri Massadau
Thérèse	Catherine Dejardin
Le Général	François Voisin
Ida, la grande dame	Rose Thiéry

Ce même spectacle a été filmé et projeté par la Télévision française le 10 mai 1970 à 20 h 30.

g) Lyon, du 15 au 19 mars 1972, puis au Festival de l'Ain de la F.N.S.T.A. par la Communauté Théâtrale de Lyon, direction Gérard Macé.

h) Caen, 10 avril 1972, par la Comédie de Caen (Centre dramatique régional, direction Jo Tréhard) dans une mise en scène de Jean Bouchaud, décors et costumes de William Underdown, avec :

Victor	Philippe Noël
Charles	Pierre Santini
Emilie	Julia Dancourt
Lili	Frédérique Méninger
Esther	Dyane Kury
Antoine	Jacques Rispal
Thérèse	Danièle Girard
Le Général	Jean Champion
Ida Mortemart	Nadine Alari
Le Docteur	Jean Bouchaud

i) La même équipe s'est produite à Paris au Théâtre Cyrano de décembre 1972 à février 1973, la mise en scène étant assurée par William Underdown.

j) XIX^e Festival de Bellac (6-14 juillet 1972) par le Centre Théâtral du Limousin, mise en scène de J.P. Laruy, décor et scénographie de J. Betain, costumes de Rosine Delamare, collage musical de J.P. Laruy.

k) Au Festival Roger Vitrac (direction Patrick Cazals), du 8 au 14 août 1972, à Souillac, Martel et Carennac, par la Compagnie Régis Santon; décors de Françoise Dome, mise en scène de Régis Santon avec la collaboration du Théâtre de l'Ouest Parisien.

l) Spectacle de la Communauté Théâtrale de Lyon pour la saison 1972-73.

m) donnée par la Compagnie Régis Santon à partir du 29 novembre 1974 au 21 février 1975 au Théâtre Essaïon (Paris). Costumes de Marie-France Santon, avec Martine Deconink (Esther), M. F. Santon (Mme Paumelle), Dominique Verdon (Lili), Micheline Welter (Mme Magneau), Patrick Busignies (Ida Mortemar, le Docteur), Jacques Charby (M. Magneau), Pierre Charras (Le Général), Régis Santon (Victor), Georges Ser (M. Paumelle).

n) Représentations à l'étranger :

- 5 août 1964 : Londres, Théâtre de l'Aldwych, par la Royal Shakespaere Company. Mise en scène de Robert Midgley, avec Michel Bryant dans le rôle de Victor. Traduction : Lucienne Hill.
- 28 mai 1965 : Genève, Nouveau Théâtre de Poche, mise en scène de Serge Nicoloff, décors de Michel Braun, J.P. Moriaud interprétant Victor.
- 30 décembre 1969, Anvers : Théâtre National, mise en scène de François Berckelaers, décors de Yen Pernath, le personnage de Victor étant incarné par Willy Vandermeulen.

4 — LE COUP DE TRAFALGAR

a) Créé à Paris le 8 juin 1934 au Théâtre de l'Atelier par le Rideau de Paris (Direction Marcel Herrand et Jean Marchat) dans une mise en scène de Marcel Herrand avec :

Jeanne Peigne	Agnès Capri
Flore Médard	Renée Tamary
Vincent Bonaventure	Alain Baranger
M ^{me} Peigne (la concierge)	Alice Reichen
Martin (l'ouvrier)	Pierre Devaux
M. Peigne (le concierge)	Sylvain Itkine
Désirade	Jenny Burnay
Simon Dujardin	Jean-Louis Barrault
M ^{me} Dujardin	Eve Cazalis
M. Despagne	Daniel Gilbert
M. Dujardin	Etienne Decroux
M ^{me} Lemer cier	Claire Gérard
Arcade Lemer cier	Jean Marchat
Adolphe Lemer cier	Marcel Herrand
Hatzfeldt	Fernand Bercher
M ^{me} Petitpas	Paule Dageve
M ^{me} Bouchardon	Maryse Bousquet

b) Repris au Théâtre des Ambassadeurs le 20 août 1938, mise en scène de Sylvain Itkine, décors de Georges Vakalo, avec : Jandeline, Madeleine Fontant, Jacqueline Gauthier, Sylvain Itkine, Géo Bury, Pierre Devaux, Tony Jacquot, Léonce Corne, Etienne Decroux, Lucien Meyrel, Henri Leduc, O'Brady.

c) A Lyon-Villeurbanne, Théâtre de la Cité (direction Roger Planchon) le 22 novembre 1968, dans une mise en scène de Jacques Rosner, décors et costumes d'Hubert Monloup.

d) Le même Jacques Rosner, assisté de J.C. Grinevald, a remanié sa mise en scène pour le Théâtre du Lambrequin (Tourcoing) dont il était devenu l'animateur. Spectacle créé le 3 mars 1972 à la Maison de la Culture d'Amiens, donné au Théâtre de l'Odéon du 5 avril au 7 mai de la même année.

<i>Distribution</i>	<i>1968</i>	<i>1972</i>
Jeanne Peigne	Colette Dompie-trini	Catherine Hubeau
Flore Médard	Véronique Silver	Monique Mélinand
Vincent Bonaventure	Jean Bouise	Gérard Melki
M ^{me} Peigne	Marie-Louise Ebeli	Catherine Réthi
Martin	René Morard	Georges Russchaert
M. Peigne	Henri Galiardin	Jacques Boyer
Désirade	Jacqueline Staup	Jacqueline Staup
Simon	J.G. Nordman	J.G. Nordman
M ^{me} Dujardin	Isabelle Sadoyan	Arlette Renard
M. Despaigne	Henri Labussière	Alain Ollivier
M. Dujardin	Claude Lochy	Serge Martel
M ^{me} Lemer-cier	Mary Marquet	Lucienne Lemarchand
Arcade	Robert Raimbaud	François Guérin
Adolphe	Gilles Chavassieux	Jean Escher
Hatzfeld	Jean Aster	Georges Berten
M ^{me} Bouchardon	Mireille Calvo	Catherine Rethi

5 — LE CAMELOT

a) Créé à Paris le 12 octobre 1936 au Théâtre de l'Atelier, mise en scène de Charles Dullin, décors de Touchagues, costumes de J. Schiaparelli, musique de Georges Auric, avec :

Louis-Toussaint Lacassagne	Georgius
François Lacassagne	Marthes
Alice Lacassagne	Gabrielle Fontan
Léa	Jenny Burnay
Denise Jourdan	Elisabeth Gould
Jean-Paul Jourdan	Maxime Gérard
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

b) Créé en allemand par le Hessische Staatsteater de Wiesbaden, le 22 septembre 1965, mise en scène de Wolfgang Blum, décors Ulrich Milatz, costumes Haidi Schürmann.

6 — LES DEMOISELLES DU LARGE

Pièce représentée pour la première fois à Paris le 20 avril 1938 au Théâtre de l'Œuvre. Mise en scène et décors de Paulette Pax, avec :

Marie de Bressac	Kissa Kouprine
Anna de Bressac	Marie-Louise Delby
Charles de Bressac	Jacques Erwin
Pierre Delrieu	Jacques Dumesnil
Dora	Mila Parely
Bordenio	Georges Rollin
Antoine Le Flouet	X
Premier pêcheur	A. Hildenbrand
Deuxième pêcheur	Luc Le Moine
Trois enfants {	M. Grumberg
{	G. Broussard
{	J. Brecourt

7 — LE LOUP-GAROU

a) Joué pour la première fois à Paris le 27 février 1940 au Théâtre des Noctambules, mise en scène et décors de Raymond Rouleau.

b) Repris à Bordeaux le 17 janvier 1972 par la Compagnie dramatique d'Aquitaine (direction Raymond Paquet), mise en scène de Robert Raimbaud, décors et costumes d'Armand Abplanalp.

<i>Distribution</i>	<i>1940</i>	<i>1972</i>
Le Docteur Bayard	Arthur de Vere	Raymond Paquet
André Camo-Dumont, dit le Loup-Garou	Raymond Rouleau	Robert Raimbaud
Gaston Palaiseau	Michel Vitold	
Henri de Cocuville	Robert Dartois	Marcel Roche
Ulysse, dit l'Oiseau	Serge Reggiani	
Yette Lucerne		
(M ^{me} Camo-Dumont) ...	Jandeline	Brigitte Jacques
Annunciado de la Huerta	Marfa Dhervilly	Frédérique Ruchaud
Consuelo de la Huerto ...	Françoise Lugagne	Madeleine Veines
Alphonsine de Cocuville	Andrée Méry	Micheline Cornil
M ^{me} Françoise	Esther Kiss	Dominique Sandrel
Mlle Amédée Lespinasse	Jenny Burnay	Mireille Pierre
Mlle Henriette	Gilberte Geniat	

8 — LE SABRE DE MON PERE

Créé au Théâtre de Paris, le 17 février 1951, mise en scène de Pierre Dux, décors de Félix Labisse, costumes de Rosine Delamare.

Edouard Dujardin	Pierre Dux
Françoise Dujardin	Sophie Desmarests
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
Adélaïde Poincot	Claire Gérard
Nini, sa fille	Anne Vitrac

9 — MEDOR

Créé au Théâtre du Studio des Champs-Élysées à Paris, le 10 décembre 1966. Mise en scène de Maurice Jacquemont, décors d'Olivier Mourgue, avec :

Jacques	Bernard Noël
Lucienne	Marie-José Nat
Marie	May Chartrettes
Médor	Robert Sigeyrol

(Au même programme : *L'Air du Large*, de René de Obaldia.)

La distribution initiale comprenait, outre Bernard Noël, les comédiens suivants : Evelyne Dandry, Ludmilla Hols, Marius Balbinot.

10 — ENTREE LIBRE

Pièce créée le 8 février 1967 au Théâtre Daniel-Sorano à Vincennes au cours d'un spectacle de « Théâtre à la carte » composé de trois pièces en un acte.

BIBLIOGRAPHIE

I — ŒUVRES DE ROGER VITRAC

- Le Faune noir*, poème, Paris, 1919, Lhen, Imprimeur, 36 p.
- « Le Jeune homme », *Aventure*, n° 1, novembre 1921, pp. 14-18.
- « Quatrain », *Aventure*, n° 2, décembre 1921, pp. 13-15.
- « Photographies animées », *Aventure*, n° 2, décembre 1921, p. 28.
- « L'Alchimiste », *L'Université de Paris*, 25 décembre 1921, p. 7.
- a) *Le Peintre*, *Aventure*, n° 3, janvier 1922, pp. 34-38.
- b) *Le Peintre*, *La courte Paille*, n° 78, 15 mars 1929.
- c) *Le peintre in* : Georges PILLEMENT, *Anthologie du Théâtre d'avant-garde*, Ed. du Béliet, 1949.
- « Giorgio de Chirico », *Littérature*, n° 1, nouvelle série, 1^{er} mars 1922, pp. 9-11.
- Monument*, *Littérature*, n° 2, nouvelle série, 1^{er} avril 1922, pp. 22-33.
- Mademoiselle Piège*, *Littérature*, n° 5, nouvelle série, 1^{er} octobre 1922.
- « Retour d'Ange » par J. Cocteau, *Littérature* n° 5, nouvelle série, 1^{er} octobre 1922, pp. 20-22.
- « La mort au public », *Les Hommes du jour*, 30 décembre 1922, p. 11.
- Poison*, *Littérature*, n° 8, nouvelle série, 1^{er} janvier 1923, pp. 10-13.
- « Peau-Asie », *Littérature*, n° 9, nouvelle série, 1^{er} février 1923, pp. 18-20.
- « Dernier Dada », *Le Journal du peuple*, 24 février 1923, p. 3.
- « Mise en confiance », *Le Journal du peuple*, 31 mars 1923, p. 3.
- « André Breton n'écrit plus », *Le Journal du peuple*, 7 avril 1923, p. 3.
- « Tristan Tzara va cultiver ses vices », *Le Journal du peuple*, 14 avril 1923, p. 3.
- « La N.R.F. champ de bataille », *Le Journal du peuple*, 21 avril 1923, p. 3.
- « Dormir », *Les Hommes du jour*, 28 avril 1925, p. 6.
- « Chambre ouverte », *Les Hommes du jour*, 12 mai 1923, p. 9.
- « Exposition René [sic] Picabia », *Les Hommes du jour*, 19 mai 1923, p. 16.
- « Roger Vitrac », *Le Journal du peuple*, 26 mai 1923, p. 3.
- « Arrivisme », *Les Hommes du jour*, 26 mai 1923, p. 5.
- « Francis Picabia évêque », *Le Journal du peuple*, 9 juin 1923, p. 3.
- « Amour », *Les Hommes du jour*, 23 juin 1923, p. 6.
- « Inventions », *Les Hommes du jour*, 23 juin 1923, p. 10.
- « Guet-apens », *Les Hommes du jour*, 4 août 1923, p. 7.
- « La Pataphysique », *Le Journal du peuple*, 13 octobre 1923, p. 3.
- « Migraine », *Littérature*, nos 11-12, 15 octobre 1923, pp. 18-20.

- « Le bon Apôtre », *Le Journal du peuple*, 20 octobre 1923 [Soupault].
- « Jarry », *Le Journal du peuple*, 3 novembre 1923, p. 3.
- « Le théâtre de Guillaume Apollinaire », *Comœdia*, 3 novembre 1923.
- « Le poésie et Henri Clouard », *Le Journal du peuple*, 17 novembre 1923, p. 3.
- « Etienne Maison vivant », *Le Journal du peuple*, 15 décembre 1923, p. 3.
- « Jacques la Faiblesse, directeur de la N.R.F. », *Paris-Journal*, 21 décembre 1923.
- Les Mystères de l'Amour*, Gallimard, 1924, coll. « Une œuvre, un portrait », 90 p.
- « André Breton », *Le Journal du peuple*, 5 janvier 1924, p. 3.
- « Les Pas perdus, d'André Breton », *La Revue européenne*, 1^{er} mai 1924.
- « Ma collaboration à *Littérature* », *Littérature*, n° 13, juin 1924, p. 11.
- « Hommage à Pablo Picasso », *Le Journal du peuple*, 21 juin 1924 (texte collectif).
- « Le suicidé fameux », *La Revue européenne*, 1^{er} août 1924, pp. 66-73.
- « Faisons des monstres, Delteil », *Le Journal littéraire*, n° 16, 9 août 1924.
- « Insomnie », *Commerce*, n° 3, hiver 1924, pp. 59-68.
- « Préface », *La Révolution surréaliste*, n° 1, décembre, en collaboration avec Boiffard et Eluard.
- « Les Mystères du rêve », *Comœdia*, 27 janvier 1925.
- « Le Monologue intérieur et le Surréalisme », *Comœdia*, 17 mars 1925, p. 3.
- « Parures », *Les Feuilles libres*, n° 39, mars-avril 1925, pp. 185-194.
- « La Barrière en feu », *Les Feuilles libres*, n° 41, octobre-novembre 1925, pp. 311-315.
- « Danger de mort », *N.R.F.*, 1^{er} septembre 1925, pp. 277-289.
- « Note sur l'Ombilic des limbes », *N.R.F.*, 1^{er} décembre 1925, p. 755.
- « Une magie individuelle », *Les Feuilles libres*, n° 42, janvier-février 1926, pp. 347-359.
- « Le goût du sang », *Commerce*, n° VII, printemps 1926, pp. 88-111.
- « Gravitations, par Jules Supervielle », *La Revue européenne*, n° 43, mai-juin 1926, pp. 48-49.
- Connaissance de la mort*, Gallimard, 1926, 278 p.
- « Vertèbres de la mer », *Les Feuilles libres*, n° 44, novembre-décembre 1926, pp. 74-77.
- Humoristiques*, Gallimard 1927, coll. « Une œuvre, un portrait », 57 p.
- Cruautés de la nuit*, *Les Cahiers du Sud*, 1927, 63 p.
- « Léon-Paul Fargue, seul », *Les Feuilles libres*, nos 45-46, juin 1927, pp. 123-132.
- « Le Voyage oublié », *Les Feuilles libres*, n° 47, décembre-janvier 1928, pp. 47-55.

- a) « Raymond Roussel », *N.R.F.*, 1^{er} février 1928, pp. 162-176.
- b) « Raymond Roussel », *Bizarre*, n° spécial, 2^e trimestre 1964, nos 34-35, p. 84.
- « Consuella », *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, pp. 18-19.
- « Le Voyage oublié », chap. II et III, *Les Feuilles libres*, n° 48, mai-juin 1928, pp. 109-128.
- Georges de Chirico, Gallimard, 1928, in-16, 64 p., coll. Les Peintres français nouveaux, n° 29.
- « Privilège », in : programme du groupe R, Studio des Ursulines, 18 février 1928.
- a) *Victor ou les Enfants au pouvoir*, Denoël 1929, in-4°, 122 p. et 3 gravures.
- b) *Victor ou les Enfants au pouvoir*, in : Roger VITRAC, *Théâtre*, Gallimard, 1946, pp. 7 à 90.
- c) *Victor ou les Enfants au pouvoir*, *L'Avant-scène*, n° 276, 15 novembre 1962, pp. 9 à 28.
- « Chanson d'Esther », *Le Grand Jeu*, n° 2, printemps 1929, p. 37.
- Catalogue G.L. Roux, 23 avril-6 mai 1929, Galerie Simon.
- « Constantin Brancusi », *Les Cahiers d'Art*, n° 8-9, 1929.
- « Poèmes surréalistes », *La Courte Paille*, n° 4, 1^{er} novembre 1929.
- « Le langage à part », *Transition*, n° 18, nov. 1929, p. 176-190.
- « Gaston-Louis Roux », *Documents*, 1929, n° VII, pp. 356-58.
- Jacques Lipchitz, Gallimard, 1929, in-16, 64 p., coll. Les Sculpteurs français nouveaux.
- « Moralement puer », *Un Cadavre*, janvier 1930, p. 2.
- a) « L'Ephémère », *Variétés*, 2^e année, n° 9, 15 janvier 1930.
- b) « L'Ephémère », Roger VITRAC, *Théâtre III*, Gallimard, 1964, pp. 55-68.
- « Humorage à Picasso », *Documents*, 1930, n° 3, pp. 127-128.
- « Marius », fragments, *Bifur*, n° 5, avril 1930, pp. 108-120.
- « Marius », fragment, *Front*, n° 1, décembre 1930.
- « Parisiana », *Le Phare de Neuilly*, n° 1, s.d. (vers 1930), pp. 36-39.
- « Poèmes 6-7 », *Transition*, nos 19-20, 1930, pp. 248-249.
- « L'enlèvement des Sabines », *Documents*, 1930, n° 6, p. 359.
- « L'Esprit moderne », *L'Intransigeant*, 17 mars 1931.
- « Los Pasajeros del Vainilla XII », *Imen* (Paris), avril 1931, pp. 217-225.
- « Gaston-Louis Roux », *Cahiers d'Art*, n° 4, pp. 209-214, 1931.
- « Démarches d'un poème », *La Courte Paille*, 15 décembre 1931, pp. 97-102.
- « Déclaration », *Transition*, n° 21, mars 1932, p. 139.
- « Les Cyclades » in : *Croisière aux îles Ioniennes et dans l'archipel grec du 19 mars au 7 avril 1932*, Paris, Neptos, s.d. (textes : Paul Morand et Roger Vitrac).

- « Espace et temps mêlés », *Les Cahiers du Sud*, juillet 1933, pp. 489-490.
- a) « Souillac et l'Orient », *L'Intransigeant*, 23 juillet 1933.
- b) « Souillac et l'Orient », *Le Mât de Cocagne*, octobre 1933.
- « Le Coup de Trafalgar », acte III, *Le Crapouillot*, oct. 1934, p. 18-25, ill.
- « Santorin », *Visages du monde*, n° 22, 15 février 1935.
- « Planche pourrie », *La Bête noire*, n° 1, 1^{er} avril 1935.
- « Enseignes », *Arts et métiers graphiques*, n° 46, 15 avril 1935.
- « Pour quatre planches et pas grand-chose », *La Bête noire*, n° 3, 1^{er} juin 1935.
- « La Plume au chapeau », *La Bête noire*, n° 4, 1^{er} juillet 1935.
- « Malte », *Visages du Monde*, n° 27, 15 juillet-15 août 1935.
- « Apollon et Ariane », *Le Voyage en Grèce*, été 1935, pp. 11 et 12.
- a) *Le Coup de Trafalgar*, Gallimard, 1935, in-16, 127 p.
- b) *Le Coup de Trafalgar*, in Roger VITRAC, *Théâtre*, Gallimard, 1946, pp. 91-182.
- « Escales d'Ulysse » in : *Le Voyage en Grèce*, printemps 1937.
- « Deux heures du matin aux Halles », *Visages du Monde*, n° 46, 15 juin 1937.
- « Actualité du Théâtre grec », *Le Voyage en Grèce*, été 1937, pp. 15-17.
- a) *Les Demoiselles du large*, drame en quatre actes et huit tableaux, in *Les Œuvres libres*, n° 206, Fayard, août 1937.
- b) *Les Demoiselles du large*, drame en treize tableaux, in Roger VITRAC, *Théâtre II*, Gallimard, 1948, pp. 59-176.
- « Actualité de Guillaume Apollinaire », *Les Cahiers du Sud*, n° 223, avril 1940, pp. 249-250.
- « Le regard de Paul Klee », *Les Cahiers d'Art*, n°s 20-21, pp. 53-55, 1944-45.
- Théâtre I. — Victor ou les Enfants au pouvoir — Le Coup de Trafalgar — Le Camelot*, Gallimard, 1946, in-16, 303 p.
- a) *Le Loup-Garou*, comédie en quatre actes, *Les Œuvres libres*, nouvelle série, n° 10, Fayard éd., 1946.
- b) *Le Loup-Garou* in : Roger VITRAC, *Théâtre II*, Gallimard, 1948, pp. 177-290.
- Théâtre II. — Les Mystères de l'Amour — Les Demoiselles du large — Le Loup-Garou*, Paris, Gallimard, 1948, 295 p.
- « Poèmes », *L'Arbalète*, n° 13, été 1948.
- « Combat du livre et de la cathédrale », *La Nef*, n° spécial Humour poétique, décembre 1950-janvier 1951, n°s 71-72, pp. 175-176.
- a) *Le Sabre de mon père*, comédie en trois actes, *Les Œuvres libres*, n° 258, avril 1951, pp. 199-302.
- b) *Le Sabre de mon père*, in *France Illustration*, *Le Monde illustré*, supplément théâtral et littéraire, n° 80, 14 avril 1951, 32 p.
- c) *Le Sabre de mon père*, in Roger VITRAC, *Théâtre IV*, 1964.
- « G.B. Shaw », *Les Lettres françaises*, n° 387, 7 nov. 1951, p. 1-12.

Théâtre III. — Le Peintre — Mademoiselle Piège — Entrée libre — Poison — L'Ephémère — La Bagarre — Médor, Gallimard, 1964, 256 p.

Théâtre IV. — La Croisière oubliée — Le Sabre de mon père — le Condamné, Gallimard, 1964, 236 p.

Dés-Lyre, poésies complètes présentées et annotées par Henri Béhar, Gallimard, 1964, 224 p. (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.)

Le Voyage oublié, précédé de « Roger Vitrac et le théâtre surréaliste », par J.P. Han, Rougerie, 1974, 93 p.

Champ de bataille, précédé de « Une poétique de combat » par J.P. Han, Rougerie, 1975, 122 p.

Re-tour de manivelle, suivi de « La légende amoureuse de Gérard de Nerval », précédé de « Roger Vitrac et le cinéma » par J.P. Han, Rougerie, 1976, 102 p. (reproduit les articles de *L'Ecran français*, 2 janv. - 9 octobre 1946, que nous n'avons pas mentionnés ici).

SOUS LE PSEUDONYME D'EUGENE SIMON

« Yes, we have no bananas », *Les hommes du jour*, 20 octobre 1923, p. 4.

« Un jour sans homme », *Les Hommes du jour*, 10 novembre 1923, p. 13.

« Le Secrétaire », *Les Hommes du jour*, 18 novembre 1923, p. 5.

« Mystification », *Les Hommes du jour*, 25 novembre 1923.

« Un petit jeu », *Les Hommes du jour*, 12 janvier 1924, p. 5.

EN FORMAT DE POCHE

Victor ou les Enfants ou pouvoir, Manteau d'Arlequin, 1970, 96 p.

Le Coup de Trafalgar, Manteau d'Arlequin, 1970, 96 p.

Le Camelot, Manteau d'Arlequin, 1972, 128 p.

II — BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE ¹

- ANDREOLI, Jean-Pierre, *Les drames de Roger Vitrac et le théâtre d'avant-garde*, thèse microfilmée, 1968.
- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1956-1974.
- BAILLY, René, Notice du *Larousse mensuel*, n° 451, mars 1952.
- BARON, François, *Les Frontières du bonheur*, Gallimard, 1954.
- BARON, Jacques, *L'An I du Surréalisme*, Denoël, 1969.
- BEHAR, Henri, *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Nizet, 1966.
- BEHAR, Henri, *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1967 et 1979.
- BEIGBEDER, Marc, *Le Théâtre en France depuis la libération*, Bordas, 1959.
- BRETON, André, *Les Pas perdus*, Gallimard, 1924.
- BRETON, André, *Entretiens 1913-1952*, Gallimard, 1952.
- BRETON, André, *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, 19...
- COPFERMANN, Emile, *La mise en crise théâtrale*, Maspero, 1972.
- CREVEL, René, « Chronique : Les Mystères de l'Amour », *Les Feuilles libres*, n° 40, mai-juin 1925, pp. 282-83.
- ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Buchet-Chastel, 1971.
- HUGNET, Georges, *L'Aventure Dada*, Seghers.
- MADRAL, Philippe, et ROSNER, Jacques, *Cahiers de la production théâtrale*, n° 2, 1972, et n° 4, 1972, Ed. Maspero.
- MAGUIRE, Robert, *Le hors-théâtre*, Thèse pour le doctorat d'Université de la Sorbonne, inédit.
- NOEL, Bernard, notice du *Dictionnaire biographique des auteurs*, S.E.D.E. Laffont-Bompiani, 1958.
- PHILIPPON, Henri, *Almanach de Saint-Germain-des-Prés*, Paris, L'Ermite, 1950.
- PILLEMENT, Georges, *Anthologie du théâtre français contemporain*, Ed. du Bélier, 1949, pp. 364-381.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Corti, 1952.
- REGENT, Roger, Notice de l'*Enciclopedia dello spettacolo*, Rome, Le Maschere, 1962.
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, *Déjà jadis ou Du Mouvement Dada à l'espace abstrait*, Julliard, 1958.
- ROY, Claude, « Les enfants au pouvoir, enfin », *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} décembre 1962, pp. 1075-1083.

¹ Les comptes rendus critiques initialement publiés dans les journaux (par ailleurs mentionnés dans le dossier de presse ci-dessus) et repris en recueil ne sont pas signalés.

- SEVERS, Carol : Vitrac and surrealism in the theater, Diss Abstr. 76-77
(thèse microfilmée, 1976, 363 p.).
- SURER, Paul, *Le Théâtre français contemporain*, Sedes, 1964.
- TONELLI, Franco, *L'esthétique de la cruauté*, Nizet, 1972.
- VILSHÖVER, Klaus-Dicter, *Die Entwicklung der Dramatischen Gestaltung im Theater Roger Vitrac*, Droz, Genève, 1976, 160 p.
- VOLTZ, Pierre : *La Comédie*, Armand Colin, 1964.

*
**

TABLE DES MATIERES

Essais	7
Espace et temps mêlés	9
Prolégomènes à la théâtralité	31
L'Œuvre théâtrale	53
Dramaturgie	157
Dossiers	175
Textes et Documents	177
Vitrac par lui-même	182
Poétique	186
Témoignages	197
Jugements	205
Dossier de presse	207
Roger Vitrac et son temps	225
Tableau des premières représentations	235
Bibliographie	245



Le théâtre de Roger Vitrac est devenu un classique du ^{xx}e siècle. Il n'est pas une saison où on ne joue *Victor ou Les Enfants au pouvoir*. Mais ce chef-d'œuvre de la scène surréaliste n'est pas venu tout seul, et il a été suivi de bien d'autres pièces qui méritent l'attention des amateurs.

Parce que son théâtre est essentiellement physique, exhibant un érotisme chauffé à blanc, mettant sur le même plan le rêve et la vie, montrant leurs rapports réciproques. Alors que la perspective métaphysique du Symbolisme, par exemple, suppose un drame intemporel, Vitrac s'emploie à dater et situer très précisément chacune de ses pièces dans un contexte historique et social déterminé.

C'est que le Surréalisme, selon lui, est un relevé aussi exact que possible de la réalité sur les plans équivalents et complémentaires du vécu et de l'imaginaire. Les archétypes qu'il développa à partir du fond collectif sont bien le produit d'une époque troublée, qui part d'une guerre mondiale pour en atteindre une seconde. Mais ce n'est pas une raison pour se lamenter, et les formes carnavalesques n'ont pas perdu leurs droits.

Ce théâtre neuf, dont Vitrac est le pionnier, nécessite un langage dramatique nouveau. Exprimant le désir, il fait la part belle à l'automatisme. Mais aussi, il s'attaque au langage de la relation quotidienne, soulignant ses paralogismes, ses absurdités, ses amphibologies, prenant les stéréotypes au pied de la lettre pour mieux les démonter. Dès lors s'instaure un langage-vérité, esquisse d'une vérité du langage sur quoi devrait se fonder toute relation humaine authentique.

Dans ce sens, la dramaturgie onirique de Vitrac préfigure tout, le théâtre contemporain, d'Eugène Ionesco à Romain Weingarten.

H.B.

ISBN 2-8251-0350-0



9 782825 103500