



REVUE QUÉBÉCOISE
D'ÉTUDES THÉÂTRALES

L'Annuaire théâtral

59

LA SCÈNE SURRÉALISTE

SQET

Université
de Montréal



L'Annuaire théâtral

N° 59

PRINTEMPS 2016

LA SCÈNE SURREALISTE

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec l'Université de Montréal. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Jeanne Bovet (Université de Montréal)

Catherine Cyr (Université du Québec à Montréal)

Comité de rédaction

Sophie Bastien, présidente de la SQET (Collège militaire royal du Canada)

Jean-Paul Quéinnec, responsable de la section Recherche-création (Université du Québec à Chicoutimi)

Hervé Guay, membre du comité de rédaction (Université du Québec à Trois-Rivières)

Conseil scientifique

Pauline Bouchet (Université Stendhal – Grenoble 3)

Yves Jubinville (Université du Québec à Montréal)

Louise Ladouceur (Université de l'Alberta)

Jane Moss (Duke University)

Irène Perelli-Contos (Université Laval)

Jean-Pierre Ryngaert (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Production

Secrétariat de rédaction : Marianne Côté-Beauregard et Émilie Coulombe

Révision des textes : Marianne Côté-Beauregard

Conception graphique et mise en page : Julie Parent (www.julieparent.com)

Impression : Repro-UQAM

Couverture : Représentation de *Tristan fou* de Salvador Dalí au Covent Garden de Londres, 1949.

Photographie de Roger Wood. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / SODRAC (2016)

© Roger Wood / Royal Opera House / ArenaPAL (2016)

Rédaction

L'Annuaire théâtral

lannuairetheatral@gmail.com

Département des littératures de langue française

Université de Montréal

C.P. 6128, succ. Centre-ville

Montréal (Québec)

Canada, H3C 3J7

ISSN : 0827-0198

ISSN : 1923-0893 (EN LIGNE)

Dépôt légal, 4^e trimestre 2016

Bibliothèque et Archives Canada

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Partenaires

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

Chaire de recherche du Canada en dramaturgie

sonore au théâtre (UQAC)

Université de Montréal

L'Annuaire théâtral est disponible sur la

plateforme Érudit à l'adresse suivante :

www.erudit.org/revue/annuaire/apropos.html

L'Annuaire théâtral est publié grâce à l'appui
du Conseil de recherches en sciences
humaines du Canada (CRSH)

SOMMAIRE

DOSSIER :

LA SCÈNE SURRÉALISTE

Sous la responsabilité de **Sophie Bastien**

MOT DES DIRECTRICES

Rêver le théâtre	5
Jeanne Bovet	

DOSSIER

PRÉSENTATION

Les scènes du surréalisme	9
Sophie Bastien	

<i>S'il vous plaît</i> : le théâtre de boulevard au filtre de l'image dialectique.....	15
Emmanuel Cohen	

De Musidora à Mad Souris : l'influence du cinéma sur <i>Le trésor des Jésuites</i> de Breton et Aragon	31
Léa Buisson	

D'une expérience subversive du jeu théâtral à la création d' <i>objets bouleversants</i> par le groupe surréaliste de Bruxelles	49
Nathalie Gillain	

Hans Bellmer : portrait du premier marionnettiste d'un théâtre énergétique.....	71
Shirley Niclais	

Du Metropolitan Opera à Broadway : Dalí à la conquête de la scène américaine	85
Mathilde Hamel	



DOCUMENT

Une part d'héritage « objectif » du surréalisme au théâtre 107
Michel Corvin

RECHERCHE-CRÉATION

Dans la fabrique des songes..... 113
Florent Siaud

NOTES DE LECTURE..... 145

RÉSUMÉS / ABSTRACTS / NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES 155

RÊVER LE THÉÂTRE

Le théâtre est un art du concret, ancré dans la matérialité de la scène et de la perception sensible. Il est en même temps le lieu de toutes les projections et de toutes les illusions. Jouant à divers degrés du brouillage et du passage entre réalité et fiction, il constitue un champ propice à l'interrogation des rapports entre le réel et le rêve. La dramaturgie baroque a fait de cette interrogation un thème apparenté à celui du théâtre lui-même, « ce fantôme sans assises » (*La tempête*), en la mettant au service d'enjeux tantôt romanesques (*Le songe d'une nuit d'été*), tantôt métaphysiques (*La vie est un songe*). Se définissant essentiellement, selon le mot de Pierre Quillard, comme « un prétexte au rêve », le théâtre symboliste a sondé la scène mentale de l'invisible, de la suggestion, de l'intuition, du présage. Théoriquement hostiles au théâtre, dont ils rejetaient les conventions sclérosées, les surréalistes y ont pourtant aussi transposé à leur tour ce que Freud appelait « l'autre scène », celle de l'inconscient, marquée par le rêve et le fantôme.

Le présent dossier rend compte de ce double mouvement de sape et d'appropriation. S'inscrivant dans le prolongement de récentes études sur la scène surréaliste, il ouvre la réflexion aux rapports entre le théâtre et les autres arts du spectacle : ballet, concert, cinéma, marionnette. Rassemblés par les soins de Sophie Bastien, les articles qui constituent le dossier offrent ainsi des perspectives variées et stimulantes sur l'histoire et l'intermédialité de la scène surréaliste. Ils sont complétés par un texte inédit du regretté Michel Corvin qui, revenant plus spécifiquement au théâtre, s'intéresse à l'apport du surréalisme au théâtre contemporain.

Le rêve trouve aussi une place privilégiée dans la section « Recherche-crédation » de ce numéro, sous la plume du chercheur-crédateur Florent Siaud. Intitulée « Dans la fabrique des songes », généreusement illustrée de croquis, de maquettes et de photos, cette contribution présente la réflexion conjointe du metteur en scène et de ses proches collaborateurs sur leur processus de création. Réunis au sein de la compagnie franco-québécoise Les songes turbulents, Florent Siaud et ses collaborateurs fondent en effet une bonne partie de leur travail sur cette « rêverie commune » qui permet l'émergence et le développement des idées dans un processus dialogique dynamique : une coordination des imaginaires guidée à la fois par le cadre d'une démarche et par l'ouverture à l'imprévu. C'est avec un rare mélange de limpidité et de sensibilité que Florent Siaud parvient dans ce texte à rendre compte de la mouvante complexité du processus de création et du travail à la fois idéal et matériel du metteur en scène. Deux notes de lecture complètent ce numéro : la première, consacrée à l'ouvrage de Jane Koustas sur Robert Lepage et la scène torontoise, est signée par Nicole Nolette; la seconde, consacrée à l'ouvrage collectif dirigé par Marie-Thérèse Lefebvre sur les chroniques des arts de la scène à Montréal durant l'entre-deux-guerres, est signée par Karine Cellard.

Rêver le théâtre, c'est aussi rêver cette revue que vous tenez entre vos mains. Il s'agit d'un rêve collectif, impossible à réaliser sans le concours de nombreux collaborateurs et partenaires. Les auteurs et responsables de numéros, bien sûr, qui fournissent avec leurs articles et dossiers la matière dont ce rêve est fait. Les évaluateurs dont l'expertise attentive et impartiale est indispensable à la bonne tenue d'une revue scientifique. La Société québécoise d'études théâtrales dont nous apprécions infiniment le soutien, ainsi que le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada dont la subvention renouvelée nous permet de continuer de publier et de vous livrer des versions papier et électronique de qualité. Notre graphiste qui donne au rêve ses lignes, ses volumes, ses couleurs. Et enfin, le comité scientifique et le comité de rédaction, dont les membres participent à divers degrés aux processus de lecture, de gestion et d'édition.

J'aimerais cependant remercier plus spécifiquement deux personnes qui, ces dernières années, ont admirablement contribué à arrimer rêves et réalité. Une des particularités de *L'Annuaire théâtral* est de fonctionner en codirection, ce système permettant de mieux assurer une tâche entièrement bénévole et non compensée par des dégrèvements de cours ou autres types de reconnaissance institutionnelle. De 2014 à 2016, Hélène Jacques a été une codirectrice exemplaire, fiable, efficace, diligente et souriante, qui a assumé la responsabilité des sections « Pratiques et travaux », « Notes de lecture » et « Revue des revues », en plus de partager l'ensemble des décisions éditoriales et des étapes de production des numéros. Ce fut un plaisir et un privilège de travailler avec elle. Pendant la même période, la revue a aussi bénéficié de la présence essentielle de Émilie Coulombe, qui a assuré avec une compétence, un talent et un dynamisme sans faille la fonction cruciale et exigeante de secrétaire de rédaction. Révision des textes et des épreuves, communications avec les auteurs, élaboration du protocole de rédaction, gestion des abonnements, c'est grâce à son implication soutenue dans toutes ces tâches et bien d'autres encore que *L'Annuaire théâtral* est demeuré non seulement une revue de qualité, mais aussi un milieu de travail chaleureux et stimulant. Elle est partie relever d'autres défis professionnels, notamment comme responsable des publications théâtrales du Groupe Nota bene; nous lui souhaitons de tout cœur le meilleur des succès.

C'est maintenant Catherine Cyr, professeure au Département d'études littéraires de l'UQÀM, qui partage avec moi la direction de la revue, et Marianne Côté-Beaugard, étudiante à la maîtrise au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, qui occupe le poste de secrétaire de rédaction; ce mot est donc aussi l'occasion de leur souhaiter à toutes les deux une très cordiale et reconnaissante bienvenue.

Jeanne Bovet
Université de Montréal



DOSSIER

LA SCÈNE SURRÉALISTE

Sous la responsabilité de Sophie Bastien

Les scènes du surréalisme

PRÉSENTATION

Sophie Bastien

Le surréalisme a certes suscité une exégèse fort abondante, mais celle-ci s'est penchée principalement sur deux modes d'expression : les arts visuels et la littérature (prose et poésie). Le théâtre, qui est pourtant un champ très vaste de l'activité créatrice, s'est donc trouvé négligé par la critique du surréalisme. Il existe tout de même quelques ouvrages en cette matière. Les premiers à être publiés adoptent une approche historique. Le livre pionnier et cinquantenaire d'Henri Béhar, *Le théâtre dada et surréaliste* (1967), fournit une analyse de base, avec ses trois parties chronologiques consacrées aux « Précurseurs », à « Dada » et au « Surréalisme » ainsi que son corpus majoritairement français ; il a permis les quelques travaux apparus par la suite. John H. Matthews en offre une quasi-transposition en anglais, comme l'annonce son titre : *Theatre in Dada and Surrealism* (1974), tandis qu'Annabelle Melzer scrute la pratique scénique, dans *Dada and Surrealist Performance* (1976). Puis Béhar réédite son livre en une version revue et augmentée (en 1979) qui dépasse le surréalisme historique – et qui demeure une référence.

D'autres critiques privilégient une approche plus théorique. Dans *The Theater of the Marvelous: Surrealism and the Contemporary Stage* (1975), Gloria Orenstein définit le surréalisme à la scène par une esthétique du merveilleux et de ses corollaires, la magie et l'alchimie. En outre, son terrain d'enquête accorde une place prépondérante à la dimension internationale du mouvement. Beaucoup plus récemment, dans *Ludics in Surrealist Theatre and Beyond* (2013), Vassiliki Rapti décèle un ludisme implicite dans la théorie d'André Breton, qui a donné lieu aux fameux jeux surréalistes. Elle en voit une mise en application dans les expériences du Théâtre Alfred-Jarry – les pièces de Roger Vitrac et le travail scénique d'Antonin Artaud – mais aussi chez les créateurs nord-américains Robert Wilson et Megan Terry.

À la différence de ces livres qui explorent des corpus variés, d'autres s'attachent à un seul dramaturge. Ainsi, sur Vitrac ont paru un essai de Béhar (1980) puis une monographie plus universitaire de Martine Antle (1988), avant que ne soient publiés des équivalents en anglais. Des metteurs en scène ont aussi fait l'objet de publications, notamment Artaud et Wilson, celui-ci étant considéré comme un héritier direct du surréalisme. Par ailleurs, certains ouvrages portant sur l'avant-garde à la scène traitent un peu de surréalisme. Celui de Didier Plassard, *L'acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques* (1992), traverse successivement plusieurs courants pour aboutir au surréalisme, dont il étudie le personnage du mannequin et de l'automate. Quant à celui de Christopher Innes, *Avant Garde Theatre: 1892-1992* (1993), il passe en revue un siècle de mise en scène en Occident pour postuler qu'un retour au primitivisme caractérise paradoxalement la modernité : c'est dans cette perspective qu'il s'arrête à son tour sur Artaud et Wilson.

Ces quelques ouvrages abordant la scène surréaliste sont monographiques et, à l'exception d'un seul (*Ludics in Surrealist Theatre and Beyond*, qui adopte un angle très pointu), ils datent de quelques décennies. Nourrie par mes réflexions de spectatrice autant que de lectrice, je sentais le besoin d'une initiative qui réunirait plusieurs études et qui refléterait les recherches actuelles ; l'idée m'est alors venue de diriger le premier collectif sur le sujet. Le projet a d'abord débouché sur un gros dossier thématique, « Le surréalisme et les arts du spectacle », mené avec la collaboration d'Henri Béhar et paru en 2014 dans le numéro 34 de *Mélusine*, la revue annuelle de l'Association pour l'étude du surréalisme. Au cours de la préparation de ce numéro, un constat s'imposait comme une évidence : il s'agit là d'un thème extraordinairement stimulant et littéralement inépuisable. La raison en est double. Le premier facteur, assez circonscrit, se rapporte à la période officielle du courant surréaliste et à son berceau francocentré : à l'exception de ceux qui traitent de Vitrac et d'Artaud, peu de travaux se penchent sur le spectacle surréaliste de l'entre-deux-guerres, ce qui laisse des champs en friche. Le second facteur est plus ouvert et se rapporte aux décennies ultérieures : le surréalisme ne cesse de se régénérer, particulièrement sous des formes théâtrales. Qui plus est, cette perpétuelle fécondité s'observe à l'échelle mondiale.

Forts de ce constat, Henri Béhar et moi avons organisé, à l'occasion du lancement du numéro 34 de *Mélusine*, une journée d'étude qui prolongeait et permettait d'approfondir la réflexion enclenchée par le dossier « Le surréalisme et les arts du spectacle ». Cette journée s'est tenue à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) à Paris, sous les auspices de l'Association pour l'étude du surréalisme, que préside Henri Béhar et dont Françoise Py coordonne les activités. Nous avons eu le plaisir d'y voir nos observations préalables se corroborer, puisque non seulement les communications prononcées se démarquaient des connaissances déjà acquises (par exemple, elles ne revenaient pas sur Vitrac, Artaud, Wilson), mais elles ne doubtaient aucunement les articles qui sortaient des presses : elles n'offraient que du neuf. Cette fraîcheur dans les contenus suscitait un vif intérêt : j'ai rarement vu un auditoire aussi captivé. D'où ma volonté résolue d'y donner suite :

le dossier inédit publié ici est issu de quelques-unes des communications en cause, ainsi que d'articles qui se sont ajoutés pour constituer un ensemble de six textes.

La revue *Mélusine* visant à cerner le surréalisme dans ses multiples ramifications, le numéro 34 montre que le théâtre lui ajoute un mode d'expression; à l'inverse, le présent dossier montre ce que le surréalisme apporte au théâtre. Dans le cadre de *L'Annuaire théâtral*, précisément parce que cette revue est spécialisée en études théâtrales, il est intéressant de remarquer combien l'apport du courant surréaliste au monde de la scène a contribué à faire éclater le théâtre traditionnel. Plusieurs facteurs concourent à cette avancée et se reconnaissent dans les pratiques contemporaines. Premièrement, grâce entre autres à l'essai de Hans-Thies Lehmann *Le théâtre postdramatique* (paru originellement en allemand en 1999 et traduit en français en 2002), on sait bien que les schémas fondés sur l'action et la psychologie ne conviennent plus pour problématiser les questionnements actuels. Remonter l'amont de ce qu'on tient pour un fait acquis met inévitablement en lumière les auteurs surréalistes, dont le travail textuel prend le contre-pied des formes convenues. De plus, bien d'autres phénomènes, fréquents dans le spectacle surréaliste, se sont avérés déterminants pour l'évolution des pratiques. L'intermédialité en est certainement un : les surréalistes font participer divers *media* afin d'exploiter les influences et les va-et-vient entre ceux-ci. Selon Klemens Gruber (2006 : 181), leur usage profite encore aux manifestations intermédiaires telles qu'elles se présentent de nos jours. Il en est de même de leur mise en œuvre d'une symbiose interartistique, qui résulte en un art transversal. Un autre élément qu'on trouve chez les surréalistes, et dont hérite avec bonheur la scène contemporaine, est la performance, comme l'affirme Josette Féral (2011 : 183). Enfin, la dynamique de la réception fait partie de la dette actuelle du théâtre envers le surréalisme. S'il ne s'agit plus aujourd'hui de livrer une trame que le spectateur absorbe passivement, ni de susciter son adhésion, il faut reconnaître que la scène surréaliste a contribué à changer son attitude. Déroutante, elle ouvre de nouvelles dispositions chez lui, requiert une attention accrue, à la fois plus interrogative et inventive. Or, de nos jours, le spectacle intermédiaire et la création pluridisciplinaire interpellent de la sorte le récepteur. Les expériences dont il est question dans le présent dossier apparaissaient comme novatrices à leur époque, parce qu'on les comparait bien sûr à ce qui se faisait avant. Rétrospectivement, si l'on considère ce qui s'est fait depuis, elles ressortent comme très avant-gardistes : d'une part, l'essor florissant, ces dernières décennies, des études sur le postdramatique, l'intermédialité, la performance et les mécanismes de la réception met en relief l'acuité des expériences surréalistes; d'autre part, il devient évident que la scène contemporaine bénéficie du jalon important que représente le surréalisme.

La variété qui caractérise ce dossier s'apprécie sur quatre fronts. En fait d'étendue temporelle, il couvre 150 ans, de la seconde moitié du XIX^e siècle à l'extrême contemporain. Il n'est pas moins vaste du point de vue géographique puisqu'il y est question d'artistes français, belges, allemands, autrichiens, espagnols, libanais et états-unis. Sur le plan générique, il aborde des genres légers

comme le boulevard aussi bien que sérieux comme l'opéra, mais souvent, c'est d'une esthétique hybride qu'il s'agit, qui fait interagir le théâtre avec d'autres arts. Quant aux approches et aux objets privilégiés, la réflexion théorique a sa place autant que l'analyse textuelle, mais elle la cède aussi parfois à l'étude de l'iconographie, du corps et de la gestuelle, de la marionnette, de l'accessoire et de la scénographie.

Les deux premiers articles du dossier se penchent sur l'incontournable fondateur et chef de file du surréalisme, André Breton, dont la relation au théâtre est pour le moins équivoque. Ils plongent dans la période réputée la plus fertile du mouvement, soit l'entre-deux-guerres. L'article inaugural, «*S'il vous plaît* : le théâtre de boulevard au filtre de l'image dialectique», se concentre sur un texte dramatique. Avec la pièce *S'il vous plaît* qu'ils ont écrite conjointement en 1920, André Breton et Philippe Soupault utilisent le genre du boulevard mais pour le saboter, reconduisent ses stéréotypes pour les déconstruire. Emmanuel Cohen montre qu'ils effectuent en fait une critique de la «pièce bien faite», du divertissement bourgeois et, plus largement, du théâtre – par le théâtre même. En fin de compte, ce sont les principes fondamentaux de la *mimésis* et du dialogue qu'ils font dérapier, en mettant en œuvre une parole disloquée qui contredit l'action donnée à voir.

Si les protosurréalistes ne prisait guère le théâtre, ils valorisaient en revanche le cinéma. Le second article du dossier, «De Musidora à Mad Sourï : l'influence du cinéma sur *Le trésor des Jésuites* de Breton et Aragon», montre comment André Breton et Louis Aragon, fervents spectateurs de cinéma muet, ont rendu hommage au septième art en écrivant la pièce de théâtre *Le trésor des Jésuites* en 1928, leur dernière collaboration avant de rompre définitivement. Non seulement la nature de l'action et l'atmosphère reproduisent celles des films à épisodes en vogue dans la décennie précédente, mais aussi la protagoniste – par son nom, son costume, sa manière de se mouvoir... – ressuscite une vedette réelle de ce genre mineur. Léa Buisson fait de plus ressortir que le découpage avant-gardiste, marqué d'analepses et de prolepses, renvoie à la déchronologie alors propre au cinéma.

Le troisième article, «D'une expérience subversive du jeu théâtral à la création d'*objets bouleversants* par le groupe surréaliste de Bruxelles», nous transporte en Belgique où s'est constitué un groupe d'artistes surréalistes, dont le participant le plus connu demeure assurément le peintre René Magritte. Nathalie Gillain rend compte des expérimentations scéniques qui ont abouti à la constitution officielle du groupe en 1927. Elle met au jour l'hybridité de ces manifestations, puisque différents arts y étaient convoqués : théâtre, musique, poésie, danse... Elle s'arrête plus longuement sur la pièce *Le dessous des cartes* de Paul Nougé, pour y décortiquer les multiples procédés structurels et thématiques du théâtre dans le théâtre. Ceux-ci servent une intention parodique : une critique du langage et de la pensée qui ne reflètent pas les visées surréalistes.

Shirley Niclais enchaîne avec «Hans Bellmer: portrait du premier marionnettiste d'un théâtre énergétique»: elle relève les caractéristiques audacieuses de la Poupée inventée par le plasticien et marionnettiste allemand Hans Bellmer dans les années trente. Elle prend pour point de départ la lecture qu'en a proposée le philosophe Jean-François Lyotard, pour la compléter et la dépasser. Elle fait notamment ressortir les éléments profondément surréalistes du pantin de Bellmer: mobile à souhait, celui-ci acquiert une polyvalence qui recule les limites de l'imagination et qui sollicite l'inconscient. Niclais met également en relief sa nature théâtrale, en se référant aux notions définies par Féral: il s'agit d'une forme théâtrale libérée de tout schéma narratif mais qui reste plutôt méconnue dans l'histoire du théâtre.

Dans l'article suivant, «Du Metropolitan Opera à Broadway: Salvador Dalí à la conquête de la scène américaine», Mathilde Hamel souligne bien que c'est par les arts de la scène que le créateur catalan importe le surréalisme aux États-Unis quand il y réside dans les années 1940. Il saisit le goût américain pour le spectacle à grand déploiement, la comédie musicale, la chanson populaire et le cinéma comique, bref pour la culture de masse et le divertissement. En y alliant les genres sérieux de l'opéra et du ballet, il invente une configuration générique; et en intégrant l'onirisme et l'imagerie surréalistes à ce genre composite, il innove sur le plan scénographique. De surcroît, son champ d'action ne se limite pas à la scène proprement dite, puisqu'il investit aussi bien les vitrines et les périodiques à grand tirage. C'est également en Amérique qu'avec histrionisme, il construit son propre personnage, le Salvador Dalí qui deviendra légendaire.

L'éminent Michel Corvin nous a fait l'honneur de clore ce dossier, par un texte court mais dense, inséré dans la section «Documents» de la revue: «Une part d'héritage "objectif" du surréalisme au théâtre». Il y élabore essentiellement un questionnement sur le personnage afin de définir le type surréaliste du personnage de théâtre. *A priori* théorique, sa démonstration n'en est pas moins celle d'un historien du théâtre: ses exemples, par ailleurs internationaux, remontent à la seconde moitié du XIX^e siècle, donc à une dramaturgie pré-surréaliste, traversent le XX^e siècle et puisent tout autant dans la production actuelle. Sans jamais avoir cessé ses activités fructueuses de chercheur, Michel Corvin s'est éteint en 2015, alors même que se construisait le présent numéro. En plus d'être fière de sa fidèle collaboration, la Société québécoise d'études théâtrales lui rend ici un hommage posthume.

- ANTLE, Martine (1988), *Théâtre et poésie surréalistes: Vitrac et la scène virtuelle*, Birmingham (Alabama), Summa Publications.
- BASTIEN, Sophie et Henri BÉHAR (dir.) (2014), «Le surréalisme et les arts du spectacle», *Mélusine*, n° 34.
- BÉHAR, Henri (1980), *Vitrac: théâtre ouvert sur le rêve*, Paris, Nathan; Bruxelles, Labor.
- BÉHAR, Henri (1979 [1967]), *Le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, « Idées ».
- FÉRAL, Josette (2011), *Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, « Champ théâtral ».
- GRUBER, Klemens (2006), «The Staging of Writing: Intermediality and the Avant-Garde», dans Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, p. 181-193.
- INNES, Christopher (1993), *Avant Garde Theatre: 1892-1992*, Londres, Routledge.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.
- MATTHEWS, John H. (1974), *Theatre in Dada and Surrealism*, Syracuse, Syracuse University Press.
- MELZER, Annabelle (1976), *Dada and Surrealist Performance*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- ORENSTEIN, Gloria (1975), *The Theater of the Marvelous: Surrealism and the Contemporary Stage*, New York, New York University Press.
- PLASSARD, Didier (1992), *L'acteur en effigie: figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Théâtre des années vingt ».
- RAPTI, Vassiliki (2013), *Ludics in Surrealist Theatre and Beyond*, Surrey, Ashgate Publishing.

S'il vous plaît: le théâtre de boulevard au filtre de l'image dialectique

EMMANUEL COHEN

Université de
Picardie Jules Verne

Les surréalistes ont longuement questionné leur pratique littéraire : la première fois en 1919 dans l'enquête « Pourquoi écrivez-vous ? » publiée par Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault dans *Littérature* (Aragon *et al.*, 1919), jusqu'en 1933, lorsqu'Aragon interroge à nouveau ses contemporains : « Pourquoi écrivez-vous ? » (Aragon, 1933 : 321). S'il a fallu attendre quatorze ans pour que la question de la réception et du destinataire soit formellement posée dans la littérature surréaliste, le théâtre, en tant qu'art de la scène et de la coprésence, contraint les dadaïstes et surréalistes en devenir à y penser de façon frontale dès 1919. C'est sur cette question de la communication, dans et par le théâtre, que nous souhaitons nous pencher ici. La relation que les surréalistes entretenaient avec le théâtre a longtemps été placée sous le signe d'une « double méprise¹ », alimentée à la fois par leurs déclarations parfois outrancières contre le modèle alors dominant du théâtre bourgeois et par leur mythification des comédiennes de théâtre. Ces discours ont eu pour effet l'occultation des productions – ou des expérimentations – dramatiques surréalistes, et, de manière plus préjudiciable au niveau de l'histoire du théâtre moderne, une

1 Selon Sophie Bastien et Henri Béhar, la « double méprise » que les surréalistes nourrissent à l'égard du théâtre provient de leur « vision figée » de ce dernier qu'ils réduisent bien souvent au genre dominant de leur époque, le théâtre de boulevard, et, d'autre part, de leur « prévention toute romantique à l'endroit de la comédienne ». En effet, les comédiennes sont pour eux des objets de fantasmes, tant par leur capacité à jouer d'autres personnages (se masquer), que par leurs vies amoureuses mouvementées (Bastien et Béhar, 2014 : 9).

réduction de la portée des réflexions sur la fonction du théâtre et du spectacle dans les avant-gardes naissantes. *S'il vous plaît*, pièce expérimentale écrite par Breton et Soupault en 1920, lève le voile sur un certain nombre de ces enjeux théâtraux, critiques et artistiques, ainsi que sur les limites du théâtre pris dans le projet de révolution des mentalités. La genèse de cette pièce peut aider à comprendre un aspect moins documenté de la position de Breton et de Soupault sur le théâtre. Elle révèle leur refus de s'engager plus avant dans la théorisation théâtrale et, spécifiquement, dans la question de l'incarnation scénique des principes dadaïstes et pré-surréalistes (ce que Roger Vitrac et Antonin Artaud font à partir de 1928, mais en marge du mouvement).

Dans *Déjà jadis* (1958), Georges Ribemont-Dessaignes témoigne de la difficulté à faire présenter ses pièces sur une scène de théâtre : malgré l'intérêt que lui porte Aurélien Lugné-Poe, qui a aimé *Le serin muet*², ce dernier refuse d'accueillir dans son théâtre les créations suivantes de l'auteur, car leur format et leur contenu ne sont pas exploitables. *Zizi de Dada* est refusé par le Théâtre de l'Œuvre. Breton connaît le même sort. Dans la notice qui accompagne l'édition en Pléiade de *S'il vous plaît*, Marguerite Bonnet reproduit la réponse de Lugné-Poe à Breton à propos d'un projet de mise en scène de la pièce : « Oui – j'ai lu – mais *trop d'acteurs!* ... + aucun n'apprendra pareil texte pour deux ou trois fois – Or cela impossible à jouer plus de quelques séances. – Voilà la vérité! + il y a beaucoup de talent! » (Lugné-Poe, cité dans Bonnet, 1988 : 1173; souligné dans le texte.) Cet état de fait est *a posteriori* intégré par les artistes mêmes, Soupault en tête. Selon lui, une pièce « surréaliste [...] ne serait jamais "reçue" par aucun directeur de théâtre », ce à quoi il s'empresse d'ajouter : « Cette conviction nous permettait d'écrire en toute liberté » (Soupault, 1981 : 107-108). Le destin du théâtre dadaïste et surréaliste se joue hors du théâtre, par choix esthétique.

Mais cette revendication d'une liberté de créer absolue, de l'exemption pour les auteurs d'avant-garde de se plier à un quelconque code, doit être interrogée. De l'exercice de la liberté totale dans l'écriture dramatique à l'aspiration scénique, la position des surréalistes n'est pas toujours claire. Ou, pour reformuler leur critique, la limite des possibilités offertes par la scène et par la (petite) industrie théâtrale est une zone de recherche que les dadaïstes et pré-surréalistes affectionnent au début des années 1920.

Le commentaire de Soupault révèle un paradoxe propre à toute création théâtrale qui se voudrait révolutionnaire, c'est-à-dire en rupture avec les canons génériques en vigueur. Écrire en « toute liberté », certes, mais au théâtre, la liberté doit *a priori* s'exprimer dans une forme dramatique : un certain nombre d'« invariants », pour reprendre le terme du peintre André Lhote (1967), doivent être présents pour que la pièce soit reconnaissable en tant que telle. Cette structure codée et conventionnelle risque alors d'entrer en contradiction avec les prérogatives de Dada et des membres fondateurs de *Littérature*, et particulièrement avec celles de l'écriture automatique³. Ce

2 La pièce est présentée au Théâtre de l'Œuvre le 20 mars 1920, le même soir que *S'il vous plaît*.

3 Rappelons que *Les champs magnétiques* datent également de 1919.

sont alors aux invariants dramatiques tels qu'ils ont été identifiés et ciblés par Breton et Soupault qu'il s'agit en premier lieu de s'intéresser.

De fait, *S'il vous plaît* est un laboratoire théâtral riche et complexe. C'est l'une des premières pièces du répertoire dadaïste puis surréaliste, qui reste quantitativement plus pauvre que le répertoire littéraire ou pictural. Considérée à juste titre par la critique universitaire comme une réécriture du théâtre de boulevard, elle dépasse également ce cadre générique. Son destin scénique révèle lui aussi certains aspects mésestimés de sa théâtralité, ou des théâtralités qu'elle aurait pu réaliser. Seul l'acte deux est représenté le 27 mars 1920 au Théâtre de l'Œuvre, avec les auteurs comme acteurs, assistés notamment de Paul et Gala Éluard et de Georges Ribemont-Dessaignes, tandis que les trois premiers actes sont publiés dans la foulée dans *Littérature* (n° 16, septembre-octobre 1920). La publication d'un quatrième acte en 1967 apporte un éclairage nouveau sur les enjeux artistiques, voire politiques de la pièce, mais aussi, et surtout, sur la portée de la réflexion de Breton et Soupault sur le théâtre. La relecture de l'ensemble de la pièce à l'aune de ce dernier acte révèle une critique acerbe et violente à l'encontre du théâtre qui lui est contemporain, du théâtre de boulevard. Cette relecture permet également de mettre au jour les limites propres au théâtre en tant qu'art de la scène pris dans le cadre d'une critique globale de la culture et de l'art, et les limites de la fonction du genre boulevardier comme moule formel et thématique dans lequel les avant-gardes modèlent une forme artistique critique.

S'IL VOUS PLAÎT OU L'IMAGE DIALECTIQUE D'UNE PIÈCE DE BOULEVARD

S'il vous plaît participe du théâtre de boulevard, un genre dont l'équilibre repose moins sur une unité de ton que sur une unité de structure. Une bonne pièce de boulevard est une pièce « bien faite » (expression attribuée à Eugène Scribe), régie par des lois qui ne sont pas toujours théoriquement formalisées, mais à travers lesquelles est garantie la « respectabilité esthétique propre à faire transiter une marchandise dont la futilité ne fait aucun doute » (Corvin, 1989 : 41). Breton n'affectionne pas le théâtre, et encore moins les pièces de boulevard ; mais dans *Nadja*, il évoque avec intérêt l'atmosphère régnant dans certaines salles, dont celle du Théâtre Moderne, où il se délecte des « horreurs, dont les pires imaginées » (Breton, 1988a : 668), que constituent les pièces jouées par des acteurs au « jeu dérisoire » qui ne tiennent « qu'un compte très relatif de leur rôle » (*ibid.* : 663). En effet, le Théâtre Moderne n'était qu'un théâtre parisien de seconde zone qui s'est spécialisé, sans grand succès commercial, dans le spectacle de nu dans les années 1920 (Chauveau, 1999 : 391) – tout comme le Théâtre des Deux Masques également mentionné dans *Nadja*. Avec pareils exemples à l'esprit, l'expression « théâtre de boulevard » ne peut évoquer pour Breton qu'un art devenu sans créativité, tout entier inféodé à des exigences financières et non artistiques. La pièce de boulevard est alors réduite à un modèle dramatique figé conçu pour satisfaire un certain public venu se divertir à peu de frais. Elle présente une histoire de

manière univoque et, du tissage des intrigues secondaires à la montée paroxystique des enjeux, l'accompagne jusqu'à un dénouement qui ne laisse subsister aucune zone d'ombre, n'oubliant rien ni personne dans la déflagration émotionnelle qu'elle cherche à produire chez ses spectateurs.

Jouant sur la reconnaissance et les attentes des spectateurs, Breton et Soupault installent leur pièce dans les décors stéréotypés du boulevard. *S'il vous plaît* peut être lu comme une typologie quasi exhaustive des espaces définitoires du genre, caractérisés par la dimension quotidienne et facilement reconnaissable qui lui est propre. Dina Mantchéva parle même de « lieux emblématiques de l'époque » (Mantchéva, 2014 : 88) pour décrire cette accumulation de décors qui font signe vers la scénographie habituelle de boulevard, mais aussi plus largement aux endroits à la mode représentés dans la culture. Le premier acte se situe dans le salon bourgeois de Valentine et François, un jeune couple dont les absences du mari ont favorisé la naissance d'une idylle entre sa femme et son meilleur ami, Paul. Au deuxième acte, pointant davantage vers le genre mineur du théâtre d'intrigue, la nouvelle action est située dans le bureau du détective Létoile, où celui-ci reçoit toutes sortes de clients et de collaborateurs. Le troisième acte prend pour prétexte dramatique une rencontre amoureuse et se déroule dans un bar, l'un des lieux favoris des comédies de mœurs de l'époque. Là, un homme, Maxime, aborde une femme qui se révèle être une prostituée appelée Gilda.

Dans cette enfilade d'espaces boulevardiers et quotidiens, les scènes ne se réalisent pas selon les codes du genre. Le langage poétique induit un écart entre les actions et les paroles. À l'inverse du quiproquo utilisé comme motif structurant par Eugène Scribe, par exemple, pour créer des moments de suspens et ménager des rebondissements qui tiennent le public en haleine, la libre association de répliques ainsi que les ruptures de sens à l'intérieur des répliques reprennent ce mode de composition de façon excessive et partiellement incorrecte (Cardwell, 1983 : 879). Le déroulement logique des scènes est alors saboté, et avec lui leur résolution rassurante et jouissive, garante de la pièce de boulevard « bien faite ». *S'il vous plaît* réalise le basculement d'un théâtre du plaisir bourgeois vers un théâtre bourgeois dialectique, et donc déceptif pour son spectateur habituel.

De la même manière, l'intrigue amoureuse, fil dramatique récurrent dans le boulevard, est détournée pour ne devenir ni sensationnelle (mélodrame), ni divertissante (vaudeville), ni édifiante (pièce à thèse). Le premier acte est structuré par la relation triangulaire qui unit les trois personnages : Valentine et Paul ne peuvent s'aimer librement tant que le mari ne part pas. Or, ce dernier s'en va à la fin de la deuxième scène, laissant le champ libre aux deux amants. Et contre toute attente, il s'agit d'un champ de bataille, et non d'un champ propice à la pastorale. Un échange assez long s'engage entre les deux amants après le départ du mari trompé, mais son contenu réel est difficile à identifier : s'agit-il d'une critique de la relation amoureuse ? Ou bien des images de théâtre ? Des images automatiques, obscures, s'introduisent dans une syntaxe parfaitement correcte. Les

locuteurs sont clairement identifiés par un jeu simple de pronoms personnels (je, tu, me, te) et une forme de communication directe paraît unir les deux personnages. Le recours à une écriture dite « automatique » participe d'une critique profonde du théâtre et du principe de *mimèsis*. Le pouvoir de représenter attribué au langage, sa valeur de moyen de communication, sont de fait démentis, trahissant ce que Marianne Bouchardon identifie comme « une perte de confiance dans le langage, qui signe la faillite de la dialectique parole-action au fondement de la forme aristo-hégélienne du drame » (Bouchardon, 2005 : 39).

Dans ces échanges, plusieurs thèmes sont identifiables : la distance physique, la duplicité et son corollaire, à savoir les images trompeuses, mais aussi la souffrance ou des sensations physiques désagréables comme le froid. Les éléments positifs, comme l'amour ou les « jolis clairs de lune » (Breton et Soupault, 1988 : 115), sont méthodiquement associés à des verbes désignant des actions négatives ou privatives : souffrir, imposer, tomber, oublier. Le face-à-face entre les deux amants ne donne lieu ni à un déferlement de passion amoureuse, lyrique ou physique, ni à un affrontement agressif, chargé d'une quelconque culpabilité conjugale ou amicale. Évidé de toute passion, l'échange débouche finalement sur un discours sur l'ennui, et plus particulièrement sur l'ennui de Valentine : « Ce qui vient après vaut-il d'être vécu? Le grand feu de bois qui nous éclaire et qui chante fait tomber de nous comme une écorce des ombres sans volonté. L'amour ne me fait pas peur. Il n'existe peut-être que le désir et je suis enfin la plus forte », dit-elle (*ibid.* : 116). Coup fatal porté à la poétique du théâtre de boulevard, c'est le désir comme source de bonheur (l'amour) qui est évacué au profit d'une conception du désir davantage conforme au « culte du mal » (Benjamin, 2000 : 127) qui constitue l'une des sources du surréalisme.

Si le plaisir reste le thème structurant dans l'acte trois et aboutit à une révélation graveleuse – Gilda avoue avoir la petite vérole – qui excède la bienséance du théâtre de boulevard, un véritable coup de grâce avait déjà été porté à l'idée selon laquelle le bonheur pouvait être atteint par la satisfaction du désir à l'acte un. Le thème de l'émancipation des femmes est traité à contre-courant de la ligne progressiste de certains auteurs de boulevard, comme Henry Bataille. L'acte qui se clôt sur la mort de Valentine résout de façon violente et irrémédiable une tension amoureuse sinon inexistante, au moins dissymétrique. Au lieu d'un acte émancipateur et libérateur qu'aurait pu être la rupture pour Valentine, la scène se résorbe dans un geste théâtral mais « nondramatique » (Cohen, 2014), car il substitue une pure image de théâtre à la résolution du nœud de l'intrigue. Cette clôture met en échec la dialectique parole-action aristo-hégélienne du drame, telle que l'histoire du théâtre occidental l'a façonnée. La seule action capable de saboter ce genre théâtral est le meurtre de Valentine par Paul, à la fin du premier acte :

Valentine. – [...] Tu ne peux rien, en cet instant, contre un seul de mes gestes, regarde. (*Elle met les deux mains derrière la tête, légèrement renversée à droite, les yeux fermés. On voit descendre à droite une masse de cheveux.*) Que fais-tu de moi?

Paul dépose sa cigarette dans un cendrier. Bruit d'auto qui s'arrête devant l'hôtel. Paul tire un revolver, vise à peine. Valentine tombe sans un cri. On entend plusieurs coups de sonnette précipités. Très calme, Paul range le revolver et rallume la cigarette éteinte (Breton et Soupault, 1988 : 116).

Comme le souligne Dina Mantchéva, cette action surprend, au regard des règles du théâtre de boulevard : le spectateur s'attend plutôt à ce que la violence explose entre le mari et l'amant, et que ce soit le mari trompé qui se débarrasse de son rival dans un crime passionnel. Or, cette première attente est déçue par la chronologie même des actions : le meurtre est provoqué par le retour de François, mais avant que celui-ci ne revienne en scène. Apparemment commis par un personnage calme et non sous le coup de la passion, ce crime crée un dénouement qui rend impossible une scène de confrontation avec le mari cocufié, ou toute scène de dupe dans laquelle la vérité lui serait cachée tant bien que mal.

À force de résolutions qui déçoivent l'horizon d'attente, la pièce change de destinataire et la représentation théâtrale change de fonction. Quelque chose de la critique du théâtre par les pré-surréalistes se joue de manière dialectique dans ce dépassement du code du boulevard. De la même façon que Dada et le surréalisme renversent la pratique de la photographie pour l'ouvrir « au destin d'anti-discipline » (Poivert, 2006 : 8), il semble que Breton et Soupault explorent avec *S'il vous plaît* quelque chose qui serait de l'ordre de l'anti-théâtre : une forme dans laquelle les règles dramatiques du boulevard sont réduites à des images dépourvues de presque toute temporalité, des images de théâtre arrêtées – et donc à la limite de cet art. Cet arrêt du temps, qui est le propre du surréalisme selon Walter Benjamin, produit ce qu'il appelle une « optique dialectique » :

Il ne nous avance à rien en effet de souligner, avec des accents pathétiques ou fanatiques, le côté énigmatique des énigmes; au contraire, nous ne pénétrons le mystère que pour autant que nous le retrouvons dans le quotidien, grâce à une optique dialectique qui reconnaît le quotidien comme impénétrable et l'impénétrable comme quotidien (Benjamin, 2000 : 131).

Cette optique dialectique est constitutivement compatible avec le théâtre puisque celui-ci repose sur le connu et la surprise, qu'il se sert de l'un pour rendre incertaine l'autre, et inversement. Utiliser le modèle du boulevard comme cheval de Troie dans le domaine théâtral relève alors d'un choix logique pour les pré-surréalistes qui cherchent à déstabiliser le spectateur et qui reprennent le principe esthétique de la palinodie⁴. Michel Corvin, récupérant une citation de Colette selon

4 Identifiant *Les chants de Maldoror* comme l'origine de l'esthétique dadaïste, Jacques Bersani en propose l'analyse suivante : « Perpétuel exercice du sarcasme où le lecteur "crétinisé" se voit contraint tout à la fois de croire et de ne pas croire. Attentat contre le lecteur, attentat également contre la littérature; en maniant au niveau du langage l'arme de l'humour, Lautréamont réussit à exprimer littérairement la révolte sans se faire dupe de l'expression littéraire de cette révolte. La palinodie des *Poésies* renforce l'effet destructeur des *Chants* : renonçant aux excès de la révolte, l'auteur célèbre la raison, la sagesse et la joie; mais il met tant de fureur à chanter la sagesse, tant d'amertume à chanter la joie et défend la raison par des voies si déraisonnables que son œuvre, ici encore, se nie elle-même » (Bersani, 1966 : 107).

laquelle « [i]l n'y a peut-être, au théâtre, comme ailleurs, que deux sortes de plaisir : le choc de l'imprévu et le sûr agrément du connu », révèle la dialectique propre à la dramaturgie de boulevard : « les deux plaisirs n'en font qu'un, [...] le connu y est inscrit dans l'imprévu même, [...] on ne revient pas au boulevard connaître, mais reconnaître » (Corvin, 1989 : 44).

Le fonctionnement même des images dialectiques, qui reposent sur la distance du spectateur avec la scène représentée, contrarie le plaisir né de la réalisation immédiate de la représentation. Ainsi, le deuxième acte participe-t-il de la même versatilité de la scène de boulevard, mais cette fois au profit d'une critique sociale. Le détective Léoite reçoit une Dame dans son bureau. Elle vient commissionner une enquête sur son mari pour obtenir la preuve de son infidélité et ainsi le divorce. Il s'agit moins ici d'une vengeance de la femme outragée que d'un sacrifice pour assurer le bonheur de son mari. « Il faut que je me sépare de mon mari. Je lui ferai don de son indépendance », déclare-t-elle, un « *mouchoir à la main* », comme l'indique la didascalie de jeu pour accentuer le pathos de la scène sacrificielle (Breton et Soupault, 1988 : 121). La déclaration de la femme apparaît, dans un premier temps, régressive du point de vue social, puisqu'elle montre une femme renoncer à sa position sociale pour une rivale que son mari aime alors qu'« [i]l ne le sait pas encore lui-même » (*idem*). À travers ces arguments illogiques, quelque chose qui évoque « l'ironisme d'affirmation » (Duchamp, 1994 : 46) de Marcel Duchamp transparait : la raison pour laquelle la femme quitte son mari est qu'il est « loyalement » (Breton et Soupault, 1988 : 121) amoureux d'une autre. C'est à partir de cette application ironique de la logique que le cadre social bourgeois du théâtre de boulevard est sapé dans la scène. D'abord récalcitrant à accepter le travail qu'on lui propose, Léoite finit par céder, mais pour des raisons diamétralement opposées à celles invoquées par la femme. Selon lui, le divorce apportera au mari malheur et regrets : « Tout ce qui est aujourd'hui le pli d'un rideau, la lumière dans ce même coin, est donc définitivement mort pour lui. Il ne lui reste plus qu'un souvenir qui le poursuivra comme une chauve-souris... », conclut-il finalement (*ibid.* : 122). Palinodie ironique de Léoite, puisqu'immédiatement après, la Dame regrette son geste, ce qui donne une nouvelle scène à placer sous le signe du « culte du mal » :

La Dame, *qui donne des signes d'inquiétude depuis un moment*. – Écoutez, monsieur, je vais réfléchir, je vais voir.

Léoite, *sec*. – Je ne vous le conseille pas. Réfléchir, c'est toujours revenir sur ses pas (*idem*).

Léoite lui conseille alors de « [s]igner quelques pièces uniquement » : l'homonymie entre les documents administratifs et l'unité logique théâtrale de la pièce ne peut que retenir notre attention. En fait, c'est le dispositif dramaturgique de l'acte entier qui permet cette lecture. Tout au long de l'acte, les conversations de Léoite sont prises en note par sa secrétaire. Et quand elle ne le fait pas, Léoite prend son téléphone pour dicter des messages à d'autres personnes. La parole, dans cet acte, est toujours enregistrée, transcrite : les scènes produisent leurs propres scripts. La pièce s'écrit sur scène, à la puissance seconde, elle génère ses propres copies, fictionnelles.

Dans ce contexte, la question du statut de *S'il vous plaît* est à poser. S'il s'agit bien d'une pièce à part entière, c'est aussi l'un des très nombreux éléments qui forment la soirée Dada du Théâtre de l'Œuvre, soirée d'expérimentation. Les enjeux qui président à son écriture dépassent sûrement le simple exercice de style de la parodie critique d'un certain théâtre de boulevard.

L'IMPLOSION DU MODÈLE DE COMMUNICATION DU THÉÂTRE DE BOULEVARD

Dans *Dada à Paris*, Michel Sanouillet décrit *S'il vous plaît* comme une « collection de saynètes bien faites selon les meilleures règles dramatiques, mais manquant de cohérence interne » (Sanouillet, 1993 : 172). Ce faisant, il soulève un paradoxe dramaturgique qu'il laisse irrésolu : comment le dramatique peut-il se passer de logique interne, quand ce sont les règles dramatiques qui garantissent la logique de la pièce – sa cohérence, l'enchaînement et la résolution finale, le tout dans et par l'échange dialogué ? Car l'écriture théâtrale⁵ de Breton et Soupault n'est pas simplement réductible à un manque de cohérence interne ; elle remet également en cause la dialectique parole-action, et donc le principe de la *mimésis*. Plus qu'une critique formelle imposée à la forme dramatique, la composition de *S'il vous plaît* produit une expérience théâtrale particulière, qui ne peut être réduite simplement à l'expérience qui serait celle d'une simple pièce de boulevard mal agencée, car elle modifie en profondeur les images produites et leur réception. Pour évaluer l'étendue de cette modification de la forme dramatique du boulevard par les surréalistes, on peut par exemple la confronter à la définition donnée par Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* : « Dramaturgiquement, la pièce de boulevard est l'aboutissement de la *pièce bien faite*, du *mélodrame* et du *drame bourgeois*, lesquels ont en commun une structure dramatique très serrée et bien ficelée où les conflits sont toujours finalement résolus sans surprise » (1996 : 366 ; souligné dans le texte). Un rappel des trois premières règles constitutives du drame moderne selon Peter Szondi est également éclairant quant au degré et à la nature de l'implication attendue du spectateur dans le genre dramatique :

Le drame est absolu. Pour qu'il puisse être un pur système de relations, c'est-à-dire pour être dramatique, il faut avant tout qu'il soit détaché de tout ce qui lui est extérieur [...]. L'auteur dramatique [doit rester] absent du drame [et enfin,] [l]e drame présente le même caractère absolu par rapport au spectateur (Szondi, 2006 : 14-15).

Le drame, et plus généralement le genre dramatique, induit une certaine clôture formelle et une clarté de message qui lui confère sa qualité « absolue », selon Peter Szondi. Bien entendu, cette définition n'a pas valeur universelle, et des nuances mériteraient d'être apportées. Cependant,

5 Il paraît tout autant justifié de parler d'une écriture *théâtrale*, c'est-à-dire pour le théâtre, que d'une écriture *dramatique*, dans la mesure où la conformité à des règles dramatiques est justement ce qui pose problème dans le cas de *S'il vous plaît* et, dans une large mesure, dans les théâtres dadaïstes et surréalistes, à l'exception peut-être des pièces de Roger Vitrac.

elle nous renseigne sur la fonction centrale de l'auteur en tant qu'il est clairement désigné comme garant du sens de son œuvre. Or, l'essence même de l'écriture automatique répond à un impératif esthétique inverse, puisque celle-ci est censée produire un texte «sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée» (Breton, 1963 : 36-37). Dans pareil texte, le hasard objectif est utilisé comme procédé d'intégration du lecteur dans le processus de création du sens de l'œuvre : «l'expression individuelle immédiate et l'expérience personnelle immédiate sont au centre de la technique aléatoire[,] ce qui mène à l'ouverture voulue de l'art» (Siepe, 2000 : 29). Il n'y a pas un sens, mais des sens potentiels dont la formulation dépend de la subjectivité du récepteur – qu'il s'agisse de son expérience, de son humeur ou de ses connaissances préalables.

Une libération de l'acte interprétatif d'une telle envergure semble difficilement compatible avec les règles esthétiques contraignantes du théâtre de boulevard. Contrairement aux surréalistes dont, d'après Soupault, la liberté de création théâtrale est totale, l'auteur de boulevard doit respecter des codes bien établis, sinon c'est le fonctionnement même de la représentation de ce théâtre qui s'effondre. Pour le dire autrement, l'écart esthétique (Jauss, 1990) permis à l'auteur dramatique de boulevard est ténu. Celui opéré par les surréalistes n'est pas simplement stylistique, il est aussi, et surtout, d'ordre esthétique et politique : Breton et Soupault réintroduisent du politique, du social et du psychanalytique dans une forme conventionnellement hermétique à certains types de questions. En effet, «[l]e boulevard, c'est l'agit-prop discrète des gens en place» (Pavis, 1996 : 367), et la réussite de toute pièce de ce genre repose sur sa capacité à offrir une image conforme aux valeurs bourgeoises. Or, la comédie surréaliste *S'il vous plaît* entreprend une véritable critique sociale et culturelle, et plus précisément une critique du lien entre une classe sociale dominante et sa politique culturelle symbolique et réelle. La didascalie initiale situe le premier acte dans un univers bourgeois qu'il s'agit, tout au long de la pièce, de mettre en pièces, littéralement. «*Un salon à 5 heures du soir*» (Breton et Soupault, 1988 : 109) recèle des accents qui évoquent déjà le Paul Valéry que Breton cite dans le *Manifeste du surréalisme* pour illustrer sa diatribe contre le réalisme perçu comme «hostile à tout essor intellectuel et moral» :

Par besoin d'épuration, M. Paul Valéry proposait dernièrement de réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup. Les auteurs les plus fameux seraient mis à contribution. Une telle idée fait encore honneur à Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : *La marquise sortit à cinq heures* (Breton, 1988b : 313-314).

En d'autres termes, cette didascalie initiale est programmatique de la critique contre le goût bourgeois et le théâtre de boulevard qui anime la rédaction de *S'il vous plaît*. Nous allons maintenant analyser les moyens dramaturgiques employés pour réaliser cette critique au théâtre.

UN THÉÂTRE SPÉCULAIRE : *S'IL VOUS PLAÎT*, UNE INJONCTION TROMPEUSE FAITE AU SPECTATEUR

S'il vous plaît recèle un certain nombre de clés qui permettent de mieux comprendre le processus théâtral de transformation d'un divertissement bourgeois en une pièce critique⁶. Si Patrice Pavis qualifie le théâtre de boulevard de « surface brillante de la vie sociale » (1996 : 367), Breton et Soupault transforment la pièce et l'espace du théâtre en un miroir géant tourné vers le spectateur. En effet, l'image de la surface brillante inonde leur texte dramatique :

Paul, *surprenant dans la glace un de ses propres jeux de physionomie*. – C'est très justement qu'on a comparé certains regards à l'éclair : ils font apparaître les mêmes branches brisées, les mêmes jeunes filles blondes appuyées à des meubles noirs... Tu es plus belle qu'elles (Breton et Soupault, 1988 : 110).

Paul incarne, d'une certaine façon, l'autosatisfaction du bourgeois et sa superficialité dans tout ce qu'elle possède de plus ridicule. La scène du miroir évoque Narcisse voyant son reflet plus qu'elle n'est l'occasion d'une réelle plongée dans l'intériorité du personnage. Dans le deuxième acte, d'autres images de l'illumination rendue profane et bouffonne sont utilisées. De façon ironique, la lumière est associée à la liberté : « La liberté est belle comme le soleil, mais il ne vous appartient pas d'arracher votre mari à ses habitudes », dit Létoile (*ibid.* : 122). Inversement, l'obscurité est liée à la souffrance et au passé : « Il ne lui reste plus qu'un souvenir qui le poursuivra comme une chauve-souris » (*idem*).

Ces énoncés éclairent, au sens propre comme au figuré, la relation conjugale qui unit la Dame et son mari, mais peuvent aussi être compris comme une métaphore du théâtre. Dans le boulevard, la scène inondée de lumière (activité) et la salle plongée dans l'obscurité (passivité) est un cliché utilisé pour révéler le contraire. Le quatrième mur n'existe pas dans le boulevard, où sont privilégiés des « thèmes "aguicheurs" qui ne remettent jamais en cause la complicité fondamentale qui lie l'auteur, la mise en scène et le public » (Pavis, 1996 : 366). Cette complicité est portée par des acteurs-amphitryons qui cherchent constamment l'aval et la reconnaissance du public, au point d'en délaisser leurs rôles par moment. *S'il vous plaît* met en scène dès 1920 la question de cette relation spectateur-acteur avant qu'elle ne soit développée comme motif récurrent dans *Nadja* en 1928. Deux passages permettent d'explorer l'amplitude des questionnements dramaturgiques de Breton et Soupault et d'approfondir certaines explications données pour justifier leur abandon du théâtre. Ces deux scènes ont à voir avec la mort et les limites de la représentation théâtrale : il s'agit de la mort de Valentine au premier acte, et de la mort d'un des comédiens au quatrième acte.

6 Nous nous référons au concept d'art critique tel que Jacques Rancière a pu le définir : « Critique est l'art qui déplace les lignes de séparation, qui met de la séparation dans le tissu consensuel du réel, et, pour cela même, brouille les lignes de séparation qui configurent le champ consensuel du donné, telle la ligne séparant le documentaire de la fiction : distinction en genres qui sépare volontiers deux types d'humanité : celle qui pâtit et celle qui agit, celle qui est l'objet et celle qui est le sujet » (Rancière, 2008 : 85).

UNE DRAMATURGIE DU COUP DE FEU

À la fin du premier acte, Valentine meurt, abattue par Paul. Cette action précipite la fin de l'acte en sapant la possibilité d'une résolution dramatique propre à un certain registre de boulevard. C'est un détail qui a son importance : l'action telle qu'elle est mise en scène marque une rupture dans l'esthétique théâtrale et le jeu. Aucun coup de feu n'est tiré. Faute de didascalie mentionnant un son précis pour cette action, l'acte est simplement suggéré par deux actions mimées : le geste à l'origine de l'action – « *Paul tire un revolver* » – et un geste à l'autre bout du canon – « *Valentine tombe sans un bruit* » (Breton et Soupault, 1988 : 116). L'action trahit les attentes du spectateur et les conventions du théâtre, notamment en raison de la formule même utilisée par Breton et Soupault : « tirer un revolver » ne veut pas dire « tirer avec un revolver » ; l'ajout ou le retrait d'une préposition modifie la nature de l'action, mais aussi la nature de l'action scénique.

Le changement de registre d'image scénique est significatif du traitement critique auquel les deux auteurs soumettent le théâtre de boulevard. Le mime du coup de feu n'est aucunement motivé par un souci de bienséance ou de convention, mais il renseigne néanmoins sur le goût⁷ de l'époque pour ce divertissement. Replacée dans le cadre de la représentation, cette privation de détonation trahit un jeu pervers des dramaturges vis-à-vis du spectateur : une détonation mise en scène excite le spectateur, parce que le bruit violent le fait généralement sursauter, mais son annonce (par le geste) et sa privation soudaine (Valentine s'écroule sans bruit) contrarient ses attentes et créent une tension nerveuse qui n'est pas relâchée immédiatement après. Dans la pièce, l'action de Paul – qu'elle soit bruitée ou non – est arbitraire, dans la mesure où aucun élément dans son échange avec Valentine ou dans le reste de l'acte ne permet de l'expliquer, et donc frustrante pour le public. Le coup de feu se produit sans raison et il ne peut être motivé par le seul hasard objectif cher à Breton, de la même manière que les cheveux de Valentine qui tombent en cascade d'un côté de sa tête sont autant de stoppages-étalon⁸ dont la forme et le mouvement exact ne peuvent être décidés. L'analogie que nous proposons ici à cette œuvre fondatrice de Marcel Duchamp n'est pas arbitraire et, étant donné sa date de création (1913), il est permis de penser que Breton partage l'avis de Duchamp et tente d'ôter toute morale au théâtre par l'introduction du hasard objectif. Une dramaturgie surréaliste du coup de feu, utilisé comme catalyseur à la fois du hasard objectif et de la surprise, se dessine d'ailleurs en filigrane, et on pourrait la faire remonter à la menace de Jacques Vaché lors de la

7 Nous utilisons le concept de « goût » en référence à Marcel Duchamp. Par « goût », ce dernier entend la constitution d'une habitude esthétique – aussi bien du point de vue du créateur que de celui du regardeur : « C'est une habitude. Recommencez la même chose assez longtemps et elle devient un goût. Si vous interrompez votre production artistique après avoir créé une chose, celle-ci devient une chose-en-soi et le demeure. Mais si elle se répète un certain nombre de fois, elle devient goût » (Duchamp, 1959 : 156).

8 Nous faisons référence ici à l'œuvre qui partage le même nom : *3 stoppages-étalon* (Duchamp, 1913-1964 ; fil, toile, cuir, verre, bois, métal ; 28 x 129 x 23 cm).

représentation des *Mamelles de Tirésias* en 1916, et la faire continuer au moins jusqu'au *Second manifeste du surréalisme*⁹.

Ces deux actions, le balancé de cheveux et le coup de feu mimé, participent de la même poétique dialectique dont le sens échoit au spectateur. Plus que jamais, Breton et Soupault jouent avec l'idée selon laquelle « [c]e sont les REGARDEURS qui font les tableaux » (Duchamp, 1959 : 173; en majuscules dans le texte) et les pièces. Or, dans ce cas précis, que l'action puisse être expliquée ou non – la gravité attire les cheveux de Valentine vers le sol, Paul tue sa maîtresse pour la faire taire –, le fonctionnement du théâtre (son *hic et nunc*, pourrait-on dire) est saboté, l'immédiateté des émotions qu'il est censé provoquer chez le spectateur est perdue dans cette distance dialectique défective dans le théâtre de boulevard, et critique dans le cadre du théâtre surréaliste en devenir.

LE LABORATOIRE THÉÂTRAL DU QUATRIÈME ACTE

La relation du spectateur de boulevard à la pièce est interrogée sous un angle différent au quatrième acte. L'action est située dans un décor de rue, lieu pseudo-réaliste et assez indéfini car malléable à l'environnement, et elle se déplace vers la salle où se trouvent les spectateurs. Plus qu'une fiction dramatique, c'est le théâtre pris comme la réunion entre ces deux espaces qui est alors mis en scène : « Acte IV, Scène 1. *La salle plongée dans une demi-obscurité, le rideau se lève sur une porte cochère. / Deux personnages insignifiants, une canne à la main, s'arrêtent devant la porte* » (Breton et Soupault, 1988 : 132). Le lien avec le théâtre de boulevard est toujours présent, mais selon une modalité différente, car ce n'est plus la fiction dramatique qui est le réceptacle et le miroir déformant des codes du théâtre de boulevard, mais ce sont les réactions des spectateurs telles que Breton et Soupault les ont entendues lors de la représentation du 27 mars 1920 (Aragon, 1968 : 8). On peut y lire leur déception et leur incompréhension : « Je ne comprends rien, c'est idiot », ou « Si au moins c'était drôle » (Breton et Soupault, 1988 : 133). Si cela est vrai, le terme même de fiction devient alors problématique. Il y aurait, dans *S'il vous plaît*, d'un côté les fictions scéniques propres à chacun des trois premiers actes, prises dans leur hétérogénéité et leur hermétisme constitutif, et d'un autre côté la trace de la représentation qui s'est déroulée et qui est reproduite comme témoignage du goût bourgeois.

En ce sens, le quatrième acte met en scène un éclatement des frontières du théâtre : les répliques des spectateurs sont écrites, mais elles ne participent pas du même statut mimétique que les paroles d'un Léo ou d'une Valentine. Les spectateurs échangent ensemble sur leur expérience et leur sidération devant la brièveté de l'acte, ainsi que sur la pauvreté du propos dramatique – que

9 « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon. La légitimation d'un tel acte n'est, à mon sens, nullement incompatible avec la croyance en cette lueur que le surréalisme cherche à déceler au fond de nous » (Breton, 1929 : 2).

la pauvreté de l'image théâtrale ne parvient pas plus à rendre intéressante. Il semble que le lecteur actuel soit devant un matériau trouble qui fait signe vers des formes de théâtres non littéraires comme les sketches. Deux possibilités s'offrent à nous pour les penser : soit ces formes acquièrent un statut littéraire et leur publication leur confère une valeur sacrée, celle du dialogue de théâtre, mais alors elles perdent la valeur expressive expiatoire qu'elles avaient en mars 1920 quand les spectateurs les ont prononcées; soit elles possèdent le statut de trace et sont à comprendre comme le « script » de la représentation telle que les auteurs attendent qu'elle se réalise. Elles ont alors essentiellement une valeur informative sur les conditions de réception et sur les goûts de la bourgeoisie. En tous les cas, ce quatrième acte postule et prouve qu'un retournement réel du théâtre est possible : la salle n'est plus seulement le récepteur passif, et les acteurs ne sont plus les émetteurs actifs. La forme du théâtre de boulevard est bel et bien sabotable et sabotée.

Mais s'arrêter à cette analyse, c'est omettre un élément fondamental de la dramaturgie de *S'il vous plaît*. Deux versions du quatrième acte existent. Ainsi, Aragon livre-t-il dans « L'homme coupé en deux » la teneur de cet acte alternatif dans l'atmosphère de surenchère qui régnait alors en 1920 parmi les membres de Dada Paris : « Il n'y avait pas de quatrième acte à proprement parler. Le rideau se lèverait sur les auteurs qui, publiquement, écriraient leurs noms sur des papiers pliés, jetteraient ceux-ci dans un chapeau, et y tireraient au sort qui des deux sur l'instant allait se loger une balle de revolver dans la tête » (Aragon, 1968 : 8). Si le *modus operandi* rappelle celui décrit par Tristan Tzara pour composer un poème dadaïste¹⁰, son application à la vie réelle signale un tournant dans la conception de l'engagement de Breton et de Soupault dans leur entreprise de rénovation de la pensée et de la culture. Plus qu'un retournement des codes génériques d'une forme de théâtre, on assiste avec ce script à une mise en pratique – restée au niveau de projet non réalisé – de l'implication de l'art dans la vie et de la vie dans l'art, telle que le hasard objectif est censé la produire.

[P]hilosophiquement, le hasard objectif (qui n'est rien d'autre que le lieu géométrique de ces coïncidences) me paraissait constituer le nœud de ce qui était pour moi *le problème des problèmes*. Il s'agissait de l'élucidation des rapports qui existent entre la « nécessité naturelle » et la « nécessité humaine », corrélativement entre la nécessité et la liberté (Breton, 1999 : 515; souligné dans le texte).

Dans la mort sur scène de l'un des deux auteurs, Breton et Soupault font enfin coïncider la « nécessité naturelle » et la « nécessité humaine », mais au prix d'un acte irréversible. Or, la réversibilité est le propre du théâtre, qui agit par le corps de l'acteur, mais toujours dans la limite d'actes et d'actions réversibles et non définitifs.

10 Dans la huitième partie du « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », Tristan Tzara donne la recette du poème dadaïste : il suffit de couper chaque mot d'un article et de les placer dans un sac, avant de les tirer au hasard pour reconstituer le poème dadaïste (Tzara, 2011 : 302).

QUEL THÉÂTRE SURREALISTE EST-IL POSSIBLE DE FAIRE?

Ainsi, la comédie *S'il vous plaît* occupe-t-elle une place particulière dans le corpus théâtral d'avant-garde. Si Breton et Soupault réalisent dans et par l'écriture théâtrale – théâtrale et non dramatique, puisqu'elle se réalise au prix du drame – une critique du théâtre de boulevard en tant que divertissement bourgeois, leur champ d'expérimentation excède cette première strate. La révélation d'Aragon permet de remettre en perspective leur intérêt pour le théâtre et leur fascination pour le hasard objectif dans un contexte plus large qui est celui des limites mêmes des moyens d'action des avant-gardes. La mort aléatoire, voulue ou tout du moins pensée par les deux acolytes, révèle la violence de leur attaque contre l'art et tous ses hérauts sacrés : l'œuvre, l'auteur et l'acteur. Breton et Soupault sont à la fois les auteurs de *S'il vous plaît*, ses interprètes et ses fossoyeurs – ses fossoyeurs car ses piteux interprètes, à en croire Man Ray, selon qui Breton est « un très mauvais acteur » (cité dans Virmaux, 1988 : 160).

Bien qu'il s'agisse d'une option alternative jamais réalisée, cette version du quatrième acte informe également la décision progressive des surréalistes de se détacher du théâtre et de le condamner, dans le *Second manifeste du surréalisme*, pour l'entreprise économique aliénante qu'il est. Cette alternative et les procédés esthétiques sur lesquels elle repose, comme le sabotage de la dialectique parole-action propre au drame aristo-hégélien et la création d'une théâtralité fonctionnant comme une « optique dialectique », sont autant de moyens pour remettre en question l'identité du véritable auteur du théâtre. Ce mode de composition surréaliste avant la lettre permet d'atteindre aussi bien l'auteur, le spectateur et l'œuvre comme manifestation d'un ensemble de codes génériques et moraux. C'est tout le dispositif théâtral qui est ainsi attaqué, disséqué, recomposé et tourné en dérision. Dans ce vaste projet critique, le suicide sur scène apparaît comme un équivalent radical de la retraite à Harar d'Arthur Rimbaud ou du mutisme de Marcel Duchamp, mais sa non-réalisation est aussi l'aveu d'un double échec : celui du suicide comme mode de communication critique et révolutionnaire, mais aussi et surtout celui du théâtre comme *medium* capable d'incarner avec assez de force et d'intransigeance une critique des modèles culturels en vigueur.

- ARAGON, Louis (1968), «L'homme coupé en deux», *Les lettres françaises*, n° 1233, p. 3-9.
- ARAGON, Louis (1933), «Pour qui écrivez-vous? 23 réponses; commentaire d'Aragon», *Commune*, n° 2, p. 321-344.
- ARAGON, Louis, André BRETON et Philippe SOUPAULT (1919), «Pourquoi écrivez-vous?», *Littérature*, n° 9, p. 1.
- BASTIEN, Sophie et Henri BÉHAR (2014), «La double méprise et ce qui s'ensuit», *Mélusine*, n° 34 («Le surréalisme et les arts du spectacle», Sophie Bastien et Henri Béhar [dir.]), p. 9-20.
- BENJAMIN, Walter (2000 [1929]), «Le surréalisme: le dernier instantané de l'intelligentsia européenne», dans *Œuvres*, trad. Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, «Folio essais», vol. 2, p. 113-134.
- BERSANI, Jacques (1966), «Dada ou La joie de vivre», *Critique*, n° 225, p. 99-117.
- BONNET, Marguerite (1988), notice de *S'il vous plaît* et *Vous m'oubliez*, dans André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, p. 1173-1176.
- BOUCHARDON, Marianne (2005), «Théâtre-poésie: limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours», *L'information littéraire*, vol. 57, 4^e trimestre, p. 38-45.
- BRETON, André (1999), «Entretiens 1913-1952: entretiens radiophoniques, X», dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 3, p. 510-520.
- BRETON, André (1988a [1928]), *Nadja*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, p. 647-753.
- BRETON, André (1988b [1924]), *Manifeste du surréalisme*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, p. 309-346.
- BRETON, André (1963 [1924]), «Manifeste du surréalisme», dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, «Idées NRF», p. 13-60.
- BRETON, André (1929), «Second manifeste du surréalisme», *La révolution surréaliste*, n° 12, p. 1-18.
- BRETON, André et Philippe SOUPAULT (1988 [1920]), *S'il vous plaît*, dans André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, p. 107-134.
- CARDWELL, Douglas (1983), «The Well-Made Play of Eugène Scribe», *The French Review*, vol. 56, n° 6, p. 876-884.
- CHAUVEAU, Philippe (1999), *Les théâtres parisiens disparus (1402-1986)*, Paris, Éditions de l'Amandier.
- COHEN, Emmanuel (2014), «Le théâtre nondramatique: le théâtre des avant-gardes parisiennes des années 1910 aux années 1930 (Gertrude Stein, Dada, surréalisme)», thèse de doctorat, Amiens, Université de Picardie Jules Verne.
- CORVIN, Michel (1989), *Le théâtre de boulevard*, Paris, Presses universitaires de France, «Que sais-je?».
- DUCHAMP, Marcel (1994), *Duchamp du signe*, éd. Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, «Champs».
- DUCHAMP, Marcel (1959), *Marchand du sel*, éd. Michel Sanouillet, Paris, Terrain Vague.
- JAUSS, Hans Robert (1990), *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, «Tel».

- LHOTE, André (1967), *Les invariants plastiques*, Paris, Hermann.
- MANTCHÉVA, Dina (2014), « Le rapport scène-salle dans le drame surréaliste », *Mélusine*, n° 34 (« Le surréalisme et les arts du spectacle », Sophie Bastien et Henri Béhar [dir.]), p. 87-98.
- PAVIS, Patrice (1996), « Théâtre de boulevard », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, p. 366-367.
- POIVERT, Michel (2006), *L'image au service de la révolution*, Cherbourg, Le Point du jour.
- RANCIÈRE, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges (1958), *Déjà jadis : du mouvement Dada à l'espace abstrait*, Paris, René Julliard, « Les lettres nouvelles ».
- SANOUILLET, Michel (1993), *Dada à Paris*, Paris, Flammarion.
- SIEPE, Hans T. (2000 [1977]), *Le lecteur du surréalisme*, trad. Marie-Anne Coadou, Paris, Les pas perdus.
- SOUPAULT, Philippe (1981), *Mémoires de l'oubli : 1914-1923*, Paris, Lachenal et Ritter.
- SZONDI, Peter (2006), *Théorie du drame moderne*, trad. Sybille Muller, Belfort, Circé, « Penser le théâtre ».
- TZARA, Tristan (2011 [1920]), « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », dans *Poésies complètes*, Paris, Flammarion, « Mille et une pages », p. 297-307.
- VIRMAUX, Alain et Odette (1988 [1976]), *Les surréalistes et le cinéma : anthologie*, Paris, Seghers, « Ramsay poche cinéma ».

De Musidora à Mad Souris: l'influence du cinéma sur *Le trésor des Jésuites* de Breton et Aragon

LÉA BUISSON

Université de Montréal /
Université Paris Diderot –
Paris 7

Les heures... les heures de loisir, les heures de travail.
Qu'est-ce que les heures? La pellicule s'altère, les grandes
maisons d'exploitation s'effondrent les unes après les autres.
Il n'en va pas autrement de la vie, ce film impossible à suivre
et dont cependant un jour s'éclaire mystérieusement le sens.

André Breton et Louis Aragon,
Le trésor des Jésuites

Le théâtre surréaliste a pour origine le spectacle *Dada* qui prit son envol au Cabaret Voltaire de Zurich à l'hiver 1916. Les tenants de l'avant-garde intellectuelle et artistique s'y rassemblaient autour du poète allemand Hugo Ball, fondateur du lieu, et y organisaient des « soirées poétiques » où « la peinture, la musique, les poèmes récités avec un accompagnement de crécelle ou de grosse caisse n'allaient pas dans le sens du plus grand confort intellectuel » (Béhar, 1979: 41-42). La première soirée officiellement baptisée « Dada » eut lieu le 14 juillet 1916 et proposait une programmation tout à la fois musicale, dansante, poétique, picturale, sans oublier la proclamation de manifestes en tous genres. Tristan Tzara, qui importera à Paris, en 1920, cette esthétique

ubuesque et débridée, décrit le spectacle avec une rage syncopée qui traduit bien sa teneur corrosive :

Devant une foule compacte, Tzara manifeste, nous voulons nous voulons nous voulons pisser en couleurs diverses, Huelsenbeck manifeste, Ball manifeste, Arp Erklärung, Janco meine Bilder, Heusser eigene Kompositionen les chiens hurlent et la dissection du Panama sur piano et embarcadère – Poème crié – on crie dans la salle, on se bat, premier rang approuve deuxième rang se déclare incompetent le reste crie, qui est plus fort on apporte la grosse caisse [...] – on proteste on crie on casse les vitres on se tue on démolit on se bat la police interruption (Tzara, 1975 : 562-563).

Ce compte rendu, originellement publié dans *Dada Almanach* en 1920, porte la trace de deux éléments majeurs qu'on verra inconditionnellement reliés à ce qui deviendra, par la suite, le théâtre surréaliste : premièrement, un goût immodéré pour la provocation, dont Louis Aragon fera d'ailleurs usage dans beaucoup de ses œuvres de jeunesse; et deuxièmement, la production d'une forme scénique qui combine avec audace une multiplicité d'arts et de *media* différents.

Mais déclencher l'ire du public n'est sans doute pas la fonction première de ce théâtre qui bouleverse les codes traditionnels de l'esthétique et de la bien-pensance. En parcourant sa genèse, on assiste en effet à un éclatement du genre qui sera reconduit et réinvesti à de nombreuses reprises, notamment en 1928 dans *Le trésor des Jésuites* d'André Breton et Louis Aragon, qui fera l'objet de la présente étude. Ce qu'on pourrait qualifier d'«intermédialité¹» est bel et bien effectif dans cette pièce composée à quatre mains en hommage à Musidora – Jeanne Roques, pour l'état civil. Cette célèbre actrice française du cinéma muet se fit surtout remarquer pour ses rôles de vamp et de femme fatale dans deux mémorables films à épisodes, *Les vampires* et *Judex*, réalisés par Louis Feuillade entre 1915 et 1917. Avant toute chose, il est important de signaler que *Le trésor des Jésuites* fut fortement déprécié par ses créateurs. Aragon le qualifia tardivement d'«assez mauvaise pièce à grand spectacle» (Aragon, 1974b: 276) dont l'intérêt était avant tout biographique, puisqu'il conserve la trace de ce qui est probablement la dernière collaboration entre les deux auteurs. Vers la fin des années 1920 mûrissait effectivement la profonde mésentente entre les deux hommes qui se solderait par une rupture définitive en 1932. Plusieurs différends, d'ordre politique ou esthétique, opposaient Breton et Aragon en 1928, mais s'il est un domaine où leurs goûts se rejoignaient encore, c'est celui des films à épisodes mettant en scène Musidora, au point de générer une œuvre dont la valeur, nous semble-t-il, va bien au-delà du seul aspect biographique². Au fil de cette étude, nous tenterons de montrer que *Le*

1 «Si nous entendons par “intermédialité” qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et les séries culturelles et que leur fonction naît entre autres de l'évolution historique de ces relations, si nous entendons par “intermédialité” le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias, cela implique alors que la conception d'un type monadique de média est à exclure» (Müller, 2000: 113).

2 Souhaitant souligner la portée biographique et la question de l'amitié sous-jacentes au *Trésor des Jésuites*, Aragon adjoignit à la première publication en volume de ce texte un portrait de lui-même en compagnie

Trésor des Jésuites participe d'une esthétique qui relève d'une volonté commune à ses auteurs de rendre hommage au cinématographe en s'inspirant notamment de l'univers des *serials*³, dont l'astre Musidora illumina leur jeunesse volée par la Première Guerre mondiale. Pour ce faire, nous nous intéresserons d'abord aux différentes étapes qui ont conduit à l'élaboration du *Trésor des Jésuites*; nous examinerons ensuite les emprunts directs au contenu et à l'atmosphère de ces films à épisodes; enfin, nous verrons en quoi la structure même de la pièce tente d'absorber, en quelque sorte, l'une des potentialités du septième art, soit sa plasticité temporelle.

À L'ORIGINE DU TRÉSOR DES JÉSUITES: UN MYTHE SURREALISTE

Afin de comprendre les tenants et aboutissants de cette passion cinématographique qui fut aussi bien celle des protosurréalistes Breton et Aragon que celle de leurs compagnons de l'époque⁴, il faut examiner de près un phénomène particulier qu'on pourrait rétrospectivement appeler «mythologie du surréalisme». Durant la Première Guerre mondiale, Breton, alors étudiant en médecine, est affecté à la fonction d'interne dans un hôpital militaire de Nantes, ville où il séjourne en 1915 et 1916. Il y fait la rencontre d'un soldat blessé dans les tranchées, Jacques Vaché, dandy local, qui, avant de succomber mystérieusement à une overdose d'opium en 1919, l'aide à s'émanciper de l'influence de Mallarmé et de l'obsession rimbaldienne pour qu'il s'ouvre à une *mythologie moderne*, le sommant de prendre en considération «l'importance des gestes» et de l'action: «Écrire, penser, ne suffisait plus: il fallait à tout prix se donner l'illusion du mouvement, du bruit» (Breton, 1969: 17). Dans un article paru initialement en 1951 dans *L'âge du cinéma* et intitulé «Comme dans un bois», Breton expose l'un des rituels participant de cette mythologie moderne:

Je m'entendais très spécialement avec Jacques Vaché pour n'apprécier rien tant que l'irruption dans une salle où l'on donnait ce que l'on donnait, où l'on en était n'importe où et d'où nous sortions à la première approche d'ennui – de satiété – pour nous porter précipitamment vers une autre salle où nous nous comportions de même, et ainsi de suite [...]. Je n'ai jamais rien connu de plus *magnétisant* [...]. Quelques heures du dimanche suffisaient à épuiser tout ce qui s'offrait à Nantes: l'important est qu'on sortait de là «chargé» pour quelques jours (1967: 376-377; souligné dans le texte).

de Breton, réalisé par Man Ray en 1924 (Aragon et Breton, 1974: 337). À la demande de Breton, cette photographie figurait déjà dans la revue belge *Variétés*, où fut initialement publiée la pièce en 1929.

- 3 Rappelons que *serial* est un substantif masculin synonyme de «film à épisodes» ou de «feuilleton» emprunté à l'anglais et attesté par le *Trésor de la langue française*.
- 4 Il faut surtout citer Robert Desnos, qui ne rejoignit le groupe qu'en 1922, mais qui fit souvent l'éloge de Musidora dans ses écrits: «Musidora, que vous étiez belle dans *Les vampires!* Saviez-vous que nous rêvions de vous et que, le soir venu, dans votre maillot noir, vous entriez sans frapper dans notre chambre, et qu'au réveil, le lendemain, nous cherchions la trace de la troublante souris d'hôtel qui nous avait visités?» (1992: 84.)

La désinvolture sous-jacente à cette pratique délibérément aléatoire de la séance de cinéma définit et fonde en grande partie la conception qu'avait Breton du septième art, « substance lyrique exigeant d'être brassée en masse et au hasard », mais dispensatrice d'un fort « *pouvoir de dépaysement* » (*ibid.*: 377; souligné dans le texte). Cependant, tandis que s'élaborait cette méthode arbitraire de visionnage au cœur de l'ancienne cité des ducs de Bretagne, plusieurs bandes spécifiques ne laissaient pas de fasciner les deux acolytes: « Tout ce que nous pouvions accorder de fidélité allait aux films à épisodes déjà si décriés (*Les mystères de New York, Le masque aux dents blanches, Les vampires*) » (*idem*), écrit Breton qui avait déjà fait honneur aux *serials* dans sa préface aux *Lettres de guerre*⁵ de Jacques Vaché: « La belle affiche: *Ils reviennent. – Qui? – Les vampires*, et dans la salle éteinte les lettres rouges de *Ce soir-là* » (1919: III; souligné dans le texte). Ce ton mystérieux et empreint de nostalgie commémore les heures passées, en compagnie de cet ami si admiré et brutalement disparu, dans les cinémas nantais où l'on projetait, entre autres feuilletons, *Les vampires* de Feuillade. Inspiré par cette rencontre avec l'illustre « dandy des tranchées » (Roy, 1989), Breton s'appliqua à construire l'un des mythes fondateurs du surréalisme, dont une composante prenait racine dans l'inquiétante touffeur criminelle des *Vampires*, que présidaient la beauté sulfureuse et l'érotisme troublant de Musidora.



Musidora dans *Les vampires*
de Louis Feuillade (1915).

5 Les *Lettres de guerre* ont été publiées en 1919 par la maison d'édition Au sans pareil – la première à avoir publié les surréalistes – sous l'impulsion de Breton. Il s'agit de l'un des rares textes laissés par l'énigmatique Jacques Vaché.

MUSIDORA OU LA « BEAUTÉ MODERNE »

Fervent admirateur de l'interprète d'Irma Vep, protagoniste féminine des *Vampires*, Breton alla également la voir sur scène le 21 juillet 1917, dans *Le maillot noir*. Patrick Cazals raconte qu'à l'issue de cette courte pièce, le jeune Breton lança sur la scène un bouquet de roses, avant d'écrire ce mot à Musidora : « Quel poète [...] ne s'honorerait aujourd'hui de vous avoir pour interprète? Comment dire ce que vous en êtes venue à incarner pour certains : quelle moderne fée adorablement douée pour le mal, puérite – ô votre voix d'enfant⁶ ! » (Breton, cité dans Cazals, 1978 : 64.) Dans cette même missive, l'auteur des *Manifestes du surréalisme* ajoute qu'à son avis, « Musidora est bien la femme moderne en quelque chose » (Breton, cité dans Hubert, 1988 : 1745).

Les termes qui caractérisent ici la vedette de cinéma anticipent remarquablement la quête effrénée d'un idéal de « Beauté moderne », qu'Aragon entreprendra quelques années plus tard par le biais de son premier roman, *Anicet ou Le panorama* : « Mais, quand je m'aperçus de quels philtres démodés je faisais usage, je ne persistai pas dans mon erreur et partis à la recherche de l'idée moderne de la vie, de la ligne même qui marquait l'horizon de vos contemporains » (Aragon, 1997a : 37). Dans ce roman initiatique, la muse moderne se prénomme Mirabelle, sorte de divinité insaisissable qui se fait tantôt femme, tantôt pure abstraction ; à bien des égards, il est possible de reconnaître en elle le pendant romanesque de Musidora. À plusieurs reprises, Aragon témoignera du culte qu'il vouait à l'actrice et aux *Vampires*, le film à épisodes qui la rendit célèbre, notamment dans le *Projet d'histoire contemporaine*⁷ qu'il rédigera pour le couturier et mécène Jacques Doucet en 1922 et 1923 :

L'idée que toute une génération se fit du monde se forma au cinéma, et c'est un film qui la résume, un feuilleton. Une jeunesse tomba tout entière amoureuse de Musidora, dans *Les vampires*. [...] À cette magie, à cette attraction, s'ajoutait le charme d'une grande révélation sexuelle. [...] Cette magnifique bête d'ombre fut donc notre Vénus et notre déesse Raison (1994 : 7-9).

Ce passage est révélateur de la charge érotique dont fut investie la vamp au maillot noir, enflammant l'imagination des jeunes spectateurs durant les années 1910. Réactivant en 1928 un mythe vieux d'au moins une décennie, *Le trésor des Jésuites* offre le premier rôle – simultanément sur scène et dans la fiction – à celle que ses auteurs n'ont pu oublier.

DU GALA JUDEX AU NOVÉ DIVADLO : LA RÉDEMPTION PAR LE MYTHE

Mais pourquoi rendre hommage subitement et surtout si tardivement à l'actrice qui avait fait chavirer leur cœur à peine sorti de l'adolescence⁸? À n'en pas douter, un tel projet aurait pu

6 Notons que cette retranscription provient d'une lettre adressée à Théodore Fraenkel.

7 Le manuscrit de cet ouvrage inachevé restera inédit jusqu'à sa publication posthume en 1994.

8 Aragon et Breton étaient respectivement âgés de dix-huit et dix-neuf ans au moment de la sortie des *Vampires* sur les écrans français, en novembre 1915.

s'échafauder beaucoup plus tôt; or, il n'en fut rien. Cependant, un événement tragique survint et raviva l'étincelle d'une passion qui s'était peut-être atténuée au fil des ans. En octobre 1928, la veuve de René Cresté – l'interprète de *Judex*⁹ – tenta de se suicider, s'étant retrouvée sans ressources aucunes pour élever sa fille handicapée. Le Tout-Paris s'indignant de la situation, on demanda à Breton et à Aragon d'écrire un sketch dramatique dans lequel pourrait jouer Musidora, qui avait endossé le rôle de l'aventurière Diana Monti dans *Judex*. Quant à la façon dont ils furent approchés, Olivier Barbarant suppose « que Jean Pidault¹⁰ a pris contact avec l'un ou l'autre des écrivains, sachant leur goût pour un cinéma qu'ils avaient d'autant plus défendu qu'il avait été contesté par une opinion publique moralisatrice et effarouchée » (Barbarant, 2007 : 1351). Ce divertissement devait accompagner la projection des films de René Cresté dans le cadre d'un gala dont le bénéfice serait reversé à la famille démunie du comédien disparu. La pièce fut écrite très vite, le spectacle devant avoir initialement lieu le 3 novembre 1928. Il fut néanmoins reporté une première fois au 1^{er} décembre, la veuve ayant pris peur en apprenant que deux surréalistes étaient responsables de l'écriture du sketch. S'ensuivirent plusieurs conflits de direction et de programmation, si bien que le gala de charité eut finalement lieu en février 1929, mais exempt de la pièce de théâtre écrite pour l'occasion. Pourtant, Étienne-Alain Hubert nous apprend que les préparatifs de la pièce allaient bon train, « comme en témoignent des propositions d'attributions des rôles, le choix pour la partie musicale [...] et [...] un reportage de Pierre Lazareff [...] qui évoquait une séance de lecture du texte par Breton, en présence d'Aragon, au domicile de Musidora » (1988 : 1746). Cette déconvenue est à notre avis symptomatique de l'engouement des surréalistes pour des formes d'art dont le milieu même de production leur est par définition hostile, en l'occurrence celui d'un cinéma commercial et parfois de piètre qualité, très éloigné des avant-gardes de l'époque. La méfiance de la veuve – rapidement suivie de l'éviction complète d'Aragon et de Breton du Gala *Judex* – témoigne de ce rejet plutôt brutal de deux poètes en quête d'un surréalisme involontaire puisé au cœur d'une culture populaire mais subversive à certains égards, comme nous le verrons plus loin.

Toujours est-il que le fruit de leur travail ne fut pas perdu, puisque, dès juin 1929, *Le trésor des Jésuites* put jouir d'une publication dans un numéro spécial de la revue belge *Variétés*¹¹, « Le surréalisme en 1929 », dont la composition avait été confiée aux deux auteurs. Le hors-série contenait notamment sept poèmes de *La grande gaieté* d'Aragon, recueil qui allait bientôt paraître chez Gallimard, ainsi que de nombreux textes, documents, tableaux et dessins surréalistes, *Le trésor des Jésuites* faisant office de clôture. Ce numéro de *Variétés* ayant pour fonction de dresser un panorama du surréalisme en 1929, tout porte à croire que les textes qui s'y trouvaient – dont

9 *Judex* (1917) fut le troisième film à épisodes que réalisa Louis Feuillade, après *Fantômas* (1913-1915) et *Les vampires* (1915-1916). René Cresté est décédé en 1922 à l'âge de quarante ans.

10 Cinéphile militant et secrétaire général du Groupement des spectateurs d'avant-garde.

11 *Variétés* : revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain, lancée par l'entrepreneur et écrivain Paul-Gustave Van Hecke – promoteur des avant-gardes belges – et publiée mensuellement entre 1928 et 1930.

la pièce de théâtre étudiée ici – sont emblématiques du mouvement artistique fondé par Breton en 1924. Toutefois, Aragon a pointé du doigt, en 1974, l'artificialité d'une telle publication. Il dit :

Il est à remarquer ici la présence d'un certain nombre de surréalistes qui allaient cette même année briser avec André Breton (en signant un pamphlet contre lui, reprenant à la feuille, publiée lors de l'enterrement d'Anatole France, son titre *Un cadavre*), par le schisme le plus grave dans l'histoire du surréalisme. J'étais demeuré fidèle à Breton (1974a : 334).

La rupture entre les deux poètes n'avait effectivement pas encore été consommée, mais elle ne saurait tarder, puisque Breton avait déjà formellement réprouvé les travaux romanesques d'Aragon, alors que ce dernier élaborait un manuscrit paru à titre posthume, inachevé et partiellement détruit : *La défense de l'infini*. Revenant sur l'œuvre rédigée à quatre mains en 1928, l'écrivain surréaliste André Thirion fait le constat suivant :

Rien n'illustre mieux la crise traversée en 1929 par le surréalisme que la laborieuse fantaisie écrite en collaboration par Aragon et Breton [...]. *Le trésor des Jésuites* est à mon avis un témoignage très accablant de l'essoufflement du surréalisme à la fin de l'année 1928 et de l'espèce de fading qui couvrait alors la force créatrice de ses deux plus éminents représentants, qui avaient à peine dépassé la trentaine et avaient déjà écrit quelques-unes des œuvres capitales de la littérature du XX^e siècle (1972 : 191).

Sans remettre en question, comme Thirion, la qualité de la pièce, nous sommes d'avis que *Le trésor des Jésuites*, par le choix de ses sujets et sources d'inspiration, fait foi d'une volonté de cohésion dans une période critique pour le groupe surréaliste. La salutaire réactivation de mythes anciens, passant par l'évocation des films à épisodes et autres emprunts au cinéma, offre un sursis artistique aux deux compagnons, avant que ne s'effondre une complicité datant de plus de dix ans.

Le trésor des Jésuites ne sera donc jamais monté pour la scène avec l'actrice Musidora en premier rôle, comme cela était prévu à l'origine, mais il bénéficiera d'une création au Nové Divadlo (Théâtre Nouveau) de Prague en 1935 par le metteur en scène Jindřich Honzl dans des décors du plasticien Jindřich Štyrský – soit deux membres du groupe surréaliste pragois qui se forma après le passage de plusieurs artistes tchèques à Paris, dont la peintre Marie Čermínová alias Toyen. Il est d'ailleurs à propos de spécifier le parti pris qui fut celui de cette mise en scène pragoise : on ajouta le sous-titre « kino feuilleton » sur la première page du programme (Hubert, 1988 : 1748-1749), annonçant d'emblée la portée cinématographique d'une œuvre qui fut élaborée, nous l'avons vu, dans le creuset du septième art. À cela s'ajoute le fait que Honzl, le concepteur du spectacle, fut également réalisateur de films, détail qui vient faire écho aux prémices de la pièce.

LE TRÉSOR DES JÉSUITES, UN HYBRIDE THÉÂTRAL DU FILM À ÉPISODES

Mirage, nous sommes au cinéma.

André Breton et Louis Aragon,

Le trésor des Jésuites

Dès le prologue, *Le trésor des Jésuites* dévoile un programme ambitieux : métamorphoser la scène de théâtre en un écran de cinéma. Au cours d'un dialogue entre deux personnages qui ne sont rien de moins que les allégories du Temps et de l'Éternité – pastichant au passage le prologue à l'antique –, la teneur du spectacle est annoncée d'emblée :

Tiens, puisque tu t'intéresses au cinématographe, je vais te faire assister à l'apothéose d'un genre oublié, que les événements de chaque jour font renaître. On comprendra bientôt qu'il n'y eut rien de plus réaliste et de plus poétique à la fois que le ciné-feuilleton qui faisait naguère la joie des esprits forts. C'est dans *Les mystères de New York*, c'est dans *Les vampires* qu'il faudra chercher la grande réalité de ce siècle. Au-delà de la mode, au-delà du goût (Aragon et Breton, 2007 : 464-465).

Le phénomène de réactivation du mythe à l'œuvre dans la pièce est aisément repérable dans ce passage où le *medium* cinéma se voit convoqué par l'entremise d'un genre oublié – suffisamment marquant pour faire l'objet d'une hantise : le film à épisodes. Désavouant le passage indéniable du temps, l'Éternité martèle la célébration d'une forme cinématographique pourtant rejetée par la critique¹² et les mœurs artistiques contemporaines. À ce sujet, Vincent Antoine fait justement remarquer :

[I]l s'agit avant tout de substituer à la culture préétablie une contre-culture des marges, plus à même de rendre compte de l'époque, ce sera *Les vampires*, *Les détraqués* de Palau. Il s'agit aussi de disloquer les repères du beau par l'intrusion d'objets que la raison ne peut interpréter, de déjouer [...] les conventions (2006 : 104).

Nous compléterions cet éclaircissement de l'attrait surréaliste pour le suranné par l'ajout d'un autre facteur déterminant pour l'émergence de la préférence cinématographique chez les protosurréalistes. Défini par l'ingénieuse alliance des propriétés réaliste et poétique, le *serial* possède une qualité exceptionnelle aux yeux des membres du groupe : celle de promouvoir l'action pour l'action, d'avoir pour essence l'énergie même de la vie :

12 «Jusqu'en 1918, Feuillade était considéré comme l'un des quatre ou cinq grands réalisateurs français : mais la guerre avait fait passer sur le cinéma un torrent d'idées nouvelles que le pionnier de chez Gaumont regardait monter avec stupeur avant qu'il l'engloutît. Une "nouvelle vague" de jeunes réalisateurs considéraient en pouffant ce vieil ancêtre qui consacrait son talent à figurer des romans-feuilletons. La critique cinématographique naissante s'acharna contre lui avec la dureté propre à la jeunesse» (Lacassin, 1994 : 62).

Ce qui fait le théâtre aussi mort pour nous, disait Anicet, c'est sans doute que sa matière unique est la morale, règle de toute action : notre époque ne peut guère s'intéresser à la morale. Au cinéma, la vitesse apparaît dans la vie, et Pearl White n'agit pas pour obéir à sa conscience, mais par sport, par hygiène : elle agit pour agir. [...] Il n'y a eu de place ici que pour les gestes. L'action ne nous a passionnés qu'à titre de tour de force. Qui aurait songé à la discuter ? on n'en avait pas le temps. Voilà bien le spectacle qui convient à ce siècle (Aragon, 1997a : 82-83).

Ce passage du roman *Anicet ou Le panorama* s'appuie sur l'exemple de l'héroïne athlétique du feuilleton *Les mystères de New York*, la blonde et vertueuse Pearl White, sorte de double inversé de Musidora. Il élucide l'attrance de Breton et d'Aragon pour un genre démodé : « l'importance des gestes » (Breton, 1969 : 17) soulignée par Vaché est prétexte à un amour démesuré pour des films où l'action constitue l'enjeu principal. Trêve de tergiversations psychologiques, la vérité de l'existence se trouverait dans cette suite frénétique d'épisodes à rebondissements, dans ce schème sensori-moteur¹³ que Gilles Deleuze a si justement qualifié d'« image-mouvement », dont la fonction est de « présente[r] un personnage dans une situation donnée, qui réagit à cette situation et la modifie » (Deleuze, 1984). Cette fascination pour les scènes trépidantes dévie les conventions de la beauté et explique comment « réalité » et « poésie » peuvent, de l'avis des surréalistes, cohabiter dans une même image.

Faisant écho aux ressorts du *serial*, les trois tableaux du *Trésor des Jésuites* offrent une trame narrative typique du genre policier ; l'argument de la pièce en reconduit tous les ingrédients. Plus précisément, avec pour héroïne un personnage féminin énigmatique et subversif du nom de Mad Souris¹⁴, ce texte semble avoir pour ambition de contrefaire un épisode fictif du feuilleton *Les vampires*. En premier lieu, y évolue un personnage de criminelle dont l'activité principale est le vol et le meurtre. Séduisante et érotisée, elle apparaît d'ailleurs ponctuellement dans un costume de « souris d'hôtel » similaire à celui d'Irma Vep, une bonne partie du premier tableau ayant pour scénographie un palier d'hôtel :

Elle est en maillot noir, lampe électrique à la main. Elle éclaire successivement, comme pour voir si personne ne vient, les divers recoins de la scène, la porte du 331, celle du 332. [...] Obscurité complète puis, par la porte du 332, un faisceau lumineux : la lampe électrique de Mad Souris sous le projecteur¹⁵ (Aragon et Breton, 2007 : 468-469).

13 L'action donne immédiatement lieu à une réaction.

14 Soulignons le jeu sur les anagrammes avec le nom des héroïnes : Musidora / Mad Souris évoque le motif de la souris d'hôtel ; et dans *Les vampires*, Irma Vep est l'anagramme de « vampire » (voir le troisième épisode de la série sorti le 4 décembre 1915, « Le cryptogramme rouge »).

15 Cette scène, présentée sous forme de didascalie dans *Le trésor des Jésuites*, est le pendant théâtral d'une des séquences du sixième épisode des *Vampires* (24 mars 1916), « Les yeux qui fascinent », où Irma Vep, vêtue de la tête aux pieds d'un maillot noir qui moule sa silhouette, furète dans la chambre d'hôtel du criminel Raphael Norton à la recherche de la carte conduisant au butin – exactement comme dans *Le trésor des Jésuites*. L'esthétique reposant sur le clair-obscur est commune à la pièce et au film.

L'univers du film à épisodes a contaminé l'espace scénique par le concours d'une foule de motifs qui lui sont propres, accumulation qui atteint son paroxysme dans le dernier segment du premier tableau : casinos où l'on joue toute la nuit et bistrots où l'on boit avec excès, espionnage et document secret, activités suspectes et réunion de malfaiteurs, chaque détail qui compose l'action ou le décor fait signe vers le genre du feuilleton policier muet, dont *Les vampires* est l'emblème. Pour couronner le tout, Mad Souris, symétriquement à Irma Vep dans le *serial* susmentionné, assassine méthodiquement¹⁶ le voyageur porteur de la carte du « Trésor des Jésuites », orchestrant ensuite le subterfuge rusé mais cruel qui fera accuser à sa place le personnage de Simon, amoureux transi : « Elle va au 333, y entre, en sort très vite, traînant quelque chose de lourd : le cadavre du voyageur, dans la lumière du projecteur, qu'elle enferme au 332. Puis elle prend les souliers de l'homme, qu'elle vient déposer à la porte du 332 » (*ibid.* : 469). Dans ce passage, comme le signalait le prologue, la réalité alimente la fiction, car ce crime s'inspire d'un fait divers réel qui oriente indiscutablement le choix du titre : « L'actualité fournissait une occasion de réexploiter le thème de la richesse et de la puissance occulte des jésuites, puisque le 11 février 1928 le caissier des Missions étrangères avait été assassiné dans des conditions obscures qui occupèrent la presse et ne furent jamais élucidées » (Barbarant, 2007 : 1352). Le recours à un tel fait divers répond de front à deux exigences surréalistes : un anticléricalisme radical et agressif, récurrent dans *La révolution surréaliste*, et un penchant pour les atmosphères sordides, délictueuses, voire criminelles. Dans le troisième tableau, une litanie de titres de presse fictifs vient, du reste, confirmer cette inclination pour un envers négatif et obscur du monde, qu'illustre parfaitement cette reprise théâtrale des *Vampires* : « "Le crépuscule", "La nuit", "Le marasme" ! [...] édition sportive, beaux crimes en perspective » (Aragon et Breton, 2007 : 476). Qui plus est, *Le trésor des Jésuites* résulte partiellement d'un collage, le texte du second tableau incluant l'extrait d'un article consacré à l'affaire du caissier assassiné, paru le 1^{er} novembre 1928 dans le magazine *Détective* :

C'est le samedi 11 février 1928, vers 16h. Dans son bureau, M. Félix de la Tajiada de Pérédès, caissier des Missions Catholiques de France, met en ordre sa comptabilité. La pièce est sommairement meublée d'un bureau, de deux sièges, d'un coffre-fort. Au mur pend un grand crucifix de fonte. D'un tiroir, M. de Pérédès vient de sortir deux larges portefeuilles bourrés de billets de mille. [...] Une sonnerie retentit; un visiteur. Le visiteur est entièrement enveloppé dans une cape enroulée qu'il retient en avant de son visage avec le bras gauche (*ibid.* : 473).

16 L'épisode « Les yeux qui fascinent » se termine par le meurtre du Grand Vampire, le chef de l'organisation criminelle, par Irma Vep. Un pistolet est l'arme du crime, mais le procédé utilisé par Mad Souris, une épingle vraisemblablement empoisonnée (Aragon et Breton, 2007 : 482), rappelle le bijou empoisonné qui sévit dans « La bague qui tue » (13 novembre 1915).

Dans cet extrait, seule la dernière phrase correspond à un ajout des auteurs alors que le reste reprend avec exactitude le texte de l'hebdomadaire¹⁷, ce qui confirme le constat émis par le personnage de l'Éternité dans l'ouverture du même tableau : « ce qui était le propre de l'écran a passé dans le domaine de la vie » (*ibid.* : 471). Le prologue annonçait en effet ce phénomène d'interpénétration du cinéma et de la vie : « film impossible à suivre et dont cependant un jour s'éclaire mystérieusement le sens » (*ibid.* : 464), l'existence devient le creuset d'un feuilleton imaginaire, et il est alors impossible de différencier la fiction cinématographique de la vie réelle¹⁸. Le spectacle promis dès l'ouverture du *Trésor des Jésuites*, « l'apothéose d'un genre oublié, que les événements de chaque jour font renaître » (*idem*), prend ainsi racine dans l'actualité de 1928, année de la rédaction de la pièce, démontrant encore une fois que rien n'est plus réaliste que le ciné-feuilleton et que, symétriquement, rien n'est plus cinématographique que la vie elle-même. Hormis le fait divers déjà évoqué, il est fait allusion, toujours sur un ton satirique, aux articles 70 et 71 de la Loi de finances, sur lesquels s'est attardée la Chambre des députés en octobre 1928¹⁹, et à l'incapacité de la Société des Nations à endiguer la guerre (*ibid.* : 476) – le pacte Briand-Kellogg a été signé en août 1928, suscitant de nombreuses critiques. Sans compter que le troisième tableau s'inspire du navigateur Alain Gerbault qui avait, comme indiqué dans le texte (*ibid.* : 477), voyagé en Polynésie française deux ans auparavant. En outre, l'accompagnement musical mentionné dans les didascalies puise plusieurs airs contemporains dans la culture populaire²⁰. Faisant abondamment usage de ces anecdotes ou caractéristiques qui appartiennent au temps présent, celui de l'écriture, les deux auteurs mettent à exécution l'un des préceptes surréalistes qui consiste à fabriquer du merveilleux à partir de la banalité quotidienne, concept qu'Aragon s'était attaché à développer dans *Le paysan de Paris* en 1926 :

Le quotidien, on n'approchera jamais assez du quotidien, [...] dans leurs robes de chambre en pilou, leurs vestons familiers, leurs souriantes bonhomies, les simulacres des temps modernes empruntent à l'anodin même de cet accoutrement une force magique (Aragon, 2007 : 256-257).

17 Dans le manuscrit, la coupure de l'article en question n'est pas recopiée, mais collée (Barbarant, 2007 : 1352).

18 Il y aurait là un parallèle à établir avec *Les vases communicants* (1932) de Breton, ouvrage qui met en évidence l'intrication du rêve et de la réalité.

19 La fin du second tableau illustre pleinement ce phénomène d'intrusion du quotidien dans l'espace scénique : le Temps, alors qu'il demande à Mad Souris d'ajouter à sa revue de fin d'année « le piquant de l'actualité », est pris au mot par la jeune femme qui envoie sur scène deux personnages féminins portant un costume qui représente les deux articles de la Loi de finances (Aragon et Breton, 2007 : 475).

20 « Le beau bébé », « Ain't She Sweet! » (Aragon et Breton, 2007 : 472), « Old Man River » (*ibid.* : 474) ou encore « Anything But Love » (*ibid.* : 475).

FLASH-BACK ET SAUT EN AVANT : EMPRUNTS À LA PLASTICITÉ DU CINÉMA

Le trésor des Jésuites ne se contente pas d'implanter son argument dans l'ère contemporaine, puisque les trois tableaux opèrent plusieurs glissements temporels – retour en arrière (en 1917) et saut en avant (en 1939) – dont l'emploi entretient une parenté avec la souplesse temporelle permise par le cinéma. Loin de suivre la règle classique de l'unité temporelle, cette pièce emprunte au cinéma sa plasticité. En effet, l'ère du cinéma – ou «épistémè du cinéma», théorisée par François Albera²¹ – est celle d'une crise de l'expérience temporelle traversée par le spectateur des salles obscures, qui n'avait connu jusque-là que le dispositif théâtral :

Au cinéma, ce qui est impressionné sur la pellicule et projeté sur l'écran est immuable. Au théâtre, les acteurs partagent la temporalité immédiate des spectateurs. Ils sont là, dans le même espace-temps. Les acteurs de cinéma sont, au contraire, des fantômes, ils peuvent «revivre» par-delà la mort et cela indéfiniment, ou plutôt tant que défile la pellicule. C'est là une différence majeure entre les deux arts (Achemchame, 2010 : 360).

Né en 1895 avec la toute première projection publique organisée par les frères Lumière, le cinématographe est indéniablement l'art de la rémanence, en ce qu'il «réalise l'étrange paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée» (Bazin, 1981 : 151). Cherchant à transcender l'expérience théâtrale usuelle, Breton et Aragon outrepassent la règle des trois unités en remodelant à leur guise la chronologie des événements, affichant d'entrée de jeu leur intention de façonner le temps : «Viens avec moi. Je te montrerai comment on écrit l'histoire. (*Au public, très haut*) 1917!» (Aragon et Breton, 2007 : 465.) Du prologue au premier tableau, un «bond» temporel transporte instantanément le spectateur de 1928 à 1917; ce saut en arrière est suivi, au deuxième tableau, par un saut en avant qui fait retourner le spectateur en 1928²²; finalement, le troisième tableau le propulse en 1939. Dans sa composition, la pièce de théâtre emprunte certains procédés narratifs propres au langage cinématographique, tel le montage «qui est la notion la plus subtile et en même temps la plus essentielle de l'esthétique cinématographique, en un mot son élément le plus spécifique» (Martin, 2001 : 184). En ressuscitant, au beau milieu d'une strate temporelle préétablie, les fantômes d'une époque révolue, pour ensuite conduire le spectateur dans un espace-temps situé dans le futur – à mi-chemin entre la prophétie et le récit d'anticipation –, les deux poètes font œuvre de cinéma en «sculpt[ant] le temps», selon la définition qu'en donne Andreï Tarkovski :

21 «[L]'épistémè du cinéma», ce nouveau paradigme de pensée et de représentation qui innerve tout l'espace de la communication et de l'expression et dont le cinéma n'est point le tout mais la concrétisation la plus achevée, qui l'éclaire de ce fait mieux que quiconque» (Albera, 2005 : 48).

22 «MAD. – Rendez-vous dans onze ans, le 1^{er} décembre 1928, au Théâtre de l'Apollo» (Aragon et Breton, 2007 : 471) : ce saut temporel est l'occasion d'opérer une mise en abyme qui inclut le temps et l'espace mêmes de la représentation du *Trésor des Jésuites*, déjà planifiée au moment de l'écriture.

Tout comme un sculpteur, en effet, s'empare d'un bloc de marbre, et, conscient de sa forme à venir, en extrait tout ce qui ne lui appartiendra pas, de même le cinéaste s'empare d'un « bloc de temps », d'une masse énorme de faits de l'existence, en élimine tout ce dont il n'a pas besoin et ne conserve que ce qui devra se révéler comme les composants de l'image cinématographique (Tarkovski, 1989 : 61).

Ainsi, c'est en s'inspirant du flash-back au cinéma, qui produit un décalage temporel « entre temps de l'histoire et temps du récit » (Journot, 2011 : 55), que *Le trésor des Jésuites* conduit le spectateur en 1917, année doublement significative pour Breton et Aragon. D'abord, il s'agit certainement de l'année où l'engouement des protosurréalistes pour l'actrice Musidora est le plus fort, étant donné que cette dernière est au sommet de sa gloire, ayant à son actif le rôle d'Irma Vep dans *Les vampires* et celui de Diana Monti dans *Judex* (présenté au public entre janvier et avril 1917). Opérer un retour en arrière à cette époque précise permet donc de ramener à la vie un genre cinématographique tombé désormais dans l'oubli et de « faire défiler devant [n]ous les éléments les plus typiques du ciné-feuilleton, [...] perdus de vue depuis les progrès déroutants accomplis par ce qu'il est convenu d'appeler le Septième Art » (Aragon et Breton, 2007 : 471). Cet usage d'un procédé cinématographique, qui produit un effet semblable à celui d'une « machine à explorer le temps²³ », est empreint de nostalgie, voire de déception. Au cours de l'échange entre les deux allégories qui sert d'amorce à la pièce, l'Éternité fait le procès du cinéma, lui reprochant, entre autres, d'être périssable, tout comme le temps qui lui est consacré : « Les heures... les heures de loisir, les heures de travail. Qu'est-ce que les heures ? La pellicule s'altère, les grandes maisons d'exploitation s'effondrent les unes après les autres » (*ibid.* : 464). C'est l'industrialisation du cinéma hollywoodien qui est dénoncée, ainsi que l'émergence d'un cinéma exclusivement commercial²⁴. Quant aux « progrès déroutants » dont il est fait mention plus haut, il s'agit du glissement progressif du cinéma muet vers le cinéma sonore (ou parlant), contemporain de la rédaction du *Trésor des Jésuites*²⁵, qui déplut profondément aux surréalistes et contribua à leur désintérêt progressif envers ce *medium* : « La parole, en effet, ruinait tout espoir d'un langage poétique neuf et véritablement onirique ; elle signifiait pour les poètes le retour définitif au réalisme seul sur les écrans » (Virmaux, 1968 : 274).

Par ailleurs, le flash-back qui nous ramène en 1917 est également significatif en ce qu'il entre de plain-pied dans les combats sanglants de la Grande Guerre. En effet, la scénographie du premier tableau se partage en deux décors distincts – « pour le tiers gauche, un élément de tranchées de laquelle [sic] trois hommes émergent à mi-corps, pour les deux tiers droits un palier d'hôtel avec trois portes numérotées » (Aragon et Breton, 2007 : 465) – qui nous permettent de visualiser

23 Le roman du Britannique Herbert George Wells *The Time Machine*, point de départ de la tradition du voyage dans le temps, a paru pour la première fois en 1895.

24 À ce sujet, voir l'article du surréaliste Benjamin Péret « Contre le cinéma commercial » (1987 : 270).

25 Mis au point vers 1925, le cinéma parlant détrône définitivement son homologue muet au début des années 1930.

successivement un simulacre des *Vampires* et une scène de guerre, au gré d'une focalisation de l'éclairage qui convoque le procédé filmique du montage alterné. L'ubiquité propre au cinéma offre la possibilité d'apposer deux points de vue différents sur la Première Guerre mondiale, qui sont symptomatiques du traitement littéraire qu'en firent systématiquement Breton et Aragon; ces derniers ont fait l'expérience de la violence des combats, ayant tous deux été mobilisés sur le front et dans plusieurs hôpitaux. Bien qu'ils aient été profondément marqués par ce qu'ils y vécurent, très peu de leurs textes surréalistes mentionnent cette période historique²⁶, leur préférence allant plutôt vers les moyens d'évasion qui leur ont permis de surmonter l'horreur de la guerre, c'est-à-dire Musidora et *Les vampires* en première ligne :

À quelle lumière voyions-nous, qui n'avions pas vingt ans, la vie bouleversée, nous autres au début de la guerre, sur le seuil des écoles? [...] [J]e ne crois pas mentir en disant que jamais la guerre ne fut loin du cœur des jeunes gens qu'en ces jours qu'elle dominait les adultes. [...] Il appartient au maillot noir de Musidora de préparer à la France des pères de famille et des insurgés. [...] Il y a une idée de la volupté qui nous est propre, et qui nous est venue par ce chemin de lumière, entre les images du meurtre et de l'escroquerie, tandis qu'on crevait ferme autre part sans que nous y prenions seulement garde (Aragon, 1994: 7-9).

Cette dichotomie entre la réalité de la guerre et la fiction compensatrice est, de ce fait, parfaitement exprimée dans le premier tableau du *Trésor des Jésuites* où deux cadres spatio-temporels sont parallèlement représentés, soit deux façons radicalement opposées de faire l'expérience de la guerre. De plus, de façon très fidèle à la réalité historique, les deux soldats de la seconde scène du premier tableau évoquent Musidora et son rôle de « marraine de guerre » pendant les affrontements. En effet, celle-ci « a [...] entretenu une correspondance avec des soldats adoptés comme “filleuls de guerre”. Ces soldats cach[ai]ent la photo de Musidora contre leur poitrine, espérant se préserver de la sorte des balles ennemies » (Buisson, 2014: 14).

Dans la pièce de théâtre, l'un des deux « poilus », qui porte sur lui la photographie de l'actrice en maillot noir²⁷, s'apprête à désertir pour la retrouver à Paris. Dans cette courte scène saturée du « bruit de mitrailleuses » (Aragon et Breton, 2007: 467), les soldats tentent d'atténuer leurs souffrances en se lançant des plaisanteries dans lesquelles le « Chemin des Dames » est associé

26 À cet égard, *Le trésor des Jésuites* constitue une exception sur laquelle il est intéressant de se pencher. Ce choix de ne pas évoquer la guerre au sein des œuvres était délibéré, car en parler eût été la cautionner : « Nous pensions que parler de la guerre, fût-ce pour la maudire, c'était encore lui faire de la réclame. Notre silence nous semblait un moyen de rayer la guerre, de l'enrayer » (Aragon, 1997b: 10; souligné dans le texte).

27 Signalons le réseau photographique qui traverse plusieurs textes. Cette carte postale représentant Musidora semble être la même que celle décrite par Aragon dans *Projet d'histoire littéraire contemporaine* : « rayée d'une grande signature brutale » (1994: 9), elle correspond à l'une des photographies accompagnant *Le trésor des Jésuites* dans la revue *Variétés*, elles-mêmes « rescapées du projet de programme du Gala Judex » (Hubert, 1988: 1744).

à un lexique érotique saugrenu. Mais leurs éclats de rire seront bientôt rattrapés par ceux des obus, qui causeront la mort d'un soldat. Simon, le déserteur, s'échappe à temps de cet enfer pour rejoindre Musidora et l'univers des *serials*, « tout ce dont [le] privaient une morale imposée, le luxe, les fêtes, le grand orchestre des vices, l'image de la femme aussi, mais héroïsée, sacrée aventurière » (Aragon, 1994 : 7).

Combiner la forme théâtrale avec des éléments de montage et de contenu propres au cinématographe revenait à mettre en acte la célébration d'un genre devenu désuet, procédant en quelque sorte à une mise sous respirateur artificiel de ces belles images mythiques, survivance qui ne pouvait se projeter au-delà des limites du texte. Nous l'avons vu, le surréalisme traverse, vers la fin des années 1920, une crise qui précède la désagrégation définitive de l'amitié entre ses deux plus anciens membres. Convoquer le cinéma, Musidora et le film à épisodes, c'est faire appel à ce qui « persiste », à « ce qui trouve dans la vie un écho merveilleux » (Aragon et Breton, 2007 : 464), et c'est remettre à plus tard l'heure des adieux. Écrire l'histoire, soit relancer et élargir la durée historique réelle, c'est là que réside le projet du *Trésor des Jésuites*, qui lance un défi au temps, et de taille : le troisième et dernier tableau transporte le spectateur en 1939, année pendant laquelle, détail troublant, la guerre semble faire rage²⁸. Dans ce dernier segment de la pièce où s'achève l'épisode inventé des *Vampires*, non seulement Musidora / Mad Souri ne paraît pas atteinte par le passage du temps, mais elle est encore plus resplendissante et mythifiée; la voilà dans un maillot désormais rouge, seule altération notable de sa personne, peut-être sous l'effet de cette « distorsion » temporelle extraordinaire et fulgurante. Elle prononce alors les mots énigmatiques qui ferment le texte, rassemblant futur, permanence du quotidien, fin et commencement, à l'instar de l'« image-cristal²⁹ » de Deleuze : « Avenir, avenir! Le monde devrait finir par une belle terrasse de café » (*ibid.* : 483).

28 « Breton n'a pas manqué de souligner la portée apparemment prémonitrice de ce passage dans un texte de 1947 intitulé "Devant le rideau" (repris dans *La clé des champs*) » (Barbarant, 2007 : 1355).

29 L'expression « image-cristal » désigne un plan de film où cohabitent passé, présent et futur : « Le passé ne succède pas au présent qu'il n'est plus, il coexiste avec le présent qu'il a été » (Deleuze, 1985 : 106).

- ACHEMCHAME, Julien (2010), *Entre l'œil et la réalité: le lieu du cinéma*, Paris, Publibook, «Audiovisuel et cinéma».
- ALBERA, François (2005), *L'avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, «Armand Colin cinéma».
- ANTOINE, Vincent (2006), «André Breton et Guy Debord: le suranné comme éducation révolutionnaire», dans Valéry Hugotte et al. (dir.), *Modernités du suranné / Raturer le vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, «Cahiers de recherches du CRLMC», p. 95-105.
- ARAGON, Louis (2007 [1926]), *Le paysan de Paris*, dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, p. 143-295.
- ARAGON, Louis (1997a [1921]), *Anicet ou Le panorama, roman*, dans *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, p. 13-166.
- ARAGON, Louis (1997b [1921]), «Avant-lire» d'*Anicet ou Le panorama, roman*, dans *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, p. 3-11.
- ARAGON, Louis (1994 [1922-1923]), *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Gallimard, «Digraphe».
- ARAGON, Louis (1974a), «Du *Trésor des Jésuites* et de ce qui s'ensuit», dans *L'œuvre poétique*, Paris, Livre Club Diderot, vol. 4 («1927-1929»), p. 331-336.
- ARAGON, Louis (1974b), introduction du *Troisième Faust*, dans *L'œuvre poétique*, Paris, Livre Club Diderot, vol. 2 («1921-1925»), p. 275-278.
- ARAGON, Louis et André BRETON (2007 [1929]), *Le trésor des Jésuites*, dans Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, p. 464-483.
- ARAGON, Louis et André BRETON (1974 [1929]), *Le trésor des Jésuites*, dans Louis Aragon, *L'œuvre poétique*, Paris, Livre Club Diderot, vol. 4 («1927-1929»), p. 337-374.
- BARBARANT, Olivier (2007), «Notes et variantes» du *Trésor des Jésuites*, dans Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, p. 1350-1356.
- BAZIN, André (1981 [1958]), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, «Septième art».
- BÉHAR, Henri (1979 [1967]), *Le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, «Idées».
- BRETON, André (1969 [1924]), «La confession dédaigneuse», dans *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, «Idées», p. 7-22.
- BRETON, André (1967 [1953]), «Comme dans un bois», dans *La clé des champs*, Paris, Pauvert, «10/18», p. 375-382.
- BRETON, André (1919), «Introduction», dans Jacques Vaché, *Lettres de guerre*, Paris, Au sans pareil, p. I-V.
- BUISSON, Léa (2014), «Ce que le cinéma savait des femmes: deux pionnières du cinématographe, Alice Guy et Musidora», dans Michel Pierssens (dir.), *Savoirs des femmes: actes de la journée d'étude*, http://savoirdesfemmes.org/public_html/?page_id=161
- CAZALS, Patrick (1978), *Musidora: la dixième muse*, Paris, Veyrier.
- DELEUZE, Gilles (1985), *Cinéma 2: l'image-temps*, Paris, Minuit, «Critique».

DELEUZE, Gilles (1984), «Vérité et temps: la puissance du faux» (cours n° 54 du 31 janvier), *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, Université Paris 8, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=325

DESNOS, Robert (1992 [1927]), «*Fantômas, Les vampires, Les mystères de New York*», dans *Les rayons et les ombres: cinéma*, Paris, Gallimard, p. 83-85.

FEUILLADE, Louis (2012 [1915]), *Les vampires*, New York, Kino International.

HUBERT, Étienne-Alain (1988), «Notes et variantes» du *Trésor des Jésuites*, dans André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, p. 1743-1756.

JOURNOT, Marie-Thérèse (2011 [2004]), *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, «128».

LACASSIN, Francis (1994 [1972]), *Pour une contre-histoire du cinéma*, Lyon, Institut Lumière; Arles, Actes Sud, «Librairie du premier siècle du cinéma».

MARTIN, Marcel (2001 [1962]), *Le langage cinématographique*, Paris, Éditions du Cerf, «Septième art».

MÜLLER, Jürgen E. (2000), «L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision», *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n°s 2-3 («Cinéma et intermédialité», Silvestra Mariniello [dir.]), p. 105-134.

PÉRET, Benjamin (1987 [1951]), «Contre le cinéma commercial», dans *Œuvres complètes*, Paris, Corti, vol. 4, p. 270.

ROY, Claude (1989), «Jacques Vaché: le dandy des tranchées», *Le nouvel observateur*, n° 1271 (16-22 mars), p. 126-127.

TARKOVSKI, Andreï (1989), *Le temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma.

THIRION, André (1972), *Révolutionnaires sans révolution*, Paris, Laffont.

TZARA, Tristan (1975 [1915-1919]), «Chronique zurichoise 1915-1919», dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, vol. 1 («1912-1924»), p. 561-568.

VIRMAUX, Alain (1968), «La tentation du cinéma au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 1, n° 1, p. 257-274.

D'une expérience subversive du jeu théâtral à la création *d'objets bouleversants* par le groupe surréaliste de Bruxelles

NATHALIE GILLAIN
Université Saint-Louis
(Bruxelles) /
Université de Namur

Dans son essai *Le théâtre dada et surréaliste* (1979), Henri Béhar rappelle les raisons pour lesquelles les avant-gardes se sont naturellement tournées vers l'art théâtral : sa dimension spectaculaire ; le rapport direct qu'il permet avec le public ; une liberté d'expression et de créativité sans commune mesure avec celle qu'autorise la simple écriture. Voulant jouer la carte de la vie et du corps, de la parole en acte, les dadaïstes ont transformé la scène de théâtre en un lieu de fête qui autorisait une spontanéité absolue de la parole et qui expérimentait le refoulé du langage (cris, éructations, onomatopées, etc.). S'inscrivant dans le sillage de cette révolution, Antonin Artaud, Roger Vitrac et Robert Aron ont fondé en 1926 le Théâtre Alfred-Jarry, dont les expérimentations (quatre pièces et huit représentations au total) ont inspiré à Artaud les propositions relatives à la création d'un « théâtre de la cruauté » : par un double travail sur la profération incantatoire du texte et sur la gestuelle des acteurs, le jeu théâtral serait converti en un langage physique renouant avec la pulsion, avec les émotions viscérales, pour s'adresser à l'inconscient des spectateurs et leur faire redécouvrir la puissance de l'imagination et des rêves.

Le théâtre surréaliste est toutefois pris dans une logique de discours qui le distingue radicalement du projet dadaïste et qui génère des effets singuliers sur le plan de la réception. Pierre Piret l'a souligné dans un article analysant les pièces écrites par Vitrac pour le Théâtre Alfred-Jarry : pour saisir la spécificité de ce théâtre, il faut tenir compte de la singularité de l'énonciation surréaliste,

prise dans un paradoxe, puisqu'elle cherche à agir sur l'autre (en le bouleversant, le plus souvent) sans pour autant se soumettre aux conditions d'une réception réussie. Artaud et Vitrac se sont confrontés à ce paradoxe jusqu'à inventer un dispositif théâtral inédit (Piret, 2008); en revanche, en raison de ce même paradoxe, Breton et ses pairs ont plutôt délaissé l'écriture théâtrale.

Il semble que cela soit également le cas des surréalistes bruxellois. Il n'est plus besoin de présenter aujourd'hui les peintures réalisées par René Magritte à la fin des années 1920 : ces images peintes qui détournent des objets familiers de leur environnement habituel ou de leur usage quotidien sont l'emblème du surréalisme belge. Sont moins connus, par contre, les détournements de musiques populaires, de textes littéraires et de stéréotypes langagiers (proverbes, expressions familières) opérés par les autres membres du groupe de Bruxelles dans le but de provoquer le lecteur ou le spectateur, de «troubler ses petites ou ses grandes habitudes» (Nougé, «A beau répondre qui vient de loin», 1941, dans 1980 : 127). Le concept d'*objet bouleversant* est pourtant transdisciplinaire; tous les arts – la peinture, la musique, l'écriture, mais également la photographie et le cinéma – peuvent être mis au service de la création d'un effet bouleversant, qui met en échec les constructions figées de l'esprit. Seul le théâtre paraît avoir fait exception, si l'on considère les activités du groupe tel qu'il s'est constitué en 1927.

Toutefois, en s'intéressant aux recherches menées auparavant par Paul Nougé, qui fut l'instigateur et la véritable tête pensante du surréalisme en Belgique, on découvre que la création d'objets subvertissant le « conformisme spirituel et social » de l'époque (Nougé, « Peintures idiotes », s.d., dans 1980 : 247) fut également expérimentée sur une scène de théâtre. En février 1926, après avoir testé dans des correspondances le potentiel subversif de la réécriture, Nougé a mis sur pied avec ses premiers complices (Camille Goemans, André Souris et Paul Hooreman) un concert-spectacle qui tenait paradoxalement le public à distance du projet qui s'élaborait devant lui : «prendre des lieux communs, non pour aller dans le fantastique, dans le rêve ou dans l'inconscient, mais pour tâcher de donner une affectation nouvelle et poétique à des objets tout faits, des objets qui existent» (Souris, 1968 : 434).

Mais notons tout de suite que le paradoxe discursif qu'il s'agit de mettre ici en lumière repose sur une conception de la création diamétralement opposée à celle de Breton. C'est ce que nous allons prioritairement détailler dans les pages qui suivent : le projet des surréalistes rassemblés autour de Breton visait la révélation d'une vérité enracinée dans l'inconscient, tandis que Nougé et ses complices rejetaient de façon radicale toute intervention de la subjectivité dans le processus créateur. Aussi, bien que l'on observe un même paradoxe discursif au fondement de leurs démarches, les rapports des uns et des autres à l'art dramatique sont également révélateurs de cette divergence fondamentale. Dans le cas des surréalistes bruxellois, le théâtre n'était pas exactement délaissé ou méprisé; par contre, leur unique expérience en la matière a montré la difficulté à engager la réussite de leur pari : produire des objets qui bouleversent le lecteur ou le spectateur par leur incompréhensibilité même.

LE THÉÂTRE, UN RÉVÉLATEUR DU PARADOXE DE L'ÉNONCIATION SURREALISTE

Contrairement aux dadaïstes, qui considéraient le théâtre comme un moyen efficace de s'accaparer l'espace public, Breton a très tôt condamné l'art dramatique en avançant des arguments qui ont dû influencer Aragon et les autres membres du groupe surréaliste dans leur rapport avec cet art. Dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité*, rédigée peu avant le premier manifeste du surréalisme, il regrettait déjà qu'au théâtre, l'acteur prenne un masque « pour jouer le rôle d'un autre » au lieu d'affirmer pleinement sa subjectivité (Breton, 1992 : 266). À ses yeux, seule une parole vraie (intime) pouvait bouleverser le public, en lui faisant vivre la puissance de l'imagination et de l'inconscient. Breton a ensuite formulé une autre critique mettant en avant le peu d'autonomie qu'a l'art théâtral. En effet, au théâtre, la parole n'est pas seulement fictionnelle (coupée de la subjectivité de l'acteur), elle est aussi doublement contrainte : soumise à l'interprétation du public, d'une part, et évaluée en termes d'audience, sinon en fonction de critères commerciaux, d'autre part¹.

Comme l'a montré Pierre Piret, cette double critique de l'art du théâtre rappelle les propos tenus par Jean-Jacques Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* : « pour Breton comme pour Rousseau, l'art du théâtre agit moins sur le public qu'il ne lui est soumis, dépendant de son bon vouloir ; tout le processus créateur est perverti par cette dépendance d'autant plus forte au théâtre qu'il s'agit d'un art public et commercial » (Piret, 2008 : 235). Néanmoins, il n'empêche que cette double condamnation permet de mettre au jour le caractère singulier du projet que menaient Breton et d'autres surréalistes. La critique de la dimension fictionnelle de la parole théâtrale, couplée au refus de voir la création assujettie au goût du public, est effectivement révélatrice du paradoxe de l'énonciation surréaliste : celle-ci « est prise dans un rapport structurellement contradictoire à l'Autre, sur lequel elle veut agir tout en refusant, d'une certaine façon, de s'adresser à lui » (*idem*). Ceci permet d'expliquer en partie qu'en termes d'écriture théâtrale, les surréalistes s'en soient tenus à des expériences très ponctuelles, qui ont surtout produit des sketches². Bien qu'ils n'aient jamais caché leur intérêt pour les expérimentations réalisées dans ce domaine par les dadaïstes³, les surréalistes – Vitrac et Artaud exceptés – n'ont opéré aucune réforme du

1 Remarquons que le chahut organisé par Breton en 1928 lors de la première représentation du *Songe* d'August Strindberg par le Théâtre Alfred-Jarry n'avait d'autre motivation que celle de dénoncer la subvention octroyée par l'Ambassade de Suède pour ce spectacle.

2 Dans *Littéruptures*, Henri Béhar évoque des sketches publiés dans la revue *Littérature*, soit *S'il vous plaît* et *Vous m'oublierez* de Breton et Soupault ainsi que *Comme il fait beau!* de Breton, Desnos et Péret (Béhar, 1988 : 55). D'après Béhar, c'est un texte automatique rédigé à quatre mains qui s'approche le plus de ce qu'aurait pu être une expérience théâtrale surréaliste : « Barrières », publié en 1920 dans *Les champs magnétiques*, de Breton et Soupault (Béhar, 1988 : 63-65).

3 Aragon considère *Mouchoir de nuages* (Tzara, 1924) comme étant « la plus remarquable image dramatique de l'art moderne » après *Ubu roi* et *Les mamelles de Tirésias* (Aragon, 1965 : 144).

genre suivant les caractéristiques définitoires de leur mouvement (automatisme, fragmentation et discontinuité de l'énonciation).

On est tenté de dresser un même constat pour le groupe surréaliste de Bruxelles, formé en 1927 par le peintre René Magritte, les poètes Paul Nougé, Camille Goemans et Louis Scutenaire, ainsi que deux musiciens : André Souris et Édouard Mesens. Il faut dire que ce groupe a porté le paradoxe de l'énonciation surréaliste à un point maximal, en entretenant un rapport des plus complexes avec le public. S'il a bien cherché à bouleverser ses cibles (des écrivains d'abord, des musiciens et un public amateur d'art moderne ensuite), il a en revanche tout mis en œuvre pour ne pas être compris par elles, ne pas être entendu. Persuadé qu'un discours toujours explicite et sans équivoque ne peut opérer d'effet bouleversant sur l'esprit, Nougé a enseigné à ses complices la nécessité d'écrire des textes ou de produire des objets qui résistent aux lecteurs ou aux spectateurs. Ces derniers devaient être considérés tels des adversaires que l'on confronte – comme aux échecs, un jeu qui passionnait Nougé⁴ – à de réelles difficultés intellectuelles.

Ainsi, au lieu de rédiger des manifestes, les surréalistes bruxellois se sont ingénies à poser ce qu'il faut bien appeler des pièges. Et contrairement à Breton, pour qui la poésie véritable délivre une parole intime, ils ont misé sur l'effacement de la subjectivité pour garantir le pouvoir offensif de leurs interventions. La difficulté à décoder leurs textes était en effet renforcée par le gommage systématique de toute forme de signature (autographe, effets de style) : ces textes sont des lettres anonymes ou écrites sous un pseudonyme, à visée mystificatrice; des réécritures non identifiées de textes inscrits au patrimoine littéraire⁵; une transformation non déclarée d'un ouvrage de grammaire en un recueil poétique (suivant le scénario du manuscrit retrouvé)⁶. À cet effacement de la subjectivité répondait logiquement l'absence des surréalistes bruxellois des circuits de l'édition et, plus largement, de la sphère publique. Aux manifestations tapageuses des avant-gardes, ils préféraient l'exercice d'une « discrétion active » (Aragon *et al.*, 1973), voire l'anonymat⁷; comme l'a écrit Nougé dans une lettre adressée à Breton, ils ont délibérément réglé leurs démarches sur celles des criminels isolés et des « partis politiques voués à l'action illégale » (« D'une lettre à André Breton », 1929, dans 1980 : 79). En l'occurrence, hormis lors d'un concert organisé à la

4 Nous renvoyons ici à notre analyse des rapports existant, dans l'œuvre de Paul Nougé, entre la conception de l'écriture et la posture du joueur d'échecs (Gillain, 2009).

5 Nougé a réécrit des poèmes de Baudelaire sans en modifier la signature (« La parole est à Baudelaire », Nougé, 1930-1934, dans 1981 : 353-362).

6 Il s'agit du recueil *Quelques écrits et quelques dessins* (1927), qui détourne un manuel de grammaire (*La conjugaison enseignée par la pratique*) rédigé par Clarisse Juranville au siècle précédent (publié partiellement sous le titre « Quelques écrits » dans Nougé, 1981 : 363-380).

7 « L'anonymat [...] nous paraît être un droit strict dont il faut user sans scrupule. Il est une nécessité liée au caractère exceptionnel des moyens employés et non une manière de se mettre à couvert. De plus, en fonction de l'anonymat, il devient possible de trouver un grand nombre de moyens auxquels l'on n'aurait pu penser en d'autres circonstances. L'anonymat est un instrument de travail nouveau à la disposition de ceux qui pensent à l'avènement de la révolution mondiale comme à une obligation vitale », écrit Nougé (« L'action immédiate », 1934, dans 1980 : 102).

Bourse de Charleroi en 1929, jamais le groupe de Bruxelles, tel qu'il s'est constitué en 1927, ne s'est illustré sur une scène. En revanche, si l'on considère l'opération de *Correspondance* initiée à l'automne 1924 par Nougé et deux poètes, Marcel Lecomte et Camille Goemans (que rejoindront rapidement deux musiciens, André Souris et Paul Hooreman), on découvre une autre histoire du surréalisme bruxellois : sa période embryonnaire, au terme de laquelle plusieurs actions ont été dirigées contre le théâtre.

LA SINGULIÈRE OPÉRATION DE *CORRESPONDANCE* (1924-1926)

Les manœuvres de *Correspondance* ont débuté en novembre 1924. Dans un premier temps, Nougé, Lecomte et Goemans ont écrit tous les dix jours un courrier qu'ils envoyaient aux écrivains publiant dans les principales revues littéraires de l'époque : *7 arts* et *Le Disque vert*, en Belgique ; *La Nouvelle Revue Française* et *La révolution surréaliste*, en France. La liste des auteurs concernés est relativement longue : Paul Valéry, Paul Éluard, Jean Paulhan, Philippe Soupault, André Breton, André Gide, Marcel Arland, entre autres. Par un travail de réécriture, Nougé, Goemans et Lecomte démontraient à ces auteurs « ce qu'ils avaient manqué dans leurs romans, dans leurs poèmes, dans leurs récits » (Lecomte, 1969, s.p.) sur le plan intellectuel. Un mode opératoire valorisant le caractère circonstanciel de leurs manœuvres avait aussi été établi : à tour de rôle, ils réagissaient en une page à un fait de l'actualité littéraire. Tout événement était susceptible d'alimenter leurs machinations : une conférence, le lancement d'une enquête, l'annonce d'un numéro hors-série pour une revue littéraire, la parution d'une critique littéraire, d'un roman ou d'un recueil de poésie. Ils entendaient saper de la sorte les fondements de la modernité littéraire, tout en restant en retrait : les correspondances étaient envoyées par la poste à quelques destinataires seulement et n'étaient jamais publiées. À l'époque déjà, ils ne cherchaient pas à toucher un public de « lecteurs éventuels » (*idem*), mais des interlocuteurs choisis pour leur capacité à faire voler en éclats les poncifs en matière de création littéraire⁸. « Nous avons tué le public, nous cherchons des complices », lit-on en exergue d'un texte rédigé par Nougé peu avant le lancement de *Correspondance* (« Portrait exemplaire », 1924, dans 1981 : 157).

Néanmoins, les destinataires de leurs courriers restaient eux-mêmes tenus à distance. Il s'agissait en effet de correspondances d'un type particulier : premièrement, ces lettres n'appelaient pas de réponse, et deuxièmement, il était souvent difficile d'en décoder la signification exacte. On ne peut donc parler d'une opération de communication au sens habituel du terme : la force de subversion des lettres envoyées tient paradoxalement aux effets d'opacité et à l'énigmatisme générés par

8 Une même opération fut ensuite menée en 1925 dans le domaine de la création musicale avec le concours des deux musiciens précités.

une écriture «serpigneuse⁹», qui utilise toutes les formes de l'implicite (allusions, références masquées, citations et réécritures non identifiées) et de l'équivoque (jeux sur la polysémie des termes, syntaxe proche de l'incorrection à force d'être alambiquée, etc.). Remarquons aussi que les trois auteurs, en adoptant un même style, sont parvenus à produire au fil des lettres un curieux effet de «dépersonnalisation» de leur écriture (Souris, 1968 : 433). D'une certaine manière, il s'agissait de s'extraire ainsi de la relation discursive. En refusant d'afficher un style propre, qui est une forme de signature, Nougé et ses complices créaient des objets textuels dont la signification se trouvait suspendue : la dépersonnalisation de leur écriture cryptait à dessein leurs intentions. Selon Nougé, c'était le seul moyen de concentrer l'attention du lecteur sur la combinaison des mots (comme en poésie) et ce faisant, de l'amener à faire preuve d'invention pour répondre au texte en des termes inattendus.

L'opération de *Correspondance* fonctionne en son principe comme une «machine à éloigner l'autre» (Kaufmann, 1990 : 35) : elle crée un «cordon sanitaire» (*ibid.* : 31) entre le destinataire, dont les intentions sont masquées, et le destinataire mis au défi de répondre à un message crypté, inintelligible pour celui qui n'a pas été mis dans le coup. Un même constat vaut pour la dernière expérience initiée sous la bannière de *Correspondance* en février 1926, avec l'aide des deux musiciens fraîchement intégrés au groupe. L'expérience en question a consisté en un concert-spectacle au cours duquel se sont succédé des déclamations de textes poétiques, des compositions musicales et une curieuse représentation théâtrale en trois actes, *Le dessous des cartes*. Nous allons décrire brièvement les différentes étapes de la soirée avant de proposer une analyse du *Dessous des cartes* qui permettra d'éclairer l'enjeu du paradoxe énonciatif sous-tendant les opérations.

DÉCLAMATION D'APHORISMES ET DÉTOURNEMENTS DE MUSIQUES POPULAIRES

Pour cette unique montée sur les planches, le groupe avait opté pour ce qui n'était qu'un «sordide petit théâtre désaffecté» (Souris, 1968 : 434) : le Théâtre Mercelis, qui servait surtout de salle pour des conférences, soirées philanthropiques et réunions électorales. Ce choix montrait déjà, comme l'a noté Robert Wangermée, une «volonté de désacralisation du lieu culturel» (1995 : 89) et un refus des contraintes financières. Soulignons également à cet égard la pauvreté des moyens déployés pour ce concert-spectacle : aucun décor n'avait été mis en place et, concernant les costumes, il

9 Il s'agit d'une expression de Paul Nougé rapportée par Marcel Mariën : «Ces tracts participent d'une méthode originale, méthode dont il semble que Nougé fût l'inventeur et qui prend appui sur une écriture déliée à l'extrême, "serpigneuse" (pour user d'un mot qu'affectionnait Nougé), un style insinuant et grave. L'opacité apparente de ces tracts, qui a pu faire croire à un maniérisme, n'est de fait tantôt qu'un artifice destiné à contraindre le lecteur à plus d'effort qu'il n'est accoutumé, tantôt le résultat d'une percée dans la pensée abstraite commandée par la complexité même des idées mises en observation» (1979 : 60).

semble que chacun ait reçu la consigne de trouver dans sa garde-robe de quoi se vêtir sans la moindre originalité. Enfin, outre deux ou trois acteurs professionnels, les vingt-quatre participants étaient inconnus du public : les hommes de *Correspondance* avaient enrôlé « des instrumentistes issus de la musique militaire des Guides et des comédiens ou chanteurs de circonstance recrutés parmi les proches des organisateurs » (*idem*).

Le principe de « discrétion active » ayant présidé à l'envoi des correspondances précédemment décrites continuait d'être appliqué : la promotion de cette manifestation fut réduite à l'envoi d'un petit carton d'invitation « strictement personnelle », qui reprenait le programme de la soirée et quelques bons mots de *Correspondance* détournant des phrases extraites d'un ouvrage de Paulhan (*Jacob Cow le pirate ou Si les mots sont des signes*, 1921) pour les corriger. Cela dit, il est peu probable que les invités aient compris la référence à Paulhan, étant donné qu'avaient principalement été conviés des représentants des milieux musicaux, comme le directeur du Conservatoire de Charleroi, des professeurs du Conservatoire de Bruxelles et de jeunes musiciens virtuoses. Pour le reste, il s'agissait essentiellement d'hommes de théâtre et d'artistes intéressés par le cinéma (Wangermée, 1995 : 90) qui n'avaient jamais reçu de courriers estampillés du nom de *Correspondance*.

La soirée débuta par une déclamation d'aphorismes que le public pouvait lire en même temps sur deux grands panneaux placés au fond de la scène. Tandis que Souris interprétait ce qui ressemblait à « un cérémonial de concert classique », Nougé et Goemans récitaient les textes à tour de rôle (*ibid.* : 93). Dans un compte rendu rédigé pour le journal *Bruxelles Universitaire*, Marcel Defosse a rapporté cette performance poétique en insistant sur son caractère désuet : « D'ici peu, cela sonnera de la même manière que les déliquescentes symbolistes et la couleur locale romantique » (1926 : s.p.). Ces aphorismes¹⁰, qui misaient sur la transformation de proverbes ou sur le rapprochement de deux idées « en apparence inaccouplables » (Breton, 1999 : 470), n'étaient pourtant pas sans parenté avec les textes qu'écrivaient alors les surréalistes. Or manifestement le public convié ce soir-là est passé à côté de la dimension novatrice de ces textes. Une même observation s'impose en ce qui concerne la musique d'accompagnement composée par Souris : Wangermée, qui a étudié les partitions, y voit une « œuvre très neuve » (1995 : 92), proche du *Pierrot lunaire* (1912) d'Arnold Schoenberg, mais dont la qualité – et la puissance de subversion – n'a pu être communiquée au public en raison de la mise en scène provocatrice et de la pauvreté des moyens utilisés (de simples petits instruments à percussion).

Ont suivi des « parodies de plaintes populaires » (*ibid.* : 94), puis *Trois inventions pour orgue* jouées par Paul Hooreman à l'aide d'un petit orgue de Barbarie. La révélation de cet instrument

10 Par exemple, « LES/IDÉES/N'ONT/PAS/D'/ODEUR » ou « Méfiez-vous/le/SILENCE/se/rafraîchit/volontiers/de/paroles bouillantes ». L'ensemble des aphorismes déclamés au cours de cette soirée a été repris sous le titre *La publicité transfigurée* (Nougé, dans 1981 : 287-320).

de pacotille a suscité des ricanements dans le public, qui avait imaginé en lisant le programme découvrir une œuvre orchestrale¹¹. Au lieu de cela, on lui présenta « une sorte de boîte à musique absolument ordinaire » qui ne produisait que d'« [i]nfâmes flonflons » (Amande Hooreman, 1979 : 19). Et pour cause, les partitions (des feuilles de carton perforées) y avaient été insérées à l'envers. Le public n'a ainsi reconnu aucune des pièces jouées : l'hymne national belge et des opérettes bien connues à l'époque. Ce numéro passa pour un canular, pour un exercice de sabotage dans la plus pure tradition dadaïste. Souris indiqua pourtant quelques années plus tard qu'« il s'agissait bien moins d'une mystification que d'une expérience sur les propriétés du hasard dans la création » (Souris, 1968 : 435), qui s'inspirait des expérimentations de Milhaud et de Schoenberg.

LE DESSOUS DES CARTES: UN JEU THÉÂTRAL DÉROUTANT

La représentation de la pièce intitulée *Le dessous des cartes* a suivi les *Trois inventions pour orgue*. Les quatre hommes de *Correspondance* ont été les premiers à paraître sur la scène « complètement vide », comme le précise le manuscrit (Nougé, *Le dessous des cartes*, 1926, dans 1981 : 211). À tour de rôle, chacun s'est présenté comme l'auteur du spectacle. Une telle entrée constituait déjà en soi une provocation : plutôt que de revendiquer une écriture collective, comme le faisaient les publications à quatre mains des surréalistes, il s'agissait d'enlever toute importance à la question de l'auteur (ou des auteurs). Ensuite, alors qu'un orchestre se mettait en branle pour jouer un quadrille des plus communs, les auteurs se sont dispersés aux quatre coins de la scène et se sont armés de scies et de planches en bois. Après l'exécution de ce premier exercice musical, des acteurs sont entrés en scène pour accomplir « dans le silence les figures du quadrille » (*idem*), avant de se regrouper au fond de la salle pour engager une conversation animée. Nougé et ses complices (identifiés dans la pièce comme étant des menuisiers) ont alors commenté la situation : un couple de mariés fêtait ses noces en compagnie des membres des familles respectives.

Découpée en trois actes, cette pièce fait fi de toute structuration logique et mise sur l'étrangeté des propos tenus par les personnages. Ceux-ci instaurent une ambiance tragico-mystique, mais qui n'est pas pour autant sans ménager des effets comiques. Les réactions des personnages sont imprévisibles et déroutantes : par exemple, au deuxième acte, les demoiselles d'honneur s'évanouissent les unes après les autres en réaction aux paroles énigmatiques de la mariée. Mais il ne faut pas chercher à comprendre le sens de tout cela : comme l'affirme à plusieurs reprises le personnage du marié, il faut « que l'on ne comprenne rien à rien » (*ibid.* : 218). Au dernier acte, les personnages se lancent dans une entreprise qui expérimente les vertus du hasard : à tour de rôle, ils s'emparent d'un journal et lisent un article choisi de manière aléatoire, pendant que les autres

11 Le titre évoquait en effet quelque composition néo-classique comme en avaient créé plusieurs compositeurs modernes depuis que l'œuvre de Bach était redevenue à la mode (Wangermée, 1995 : 95).

miment les scènes évoquées. L'exercice se termine dans un « désordre complet » (*ibid.* : 226). La mariée disparaît « par le fond du théâtre » (*ibid.* : 227), on la dit « sauvée » et le marié commence à tourner nerveusement autour d'une malle en bois fabriquée par les menuisiers durant l'acte précédent. Rapidement, il feint des convulsions; tous les personnages de la noce se précipitent alors vers lui en poussant des cris, puis déclarent : « Il éclate de rire » (*ibid.* : 226). Et le marié se renchérit, en se tournant vers le public : « Je suis mort, je suis mort, je suis mort de rire » (*idem*). Il saute à ce moment dans la malle disposée au milieu de la scène et le cortège nuptial se transforme en un cortège funèbre accompagné par l'orchestre.

Le public, qui formait pourtant un bel échantillon d'« une jeunesse mondaine, habituée aux spectacles d'avant-garde » (Wangermée, 1995 : 90), n'a pas saisi l'intérêt de cette dernière représentation. Si certains avaient pu apprécier les aphorismes déclamés par Nougé et Goemans, ils se sont en revanche montrés indifférents au jeu théâtral. En conséquence, l'événement ne fut quasiment pas relayé dans la presse. Seuls deux articles en ont fait le compte rendu, l'un décrivant une manifestation marquée par un état d'esprit surréaliste, l'autre dénonçant une plaisanterie de mauvais goût. Quarante ans plus tard, lors du fameux colloque sur le surréalisme organisé en 1966 par Ferdinand Alquié, les critiques sont revenus sur cet épisode moins connu du surréalisme bruxellois en soulignant le caractère dadaïste des numéros présentés par Nougé et ses complices¹². Il faut dire que la suite des opérations menées par les hommes de *Correspondance* contre le théâtre tend à légitimer l'hypothèse d'une résurgence de l'état d'esprit dada : à l'automne 1926, le groupe s'est rapproché de René Magritte et d'Édouard Mesens, tous deux engagés dans la publication d'une revue dadaïste, pour organiser des chahuts contre le Théâtre du Groupe Libre qui s'était distingué par des mises en scène ambitieuses, célébrant la modernité des auteurs de son répertoire (notamment Apollinaire, Cocteau, Tzara, Ribemont-Dessaignes)¹³. Alors, « syndrome Dada¹⁴ » ou pas ? Il ne s'agit pas de trancher sur ce point, mais de faire la part des choses entre des manipulations effectivement proches des provocations dadaïstes (la mise en pièces de l'hymne national, par exemple) et des opérations de mystification qui, dans le but de mettre l'esprit en difficulté, visaient à garantir le caractère incompréhensible du spectacle.

12 Présent au colloque, André Souris contesta cette interprétation en rappelant que pour avoir composé les *Trois inventions pour orgue*, par exemple, il avait détruit la brillante carrière qui s'ouvrait alors à lui : « C'était quelque chose d'extrêmement grave pour moi, et dont tout mon destin ultérieur a dépendu » (Souris, 1968 : 435).

13 Nougé et ses complices ont créé un premier esclandre le 6 octobre 1926 lors de la création de *Tam-Tam*, un « polyoème scénique à cinq voix pour cirque » de Géo Norge; et un second le 3 novembre 1926, lorsque le Groupe Libre entreprit de proposer une lecture dialoguée et mimée des *Mariés de la tour Eiffel*. Ce dernier chahut, nettement plus violent que le précédent, a provoqué l'interruption de la représentation et a suscité l'intervention des services de l'ordre.

14 Nous reprenons ici l'expression de Robert Wangermée dans son ouvrage *André Souris et le complexe d'Orphée : entre surréalisme et musique sérielle*, dont un chapitre entier, intitulé « *Le dessous des cartes* et le syndrome Dada », est consacré à la description de ce concert-spectacle (Wangermée, 1995 : 89-109).

L'ART DU SILENCE ET DE LA MYSTIFICATION POUR GARANTIR DURABLEMENT L'INCOMPRÉHENSION DU PUBLIC

Que le public n'ait pas compris la signification de leur spectacle ne constituait pas pour Nougé et son groupe la preuve d'un échec, bien au contraire: d'une certaine façon, la réussite de cette soirée tenait pour eux à cet état d'incompréhension même. En 1966 comme en 1926, le silence des quatre hommes a prêté le flanc aux mésinterprétations. Refusant de livrer aux spectateurs une nourriture prémâchée, le groupe leur a laissé le soin de décoder eux-mêmes les intentions ayant présidé à la création du concert-spectacle. Mais il n'a pas non plus clarifié ces intentions par la suite. Nougé ne s'est exprimé que très brièvement à cet égard en 1928, dans un texte consacré à la musique de Souris, où il refusait toujours de fournir des explications claires sur l'enjeu de cette soirée :

Je n'ai pas à situer pour le lecteur la portée d'une expérience qui, par ailleurs, a donné tout ce que l'on pouvait en attendre. Il est à remarquer qu'après deux ans, ce spectacle, inventé avec la collaboration constante des acteurs et dont le mouvement véritable se déployait derrière un rideau de lieux communs en projetant l'ombre la plus pure et la plus angoissante qui se puisse imaginer, emprunte soudain d'autres apparences et s'éclaire par instant de lueurs singulières. Mais nous n'avions pas à dissiper certaines équivoques, certains malentendus. Il nous déplaisait de répondre à des questions qui, en fait, se tournaient vers le vide. L'on croyait nous parler; en termes misérables, c'est aux ombres que l'on s'adressait. Présents, absents, nous étions ailleurs, occupés à d'autres besognes (Nougé, « André Souris », 1928, dans 1980 : 55).

Qu'une absence d'explications ait donné lieu à « certaines équivoques, certains malentendus » n'était pas pour déplaire à ceux qui ont recouru au sabotage et à la mystification pour tenir leur public à distance. Car il faut le dire, Nougé et ses complices ne se sont pas tout à fait murés dans le silence. En 1926, ils ont bien écrit quelques textes autour de ce spectacle. Deux lettres ont été envoyées, l'une précédant le concert-spectacle, l'autre en proposant un compte rendu. Leurs fonctions sont pourtant les mêmes: alimenter le scepticisme envers les opérations de *Correspondance* et brouiller toute piste d'interprétation.

Au cours du mois précédant cette fameuse soirée, Paul Hooreman avait envoyé un courrier à un homme de théâtre, Raymond Rouleau, pour l'avertir des nouvelles manigances de Nougé: celui-ci était en train d'écrire un spectacle plagiant une pièce encore inédite du poète Odilon-Jean Périer. D'après Geneviève Michel, il s'agit de la pièce *Une soirée au théâtre de l'Étrille*, écrite en 1925 – et restée non publiée (Michel, 2011 : 272-277). Instaurant le théâtre dans le théâtre, cette pièce présente deux spectateurs attablés à l'avant-scène d'un théâtre, qui disputent une partie de cartes au verso desquelles sont inscrits des fragments de dialogues. Au fur et à mesure qu'ils retournent leurs cartes, des acteurs montent sur les planches pour jouer la combinaison – laissée au hasard –

de ces répliques. Sans connaître l'existence de cette pièce, il serait difficile d'expliquer le titre que Nougé a donné à la sienne. Pourtant, comme on s'en doute, l'objectif de la lettre d'Hooreman n'était ni de dénoncer la malhonnêteté de Nougé, ni de lever le voile sur l'origine véritable du *Dessous des cartes*. Il s'agissait plutôt de susciter la méfiance et d'engager un questionnement. Hooreman parlait dans sa lettre d'un « tripotage » de la pièce de Périer, qui aurait servi de « repère » (Hooreman, cité par Michel, 2011 : 272), sans donner d'explication supplémentaire.

La seconde lettre pousse le procédé de la mystification plus loin encore. Signée d'un nom fictif (Amande Hooreman), elle fut écrite par l'un des membres du groupe dans le but de communiquer à leur principal détracteur, Hermann Closson, le caractère totalement désastreux de la soirée. La lettre compte près de trois pages qui détaillent toutes les étapes du concert-spectacle, en soulignant chaque fois l'état d'incompréhension dans lequel le public se trouvait plongé. *Le dessous des cartes*, en particulier, est décrit comme un spectacle auquel « franchement personne n'a compris grand-chose » : « on sentait les gens inquiets, indécis, se demandant tous : que veulent-ils dire ? et ma foi, faute de comprendre on s'occupait l'esprit à chercher » (Hooreman, 1979 : 18). Les hommes de *Correspondance* savaient que Closson ne manquerait pas de relayer l'information autour de lui. En conséquence, on peut dire que cette lettre fait partie intégrante du dispositif théâtral mis en place : elle est un moyen supplémentaire de garantir durablement la déroute des spectateurs.

LES MARIÉS DE LA TOUR EIFFEL COMME OBJET DE RÉÉCRITURE

Pourtant, Nougé et ses complices ne cherchaient plus uniquement à discréditer la littérature moderne, mais aussi à intervenir eux-mêmes sur le plan de la création, comme l'expliqua plus tard Souris : « nous nous proposons de faire naître, à partir des moyens que nous mettons en œuvre, un climat poétique émanant moins des formes elles-mêmes que de la nature de leur confrontation » (Souris, 1968 : 434). L'expérience préfigurait les recherches sur la création d'objets bouleversants par le détournement de musiques populaires et de textes littéraires. Ce que Hooreman n'a pas dit dans sa lettre à Raymond Rouleau, c'est que la pièce d'Odilon-Jean Périer est une reprise parodique d'un spectacle de Jean Cocteau et que c'est précisément pour cette raison qu'elle a pu constituer un « repère » pour Nougé et ses complices : *Le dessous des cartes* consiste en effet en une réécriture du même spectacle, *Les mariés de la tour Eiffel* (1921).

S'inscrivant dans la veine des *Mamelles de Tirésias* (1917) d'Apollinaire, le spectacle des *Mariés de la tour Eiffel*, conçu pour la prestigieuse compagnie des Ballets suédois dirigée par Rolf de Maré, opérait « une sorte de mariage secret entre la tragédie antique et la revue de fin d'année, le chœur et le numéro de music-hall » (Cocteau, 1948 : 45). Cocteau entendait déconstruire de la sorte les frontières entre le genre théâtral et le genre poétique : « *Les Mariés* peuvent avoir l'aspect

terrible d'une goutte de poésie au microscope. Les scènes s'emboîtent comme les mots d'un poème» (*idem*). Or malgré l'originalité du spectacle et les artifices déployés pour lui conférer les attraits du merveilleux, la première représentation des *Mariés de la tour Eiffel* fut sévèrement chahutée par les dadaïstes, qui reprochaient à Cocteau d'avoir désamorcé la force explosive de leurs procédés et contribué à véhiculer une représentation naïve, « une image vulgarisée et affadie de la modernité » (Wangermée, 1995 : 98).

Mais qu'en est-il du jeu théâtral conduit sous l'égide de *Correspondance*? La publication tardive¹⁵ du *Dessous des cartes* en a confirmé l'auteur (Paul Nougé), mais a aussi permis de mieux identifier, par comparaison avec la pièce de Cocteau, la fonction de la réécriture qui a été opérée. Pour rappel, l'argument des *Mariés de la tour Eiffel* est d'une simplicité désarmante : de jeunes mariés viennent fêter leurs noces en famille au premier étage de la tour Eiffel et s'y faire photographier. D'après la didascalie liminaire, une large toile figurant une vue de Paris était exposée dans le fond de la scène, tandis qu'au second plan, un « appareil de photographie, de taille humaine » (Cocteau, 1948 : 52), faisait office de corridor entre la scène et les coulisses (les danseurs entraient et sortaient par le biais de cette chambre noire). Or l'appareil était détraqué : à l'énoncé communément proféré avant de déclencher le mécanisme photographique (« Ne bougeons plus, un oiseau va sortir »), apparaissaient non pas les portraits des mariés, mais des clichés vivants (une autruche, une baigneuse de Trouville affublée d'une épuisette et d'un panier en bandoulière, un écolier couronné, un lion d'Afrique), incarnés par des danseurs portant de somptueux masques et costumes réalisés par Jean Hugo. Deux acteurs « vêtus en phonographe », positionnés de part et d'autre de la scène, commentaient l'ensemble du spectacle à la manière d'un chœur antique et prenaient en charge « sans la moindre littérature » les répliques des personnages (Cocteau, 1948 : 42).

Plusieurs éléments sont repris dans *Le dessous des cartes*. La musique de scène, en particulier, était censée constituer un élément majeur dans la reconnaissance de l'intertexte moderniste. André Souris et Paul Hooreman s'étaient inspirés du travail accompli par le Groupe des Six¹⁶ pour la pièce de Cocteau : ils avaient réécrit comme eux des genres musicaux traditionnels (quadrille, marche nuptiale, marche funèbre), mais aussi des rengaines populaires (« La Tonkinoise », « Rhapsody in Blue »). En ce qui concerne la pièce proprement dite, il faut bien sûr souligner le retour de personnages clefs (les mariés, un vieux général, une belle-mère ainsi qu'une danseuse vêtue d'une tunique blanche, qui constitue une allusion à la baigneuse de Trouville), mais également la reprise de certaines répliques dès le premier acte ; comme chez Cocteau, il est dit que le vieux général « a traversé l'Afrique trois fois » (Nougé, *Le dessous des cartes*, 1926,

15 *Le dessous des cartes* a été publié pour la première fois en 1966 dans *L'expérience continue*, aux Éditions de la revue Les Lèvres nues.

16 Le Groupe des Six était constitué de Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre.

dans 1981 : 212), par exemple. Au début et à la fin du spectacle, les questions scandées par les quatre menuisiers (« Que se disent-il? », « Qu'y a-t-il? », « Que fait-elle? », « Que dit-elle? », « Où va-t-elle? », *ibid.* : 211-226) font écho à l'interrogation que formulent à plusieurs reprises les deux phonographes dans *Les mariés de la tour Eiffel* (« Que dit-il? »). Notons aussi que la lecture mimée d'extraits de journaux choisis au hasard est une référence au dispositif théâtral mis en place par Cocteau (les danseurs miment les images d'Épinal que sont les clichés imprévisibles d'un appareil photographique détraqué). Enfin, la transformation du cortège nuptial en une marche funèbre constitue à l'évidence le détournement d'une réplique (« [C]ette joie de vivre! On dirait un enterrement! »; Cocteau, 1948 : 65). Ce détournement nous rappelle que la pièce de Cocteau devait initialement s'intituler *La noce massacrée* (une réplique y fait d'ailleurs allusion dans son texte), mais il nous convie aussi à apprécier le massacre de la pièce en question : il s'agissait bien d'en finir avec la naïveté des créations modernistes.

UNE EXPÉRIENCE SUR LE POTENTIEL SUBVERSIF DU DÉTOURNEMENT DE LIEUX COMMUNS

La plume de Cocteau n'est toutefois pas la seule source d'inspiration des hommes de *Correspondance. Le dessous des cartes* brasse aussi d'autres références au genre théâtral. Une lecture attentive du texte permet de mettre au jour plusieurs citations, comme celles de l'opéra *Carmen* (1875) de Georges Bizet et du *Faust* (1859) de Charles Gounod. Quant aux quatre menuisiers, qui imitent la position des deux phonographes de Cocteau, ils constituent une référence aux fossoyeurs qui dialoguent dans *Hamlet* (Wangermée, 1995 : 98-99; Michel, 2011 : 257). Remarquons de surcroît qu'à chaque intermède, ils fredonnent une chanson populaire dont l'origine se trouve dans une lettre de Baudelaire. Dans cette lettre, le poète explique vouloir mettre en scène un drame dont le personnage principal serait un scieur de long inspiré par « une chanson dont l'air est horriblement mélancolique, et qui ferait [...] un magnifique effet au théâtre » : « Rien n'est aussi-z-aimable / Fanfru-cancru-lon-la-lahira / Rien n'est aussi-z-aimable / Que les scieurs de long¹⁷ », soit exactement le texte qui est entonné à la fin de chaque acte par les menuisiers campés sur la scène du Théâtre Mercelis.

Les « objets » massacrés ce soir-là étaient donc nombreux (hymne national, opérettes et rengaines populaires, *Les mariés de la tour Eiffel*) et les références à la culture musicale et littéraire dans *Le dessous des cartes* étaient elles-mêmes relativement importantes. Ces constats nous amènent à vérifier que le concert-spectacle de février 1926 a bien constitué la première exploration des effets engendrés par des objets détournant des lieux communs de la culture et du langage. Mais pourquoi avoir choisi de parodier, dans un sens critique, *Les mariés de la tour Eiffel*? La

17 La lettre en question est datée du 28 janvier 1854 et citée par Wangermée (1995 : 99).

réponse à cette question renvoie au travail de Cocteau sur cette même matière : les répliques des personnages sont truffées d'expressions populaires et de locutions figées¹⁸, auxquelles s'ajoutent la représentation de clichés vivants par les danseurs et la réécriture de musiques populaires par le Groupe des Six. L'objectif de Cocteau était de renouer avec la force originelle des lieux communs, avec leur pouvoir d'émerveillement, comme il s'en est expliqué dans la préface écrite en 1922. Il voulait réhabiliter la puissance poétique propre aux lieux communs en les faisant « briller » comme s'ils étaient neufs :

Le poète doit sortir objets et sentiments de leurs voiles et de leurs brumes, les montrer soudain, si nus et si vite, que l'homme a peine à les reconnaître. Ils le frappent alors avec leur jeunesse, comme s'ils n'étaient jamais devenus des vieillards officiels. C'est le cas des lieux communs, vieux, puissants et universellement admis à la façon des chefs-d'œuvre, mais dont la beauté, l'originalité, ne nous surprennent plus à force d'usage. Dans notre spectacle, je réhabilite le lieu commun. À moi de le présenter sous tel angle qu'il retrouve ses vingt ans (Cocteau, 1948 : 42).

Dans la pièce proprement dite, le traitement poétique des lieux communs est dévolu à l'appareil photographique : étant détraqué, celui-ci révèle sous un jour nouveau, inattendu, les clichés qui ont bercé l'enfance des Français. Est ici en jeu la question de la « vérité » de la représentation théâtrale. Récusant aussi bien le réalisme superficiel d'André Antoine que l'ésotérisme d'un théâtre symboliste souvent hermétique, Cocteau propose une solution alternative qui consiste à rapatrier le mystère de la vérité au cœur de la représentation pour le montrer nu (« J'allume tout, je souligne tout », lit-on dans sa préface) mais sous un angle décalé, inhabituel. D'où l'insistant motif des mirages qui, dans cette pièce, « désigne la valeur de révélation conférée à la distance focale », observe Pierre Piret :

La réhabilitation des lieux communs souhaitée par Cocteau dans sa préface passe toujours par leur mise en perspective sous un angle inattendu. Les uns sont pris au pied de la lettre, comme l'expression « [u]n petit oiseau va sortir ». Pour d'autres, Cocteau joue sur l'effet de soulignement ou de distorsion que permet d'obtenir leur mise en spectacle : lorsque la noce entre en scène, par exemple, les personnages qui la composent sont décrits par les phonographes à partir de lieux communs et c'est de la confrontation du visuel et du textuel que peut naître l'effet escompté. Toujours, c'est l'affirmation d'un point de vue exotique qui révèle la vraie nature des choses (Piret, 2002 : 252).

Les effets du détournement de lieux communs ou d'œuvres populaires opéré par les surréalistes bruxellois ont souvent été qualifiés d'effets déformateurs ou dépaysants. Or les déformations qu'ils pratiquaient possèdent une fonction bien différente de celle que Cocteau conférerait au point de vue exotique dans *Les mariés de la tour Eiffel*. Et pour cause : à leurs yeux, aucune espèce de

18 La mariée est « douce comme un agneau », « le marié, joli comme un cœur », « le beau-père, riche comme Crésus », « les garçons d'honneur, forts comme des Turcs », etc.

vérité ne peut être véhiculée par des lieux communs, même déformés. Par contre, il est possible de les utiliser pour mettre l'esprit en péril, pour le forcer à se confronter aux «petits systèmes mentaux [...] où se cristallise le conformisme spirituel et social» (Nougé, «Peintures idiotes», s.d., dans 1980 : 247).

Le choix de parodier la pièce de Cocteau participe de cette réflexion : il s'est agi d'inverser la valeur positive attribuée aux lieux communs par l'écrivain français. Au lieu de revaloriser leur soi-disant potentiel poétique, Nougé entendait montrer dans quelle mesure le langage, compris dans ses manifestations stéréotypées, opprime la pensée davantage qu'il ne libère l'imagination. Ainsi, dans *Le dessous des cartes*, l'expression de phrases stéréotypées ne produisait pas la sensation du «merveilleux», mais «l'ombre la plus pure et la plus angoissante qui se puisse imaginer» (Nougé, «André Souris», 1928, dans 1980 : 55). Comme l'a relevé Geneviève Hauzeur, il était question de «donner à voir et à entendre [...] quelque chose qui ressemble davantage à une tragédie maeterlinckienne ou à l'absurde beckettien» (2005 : 81). Plutôt que d'éveiller l'imagination et de susciter le rêve, les répliques des personnages produisaient un effet d'«inquiétante étrangeté», tel ce court dialogue qui est incompréhensible à force d'être convenu et désuet :

La Mariée. – La perfection adorable de cette après-midi, tient-elle de notre bonheur enfin assuré, ou de l'odeur des fleurs que nous touchons ainsi?

Le Marié. – Ah! Quelle raison supposer qui ne soit dérisoire. Comment imaginer ce doute heureux n'être vraiment l'illusion d'un doute, et pareil à l'inquiétude éphémère qui traverse par instant la certitude sans défaut.

La Mariée. – Le Nil est bleu et les sables infinis dorment dans une lumière que l'on dirait éternelle.

Le Marié. – Il faut qu'il soit bleu.

La Mariée. – Les landes grises, et puis c'est la mer, la brume du soir sur la mer. Chaude est la chambre du grand feu qui l'illumine. L'on songe que l'on est loin de tout, que cette Bretagne...

Le Marié. – Non. Ici-même, l'on est loin de tout. À quoi tient peut-être notre bonheur (Nougé, *Le dessous des cartes*, 1926, dans 1981 : 217).

UN INTERTEXTE SYMBOLISTE À DÉCOUVRIR : LA PRINCESSE MALEINE

La référence au théâtre de Maurice Maeterlinck mérite d'être creusée. Nougé, qui connaissait bien cette œuvre, paraît en effet puiser aux sources de la dimension tragique des «petits drames de

la mort¹⁹» écrits par l'auteur belge entre 1889 et 1894. Au-delà des motifs et des situations qui semblent leur être empruntés, on peut observer un même travail de déconstruction du dialogue théâtral qui se fonde sur le constat de l'impossibilité de toucher à la vérité par le biais du langage.

Les soupçons introduits par les menuisiers quant à l'issue du mariage, l'échange mystérieux entre le marié et la belle-mère au sujet du général, ainsi que les longs cheveux blancs de la mariée pourtant jeune rappellent l'atmosphère angoissante du premier théâtre maeterlinckien, et plus particulièrement le début du premier acte de *La princesse Maleine* (1889). Ce premier « petit drame de la mort » s'ouvre sur une fête donnée au château d'Harlingen pour célébrer l'union de la princesse Maleine et du prince Hjalmar; dans les jardins, deux officiers observent le ciel, les nuages filant vers l'ouest, et voient dans la pluie d'étoiles qui s'abat soudainement sur le château le « présage de grands malheurs » (Maeterlinck, 1998 : 16). Au commencement du *Dessous des cartes*, la belle-mère pressent que « le temps va changer » (Nougé, *Le dessous des cartes*, 1926, dans 1981 : 212), ce qui augure déjà l'issue funèbre de la noce. Nous pouvons encore donner un autre exemple : dans *La princesse Maleine*, la deuxième scène représente la reine Godelive entourée de la princesse Maleine et de sa nourrice, et toutes trois chantent « en filant leur quenouille » (Maeterlinck, 1998 : 19). Dans *Le dessous des cartes*, les « trois demoiselles d'honneur » se mettent à chanter après le premier échange entre le marié et la belle-mère (*ibid.* : 213).

Notons enfin l'allusion constante, dans *Le dessous des cartes*, à un personnage absent, jamais nommé, mais dont la présence devient palpable à force d'être évoquée. Nous y voyons une référence à la conception maeterlinckienne d'un « personnage sublime », « énigmatique, invisible mais partout présent » (Maeterlinck, 1908 : XVI), qui métaphorise l'imminence de la mort. Dans les « petits drames de la mort », la présence de ce personnage déconstruit les ressorts du théâtre classique. La parole cesse d'être le véhicule et le moteur de l'action; elle s'abîme dans la répétition de phrases inachevées, butant contre le caractère innommable des forces obscures poussant les personnages vers un destin tragique. Ceux-ci sont réduits à l'état de marionnettes au comportement parfois mystérieux, et leurs paroles se vident progressivement de toute signification.

Les personnages du *Dessous des cartes* entretiennent par ce fait même une parenté certaine avec ceux de Maeterlinck. Dans la lettre signée du nom fictif d'Amande Hooreman, le groupe de *Correspondance* a souligné l'inconstance des personnages mis en scène, qui passaient sans raison du rire aux larmes : c'étaient « des défilés de pantins hystériques et contorsionnés », « des marches, des files indiennes saccadées voulant imiter la marche des poupées articulées »

19 La critique s'accorde à dire que le « premier théâtre » (1889-1894) de Maeterlinck constitue un ensemble de « petits drames de la mort » : *La princesse Maleine* (1889), *L'intruse* (1890), *Les aveugles* (1890), *Les sept princesses* (1891), *Pelléas et Mélisande* (1892), *Alladine et Palomides* (1894), *Intérieur* (1894), *La mort de Tintagiles* (1894).

(Hooreman, 1979: 19). Et comme chez Maeterlinck, il faut voir dans l'incohérence des propos des personnages une volonté de mettre en cause une rhétorique théâtrale postulant la performativité du Verbe et de véhiculer, plus généralement, une critique de la fonction de communication conférée au langage verbal. Cela dit, dans le cas qui nous occupe, il ne s'agit plus de trouver le discours des personnages pour laisser entendre, par le silence et la répétition de paroles creuses, la percée d'un réel innommable: il est désormais question, pour les hommes de *Correspondance*, d'incarner une parole aliénée par les lieux communs du langage et de la pensée.

UN JEU THÉÂTRAL PRÉFIGURANT LA CRÉATION D'OBJETS BOULEVERSANTS

Nougé a toujours récusé le « culte aveugle de la spontanéité, de l'«expression» déchaînée » (Nougé, «A beau répondre qui vient de loin», 1941, dans 1980: 130), qui repose sur la conviction que le langage, en dépit de ses imperfections et de ses limites, pourrait exprimer une quelconque forme de vérité sur le monde ou sur la subjectivité. Les proférations spontanées des dadaïstes comme les exercices d'écriture automatique des surréalistes reposaient à ses yeux sur une méprise quant à la nature véritable du langage. Ses réécritures d'extraits de *Jacob Cow le pirate* ou *Si les mots sont des signes*, où Paulhan traite des rapports entre le langage et la pensée, en témoignent: pour Nougé, les mots ne sont pas les fidèles serviteurs de la pensée. Bien au contraire, ils influencent la pensée davantage qu'ils ne la traduisent; le langage asservit les petites et grandes opérations de l'esprit (incluant l'imagination et le fonctionnement de l'inconscient) davantage qu'il ne les sert. S'en remettre à la spontanéité ou au hasard dans le domaine de l'écriture ne peut conduire à rompre avec les habitudes de la pensée. C'est ce que Nougé a laissé entendre dans plusieurs écrits, en multipliant les références cryptées à l'écriture automatique des surréalistes. De plus, à ses yeux, la posture préconisée par Breton revenait à légitimer le repli contemplatif de l'écrivain, et par conséquent, à décharger ce dernier de la responsabilité de poser des actions concrètes en faveur de «la croissance, [de] l'enrichissement, [du] perfectionnement» de l'esprit (Nougé, «Proposition», 1927, dans 1980: 48).

L'expérience du *Dessous des cartes*, tout comme celle des numéros poétiques et musicaux qui l'ont précédée, a constitué une étape fondamentale dans la conception de procédés de création démystifiant le culte de la spontanéité prôné par les dadaïstes et les surréalistes. À ce culte, Nougé et ses complices opposaient celui «de l'intention subversive, du piège, de la machination» (Nougé, «A beau répondre qui vient de loin», 1941, dans 1980: 130): leur but n'était pas de séduire ou d'émerveiller lecteurs et spectateurs, mais de les confronter à des défis sur le plan intellectuel. Sachant que «l'esprit ne souhaite rien tant que s'abandonner à son premier mouvement», qu'«il n'aime rien tant que ses chemins inlassablement battus» (Nougé, «L'homme en proie aux images», s.d., dans 1980: 230), les surréalistes bruxellois se sont appliqués à élaborer des

pièges qui menaçaient la tranquillité de l'esprit. Ce sont les « objets bouleversants » peints par Magritte, composés par Souris et écrits par Nougé. Refusant de voir dans l'écriture automatique le moyen de libérer la puissance d'invention de la pensée, chacun a produit dans son domaine de prédilection des « objets » qui confrontaient l'esprit à des difficultés nouvelles, qui le forçaient à éprouver les limites de l'imagination, mais toujours dans « l'espoir de le voir sortir de ces conflits revêtu d'une grandeur nouvelle » (Nougé, « Proposition », 1927, dans 1980 : 49). « Nous croyons à des puissances encore inconnues de l'esprit; nous croyons en ses possibilités non encore manifestées », a écrit Nougé un an après l'expérience du *Dessous des cartes* :

Nous ne nous contentons pas de peindre une image de l'esprit, ni de le surveiller d'une manière détachée. Tout comme une bête en péril déploie une vigueur, une adresse, une ingéniosité jusqu'alors insoupçonnées des autres et d'elle-même, ainsi l'esprit en proie aux menaces et aux difficultés. Nous nous appliquons donc à accuser, à mettre en œuvre contre l'esprit de semblables menaces, avec l'espoir de le voir sortir de ces conflits revêtu d'une grandeur nouvelle (*idem*).

Théoriquement, lorsqu'un objet bouleversant atteint véritablement un lecteur ou un spectateur, il l'amène à déployer des ressources mentales insoupçonnées pour répondre au piège qui lui est tendu. Le caractère bouleversant d'un objet repose sur l'impossibilité d'en arrêter la signification, de lui attribuer un sens univoque. Cependant, notons que cette entreprise n'a rien à voir avec l'humiliation que les dadaïstes ont infligée au langage. Il était plutôt question de trouver une « voie médiane entre la stérilité autoréférentielle et l'illusion instrumentale et expressive du langage » (Hauzeur, 2005 : 84). S'il était clair pour les surréalistes bruxellois qu'une parole révélatrice d'une vérité enracinée dans l'inconscient n'était qu'un pur fantasme, il ne s'agissait pas pour autant de prôner le non-sens (à la manière des dadaïstes) en s'adonnant à des combinaisons purement gratuites de signifiants, de sons ou d'images, c'est-à-dire sans considération des effets produits ou non sur ceux à qui l'on s'adresse. Par contre, pour produire un effet bouleversant, il était paradoxalement nécessaire, selon eux, de sortir d'une relation discursive fondée sur le respect d'un code partagé ou sur la reconnaissance d'une réalité commune. La création d'objets bouleversants misait ainsi sur le renoncement à toute forme d'expression se référant à la réalité existante ou à la subjectivité, exactement comme les correspondances envoyées en 1924 et 1925. Nougé a insisté sur ce fait dans un texte, écrit en 1926, qui proposait déjà une définition claire des méthodes propres à agir sur l'esprit des lecteurs et des spectateurs :

[L]e souci de s'exprimer n'embarrasse guère les quelques poètes et les quelques peintres qui, pour l'instant, valent qu'on les considère. Leurs aventures, leurs sentiments habituels n'ont rien que de banal; ils ont eu la clairvoyance de le reconnaître et le courage de les tenir pour ce qu'ils sont. S'ils s'expriment, comme on dit, c'est bien à leur insu, car les fins qu'ils poursuivent sont différentes. Ils sont tout entiers tournés vers l'action, mais cette action est malaisée à définir (Nougé, « Connaissance de la folie », 1926, dans 1980 : 44).

Il est à remarquer qu'ici encore l'effacement de la subjectivité (par le refus de l'expression d'un vécu personnel, entre autres) contribuait, dans l'esprit de Nougé, à construire des objets dont le sens pouvait résister durablement à l'interprétation. En témoignent plusieurs textes²⁰ qui mettent en scène un homme confronté à un objet inattendu, tandis que l'auteur du stratagème (Nougé) se cache derrière un mur ou une fenêtre. Ce dernier a construit un piège sans laisser de trace de son intervention et observe les réactions de l'autre, qui doit répondre de la présence d'un objet bousculant ses habitudes sans toutefois pouvoir le rapporter à une intention.

LA CONFÉRENCE DE CHARLEROI ET LES QUELQUES AIRS DE CLARISSE JURANVILLE : UN MANIFESTE MASQUÉ

Contre toute attente, ce fut encore une fois devant un public que Nougé et ses complices testèrent l'efficacité de leurs productions. Trois ans après l'expérience du *Dessous des cartes*, ils organisèrent un concert mettant à l'honneur les *Quelques airs* soi-disant composés par Clarisse Juranville sur la base de ses propres écrits. Dévoilons d'emblée la mystification : les partitions avaient été composées par Souris et les textes par Nougé, en détournant un manuel de conjugaison publié au siècle précédent par Clarisse Juranville. Nougé s'était ingénié à réécrire partiellement les exemples de conjugaison proposés par la grammairienne pour en faire un recueil de poèmes qui exposaient de manière cryptée le mode opératoire mis au point par le groupe : effacement de toute forme de signature, prédilection pour l'anonymat, détournement d'objets. L'ouvrage avait donc en quelque sorte la valeur d'un manifeste ; or il ne fut pas publié au nom du groupe, celui-ci préférant avancer masqué. Pour accompagner les textes poétiques, Souris avait composé quelques airs également attribués à Juranville. Ceux-ci ont été joués en 1929 à la Bourse de Charleroi, après un long discours tenu par Nougé sur les pouvoirs potentiellement dangereux de la musique et sur le caractère subversif de leurs démarches. Le public n'a une fois de plus rien compris à cette intervention, qui fut vécue comme « une lecture soporifique de phrases creuses et à l'objectif démonstratif incompréhensible, provoquant l'impatience, puis la distraction du public, vraisemblablement déçu et irrité » (Hauzeur, 2005 : 81).

Le discours de Nougé et la musique de Souris ont produit les mêmes effets que les démonstrations poétiques, musicales et théâtrales mises au point trois ans plus tôt : irritation et impression d'avoir été entraîné dans une aventure sans queue ni tête. La publication du discours prononcé par Nougé en préambule des *Quelques airs* de Clarisse Juranville a néanmoins permis, une fois encore, de saisir l'importance et la profondeur des propositions des surréalistes belges. Il avait publiquement énoncé ce soir-là une définition des enjeux et des moyens de leurs démarches.

20 Notamment : « À propos de souvenirs déterminants » (1942), dans *Histoire de ne pas rire* (1980 : 146-149), et un texte sans titre (« Autrefois, grâce à certains stratagèmes... ») paru dans la revue *Distances* (n° 2, mars 1928) publiée par le groupe.

Comme le souligne Geneviève Hauzeur, il faut comprendre (parmi d'autres choses) que la « voie médiane entre la stérilité autoréférentielle et l'illusion instrumentale se trouve dans l'équilibre entre langage verbal et langage musical » (2005 : 84) qu'ils ont cherché à instaurer en 1926 comme en 1929. Comment expliquer cela? Contrairement au langage verbal, la musique ne repose sur aucun code partagé : à l'inverse des mots, les sons sont de purs signifiants, qui n'engagent aucun rapport à la réalité ou à la subjectivité. La musique constituait pour cette raison, selon Nougé, « un moyen privilégié susceptible de conférer aux objets poétiques bouleversants une efficacité maximale » (*ibid.* : 83). En février 1926, la déclamation d'aphorismes accompagnée de musique ainsi que les réécritures de musiques populaires et de pièces du répertoire théâtral, pour *Le dessous des cartes*, participaient déjà de cette conviction.

Les surréalistes bruxellois ont essentiellement produit des textes dont la signification était cryptée, destinée à n'être comprise que par des initiés. La pièce de théâtre jouée lors du concert-spectacle organisé en février 1926, peu avant la constitution officielle du groupe, ne fait pas exception à cette règle. Le détournement des *Mariés de la tour Eiffel* est pratiquement passé inaperçu, le groupe s'étant gardé de communiquer au public son intention de détourner des stéréotypes langagiers et des lieux communs de la culture musicale et littéraire. Le silence des auteurs sur leurs intentions et les lettres mystificatrices qu'ils ont rédigées témoignent du paradoxe dans lequel est pris leur projet : ils ont cherché à agir profondément sur le public tout en refusant de s'adresser à lui. Pour Nougé et ses complices, l'art théâtral n'était autre que l'occasion d'un règlement de comptes avec l'ensemble des conventions qui garantissent à la parole une valeur d'échange : comme les lettres précédemment envoyées, le jeu théâtral du *Dessous des cartes* « s'en prend au lien social, il est un principe de subversion des conventions réglant ce lien » (Kaufmann, 1990 : 56).

Mais il y a, au fondement de ce paradoxe, une réflexion déjà avancée concernant le pouvoir transformateur du langage verbal. Pour Nougé, ce qui s'énonce clairement perpétue l'illusion selon laquelle le langage traduirait parfaitement la pensée et qu'il pourrait, en vertu de cette transparence, influencer sur le cours des choses et participer à la création d'un monde neuf. Selon lui, c'est le contraire qui se vérifie chaque jour : les conversations quotidiennes ne font qu'alimenter les croyances (stéréotypes, lieux communs) qui aliènent l'esprit. C'est sur ce constat que se sont fondées les actions de *Correspondance*. Nougé et ses premiers complices ont cherché à restaurer la performativité du langage en valorisant son équivocité première, c'est-à-dire en créant des malentendus, des quiproquos ou des ambiguïtés quant à la signification des termes utilisés. Même s'ils ne sont montés qu'une fois sur les planches, l'art du théâtre est inclus dans leurs réflexions sur le pouvoir transformateur de textes cryptés.

Par exemple, Nougé a récusé dans un texte plus tardif le principe de la catharsis grecque selon lequel, pour le spectateur, le fait d'« accomplir en esprit l'acte subversif satisfait ses tendances à la révolte au point de le dispenser d'accomplir par la suite cet acte dans le réel » (Nougé, « Le pour et le contre », 1932, dans 1980 : 96). À l'inverse, une représentation théâtrale incompréhensible (comme *Le dessous des cartes*), poussant l'esprit dans ses retranchements, pourrait conduire le spectateur à engager lui-même une action subversive : « Si les précautions sont bien prises, le spectateur se fait acteur, c'est lui qui accomplit l'acte dont on lui présente l'image. Or l'homme s'imité. Il y a donc chance qu'il répète dans le réel cet acte subversif ou quelque autre similaire » (*idem*). Le théâtre et la vie pourraient donc bien se rencontrer par-delà les mots. Notons pour terminer que Nougé n'est pas resté insensible aux expériences du Théâtre Alfred-Jarry. En novembre 1926, après avoir dirigé deux chahuts contre le Théâtre du Groupe Libre, il a noté dans son journal reconnaître « une manière de complicité » entre sa propre démarche et celle initiée par Artaud, Vitrac et Aron : sur la scène, « les fondateurs du "théâtre Alfred Jarry" [...] engagent leur existence même, ils s'apprentent à jouer leur vie et la nôtre » (Nougé, 1998 : 24).

ARAGON, Louis (1965), *Les collages*, Paris, Hermann, « Miroirs de l'art ».

ARAGON, Louis, André BRETON, Paul ÉLUARD, Benjamin PÉRET et Pierre UNIK (1973 [1927]), « [Lettre] à Paul Nougé et Camille Goemans », dans Marcel Mariën (éd.), *Lettres surréalistes (1924-1940)*, Bruxelles, Les Lèvres Nues, « Le fait accompli », p. 37.

BÉHAR, Henri (1988), *Littéruptures*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Bibliothèque Mélusine ».

BÉHAR, Henri (1979 [1967]), *Le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, « Idées ».

BRETON, André (1999), « Entretiens 1913-1953 : entretiens radiophoniques, V », dans *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 465-472.

BRETON, André (1992 [1924]), « Introduction au discours sur le peu de réalité », dans *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 265-280.

COCTEAU, Jean (1948), *Les mariés de la tour Eiffel*, dans *Antigone; Les mariés de la tour Eiffel; Les chevaliers de la Table ronde; Les parents terribles*, Paris, Gallimard, p. 39-67.

DE NAEYER, Christine (1995), *Paul Nougé et la photographie*, Bruxelles, Didier Devillez.

DEFOSSE, Marcel (1926), « Réflexion sur les spectacles de ce temps », *Bruxelles Universitaire*, 7^e année, n° 6, s.p.

GILLAIN, Nathalie (2009), « Du Géant à l'échiquier : Paul Nougé au pied de la lettre », *Interférences littéraires*, n° 2 (« Iconographies de l'écrivain », Nausicaa Dewez et David Martens [dir.]), p. 113-137.

HAUZEUR, Geneviève (2005), « Paul Nougé : grandeur et misère de la musique », *Textyles : revue des lettres belges de langue française*, n°s 26-27 (« Musique et littérature : suggestion, bouleversement, interprétation », Laurence Brogniez et Pierre Piret [dir.]), p. 79-86.

HOOREMAN, Amande (1979 [1926]), «Armande Hooreman à Hermann Closson», dans Marcel Mariën et al. (éd.), *Lettres mêlées (1920-1966)*, Bruxelles, Les Lèvres Nues, «La poursuite», p. 18-20.

KAUFMANN, Vincent (1990), *L'équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, «Critique».

LECOMTE, Marcel (1969), «Entretien avec Christian Bussy», *Le fait accompli*, n°s 19-20, s.p.

MAETERLINCK, Maurice (1998 [1889]), *La princesse Maleine*, Bruxelles, Labor, «Espace Nord».

MAETERLINCK, Maurice (1908), «Préface», dans *Théâtre*, vol. 1, Bruxelles, Lacomblez, p. I-XVIII.

MARIËN, Marcel (1979), *L'activité surréaliste en Belgique: 1924-1950*, Bruxelles, Éditions Lebeer-Hossmann, «Le fil rouge».

MICHEL, Geneviève (2011), *Paul Nougé: la poésie au cœur de la révolution*, Bruxelles, Peter Lang, «Documents pour l'histoire des francophonies».

NOUGÉ, Paul (1998), *Fragments*, Bruxelles, Didier Devillez.

NOUGÉ, Paul (1981), *L'expérience continue*, Lausanne, L'Âge d'Homme, «CISTRE - lettres différentes».

NOUGÉ, Paul (1980), *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, «CISTRE - lettres différentes».

PIRET, Pierre (2008), «Roger Vitrac et les paradoxes de l'énonciation surréaliste», dans Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif: penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, «Champs visuels», p. 233-248.

PIRET, Pierre (2002), «Jean Cocteau et l'exotisme du point de vue», dans Jacques Carion, Georges Jacques et Jean-Louis Tilleuil (dir.), *Aventures et voyages au pays de la Romane*, Cortil-Wodon, Éditions Modulaires Européennes, p. 247-260.

SOURIS, André (1968), «Paul Nougé et ses complices», dans Ferdinand Alquié (dir.), *Entretiens sur le surréalisme*, Paris et La Haye, Mouton, p. 432-454.

WANGERMÉE, Robert (1995), *André Souris et le complexe d'Orphée: entre surréalisme et musique sérielle*, Liège, Mardaga, «Musique, musicologie».

Hans Bellmer : portrait du premier marionnettiste d'un théâtre énergétique

SHIRLEY NICLAIS

Université
Paris Diderot – Paris 7

Un théâtre énergétique n'a pas, quand il s'agit de poing serré sur une paume, à faire allusion à la dent malade; et pas non plus l'inverse. Il n'a pas à suggérer que ceci veut dire cela [...]. Il a à produire la plus haute intensité (par excès ou défaut) de ce qui est là, sans intention. Voilà ma question : est-ce possible, comment?

Jean-François Lyotard,
Des dispositifs pulsionnels

Cette question constitue la conclusion problématique que Jean-François Lyotard propose dans un texte intitulé «La dent, la paume», publié dans le recueil *Des dispositifs pulsionnels* (1994). Issu d'une conférence donnée en septembre 1972, l'article dessine les contours incertains mais séduisants de ce à quoi Lyotard donne le nom de «théâtre énergétique». Le philosophe formule sa réflexion à partir d'un exemple énoncé par Hans Bellmer dès les premières lignes de son essai de 1957, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou L'anatomie de l'image* : une rage de dents qui fait se crisper la main dont les ongles s'enfoncent dans la chair de la paume, créant ainsi un second foyer de douleur pour soulager le premier. Pour Bellmer, cet exemple correspond à une

forme d'expression élémentaire sans but communicatif préconçu, ce que l'on appelle le réflexe. La question qu'il pose est la suivante : à quelle impulsion du corps le réflexe obéit-il?

Le travail tant intellectuel que plastique proposé par Bellmer explore les perceptions intérieures de l'organisme humain et les migrations de son centre d'expression prédominant. Ainsi, en 1934, le sixième numéro de la revue *Minotaure* présente de nouveaux travaux photographiques de Bellmer sous le titre «Poupée: variations sur le montage d'une mineure articulée». L'idée principale suggérée par ce titre est celle des variations sur un montage, c'est-à-dire un démontage, un remontage, une manipulation des articulations modulables – des fragments? – d'une «créature mineure». Cette idée de «minorité» évoque bien sûr celle de la jeune fille, mais aussi celle de l'art qui est ici engagé : un art pauvre, pas encore achevé, en cours, en constructions, déconstructions et reconstructions permanentes. Anti-chef-d'œuvre, la créature-création mineure est en cours de montage, elle n'est pas encore créée, pas encore œuvre d'art. Chaque photographie, chaque variation photographique, constitue un réel éphémère, comme trace de l'instantané d'une situation donnée durant laquelle une vie artificielle est fixée provisoirement, avant que la créature ne soit démontée puis remontée, ailleurs et autrement. Il n'existe pas *une* poupée, mais des variations de poupée, des possibles de poupée.

Conscients de l'importance accordée à la manipulation dans la première lecture française de l'œuvre de Bellmer, Emmanuel Guigon et Georges Sebbag, coauteurs de l'ouvrage *Sur l'objet surréaliste* (2013), rebaptisent cette série de photographies qui devient alors : *La poupée désarticulée actionnée par son marionnettiste, même*. La suggestion d'une parenté entre la poupée et l'univers de Marcel Duchamp, signalé ici par le détournement de la formule-titre du très célèbre *Grand verre* (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*), invite à situer la démarche de l'artiste allemand dans l'histoire du surréalisme, de ses objets et, pourquoi pas, de son théâtre.

À partir de 1938, ce sont ses jeux à elle, la Poupée, qui sont illustrés par des poèmes de Paul Éluard, renversant la hiérarchie texte-image. Par les différentes séries de mises en scène photographiques, le marionnettiste Bellmer dirige sa poupée et lui insuffle la vie en lui créant, photographie après photographie, un quotidien et une autonomie de personnage. Acéphale, cette seconde variation ne parcourt pas moins les différents environnements que le démiurge lui présente. Elle est objet dans un paysage, tout autant que sujet invraisemblable d'une situation donnée et construite : forêt, fenêtre, porte, arbre, matelas, escalier, etc. La Poupée de 1934 regarde, interpelle son regardeur depuis l'espace intime des petits formats où elle s'expose. S'approcher pour voir – la voir, nous voir –, c'est déjà comprendre qu'un changement s'est opéré. Quel statut pour cette image, pour cet objet? Quelle identité pour cette figure? La mise en scène photographique est-elle bien la seule initiative de l'ordre de la théâtralité à imputer au créateur?

LA POUPÉE, GRÂCE D'UN APRÈS-KLEIST

Le lien que l'on peut pressentir entre les arts de la marionnette et l'œuvre de Bellmer s'officialise lorsqu'en 1969, l'artiste dessinateur entreprend d'illustrer la célèbre nouvelle philosophique de Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*. Ce qui a sans doute particulièrement séduit Bellmer dans ce texte, c'est que sa poupée, comme les marionnettes qui y sont décrites, se désarticule librement, bravant tous les interdits physiques et anatomiques, et que, chez Kleist, ce déséquilibre antigravitationnel confère à la figurine articulée la grâce à laquelle nul danseur ne pourrait avoir accès. En effet, le texte repose principalement sur l'idée selon laquelle l'esprit ne saurait se tromper là où il n'existe pas. L'auteur explique à travers la voix du personnage d'un danseur que les pantins articulés surpassent l'humain parce qu'ils sont exempts d'affectation, ce mal qui apparaît dès que l'âme – *vis motrix* –, faussée, se trouve en un tout autre point que le centre de gravité du mouvement. Tout mouvement dépend en effet d'un centre de gravité, un point à l'intérieur de la figure, qu'il suffit d'identifier et de maîtriser afin que les membres, comme des pendules, le suivent de façon mécanique mais gracieuse, sans aucune autre intervention. Si le constructeur a bien compris le mécanisme du corps et son fonctionnement interne, autonome et de pur réflexe, il est en mesure de fabriquer une marionnette qui puisse dépasser en grâce n'importe quel corps humain. Le danseur de Kleist donne l'exemple d'artistes anglais si habiles et si finement connaisseurs des rouages anatomiques humains qu'ils sont capables de créer des prothèses de jambes permettant à des amputés de danser avec aisance. Ce texte semble faire l'apologie du constructeur, plus encore que celle du manipulateur-machiniste qui, pour Kleist, pourrait tout aussi bien être remplacé par un automate, garantissant encore davantage la grâce de la marionnette en l'éloignant au maximum de la possible ingérence de l'esprit humain et de son affectation. Bellmer peut alors y retrouver l'utopie d'un corps imaginaire – amputé, fragmenté – qui appartient au seul désir, celui du mécanicien, du constructeur, et qui répond à un double fantasme : celui de l'automotion de l'objet et celui de l'artiste démiurge.

Reste que Bellmer n'est pas, *a priori*, marionnettiste. Pour Didier Plassard, les formes de manipulations traditionnelles sont structurées autour d'un axe vertical – du manipulateur à la marionnette, de haut en bas ou de bas en haut. Le marionnettiste entretient avec son objet un « rapport qui connot[e] soit l'appel de l'âme vers son créateur [...], soit la pulsion vitale, l'énergie corporelle venue des motivations premières de l'individu » (Plassard, 2009 : 22). On peut dès lors entrevoir la richesse des questionnements que peuvent nourrir ces figures. Ludwig Binswanger, psychiatre et phénoménologue, considère la place du corps comme l'« ici *absolu* de tout là » à partir duquel l'homme oriente son rapport au monde (Binswanger, 1998 : 50; souligné dans le texte). D'après lui, la structure de l'existence humaine se déploie suivant une configuration spatiale et temporelle fondée sur deux « directions de sens » – *Bedeutungsrichtungen* – complémentaires et équilibrées dans une juste proportion : l'horizontal et le vertical (Binswanger, 1971 : 237). Or,

ce qu'il nomme la «présomption», c'est-à-dire le choix de l'axe vertical, serait la possibilité anthropologique qui conduirait l'existence à sa perte. Le sujet, aveuglé, se risquerait à une coupure radicale des autres champs de possibles que constitue l'assise horizontale et sa capacité à faire sens. Analysant cette position, Isabelle Ost explique: «Parvenu à ce point-limite, point de non-retour, il n'a[urait] plus d'autre issue que celle d'une chute, d'un anéantissement dans les profondeurs» (Ost, 2004 : 31).

Ainsi, la courte nouvelle de Kleist renferme des interrogations philosophiques qui n'ont probablement pas échappé à Bellmer. Chez Kleist, les personnages tombent. Ils tombent malades, évanouis, enceintes, amoureux, morts. Ils tombent de façon souvent improbable, mais la marionnette, quant à elle, ne chute pas, elle « n'a besoin du sol que pour le frôler », dit Kleist (1998 : 14), sans jamais s'y effondrer. La chute est tout autant métaphorique que littérale et n'est pas sans se lier, philosophiquement peut-être plus encore que religieusement, à la Chute originelle.

La faute, chez Kleist, est beaucoup moins liée à des données précises, morales ou sociales, qu'à un état de choses absolument général. Le drame engendré par une faute particulière n'est jamais qu'un moment exemplaire du drame de l'existence humaine, prise en dehors de toute histoire. On peut dire que Kleist n'a écrit qu'un seul drame : celui où toute créature est engagée du seul fait qu'elle existe (Robert, 1981 : 40).

Depuis Kleist, les pratiques de la marionnette se sont considérablement éloignées de cette seule perspective de l'axe vertical. On peut penser aux progressifs dévoilements de la manipulation et à la récurrence de plus en plus fréquente d'une coprésence scénique du manipulateur et de sa marionnette. Ces nouvelles pratiques ne sont probablement pas sans lien avec la découverte des pratiques orientales du bunraku et de sa manipulation à vue qui invite les marionnettistes du XX^e siècle à s'éloigner du castelet pour remettre en question leur rapport à l'ensemble d'un plateau. Plus tard, l'invention, initiée par Tadeusz Kantor puis par Ilka Schönbein, de formes hybrides de marionnettes portées, fragments de corps augmentés, interroge l'environnement immédiat du corps, sur le mode de la confrontation entre vie et mort, le plus souvent sur un même plan spatial, horizontal et non hiérarchisé. Dans les pratiques de marionnette contemporaine, l'acteur ne crée plus nécessairement d'illusion. Le corps, à travers l'objet marionnettique, devient une surface manipulable dont les parties sont interchangeables, un jeu de construction dont la permutation rend tout modifiable, un phénomène qu'une formule de Bellmer pourrait tout à fait se charger de décrire : « le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables » (Bellmer, 2008 : 45).

À l'heure actuelle, les pratiques marionnettiques exhibent souvent une communication interdépendante entre un corps et un objet qui pose la question de la présence réelle ou virtuelle des corps animés ou inanimés sur l'espace de représentation qu'est la scène. La frontière entre

le corps artificiel et le corps humain devient poreuse. Quelle présence est plus réelle que l'autre? Dans un ouvrage intitulé *La fabrique de la poupée* (2000), Céline Masson s'intéresse à la place et à la fonction qu'a occupées la poupée dans la vie et l'œuvre de Bellmer. Ce à quoi elle donne le nom d'«objet-enfance» lui permet d'engager des réflexions autour de thèmes comme les processus de création, le regard, l'inquiétante étrangeté, la mémoire, les traces, l'image du corps, l'enfant, le sexuel, le fantasme ainsi que la perversion, et particulièrement les rapports étroits entre perversion et création. En tant que psychologue clinicienne, elle analyse les processus psychiques en jeu dans ce qu'elle a proposé de nommer le «faire-œuvre perversif» (Masson, 2000) de Bellmer. Il est d'abord question d'engendrer le corps de la Poupée par un processus fondé sur une interdépendance du faire et de l'œuvre : un phénomène qui, chez Bellmer, se répète encore et encore, à chaque reconstruction de la créature, à chaque dessin, gravure, ou à chaque mise en scène photographique. Pour Masson, le faire-œuvre est intimement lié à la vie, c'est pourquoi elle insiste beaucoup sur la relation réelle qui se forge entre le créateur et sa « chose-fille » qui ne l'a jamais quitté et qui est la matrice de toute son œuvre. La psychologue se joue presque ironiquement du qualificatif de « perverse » que l'on associe à l'œuvre de Bellmer, une œuvre qui suscite souvent chez le regardeur, même averti, du rejet, du dégoût, voire de l'angoisse.

En psychanalyse, l'idée de perversion relève de celle de la déviation vis-à-vis d'une sexualité normale (Laplanche, Pontalis et Lagache, 2004 : 306-309). On dit qu'il y a perversion quand le plaisir sexuel est obtenu par d'autres zones corporelles que la zone génitale ou quand l'orgasme est subordonné de façon impérieuse à certaines conditions extrinsèques (fétichisme, sadomasochisme, exhibitionnisme). C'est ce motif de déviation et donc, dans une certaine mesure, de déplacement d'une zone à une autre, inhérent à la perversion, qui se révèle tout à fait pertinent dans l'analyse du « faire-œuvre » de Bellmer. Il nous permet de rejoindre la proposition de théâtre énergétique faite par Lyotard et de la lier à la pratique contemporaine de la marionnette. Rappelons justement qu'il existe dans le texte de Bellmer un stade supérieur à celui du pur réflexe de la rage de dents et de la crispation de la main : « Théoriquement, écrit-il, le cas ultime serait celui où l'individu entier devrait se considérer comme un foyer de douleur auquel s'opposerait une virtualité, cette fois extériorisée, sous forme d'un double hallucinatoire » (Bellmer, 2008 : 23). Repensons à cette photographie de 1936 où Bellmer se tient courbé, les mains sur les genoux, vêtu de blanc, le regard vers l'objectif, aux côtés de sa créature. Son corps est évanescent, translucide, à la fois ici et là, devant comme derrière l'image, artisan de sa propre surprise. La Poupée reste stoïque, impassible, matérielle. Quelle présence est la plus réelle? Bellmer se représente dans l'acte de *faire-œuvre* et organise sa propre disparition au profit de l'objet, double réel, empreinte tangible de son passage.

Qu'en déduire? Isabelle Ost remarque qu'il y a quelque chose de très « dramatique » dans la possibilité anthropologique de la présomption telle qu'elle est pensée par Binswanger. Elle est typiquement celle privilégiée par le héros tragique qui nie ou transcende sa finitude. La

marionnette bellmérienne ne pourrait-elle pas être celle d'un *après la chute/Chute*, d'un après le poème dramatique comme paradigme? Elle serait alors une tentative, déjà problématique, d'ancrer un corps dans l'espace et de se demander ce que présente, représente ou propose au regard ce corps dans l'espace; une marionnette à l'horizontale, inscrivant sa seule spatialité comme problème ontologique.

Hans Bellmer, planche
de *La poupée*, 1936.
Photographie en tirage
argentique (11,7 x 7,6 cm).
© MoMA / SODRAC
(2016)



AU-DELÀ DE LA MISE EN SCÈNE : LE THÉÂTRE D'UN CORPS-SURFACE

Bellmer n'est pas marionnettiste; pourtant, prendre conscience des deux événements majeurs qui auraient engagé la construction de la Poupée, puis des Poupées, projette son entreprise au-delà de la sphère de la seule construction plasticienne. Le premier événement se déroule en 1925. Bellmer fait la rencontre de Lotte Pritzel, une créatrice de figures de cire qui lui raconte une anecdote qui le fascine: le peintre expressionniste Oskar Kokoschka lui aurait commandé, quelques années auparavant, un double de son ancienne maîtresse Alma Mahler, en insistant sur la vie à donner à cette poupée. Lotte Pritzel refusa. C'est finalement une marionnettiste, Hermine Moos, qui réalisera l'effigie de l'amante perdue en 1919. Le second événement correspond à un véritable choc esthétique et littéraire: en 1932, soit un an avant les débuts de ses travaux, Bellmer découvre avec admiration la mise en scène de Max Reinhardt des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach. Y figure l'automate Olympia, personnage de la nouvelle *L'homme au sable* qui inspire à Freud son concept de l'*Unheimliche*, l'inquiétante étrangeté. Pour Freud, *L'homme au sable* est d'abord le récit d'une initiation manquée. Le jeune Nathanaël, entre délire et fantasme, s'éprend d'une automate. Peu à peu, il se persuade que son concepteur diabolique doit régulièrement renouveler les yeux de sa créature pour maintenir l'illusion de la vie qui l'anime. Serait-il le *Sandmann*, un horrible marchand de sable qui s'approvisionnerait en arrachant de leurs orbites les yeux des enfants qui refusent d'aller se coucher? Pour Freud, avant même l'hésitation entre le caractère animé ou inanimé de la femme-poupée, c'est la peur primitive de la castration, symbolisée dans le mythe d'Œdipe par la peur de perdre ses yeux, qui créerait l'impression d'*Unheimliche*¹. On connaît la fascination que le freudisme inspire aux surréalistes. Ce texte pose donc une question d'importance pour l'analyse de l'œuvre de Bellmer en tant qu'expression possible d'un théâtre énergétique. Cette interrogation déjà prégnante dans la notion de « faire-œuvre perversif » est celle du déplacement: les organes génitaux à la place des yeux.

Dans son article de 1972, Lyotard remet en question les pratiques de sémiologie du théâtre et convoque alors comme modèle possible un nouveau processus énergétique fondé sur le déplacement freudien – *Verschiebung*, notamment. À travers ce nouveau processus, la libido devient spatiale et peut investir diverses régions de la surface corporelle. Lyotard se saisit de l'exemple bellmérien du réflexe de la rage de dents afin de condamner la hiérarchie qui commanderait justement mouvements et actions au théâtre. Pour lui, A – la crispation de la paume de la main – ne doit en aucun cas devenir un signe de B – la rage de dents – et y être ainsi subordonné. « La dent et la paume ne *veulent* plus rien *dire* (se dire l'une l'autre), elles sont puissances, intensités, affects présents », explique-t-il (1994 : 97). Quant à Bellmer, il écrivait déjà, citant Sade en exergue de la seconde partie de son essai: « les effets n'ont peut-être pas

1 À ce sujet, voir également l'analyse de Sarah Kofman, « Le double e(s)t le diable: l'inquiétante étrangeté de *L'homme au sable* » (1974).

toujours besoin d'une cause» (Sade, cité dans Bellmer, 2008 : 29). Ce qui est en jeu ici relève très probablement de ce qu'identifiera plus tard Hans-Thies Lehmann dans son ouvrage *Le théâtre postdramatique* (2002). Il est question de la nécessité de mettre fin au paradigme du drame – comme à la présomption du héros tragique – que nous comprenons ici comme modèle d'un système hiérarchique auquel la représentation théâtrale serait soumise : la mise en scène d'un texte, d'une fable répondant au schéma vectoriel situation-nœud-dénouement. « Est-ce possible, comment? », se demandait Lyotard en 1972. Dans le théâtre postdramatique tel que le conçoit Lehmann, sur la scène d'un théâtre, le nœud du drame se serait déplacé pour se concentrer sur le corps de l'acteur-actant qui, dans sa présence scénique même, inquiète le regard du spectateur. Lehmann évoque l'idée d'un théâtre d'une « corporalité autosuffisante » (Lehmann, 2002 : 150). Les difficultés de la construction du personnage seraient devenues les enjeux de ce théâtre délivré de l'attache d'un matériau fabulaire préalable et déterminant.

Cette perspective rappelle, du point de vue le plus concret, l'idée du corps rabelaisien décrit par Mikhaïl Bakhtine, qui souligne que le grotesque s'oppose à un certain canon de ces quatre derniers siècles pour lequel « le corps est parfaitement prêt, achevé, rigoureusement délimité, fermé, montré de l'extérieur, non mêlé, individuel et expressif » (Bakhtine, 1970 : 318). Comme si elle faisait écho aux descriptions du corps grotesque rabelaisien, la Poupée de Bellmer, figée dans l'inaboutissement de la perpétuelle répétition de son processus de construction, « est un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création » (Bakhtine, 1970 : 315).

La question de théâtre posée par Lyotard est plus précise encore que celle de Lehmann. Cette corporalité, bien qu'autosuffisante, inviterait à penser la possibilité d'une hiérarchie narrative d'un mouvement, d'un dessin cohérent du réflexe corporel purement physique et mécanique qui dissimulerait une certaine forme dramatique, si minime soit-elle : des signes qui eux-mêmes appartiennent à la narration. Est-il possible de s'en affranchir? Et comment? Le principal problème posé par le texte de Lyotard que nous pourrions identifier est assez élémentaire. Très vite, il s'est éloigné de l'analyse du travail de Bellmer. Son exemple visuel et significatif n'aura été qu'un tremplin à sa réflexion. Le champ disciplinaire exploré doit être précisé. Bellmer est plasticien, photographe, sculpteur, dessinateur, graveur ; il n'est pas homme de théâtre. Le philosophe semblait pourtant envisager une autre voie :

Le corps érotique-morbide peut fonctionner dans tous les sens, aller de la crispation de la main à celle de la mâchoire, de la crainte (fantasmée?) d'un père ou d'une mère à l'obésité (réelle?) ou à l'ulcère (réel?) de l'estomac. Cette réversibilité de A et B introduit à la destruction du signe, de la théologie, et peut-être de la théâtralité (Lyotard, 1994 : 92).

Introduire à la destruction de la théâtralité. Prévoir la nécessité de détruire la théâtralité. Mais de quelle théâtralité s'agit-il? Dans son texte, Lyotard rejette les expérimentations d'Artaud, le théâtre de Brecht et tout ce qu'il estime – à tort ou à raison – relever d'un langage – dissimulé ou non, didactique ou non, distancié ou non. Ce qu'il appelle la « théâtralité » répond à une logique de représentation, à celle d'une cérémonie ritualisée qui se répète selon des codes sociaux et des normes qui nuiraient, selon lui, au dispositif pulsionnel de ce nouveau processus énergétique. Associée à la « théologie » et au « signe », la « théâtralité » de Lyotard apparaît comme un carcan dont il ne parvient pas lui-même à s'échapper. À travers cette évocation d'un corps « érotique-morbide », c'est pourtant bien l'écho de Georges Bataille, dont le texte *L'érotisme* est publié la même année que *L'anatomie de l'image*, en 1957, qui se fait entendre. Les liens qui unissent les deux entreprises relèveraient presque de l'évidence :

Que signifie l'érotisme des corps sinon une violation de l'être des partenaires? une violation qui confine à la mort? qui confine au meurtre? [...] [I] y a dans le passage de l'attitude normale au désir une fascination fondamentale de la mort. Ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours une dissolution des formes constituées (Bataille, 1957 : 24-25).

L'acéphale poupée bellmérienne continue alors à jouer, figée dans ses inaboutissements plastiques, dans la dimension scandaleusement provisoire revendiquée de et par son état artistique. Deux bras, deux jambes, deux seins : elle s'affranchit alors des normes imposées de l'idéal d'un corps clos. Elle est action, réflexe, désir, vie et mort. La fillette est soumise à l'épreuve d'une mécanique expérimentale, tout à la fois destructrice et reconstructrice. Elle n'est conforme qu'à la seule « anatomie de l'image » et de « l'inconscient physique ». Ainsi, ce sont dans les dessins, non contraints par la rigidité de la forme physique et plastique construite, que Bellmer peut pousser au plus loin ses recherches. La peau, alors, se soulève. La dent et la paume peuvent coexister au sein d'une circulation sans hiérarchie et composer « fortuitement une constellation arrêtée pour un instant » (Lyotard, 1994 : 97) :

Les éléments d'un « langage » total sont découpés et liés pour permettre de produire, par de légères transgressions, par des empiètements entre unités proches, des effets d'intensité. Les signes ne sont alors plus pris dans leur dimension représentative, ils ne représentent même plus le Rien, ils ne représentent pas, ils permettent des « actions », ils fonctionnent comme les transformateurs consommant des énergies naturelles et sociales pour produire des affects de très haute intensité (Lyotard, 1994 : 94).

Lyotard pense l'aliénation de façon positive, affirmativement. Si elle marque la distance à une nature perdue, ou à une origine, c'est la dimension de cette perte et l'indifférence qu'elle entraîne qui rendent possibles les « branchements directs » de l'économie libidinale, le déplacement spatial de l'énergie libidinale, non plus de A à B mais de A et B, simultanément. Les corps dessinés de Bellmer sont tout entiers énergies, pulsions distribuées en constellation. En un instantané poussé par l'implication physique de la main de l'artiste se fait une image où est dévoilé, enfin, ce vide

entre A – la rage de dents – et B – la paume de la main. La scène dessinée abolit la possibilité même de hiérarchie mécanique du réflexe en exhibant la simultanéité des investissements énergétiques répartis sur et sous la surface du corps.

DE L'OBJET-ESPACE À L'OBJET-TEMPS

Peut-on cependant seulement évoquer une « scène dessinée » ? Seule une forme paraissait tirer son épingle du jeu théâtral lyotardien :

Un théâtre énergétique produirait des *events* effectivement discontinus, comme les *actions* notées au hasard sur des fiches elles-mêmes tirées au sort par John Cage et proposées aux « interprètes » du *Theater Piece* [...]. [E]n supprimant la notion de signe et son creusement, c'est la relation de pouvoir (la hiérarchie) qui est rendue impossible, et par conséquent la domination du dramaturge + metteur en scène + chorégraphe + décorateur sur les prétendus signes, et aussi sur les prétendus spectateurs (Lyotard, 1994 : 97 ; souligné dans le texte).

Cette référence à la *Theater Piece No. 1*² laisse entendre que Lyotard ignore ou feint d'ignorer toutes les initiatives d'avant-garde de Dada, puis des surréalistes concernant des dispositifs de l'ordre de l'événement, de la performance et de l'action, par-delà le clivage des différentes disciplines des beaux-arts. S'il évoque des *prétendus* spectateurs, c'est parce qu'il considère que « le spectateur est le produit du dispositif représentatif [et qu']il disparaît avec lui » (Lyotard, 1994 : 98).

Voyons, avec Josette Féral, les choses à l'inverse. L'émergence de la théâtralité en d'autres lieux qu'au théâtre semble avoir pour conséquence la dissolution des limites entre les genres et des distinctions formelles entre les pratiques (arts médiatiques, performance, danse-théâtre). La théâtralité ne semble pas tenir à la nature de l'objet qu'elle investit : acteur, espace, objet, événement ; elle n'est pas non plus cantonnée du côté du simulacre, de l'illusion, du faux-semblant, de la fiction, puisque nous pouvons, explique Féral en s'appuyant sur des exemples précis, la repérer dans des situations du quotidien (2011 : 83-86). La théâtralité correspond pour elle à un *processus*, une production qui tient tout d'abord du regard : regard qui postule et crée un *espace autre* (*ibid.* : 85). Ce processus est réversible. S'il est le résultat d'un acte conscient, il peut s'accomplir tout à la fois de part et d'autre de cet espace – qu'il s'agisse d'un théâtre ou non – à l'initiative d'un performeur (acteur, metteur en scène, scénographe, éclairagiste, mais aussi architecte) ou d'un spectateur, dont « le regard crée un clivage spatial où peut émerger l'illusion [...] et qui peut porter sans distinction sur les événements, les comportements, les corps,

2 Initialement appelé *No Title Event*, l'événement est souvent considéré comme le premier happening de l'histoire de l'art, réunissant en août 1952 au Black Mountain College John Cage, Merce Cunningham et Robert Rauschenberg.

les objets et l'espace autant du quotidien que de la fiction» (Féral, 2011 : 95). La théâtralité peut tout à la fois et réversiblement relever de l'identification – quand elle a été voulue en amont par les artistes – ou de la création – quand le sujet la projette sur les choses et les événements. Le spectateur ne serait alors en aucun cas le produit de la représentation, mais pourrait au contraire l'initier. Féral veut considérer la théâtralité comme fondatrice d'une nouvelle altérité. Ainsi perçue, la théâtralité engendre non seulement une brisure dans l'espace, un clivage dans le réel, mais aussi la constitution même de cet espace par le regard du spectateur. Elle est un acte performatif désengagé de tout rapport formel à un lieu ou à un médium artistique.

La théâtralité ainsi pensée, le marionnettiste ne serait pas tant celui qui manipule en scène sa marionnette, voire la construit, que celui qui choisit par son regard d'opérer le rite qui lui insuffle la vie, l'anime : il est un spectateur en acte. Pourtant,

[à] la différence de l'objet de culte, l'objet surréaliste [...] organise son propre champ métaphorique et laisse libre cours à l'imagination. À la différence de l'objet de consommation, l'objet surréaliste ne répond à aucun besoin et à aucune fonction. Il déborde une matière et développe un désir. Mais il dit au moins trois choses à la fois : 1. Il est objet, entièrement objet (ce n'est pas un signe); 2. Il est objet de désir (il ne laisse pas indifférente la subjectivité); 3. C'est un modèle de durée (il ne se situe pas dans l'espace mais dans le temps) (Guigon et Sebbag, 2013 : 87).

L'objet surréaliste est une pétrification du temps. Son art n'est pas noble. Il n'est pas celui de l'espace qui s'installe pour signifier et perdurer. Il est celui du temps, dans sa dialectique de l'instant, du rêvé et de la trace laissée. L'objet surréaliste a donc déjà, en soi, quelque chose du théâtre, de cet art de l'éphémère de la rencontre, de l'évanouissement de ses protagonistes, de ce clivage opéré par un regard.

Bellmer a fréquenté dans les années 1920 le versant berlinois du dadaïsme puis les représentants de la Nouvelle Objectivité – *Neue Sachlichkeit* –, comme George Grosz ou Otto Dix, suivant de loin le travail des surréalistes français dont il lisait passionnément les revues. La Poupée n'est pas seulement un des « objets surréalistes », mais le prototype même du mannequin métaphysique si cher au groupe : entre ready-made, pauvreté des matériaux, enfance, sexualité déviante – pour ne pas dire perverse – et très puissant potentiel onirique. On comprend pourquoi André Breton s'est immédiatement épris de cet objet et de l'univers tout à la fois fantasmatique et subversif qu'il peut ouvrir. Dans l'imaginaire surréaliste et depuis les statues-automates qui peuplent les peintures de Giorgio De Chirico, le mannequin – dont la Poupée est sans doute parente – est tout à la fois un objet propice à provoquer le merveilleux et à ouvrir l'espace d'une inquiétante étrangeté. Le mannequin était alors déjà compris comme un détournement métaphysique de celui du couturier, mais ce dernier prend une place toute particulière dans l'histoire du surréalisme lors de l'exposition internationale de 1938, pour laquelle seize artistes du mouvement ont habillé leurs créatures en

les disposant, presque mises en scène, de part et d'autre de la *Rue Surréaliste*. Dans ce dispositif scénographique imaginé par Marcel Duchamp, on ne peut que ressentir l'influence de Bellmer, ce « marionnettiste, même » dont l'entrée dans le groupe est alors relativement récente.

À propos des objets dans *Nadja* de Breton, les auteurs de *Sur l'objet surréaliste* expliquent :

Ces objets ne sont pas faits pour être catalogués comme œuvres d'art, comme fétiches, objets techniques [...], car ils renvoient beaucoup moins à eux-mêmes qu'à l'étincelle qu'ils ont provoquée, à l'émotion qu'ils ont propagée, au souvenir presque impérissable qu'ils ont préservé. Bref ils existent moins en soi que pour l'événement contingent dont ils représentent une facette abordable, que pour la durée surréaliste dont ils signalent la trace (Guigon et Sebbag, 2013 : 78).

Ils restituent une part de l'événement, en sont des documents qui signalent que quelque chose qui a passé dure encore, vibre, se reçoit et se ressent, à volonté et réversiblement. L'homme peut choisir alors d'en être ou non un spectateur, de traduire ou non sa visite en expérience, d'opérer ce clivage qui fera de l'objet, trace d'un processus performatif d'élection et de mise en espace, le temps et l'espace d'une nouvelle expérience.

Voici peut-être ce théâtre ignoré par Lyotard. Voici peut-être le portrait d'un « marionnettiste, même » faisant-œuvre d'une perception toute particulière des rouages anatomiques de son pantin. Sa chose-fille, tour à tour objet et sujet d'expérimentations multiples, devient l'incarnation nécessairement défigurée, flottante, provisoire d'une réflexion sur l'anatomie du désir. Elle est la trace du fantasme qui l'a engendrée comme de ceux qu'elle continuera à stimuler.

Le postulat suggéré de « théâtre énergétique » a ceci de séduisant qu'il nous freine à l'idée de penser l'histoire du théâtre en termes de « pré » et de « post » dramatique. Les choses sont, vivent, se pensent très probablement selon ces « dispositifs pulsionnels » qui intéressent Lyotard. Encore faut-il que le terme de *théâtralité* ne devienne plus l'élément hiérarchique qui mutilé ces expériences et les réduit au seul champ du lieu de théâtre; un lieu dont Lyotard disait lui-même qu'il ne devait pas devenir cette limite sélective où le déplacement libidinal s'effacerait devant le remplacement d'un symptôme extérieur, dont il ne produirait plus que des représentations, des signes. S'affranchir du lieu et du dispositif, de la sémiotique et de la théologie en pensant une marionnette d'*après la Chute*, libérée de sa présomption verticale, morte et vive à la fois, ici et là, dessinée, mise en scène, photographiée, mais surtout fabriquée, est peut-être une façon de penser à nouveau ce théâtre dont Lyotard a eu l'intuition. *La poupée* est une réalité qui conduit ailleurs. Foucauldienne, elle promène l'imaginaire par-delà les hétérotopies que le spectateur voudra bien invoquer d'un regard, vivantes et vibrantes, toujours dérangeantes. La beauté, on le sait, doit être convulsive, ou ne pas être.

BAKHINE, Mikhaïl (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, « NRF ».

BATAILLE, Georges (1957), *L'érotisme*, Paris, Minuit.

BELLMER, Hans (2008 [1957]), *Petite anatomie de l'inconscient physique ou L'anatomie de l'image*, Paris, Allia.

BELLMER, Hans (1934), « Poupée : variations sur le montage d'une mineure articulée », *Minotaure*, n° 6, p. 35.

BINSWANGER, Ludwig (1998 [1932]), *Le problème de l'espace en psychopathologie*, trad. Caroline Gros-Azorin, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Philosophica ».

BINSWANGER, Ludwig (1971 [1949]), « Du sens anthropologique de la présomption », dans *Introduction à l'analyse existentielle*, trad. Jacqueline Verdeaux et Roland Khun, Paris, Minuit, « Arguments », p. 237-245.

FÉRAL, Josette (2011), *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, « Champ théâtral ».

GUIGON, Emmanuel et Georges SEBBAG (2013), *Sur l'objet surréaliste*, Paris, Les Presses du réel, « Dedalus ».

KLEIST, Heinrich von (1998 [1810]), *Sur le théâtre de marionnettes*, trad. Jacques Outin, Paris, Mille et une nuits, « La petite collection ».

KOFMAN, Sarah (1974), « Le double e(s)t le diable : l'inquiétante étrangeté de *L'homme au sable* », dans *Quatre romans analytiques*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », p. 135-181.

LAPLANCHE, Jean, Jean-Bertrand PONTALIS et Daniel LAGACHE (dir.) (2004 [1967]), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige ».

LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.

LYOTARD, Jean-François (1994 [1973]), « La dent, la paume (intervention à la table ronde internationale sur la sémiologie du théâtre, Venise, septembre 1972) », dans *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, « Débats », p. 91-99.

MASSON, Céline (2000), *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer : le « faire-œuvre perversif », une étude clinique de l'objet*, Paris, L'Harmattan, « L'œuvre et la psyché ».

OST, Isabelle (2004), « Le jeu grotesque ou le miroir brisé », dans Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eyde (dir.), *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publications des facultés universitaires Saint-Louis, p. 29-44.

PLASSARD, Didier (2009), « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », *Théâtre/Public*, n° 193 (« Marionnette? Traditions, croisements, décloisonnements », Julie Sermon [dir.]), p. 22-25.

ROBERT, Marthe (1981 [1955]), *Un homme inexprimable : essai sur l'œuvre de Heinrich von Kleist*, Paris, L'Arche, « Travaux ».

Du Metropolitan Opera à Broadway : Dalí à la conquête de la scène américaine

MATHILDE HAMEL
Université de Rouen

LES CONTRIBUTIONS DE DALÍ À LA SCÈNE

L'intérêt de Salvador Dalí pour la scène n'étonne personne aujourd'hui. Ce que l'on connaît moins, c'est sa participation active et continue au monde du spectacle. En effet, dès l'époque de la Residencia de Estudiantes à Madrid au cours des années 1920, et jusqu'à la fin de sa vie avec l'opéra *Être Dieu* (1974), il travailla sur une trentaine de projets. Ses contributions vont de la scénographie (décors, accessoires, costumes) à la conception de livrets d'opéra, et il s'essaie à plusieurs genres : ballet, théâtre, comédie musicale et même spectacle pyrotechnique. Cet engouement pour les arts du spectacle connaît son apogée à partir des années 1930 et surtout au moment de l'exil de l'artiste aux États-Unis. Pour le public américain, entre 1938 et 1948, il crée les décors de quatre ballets et conçoit lui-même six projets : une pièce de théâtre à laquelle devaient s'intégrer des chorégraphies (*Tristan fou*, qui sera ensuite remanié en ballet et représenté en 1944), quatre ballets (*Bacchanale*, *Labyrinthe*, *Sacrifice* et *Mysteria*) et une comédie musicale jamais représentée (*Les nuées*). Ajoutons à cela le pavillon *Le rêve de Vénus*, créé pour la Foire internationale de New York en 1939 ; dans cette mise en scène surréaliste, le public était invité à prendre part au spectacle en déambulant au sein du rêve de la déesse.

La scène devient une véritable obsession lors du séjour américain de l'artiste, et l'écriture occupe la majeure partie de sa nouvelle activité créatrice. On peut d'ailleurs considérer cette dernière

comme le reflet de la métamorphose de l'artiste, qui s'éloigne définitivement du mouvement surréaliste dont il a été exclu, et qui s'engage sur sa propre voie, intégrant le sacré et la science à ses propres mythes. L'importante correspondance avec le Ballet russe de Monte-Carlo témoigne d'ailleurs d'une implication réelle : on y découvre un Dalí qui tient à superviser le moindre détail, quitte à désavouer l'œuvre si ses volontés n'ont pas été respectées, comme le souligne Caroline Barbier de Reulle (2014 : 103).

Cette production scénique doit toutefois être appréhendée dans l'ensemble de son œuvre car, comme toujours chez le maître, les frontières entre les médiums tendent à s'estomper et les créations dialoguent entre elles. Dalí n'hésite pas à récupérer des idées imaginées pour d'autres projets et initialement destinées à des supports différents, tels que le cinéma. Ainsi, une scène que l'artiste suggère à Buñuel pour *L'Âge d'or* (1930), illustrant le basculement de l'érotisme dans le sadisme – « dans la scène d'amour, il peut lui embrasser le bout des doigts et lui arracher l'ongle avec ses dents » (Gale, 2012 : 86) –, se retrouvera dans le projet de spectacle *Admosferic-animals-tragédie* en 1933, avant d'être revisitée dans la version de 1938 de *Tristan fou* : Tristan tente alors d'arracher l'ongle de la manucure à l'aide d'une clé à sardines. De même, les personnages Sacher-Masoch et Louis II, du ballet *Bacchanale*, étaient à l'origine les protagonistes d'un film imaginé en 1934. Quant à la théorie que développe Dalí au cours des années 1930 autour de l'interprétation de *L'Angélu*s de Millet et qu'il présentera comme le point de départ de la méthode « paranoïaque-critique », elle structure tout l'argument de *Tristan fou*. Les symboles daliniens voyagent donc d'un projet à un autre, de la même façon que les genres se confondent dans son œuvre scénique. Car d'après Caroline Barbier de Reulle (2014 : 100), l'artiste entend bien s'inscrire dans les pas de Wagner en donnant à voir une « œuvre d'art total ». Les projets scéniques conçus pour le public américain révèlent d'ailleurs l'exigence particulière de Dalí, aussi soucieux des costumes que de la chorégraphie. La première version de *Tristan fou* mêle donc théâtre, danse, chant et musique, et le peintre imaginera des projections sur toile dans *Les nuées* afin de figurer le mouvement des nuages. Comme pour le pavillon du Rêve de Vénus, ses mises en scène ne se cantonnent pas à l'espace fermé du théâtre, puisqu'il n'hésite pas à utiliser également les vitrines des grands magasins pour exposer ses dernières trouvailles. Sa maîtrise des médias et sa bonne connaissance du public américain lui permettent d'occuper rapidement le devant de la scène aux États-Unis, et son succès met en évidence le potentiel d'une œuvre qui dépasse très largement le cadre de la toile.

LES ÉTATS-UNIS : LE THÉÂTRE DE LA MÉTAMORPHOSE ARTISTIQUE DE DALÍ

La relation qu'entretiendra l'artiste avec le Nouveau Continent démarre bien avant qu'il n'en foule le sol : c'est au cours de son séjour à la Residencia de Estudiantes de Madrid qu'il entre en contact avec une partie de la culture américaine. Il découvre alors les nouveautés en matière de musique

américaine en fréquentant assidûment le Rector's Club de l'Hôtel Palace – où il se passionne pour le jazz et le charleston – et, accompagné de ses acolytes, Federico García Lorca et Luis Buñuel, il hante les salles obscures de la capitale espagnole (Gibson, 1998 : 155). Le cinéaste aragonais se souvient : « Nous choisissons de préférence des films burlesques américains qui nous enchantaient : Ben Turpin, Harold Lloyd, Buster Keaton, tous les comiques de l'équipe de Mack Sennett. Chaplin était celui que nous aimions le moins » (Buñuel, 2006 : 91). C'est donc d'abord à travers sa culture populaire que l'Amérique se dévoile à Dalí. Il en propose d'ailleurs un florilège dans son article « Sant Sebastià », publié dans *L'Amic de les Arts* en 1927 : il y évoque tour à tour la musique (le blues, la chanson « Dinah »), la danse (le charleston, le *black-bottom* et les chorégraphies de Joséphine Baker), ou encore le monde du cinéma à travers les films d'actualités de la Fox, le réalisateur Tom Mix ou les acteurs Adolphe Menjou et Buster Keaton (Dalí, 2004g). Derrière ces références récurrentes à la fin des années 1920 se cache l'idée de l'Amérique comme espace d'expression de la modernité, qui contraste avec les « putrefactos » condamnés par le groupe de résidents¹. Un manuscrit de 1929, conservé à la Fondation Gala-Salvador Dalí, fait l'éloge de Buster Keaton et, de manière plus générale, de la culture nord-américaine, tout en déplorant le manque de considération à son égard : « Oh, musique américaine – cinéma américain –, tous deux injustement traités comme les enfants illégitimes de notre époque ! Il est triste que l'on tarde tant à se rendre aux évidences de notre époque » (Dalí, cité dans Martin, Aguer, Bouhours et Dufrene, 2012 : 316).

À partir de ce moment, Ancien et Nouveau Mondes entreront sans cesse en confrontation dans l'univers dalinien. Par exemple, dans son autobiographie *La vie secrète de Salvador Dalí* (1952), face à la torpeur parisienne et à la décomposition de l'Europe, se dressent la « chair neuve » du Nouveau Continent et l'éventail de possibilités créatives qu'il offre (Dalí, 1979 : 337). En outre, le thème de la naissance, exploité d'abord à travers la récupération de la Vénus de Botticelli pour le pavillon de 1939, puis repris dans plusieurs toiles comme *Naissance d'un monde nouveau* (1942) ou *Enfant géopolitique observant la naissance de l'homme nouveau* (1943), apparaît inextricablement lié à la terre américaine. Celle-ci semble d'ailleurs être le seul lieu propice à la métamorphose dalinienne, sa « renaissance », comme il se plaît à le répéter². La transformation dépasse le plan purement esthétique et Dalí recourt à la métaphore de la mue ou de l'écorchement

1 La putréfaction critiquée alors par Buñuel, Lorca et Dalí renvoie au culte romantique du sentimentalisme, à tout art qu'ils estimaient traditionnel ou bourgeois, à ces « artistes transcendants et larmoyants, éloignés de toute clarté, cultivateurs de tous les germes, ignorants de l'existence du double-décimètre gradué » (« artistas transcendentales y llorosos, lejos de toda claridad, cultivadores de todos los gérmenes, e ignorantes de la exactitud del doble-decímetero graduado »; Dalí, 2004g : 36). Sauf avis contraire, toutes les citations en anglais et en espagnol de cet article ont été traduites par nos soins.

2 On trouve plusieurs références à cette renaissance dans ses écrits autobiographiques (Dalí, 2004b : 910-913, 922; Dalí, 2004a : 583). Pour approfondir la question du lien entre États-Unis et métamorphose chez Dalí, voir Hamel, 2016 : 129-145.

pour suggérer un changement personnel³. Il lui faut, d'une part, lisser en Amérique son image entachée par la question de son hitlérisme⁴, et, d'autre part, faire oublier le Dalí iconoclaste des années 1920 et 1930 dans l'éventualité d'un retour dans l'Espagne franquiste.

Deux personnes vont rendre possible le succès de l'artiste outre-Atlantique : Julien Levy et Caresse Crosby. Le premier, galeriste américain, en diffusant et en promouvant son œuvre aux États-Unis (par le biais d'expositions individuelles et de projections cinématographiques notamment); la seconde, riche éditrice, en l'accompagnant lors de sa première traversée de l'océan et en le poussant à écrire ses mémoires. Ainsi, bien que l'œuvre dalinienne ait déjà été exposée en 1928 à Pittsburgh, elle ne trouve vraiment résonance auprès de la critique et du public américains que grâce à la présentation par Levy de *La persistance de la mémoire* en 1931. Le peintre commence alors à subir une pression depuis l'Europe dans la perspective d'un séjour outre-Atlantique où, on le lui assure, il connaîtra le succès en un éclair (Etherington-Smith, 1992 : 152). Au même moment, Caresse Crosby, qui a accepté de devenir l'un des mécènes de l'artiste en intégrant le groupe du Zodiaque, invite régulièrement Dalí et Gala chez elle dans sa propriété de l'Oïse. Le couple se retrouve immergé dans la culture américaine et l'idée d'un séjour devient une évidence :

Un phono jouait sans arrêt *Night and Day* de Cole Porter. Les premiers numéros du *New Yorker* et de *Town and Country* me tombèrent dans les mains. J'aspirai avec volupté les bouffées d'images qui se révélèrent à moi. « Je veux aller en Amérique, je veux aller en Amérique... » Cela prit la forme d'une obsession (Dalí, 1979 : 339).

C'est l'éditrice qui se chargera de la préparation du premier voyage de Dalí en 1934. Elle montrera beaucoup de ferveur pour la réussite de la future carrière américaine de l'artiste en lui organisant, entre autres, des rencontres avec la presse. Peu de temps avant le départ, le maître explique à un journaliste de *Mirador* le succès du surréalisme en général, et le sien en particulier, auprès du public américain :

L'Américain est un public [...] qui a un complexe d'infériorité, mais il se place devant tout ce qu'il n'a jamais vu ou qui surprend ses habitudes esthétiques avec un désir de compréhension et en l'acceptant comme un phénomène. L'idée que le caractère des Nord-Américains est opposé à ce que nous faisons, nous les surréalistes, est trop fréquente. Je crois, au contraire, que l'Américain a une espèce de sens de l'irrationalité qui le rend apte à nous comprendre (Dalí, cité dans Cabot, 1934; traduit dans Aufraïse, 2013 : 273).

3 Sur la métaphore de l'écorchement dans l'autobiographie, voir le texte original de Dalí publié en 2010 par Frédérique Joseph-Lowery : 508.

4 En 1934 éclate « l'affaire Dalí » : le peintre est accusé par le groupe surréaliste d'avoir tenu des propos racistes et fascistes. S'il frôle alors l'exclusion, c'est sur des allégations similaires que Breton justifiera la rupture définitive en 1939. Ce dernier relate dans la revue surréaliste *Minotaure* un entretien au cours duquel Dalí aurait affirmé « que tout le malaise actuel du monde est *racial* et que la solution à faire prévaloir est, concertée par tous les peuples de race blanche, la réduction de tous les peuples de couleur à l'esclavage » (Breton, 1939 ; souligné dans le texte).

Il mesure donc, dès le départ, l'attrait qu'il est capable d'exercer sur ce nouveau public. Et, afin d'optimiser davantage ses chances de réussite, il rédige avec Levy un tract, intitulé «New York Salutes Me», qui sera distribué aux journalistes au moment de son arrivée. Le texte présente de manière abrégée le mouvement de Breton avec, en épigraphe, la définition du surréalisme extraite du premier *Manifeste du surréalisme*. Le peintre s'intéresse ensuite à la connaissance de l'irrationalité avant de présenter ses obsessions d'alors, que le public retrouvera quelques années plus tard dans ses spectacles : images doubles, Angélu, Sacher-Masoch, etc. Outre ce « coup de marketing », l'artiste jouera également la carte de la provocation en se montrant aux photographes attaché à ses toiles, de peur qu'on ne les lui vole. Le succès est immédiat : dès le lendemain, le *New York Times* consacre quelques lignes à la prochaine exposition du maître. La foule s'y précipitera ; la critique le louera. L'intuition de Dalí sur son succès était juste. Il en fait part à un ami : « Ici on a un immense complexe d'infériorité vis-à-vis [de] ce qu'[on] ne compren[d] pas très bien, cela [...] oblige à se situer devant les phénomènes avec une dose de bonne volonté et de générosité qui est à l'opposé de la suffisance prétentieuse et ironique fréquente chez les critiques de Paris » (cité dans Abadie, 1980a : 42). Les voyages de 1936 et de 1939, qui précéderont son installation en 1940, achèveront d'asseoir sa notoriété en Amérique.

LE SURRÉALISME AUX ÉTATS-UNIS : UN DIVERTISSEMENT

Si le surréalisme est reçu avec autant d'enthousiasme aux États-Unis, c'est parce qu'il a été présenté au public, dès le départ, comme un divertissement. Keith L. Eggener avance plusieurs raisons pour expliquer cette méprise : d'abord, le surréalisme est vidé de toute connotation politique outre-Atlantique ; ensuite, il est rapproché du cinéma populaire et des dessins animés (en 1936, Walt Disney envoie des planches pour l'exposition sur le dadaïsme et le surréalisme au MoMA) ; également, les journalistes et critiques ignorent parfois ou méconnaissent souvent les sources, thématiques et buts du mouvement – la révolution, qu'elle soit psychique ou sociale, est totalement passée sous silence – ; finalement, il s'agit pour le public d'un moyen d'échapper à la réalité morose que connaissent les États-Unis depuis la crise de 1929 (Eggener, 1993 : 31-32).

Levy est bien conscient qu'une adaptation du mouvement à ce nouveau public est indispensable. Pour sa première exposition surréaliste en 1932, il insiste sur la nécessité de « présenter une paraphrase qui offrirait le surréalisme dans le langage du Nouveau Monde plutôt qu'une traduction dans la rhétorique de l'Ancien Monde⁵ » (Levy, 2003 : 80). Le résultat ne se fait pas attendre : les foules se déplacent en nombre pour voir les dernières expositions et la critique se montre extrêmement enthousiaste. À partir du milieu des années 1930, le surréalisme investit les revues et journaux à grande diffusion, tels *Time*, *Life*, *Newsweek*, et il n'est pas réservé aux seules colonnes

5 « I wished to present a paraphrase which would offer Surrealism in the language of the new world rather than a translation in the rhetoric of the old. »

sur l'art. Dès son premier séjour new-yorkais, Dalí devient le représentant du mouvement aux yeux des Américains: «Le surréalisme n'aurait jamais réveillé l'intérêt qu'il suscite actuellement aux États-Unis si ce n'était grâce au beau Catalan de 32 ans, à la voix douce et à la moustache d'acteur de cinéma, Salvador Dalí⁶», écrivait un journaliste du *Time* en 1934 (cité dans Gibson, 1998: 468). Par ailleurs, à l'occasion du deuxième séjour de Dalí aux États-Unis, le journaliste de *Marianne* Marcel Zahar fait le constat d'un engouement qui frôle parfois l'absurdité:

Le surréalisme était lancé. L'Amérique entière en attend des manifestations quotidiennes. Le mot surréalisme désormais prend une valeur magique. Il est symbolique d'évasion, de résistance au martèlement des affaires, au rythme du machinisme. J'ai vu des pages de publicité consacrées à des articles d'un style très anodin (meubles, robes, etc.) mais qui se parent du titre mirifique de surréalisme. On invente des produits qui seront sacrés surréalistes, on ne sait pourquoi; il paraît chaque jour une couleur surréaliste, un cigare surréaliste, un faux col surréaliste (Zahar, 1937).

Il est vrai que les participations de l'artiste à des bals oniriques, ses collaborations avec le monde de la mode ou ses créations pour les vitrines des grands magasins, font du surréalisme une expérience du quotidien, à laquelle chacun peut se prêter. La presse relaie cette familiarité, comme ce journaliste de *Life* qui, en 1936, définit le mouvement comme n'étant «pas plus étrange que le rêve d'une personne normale». De même, les expositions sont présentées dans les revues et les journaux comme «le divertissement le plus fou jamais vu», «l'exposition de la saison la plus amusante», ou tel un «merveilleux spectacle» (Eggener, 1993: 37-39⁷). Dalí saisit donc très tôt la dimension théâtrale que peut supposer le surréalisme; l'importer sur la scène apparaît comme une étape incontournable dans sa conquête du Nouveau Monde.

SÉDUIRE LES MASSES PAR UN SURRÉALISME AMÉRICANISÉ

Cette adaptation inévitable du surréalisme n'est pas pour déplaire à notre histrion qui, très tôt, a su comprendre les attentes du public afin de répondre à sa «famine d'illusion⁸» (Dalí, traduit dans Abadie, 1980b: 359). Et quoi de mieux que la scène pour séduire un public qu'il souhaite toujours plus nombreux? En 1934 déjà, il fait part à Charles de Noailles de ce besoin de toucher le plus grand nombre: «il est pour moi de grande utilité de mettre mes œuvres en contact réel avec le grand public, avec la vie même» (cité dans Abadie, 1980a: 37). Après quelques tentatives

6 «Surrealism would never have attracted its present attention in the U.S. were it not for a handsome 32-year-old Catalan with a soft voice and a clipped cinemactor's moustache, Salvador Dalí.»

7 «Surrealism is no stranger than a normal person's dream»; «[t]he most incredibly mad divertissement the town has ever seen», «one of the most entertaining exhibitions of the season», «the show is that marvelous».

8 L'expression originale est tirée d'un article de Salvador Dalí, «Surrealism in Hollywood», paru en juin 1937 dans *Harper's Bazaar*. L'article a été traduit en français («Le surréalisme à Hollywood») dans Abadie, 1980b: 359-360.



Couverture du programme
de la saison 1941-1942 du
Ballet russe de Monte-Carlo,
dessinée par Salvador Dalí.
© Salvador Dalí,
Fundació Gala-Salvador
Dalí / ADAGP (2016)

infructueuses pour la scène en France (dont la chorégraphie d'Hélène Vanel, proposée pour l'Exposition internationale du surréalisme à Paris en 1938), il se lance dans un projet bien plus considérable, mêlant théâtre et danse, grâce à une collaboration avec le chorégraphe Léonide Massine. Ce dernier, qui a travaillé pour les Ballets russes de Diaghilev, jouit d'une notoriété considérable en Europe et en Amérique. En janvier 1938, il intègre la compagnie du Ballet russe de Monte-Carlo, fondée par René Blum et plusieurs balletomanes américains. Cette année-là, Dalí conçoit *Tristan fou* et, bien qu'il ne puisse encore entrevoir son futur exil, il tient à destiner cette œuvre au public américain. De fait, le contrat est signé par une société finançant le Ballet russe de Monte-Carlo, la World Art, dont le siège est à New York, et malgré les nombreuses corrections apportées au document, il est toujours question d'une tournée outre-Atlantique.

Dans cette réécriture du mythe de Tristan et Iseult, la culture populaire américaine trouve parfaitement sa place. En effet, dès la naissance du projet, Dalí écrit à Massine qu'il souhaite son Tristan inspiré directement de Harpo Marx, «plongé dans un état de dépression et d'anéantissement total, le regard et les gestes absents, automatiques» (Dalí, 1937b). Quelques mois plus tôt, il avait fait la connaissance de l'acteur comique américain à Hollywood et les deux hommes avaient imaginé un projet de film qui n'aboutira pas. Toutefois, le maître entend maintenant concrétiser la collaboration avec Harpo Marx, qu'il veut dans son spectacle «par tous les moyens», peu importe le rôle qu'on lui confiera (Massine, 1938). Les restrictions budgétaires empêcheront malheureusement cette participation du comédien au projet. En ce qui concerne la musique, Dalí avait d'abord envisagé de diffuser deux airs de Cole Porter au début de la représentation. Le compositeur ne se consacre pas uniquement aux comédies musicales mais écrit, depuis les années 1930, les bandes originales de certains films. Si, là encore, il faudra que Dalí renonce à la participation de Cole Porter, on observe sa volonté de conférer une dimension populaire à son projet, en y intégrant des compositions connues de tous. Quant à la traduction du titre de son œuvre, il a déjà réfléchi à l'impact qu'elle pourrait avoir sur le public américain et préfère conserver le titre original en français afin de ne pas perdre en «violence et dramatisme» (Dalí, 1937b). La représentation de *Tristan fou* sera d'abord reportée, puis abandonnée avant d'être finalement programmée à l'International Theatre de New York en 1944, après le remaniement de l'œuvre en ballet.

Mais ce ne sont pas là les seules collaborations envisagées : pour l'ensemble de sa production scénique, Dalí souhaite s'entourer des artistes les plus en vogue outre-Atlantique, qu'ils soient issus du monde de la mode, comme Coco Chanel ou Elsa Schiaparelli, ou du spectacle. Pour *Les nuées* en 1940, il contacte donc le parolier de comédies musicales John Latouche ainsi que le célèbre compositeur Vernon Duke. Il ne s'arrête pas à la récupération de la culture américaine; il se l'approprie parfois, avant de l'insuffler dans ses créations scéniques. Par exemple, pour *Le rêve de Vénus*, pavillon installé dans la zone divertissement de la Foire internationale, il s'inspire des parcs à thème comme Luna Park (Coney Island) et propose une attraction dans laquelle il mêle le *walk through* – parcours scénique proche d'un palais du rire – et l'attraction aquatique, très populaire au début du XX^e siècle. Dans le manuscrit de 1938 de *Tristan fou*, il était également question de diffuser le générique des actualités de la Paramount, qui était forcément familier à tous les spectateurs (Dalí, 1938 : 5).

Outre ce rapport à la culture populaire, l'artiste donne à voir, dans ses projets scéniques, un univers assez proche du quotidien des Américains. Dans la comédie musicale *Les nuées*, après le prologue qui se déroule dans la Grèce antique, Dalí situe son acte I en 1940 : il faut «quelques accessoires caractéristiques : téléphones, ombrelles, voiture garée, etc.⁹», afin d'actualiser la

9 «[...] algunos accesorios característicos : teléfonos, sombrillas, coche estacionando, etc. ».

scène (Dalí, 2004c: 1006). Quant à l'acte III, il doit se dérouler dans un *night club*. Certes, le monde du ballet cible un public plus restreint, mais Dalí entend bien démocratiser cet art, et les annonces publicitaires qui sont faites dans les journaux à grande diffusion y contribuent largement. Ainsi, dès 1939, le magazine de mode *Vogue* annonce la première de *Bacchanale* avec un croquis du peintre en pleine page. L'article se centre essentiellement sur la collaboration avec Chanel pour les costumes; une photographie de deux tenues vient d'ailleurs accompagner le texte qui présente le ballet comme « un fouillis miraculeux de *chichi* chic » (« a miraculous jumble of chic *chichi* »; anonyme, 1939a: 49; souligné dans le texte). Selon le magazine *Life*, en donnant à voir du « sexe et des charmantes jeunes filles », (« full of sex and lovely girls »; anonyme, 1939b: 91), *Bacchanale* reproduit l'univers du Rêve de Vénus. Quelques clichés montrent des moments clés de la représentation, comme la danse des béquilles illustrant la folie de Louis II de Bavière. Ce même magazine assurera deux ans plus tard la promotion de *Labyrinthe* grâce à un reportage photographique: les danseurs, vêtus de leurs costumes de scène, sont photographiés sur les toits de New York. Le texte met l'accent sur la prouesse du danseur incarnant le coq: son costume l'oblige à danser les jambes constamment pliées et dos à ses partenaires (anonyme, 1941b: 37). *Vogue* aussi s'intéressera aux costumes de *Labyrinthe* et reproduira celui du Minotaure, de Thésée et des coqs, ainsi que des croquis de Dalí (anonyme, 1941a: 34-35). Comme pour les deux premiers ballets représentés, les grands quotidiens consacreront tous une colonne à *Tristan fou* au lendemain de la première. Et, si l'artiste estime qu'on ne parle pas assez de sa prochaine représentation, qu'à cela ne tienne: il invente son propre journal, le *Dalí News*¹⁰, dans lequel les premières pages retracent ses différentes contributions à la scène. L'autopromotion reste, bien sûr, sa recette la plus efficace. Concernant cette distinction entre *high culture* et *pop culture*, une critique du *New Yorker* constate, après la première de *Bacchanale* en 1939, la fin des « castes musicales » et la scission de plus en plus floue entre musique classique et musique populaire (Simon, 1939). En effet, nombre d'artistes issus du monde de l'opéra travaillent également pour Broadway.

Par ailleurs, pour séduire le public américain, il convient d'éviter tout impair. Pour la représentation de *Bacchanale* qui s'est déroulée dans un certain chaos en raison de l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale, Dalí demande en urgence des « arrangements idéologiques » qu'il juge nécessaires afin de ne pas « compromettre le succès de l'œuvre » (Dalí, 1939). Une lettre entre les dirigeants de la compagnie de ballet, Jacques Rubinstein et Sergei Denham, révèle qu'il voulait supprimer les parapluies devant apparaître au dénouement (Rubinstein, 1939). Malgré l'absence d'explication dans cette correspondance, on peut imaginer qu'il ne souhaitait pas que les spectateurs rapprochent ces parapluies de celui peint dans *L'Énigme d'Hitler* (1938), où, comme le souligne Jean-Michel Bouhours, l'objet symbolise la reconnaissance du dictat d'Hitler par les

10 Les deux seuls numéros, de quatre pages chacun, que comptera le journal seront publiés à l'occasion des expositions de l'artiste à la Galerie Bignou en 1945 puis en 1947.

Alliés (Martin, Aguer, Bouhours et Dufrène, 2012 : 240). Au grand dam de Dalí, sa volonté ne pourra pas être respectée, ce qui n'empêchera pas l'œuvre de connaître une réception considérable lors de sa première au Metropolitan Opera House de New York¹¹. En outre, la projection du V de la victoire sur le rideau de scène et la diffusion de l'hymne national américain le soir de la représentation de *Tristan fou* permettront d'écarter tout soupçon quant à d'éventuelles convictions nazies de la part de l'artiste (Joseph-Lowery, 2007 : 139).

Enfin, la conquête de la scène américaine passe également par le déploiement d'une stratégie relevant presque de la propagande. Rapidement, plusieurs manœuvres sont mises en place dans le but de promouvoir la production scénique de Dalí. Outre les articles, évoqués plus haut, présentant ses nouveaux ballets, Dalí n'hésite pas à se mettre en scène dans la presse américaine, notamment grâce à des collaborations avec les photographes Eric Schaal et Philippe Halsman. En 1941, par exemple, *Life* publie un reportage sur le quotidien de l'artiste à Hampton Manor, la demeure de Caresse Crosby, à travers une série de clichés pris par Schaal. Sur l'un d'eux, on peut voir l'artiste en plein travail d'écriture avec, à ses côtés, Gala, Crosby et une vache qu'il a invitée pour le café (anonyme, 1941c : 98). Dans la revue *Click* l'année suivante, un photomontage réalisé avec Schaal montre deux danseuses sautant au-dessus du lit de Dalí. Si l'objectif de cette double page est de promouvoir l'autobiographie, le monde du ballet se trouve également bien présent dans l'univers de l'artiste : « lorsque je me réveille, des danseuses de ballet bondissent dans mon cerveau », dit la légende (« when I awake, ballet dancers leap in my brain »; anonyme, 1942b : 37). Avec Halsman, Dalí met en scène ses dernières trouvailles surréalistes, comme l'appareil projecteur de pensées qui sera publié dans *Time* : la photographie présente l'artiste allongé, la tête coiffée d'une corbeille sur laquelle on a disposé un drap. Au-dessus du « masque hallucinatoire », un projecteur est censé reproduire les images de ses rêves (« hallucinatory mask »; anonyme, 1942a : 30). L'objet avait en fait été imaginé pour *Les nuées*, où les patients de la clinique surréaliste devaient apparaître le visage couvert du « fameux masque à rêves » (« la famosa máscara de soñar »; Dalí, 2004c : 1008). Par ailleurs, au sein même de ses créations, ainsi que dans son autobiographie comme dans ses articles, il rappelle sa contribution au monde du spectacle, se vantant d'être entouré des plus grands, afin de susciter la curiosité du public. À cette stratégie de l'abondance, qui consiste en l'utilisation massive des médias et la diversification des médiums, s'ajoute la pratique de la répétition. Car Dalí entend bien tirer parti de la popularité du surréalisme qu'il incarne aux yeux du public américain. Il offre donc toute une série de symboles accessibles, qui sont déjà familiers au spectateur : piano à queue – emprunté, comme le rappelle Gale, à Buster Keaton (Gale, 2012 : 79) –, parapluies, voiture de paralytique, béquilles et téléphones. Loin de se limiter au simple statut d'accessoire, ces objets intègrent parfois l'argument, ou deviennent support chorégraphique dans le cas des béquilles. Répétés à

11 En effet, on compte de nombreuses critiques élogieuses dans la presse américaine au lendemain de la première. Voir notamment « New Surrealist Ballet Is Given at Metropolitan » (*New York Post*, 10 novembre 1939) et Walter Terry, « King Louis II Joins Venus in A Ballet by Dali » (*New York Herald Tribune*, 10 novembre 1939).

l'envi, les motifs se déplacent ainsi d'un genre à l'autre et en viennent à constituer la mythologie dalinienne. La Vénus à la tête de poisson imaginée pour la façade du Rêve de Vénus tient d'ailleurs l'un des rôles principaux de *Bacchanale*. Le spectateur est tellement habitué à ces images que dans le manuscrit des *Nuées*, l'auteur se contente de préciser que le décor doit être « dalinisé » (« DALInizado »; Dalí, 2004c: 1002).

Les obsessions daliniennes intègrent un surréalisme que Dalí semble concentrer, dans ses spectacles, autour de deux grands pôles: le rêve et la folie. Cette simplification tient surtout à la réception américaine, qui appréhende le mouvement surréaliste depuis une perspective essentiellement freudienne. Eggener souligne que les théories du père de la psychanalyse sont très en vogue dans les années 1930 aux États-Unis (Eggener, 1993: 36). Il n'est pas étonnant, donc, que l'atmosphère onirique constitue le cadre de plusieurs œuvres. Pour la scénographie de la première version de *Tristan fou*, par exemple, Dalí prévoit utiliser une toile intitulée *Le sommeil* (1937), peinte quelques mois plus tôt. Dans *Sacrifice*, le rêve est mis en scène – le ballet est d'ailleurs sous-titré « Un rêve de Philippe II » – et symbolise les intentions et les aspirations du règne du monarque. Enfin, dans l'acte II des *Nuées*, les patients séjournent dans une clinique afin d'améliorer leurs rêves et de les voir représentés.

Quant à la folie, elle est associée au peintre lui-même qui, dès les prémices du surréalisme outre-Atlantique, s'évertue à exhiber un délire permanent, notamment à travers la construction de son personnage dans *La vie secrète de Salvador Dalí*. De même, les personnages principaux de ses œuvres scéniques, Tristan, Louis II et Philippe II, sont tous trois en proie à des hallucinations et voient des êtres et des objets se transformer. Suivant le même principe que celui des images multiples jalonnant les toiles de l'artiste, l'hallucination permet de mettre en scène les idées paranoïaques-critiques dans lesquelles le délire conduit à la métamorphose: la fusion entre Tristan et le bateau; Vénus qui devient poisson puis dragon; ou encore le personnage de Daphné dans *Labyrinthe*, femme-arbre que l'on retrouve dans plusieurs maquettes.

De plus, l'artiste confère à ses écrits une portée freudienne en mettant en scène une sorte d'inventaire grotesque des déviances étudiées par le médecin autrichien. Après le sadisme avec Tristan, arrachant l'ongle de la manucure dans *Tristan fou*, c'est le masochisme qui est illustré dans *Bacchanale* grâce au personnage de Sacher-Masoch se faisant frapper à coups de bâton par sa femme au cours d'une chorégraphie frénétique. L'homme n'arrive pas à se relever et tente vainement de s'accrocher à elle dans des mouvements inspirés de la commedia dell'arte. Par ailleurs, dans ce même ballet, le petit faune qui joue avec une pelote de laine, semblant complètement extérieur à l'argument, n'est pas sans rappeler la théorie du jeu de la bobine, ou l'expérience du *fort-da*, observée par Freud et analysée chez Dalí par Frédérique Joseph-Lowery (Joseph-Lowery, 2010: 15). L'atmosphère carnavalesque qui s'en dégage est renforcée par l'animalisation des personnages, notamment à travers l'imitation de la parade nuptiale d'insectes.

Dans *Bacchanale*, par exemple, des couples de danseurs parodient un accouplement grâce à des séries de bonds, ou à travers de curieux pas de deux au cours desquels les hommes obligent les femmes à se déplacer à cloche-pied en tenant chacun une de leurs jambes. On assiste également à une dégradation des personnages, symbolisée dans ce ballet par l'image des hommes poussant en vain des brouettes en montée afin de révéler leur impuissance.

Les spectacles daliniens, enfin, comme le reste de l'œuvre du Catalan, illustrent le conflit entre Éros et Thanatos. En 1939, l'une des clés du succès du *Rêve de Vénus* était le nu et l'érotisme. En effet, le *Time* définissait le pavillon par « ce qui à Broadway s'appelle un *girl show*¹² », et s'étonnait de ce déploiement de seins nus (Fanés, 2004 : 118). De plus, dans le manuscrit de *Tristan fou*, l'un des seins de la femme du héros devait être exhibé sur scène; et lors de la première de *Bacchanale*, c'est surtout le justaucorps de Nini Theilade, incarnant Vénus, qui a fait sensation. Lorsqu'elle entra en scène dans un habit couleur chair, les mains couvrant son sexe et sa poitrine, le public pensa véritablement qu'elle était nue. Lors de la représentation de *Tristan fou* en 1944, la nudité est également suggérée grâce aux costumes laissant deviner certaines parties du corps des danseurs, comme les lambeaux de tissus habillant les esprits de la mort. Par ailleurs, une réelle sensualité se dégage des chorégraphies orgiaques imaginées par Dalí. Ainsi, au moment de la « Danse de l'Angélus » dans *Tristan fou*, l'œuf, transformée en mante religieuse, doit adopter « des attitudes spectrales exhibitionnistes destinées à la séduction », ou des « poses irrésistibles, très provocatrices¹³ » (Dalí, 2004e : 971-972). À leur tour, les danseuses des *Nuées* prennent des « poses d'exhibitionnisme et de séduction¹⁴ » (Dalí, 2004c : 1006). L'érotisme, qui a sans nul doute contribué à la notoriété grandissante de l'artiste auprès du grand public, n'est pourtant pas l'objet du ballet; Dalí s'intéresse davantage à sa confrontation esthétique avec le motif de la mort. Certains personnages incarnent cette tension, comme la courtisane Lola Montez, qui danse vêtue d'une robe-squelette, ou encore les personnages antagoniques des Esprits de la mort et des Esprits de l'amour. Quant à Vénus, une fois transformée en dragon, c'est par son « venin libidineux¹⁵ » qu'elle tue Louis II de Bavière (Dalí, 2004d : 985).

En revisitant les théories freudiennes à travers le prisme du grotesque, Dalí donne finalement à voir les monstres dont sont friands les Américains. Comme le souligne Eggener, les exhibitions de monstres dans les cirques ainsi que les comédies burlesques connaissent alors un succès retentissant aux États-Unis; elles offrent au public, sans qu'il ait besoin d'y participer, un spectacle pathétique ou étrange relevant de l'attraction et du divertissement (Eggener, 1993 : 35). L'univers de Dalí sur les planches peut, en quelque sorte, être rapproché de ces images dont cherche à se nourrir le public en quête de rire et de frayeur. De fait, en 1931, le directeur du Wadsworth

12 « [...] lo que en Broadway se denomina un "girl show" ».

13 « actitudes espectrales y exhibicionistas destinadas a la seducción », « una pose irresistible, muy provocadora ».

14 « [...] poses de exhibicionismo y de seducción ».

15 « [...] veneno libidinoso ».

Atheneum Museum of Art, Arthur Everett Austin, affirme, lors de la première exposition surréaliste collective, que les peintures actuelles doivent rivaliser avec les *thrillers* cinématographiques et les journaux à scandale (*ibid.* : 38). Une fois de plus, on peut noter la sagacité du peintre qui, déjà en 1934, entend proposer au public new-yorkais des images «appétissantes» («golosas»; Dalí, 2004f : 377). Comme il l'expliquera quelques années plus tard, le spectateur réclame ces images «illogiques et tumultueuses» parce qu'elles sont le reflet de son propre désir (Abadie, 1980b : 68). C'est donc par le recours au grotesque que Dalí revisite le surréalisme, répondant ainsi aux effets recherchés par ce nouveau public. Mais cette esthétique lui permet également de parodier le groupe auquel il a appartenu.



Représentation de *Tristan fou* au Covent Garden de Londres en 1949. Photographie de Roger Wood.
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / SODRAC (2016) © Roger Wood / Royal Opera House / ArenaPAL (2016)

DISTANCES AVEC BRETON ET CRITIQUE DU SURREALISME

Certes, même si elles ne produisent pas de profond bouleversement scénique, les mises en scène de Dalí sont fortement imprégnées de surréalisme. Il semble toutefois avoir à cœur de se démarquer du reste du mouvement. Aussi ce tableau vivant qu'est la scène lui permet de présenter ses dernières idées ainsi que sa réorientation esthétique, tout en discréditant le groupe surréaliste. La version de 1938 de *Tristan fou* représente pour lui l'occasion de faire connaître sa récente interprétation de *L'Angélu*s de Millet, non seulement à travers la méthode « paranoïaque-critique » – illustrée notamment par le déploiement d'images multiples comme le couple d'*Angélu*s qui se transforme en mantes puis en cyprès –, mais également au sein du monologue que la femme de Tristan adresse à son mari :

D'après la dernière découverte paranoïaque-critique de Salvador Dalí, l'image, apparemment insignifiante de *L'Angélu*s de Millet, sous son aspect conventionnel, hypocrite et sucré, cache depuis toujours une énigme, une effrayante tragédie atavique et subconsciente [...]. Car, lui, l'homme, il est mort! (Elle signale la silhouette masculine de l'*Angélu*s qui, à ce moment, apparaît plus fortement éclairée; tout le monde la regarde effrayé). (Dalí, 2004e: 956.)

Plus loin dans le ballet, c'est grâce au grotesque que l'auteur illustre un autre aspect de son interprétation du tableau de Millet: en effet, le spectateur ne peut qu'esquisser un sourire au cours de la « Danse de l'Angélu>s », en voyant le mâle qui, effrayé par la femelle, porte les mains à sa bouche, son chapeau, que l'on devine maintenu par son sexe en érection, restant collé à son corps. Car pour Dalí, l'homme du tableau tient des deux mains son chapeau pour masquer son désir.

Après son exclusion du mouvement surréaliste, les projets scéniques de Dalí seront le reflet explicite de son évolution artistique. Ainsi, dans le texte de présentation de la trilogie *Bacchanale-Labyrinthe-Sacrifice*, rédigé en 1941, il se propose d'illustrer l'apothéose du sacrifice, dans lequel ses nouvelles conceptions théâtrales vont trouver leur expression (Dalí, 2004d: 979). C'est donc depuis le chaos romantique, illustré dans *Bacchanale*, qu'émerge la tradition – pierre angulaire de la « renaissance » du peintre – guidée par le fil d'Ariane (*Labyrinthe*), tandis que le sacrifice du dernier ballet conduira finalement au triomphe de la religion et des valeurs spirituelles. Lorsqu'il rédige ce texte, Dalí travaille également à son autobiographie, dans laquelle l'association du romantisme au surréalisme de Breton est très claire: « Mon classicisme serait un jour plus surréaliste que leur romantisme! Et mon traditionalisme réactionnaire, plus subversif que leur révolution avortée » (Dalí, 2006: 557). Le premier ballet, qui se situe dans « l'espace et le temps d'un rêve¹⁶ », n'est autre qu'une représentation du mouvement de Breton (Dalí, 2004d: 979). On retrouve dans *Labyrinthe* le « mythe éternel de la confusion et l'égaré sans issue, esthétique et idéologique, qui caractérisent le romantisme en général et, au plus haut degré, celui de notre

16 « [...] el espacio y tiempo de un sueño ».

époque en particulier¹⁷ » (*ibid.* : 986). Cependant, la voie de la tradition, ce « fil du classicisme sauveur » (« el hilo del clasicismo salvador »), permettra au peintre de sortir de ce labyrinthe de la confusion, non sans avoir tué le Minotaure¹⁸, symbole de la Révolution (*idem*). Il passera ainsi de l'idolâtrie des religions barbares, décrite dans *Sacrifice*, aux valeurs spirituelles, grâce au sacrifice « fait volontairement pour rattraper les fautes et obtenir le pardon des fidèles définitivement convertis à la foi catholique¹⁹ » (*ibid.* : 990).

La trilogie peut donc être lue comme une métaphore du parcours artistique du peintre et une critique du chef de file du mouvement, que l'on devine sous les traits du prêtre idolâtre se faisant passer pour un dieu, dans le dernier volet. Ce personnage, qui conduit le peuple à l'égarément, n'est pas sans rappeler le Socrate revu par Dalí dans *Les nuées*. L'auteur affiche sa position dès le sous-titre : « Comédie musicale, satire sur Salvador Dalí et le surréalisme en général par Salvador Dalí lui-même²⁰ » (Dalí, 2004c : 995). Tout au long de l'œuvre, le mouvement est présenté comme une supercherie dont il faut se méfier. C'est notamment à travers la personnification du surréalisme en une danseuse envoûtante que Dalí échafaude sa critique envers Breton et ses disciples. Les patients de la clinique surréaliste, victimes de ce pouvoir ensorceleur qui les mène à la confusion mentale, ne recouvreront la raison que dans l'épilogue. Dans *Mysteria*, Dalí s'attaque à ses anciens acolytes avec le parapluie : ce symbole du surréalisme – inspiré par la fameuse phrase de Lautréamont, « [b]eau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection » – se transforme en une « tente-théâtre » qui accueille des tours de magie et un spectacle de guignol et de polichinelle (Dalí, 1942 : 3). L'image invite alors à voir dans le personnage du prestidigitateur la figure de Breton qui, à l'instar du responsable de la clinique surréaliste et du faux Minotaure de *Sacrifice*, fonde son entreprise sur une supercherie. À moins que cet illusionniste ne soit Dalí lui-même...

THÉÂTRALISATION DE LA PERSONNE DE DALÍ

Le héros de *Mysteria*, qui porte le nom de l'Innocent, « impose au public d'être regardé et pris en considération » (*ibid.* : 2). On retrouve ici l'une des spécificités du personnage que s'est façonné l'artiste, cherchant par tous les moyens à faire parler de lui. Aussi, la dimension autobiographique de ses spectacles participe à la construction du masque dalinien. Le maître ne l'a jamais caché : il est un *showman*, parfaitement conscient du pouvoir de son image sur le public avec lequel il joue.

17 « [...] el mito eterno de la confusión y la desorientación estética e ideológica sin salida posible que caracterizan el romanticismo en general, y en su grado más alto el de nuestra época en particular ».

18 Rappelons que c'est dans la revue surréaliste *Minotaure* que Breton annonçait l'exclusion officielle de Dalí en 1939.

19 « [...] hecho voluntariamente para redimir las culpas y obtener el perdón de los fieles, definitivamente convertidos a la fe católica ».

20 « Comedia musical, sátira sobre Salvador Dalí y el surrealismo a cargo del propio Dalí ».

C'est donc sur des éléments biographiques, tels qu'ils sont présentés dans ses mémoires, que notre apprenti dramaturge élabore nombre de ses projets. Dans *Les nuées*, la relation entre Strepsiade et son fils, compliquée par une intrigue amoureuse, rappelle la rupture familiale vécue par l'artiste au moment de sa rencontre avec Gala. Son angoisse liée à l'acte charnel, illustrée par le conflit entre Éros et Thanatos, est non seulement au cœur de *Tristan fou*, mais elle se retrouve également chez le personnage de Louis II dans *Bacchanale*. La folie des deux hommes, nous l'avons souligné, se rapproche étrangement de celle du personnage Dalí, protagoniste de *La vie secrète*. Faire du roi de Bavière le héros de son ballet n'est d'ailleurs pas anodin, comme l'explique Fèlix Fanés :

Le goût populaire transforme rapidement le personnage du monarque en une icône à la fois kitsch et perverse. Cartes postales, romans, pièces et films élèvent cet être pathétique au rang de mythe des temps modernes sur lequel les masses peuvent projeter leurs fantasmes. Dalí en est pleinement conscient. Il utilise ce personnage pour livrer sa propre bataille. Le monde du roi fou est une source inépuisable de laideur grotesque, d'artifice disproportionné et de sentimentalisme sirupeux avec lesquels, une fois de plus, il peut établir des règles esthétiques (Fanés, cité dans Gale, 2012 : 32).

Outre cette image du roi fou, que tâchera d'endosser le maître jusqu'à la fin de ses jours, le thème du retour à la tradition occupe également une place importante dans ses ballets. Ainsi, sur le même schéma que la métamorphose personnelle illustrée dans *La vie secrète*, le prêtre de *Sacrifice* se voit « foudroyé par la grâce de la foi » et veut racheter ses fautes en se sacrifiant (« fulminado por la gracia de la fe »; Dalí, 2004d : 989). Ce héros, bernant sans cesse les foules, serait alors un double de l'auteur, de même que le prestidigitateur de *Mysteria* ou le Socrate dupeur des *Nuées*. Cette comédie musicale n'était-elle pas d'ailleurs annoncée comme une satire de Dalí lui-même ? C'est donc un clin d'œil que l'artiste adresse au spectateur : il lui rappelle, dans cette mise en abîme, qu'il est à son tour victime de la supercherie dalinienne.

Car l'Amérique devient aussi la scène sur laquelle Dalí se donne en spectacle. Il se construit un rôle d'histrión, directement inspiré des Marx Brothers et de Buster Keaton, et chacune de ses apparitions publiques, orchestrée avec virtuosité, relève de la performance. S'il semble avoir été victime de ses premiers gags, il mesure très tôt l'impact de ses prouesses sur les foules, dont le scandale devient le maître mot. En effet, son étouffement en scaphandrier à Londres en 1936 ou son arrestation à New York en 1939 après avoir brisé, de rage, la vitrine des magasins Bonwit Teller, lui offriront une bonne couverture médiatique. Une anecdote, relatée par le compositeur Vernon Duke dans ses mémoires, révèle combien lui importe la notoriété de son personnage. Invité à une soirée surréaliste organisée par le Boston Institute of Modern Art, Dalí, qui a toujours rêvé de choquer la ville, propose de créer des costumes. Vingt-quatre heures plus tard, les trois amis se présentent au bal : le peintre, déguisé en mâchoire de requin ; sa femme, vêtue d'une robe de Schiaparelli fabriquée en épingles de nourrice dorées ; et Vernon Duke, une main en plâtre attachée

autour du cou. Mais ce soir-là, la plupart des convives sont venus habillés en Pierrot et, devant le manque d'intérêt qu'on lui porte – personne ne lui demande de prononcer la communication qu'il avait préparée –, Dalí décide de repartir pour New York au plus vite (Duke, 1955: 375).

Dalí l'a vite compris: c'est en adaptant son art à la culture de masse qu'il peut conquérir les États-Unis. Très tôt au cours de son exil, il met donc en place, en usant de la culture populaire, une stratégie commerciale qui tend à le faire connaître toujours plus. Certes, la presse n'est pas dupe, mais le public est conquis. Il propose dans ses spectacles une version adaptée, voire américanisée, du mouvement surréaliste, aboutissant à ce qui s'apparente à un surréalisme de consommation. Les planches lui permettent l'autopromotion ainsi que le contrôle de son image: il y développe sa propre mythologie, prend ses distances avec les surréalistes et ébauche ses nouvelles orientations artistiques et esthétiques. Le grotesque représente alors un atout, tant pour séduire les foules, en offrant ses dernières découvertes, que pour parodier Breton. De plus, il se crée un personnage qu'il offre à la dévotion du public afin de le rassasier de sa faim irrationnelle; il incarne un clown grotesque, parangon de la culture de masse, et met en scène sa vie publique. Il devient un phénomène de société outre-Atlantique, une sorte d'icône de la culture américaine que l'on pourrait rapprocher, d'après Eggener, de Mickey Mouse ou des Marx Brothers (Eggener, 1993: 43).

- ABADIE, Daniel (1980a), *La vie publique de Salvador Dalí*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- ABADIE, Daniel (1980b), *Salvador Dalí: rétrospective, 1920-1980*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- Anonyme (1942a), « Not So Secret Life », *Time*, 28 décembre, p. 30-32.
- Anonyme (1942b), « The Secret Life of Dalí by Dalí », *Click*, septembre, p. 36-37.
- Anonyme (1941a), « Dalí's Dream of Ballet: *Labyrinth*... Second Ballet in the Trilogy by the Great Surrealist Painter », *Vogue*, 15 décembre, p. 34-35.
- Anonyme (1941b), [sans titre], *Life*, 20 octobre, p. 36-37.
- Anonyme (1941c), « *Life* Calls on Salvador Dalí: Surrealist Artist "Enchants" Virginia Manor », *Life*, 7 avril, p. 98-101.
- Anonyme (1939a), « Dalí's "Venusberg" Ballet », *Vogue*, 15 octobre, p. 49-50.
- Anonyme (1939b), « *Life* Goes to Dalí's New Ballet », *Life*, 27 novembre, p. 90-93.
- AUFRAISE, Marc (2013), « Salvador Dalí et la photographie: portraits du surréalisme (1927-1942) », thèse de doctorat, Paris, Université Panthéon-Sorbonne – Paris 1.
- BARBIER DE REULLE, Caroline (2014), « Le spectacle surréaliste selon Salvador Dalí », *Mélusine*, n° 34 (« Le surréalisme et les arts du spectacle », Sophie Bastien et Henri Béhar [dir.]), p. 99-109.
- BRETON, André (1939), « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », *Minotaure*, n° 12-13, mai, p. 17.
- BUÑUEL, Luis (2006), *Mon dernier soupir*, Paris, Ramsay.
- CABOT, Just (1934), « Una estona amb Dalí », *Mirador*, n° 297, 18 octobre, p. 7.
- DALÍ, Salvador (2006), *La vie secrète de Salvador Dalí: suis-je un génie?*, édition critique établie par Frédérique Joseph-Lowery, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- DALÍ, Salvador (2004a [1975]), *Confesiones inconfesables*, dans *Obra completa*, vol. 2, Barcelone, Destino, p. 267-718.
- DALÍ, Salvador (2004b [1944]), *La vida secreta de Salvador Dalí*, dans *Obra completa*, vol. 1, Barcelone, Destino, p. 43-923.
- DALÍ, Salvador (2004c [1940]), *Las nubes*, dans *Obra completa*, vol. 3, Barcelone, Destino, p. 993-1010.
- DALÍ, Salvador (2004d [-1939-1941]), *Trilogía Bacanal – Laberinto – Sacrificio*, dans *Obra completa*, vol. 3, Barcelone, Destino, p. 977-991.
- DALÍ, Salvador (2004e [-1938-1944]), *Tristán loco*, dans *Obra completa*, vol. 3, Barcelone, Destino, p. 949-976.
- DALÍ, Salvador (2004f [1934]), « Nueva York me saluda », dans *Obra completa*, vol. 4, Barcelone, Destino, p. 376-379.
- DALÍ, Salvador (2004g [1927]), « San Sebastián », dans *Obra completa*, vol. 4, Barcelone, Destino, p. 28-36.
- DALÍ, Salvador (1979 [1952]), *La vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, Gallimard.
- DALÍ, Salvador et Gala (1942), *Lettre à Léonide Massine*, Paris, Musée des Lettres et Manuscrits.

- DALÍ, Salvador (1939), Lettre à Sergei Denham, 31 octobre, dans Sergei Denham, *Records of the Ballet Russe de Monte Carlo*, New York Public Library, Jerome Robbins Dance Division, boîte 16.
- DALÍ, Salvador (1938), *Tristan fou*, manuscrit n° 137, Figueras, Fondation Gala-Salvador Dalí.
- DALÍ, Salvador (1937b), Lettre à Léonide Massine, dans Sergei Denham, *Records of the Ballet Russe de Monte Carlo*, New York Public Library, Jerome Robbins Dance Division, boîte 16.
- DUKE, Vernon (1955), *Passport to Paris*, Boston, Brown / Little.
- EGGENER, Keith L. (1993), «“An Amusing Lack of Logic”: Surrealism and Popular Entertainment», *American Art*, vol. 7, n° 4, p. 30-45.
- ETHERINGTON-SMITH, Meredith (1992), *The Persistence of Memory: a Biography of Dalí*, New York, Random House.
- FANÉS, Fèlix (2004) «Sueño de Venus», dans Montse Aguer, *Dalí: cultura de masas*, Barcelone, Fundació La Caixa, p. 118-119.
- GALE, Matthew (dir.) (2012), *Dalí cinéma*, trad. Élisabeth Luc, Paris, G3J éditeur.
- GIBSON, Ian (1998), *La vida desaforada de Salvador Dalí*, Barcelone, Anagrama.
- HAMEL, Mathilde (2016), «La période américaine de Salvador Dalí (1938-1948) et sa production écrite», thèse de doctorat, Rouen, Université de Rouen.
- HAMEL, Mathilde (2012), «Les nuées de Salvador Dalí ou Le surréalisme mis en scène», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 121 («Dalí», Jean-Pierre Criqui [dir.]), p. 89-101.
- JOSEPH-LOWERY, Frédérique (2010), *Dalí, Dance and Beyond*, New York, Godwin-Ternbach Museum.
- JOSEPH-LOWERY, Frédérique (2007), «Historique des ballets de Dalí (1939-1961)», dans Frédérique Joseph-Lowery et Isabelle Roussel-Gillet, *Danser Gala: l'art bouffe de Salvador Dalí*, Genève, Notari, p. 137-150.
- LEVY, Julien (2003), *Memoir of an Art Gallery*, Boston, MFA Publications.
- MARTIN, Jean-Hubert, Montse AGUER, Jean-Michel BOUHOURS et Thierry DUFRÈNE (2012), *Dalí*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou.
- MASSINE, Léonide (1938), Lettre à Salvador Dalí, 28 février, Figueras, Fondation Gala-Salvador Dalí.
- RUBINSTEIN, Jacques (1939), Lettre à Sergei Denham, 22 novembre, dans Sergei Denham, *Records of the Ballet Russe de Monte Carlo*, New York Public Library, Jerome Robbins Dance Division, boîte 16.
- SIMON, Robert A. (1939), «Musical Events», *The New Yorker*, 18 novembre, p. 73.
- ZAHAR, Marcel (1937), «Le surréalisme et New York», *Marianne*, n° 232, 31 mars, p. 4.



DOCUMENT

MICHEL CORVIN

Université Sorbonne
Nouvelle – Paris 3

Une part d'héritage « objectif » du surréalisme au théâtre

Le legs du surréalisme au théâtre est un legs « objectif » – pour reprendre un mot qu'affectionnaient les surréalistes¹; ce qui veut dire que si ces derniers avaient été connus de leurs successeurs et s'ils avaient pris le théâtre au sérieux, des similitudes que l'on constate aujourd'hui auraient pu être tenues pour un héritage.

La première analogie entre le surréalisme et le théâtre contemporain concerne la dissociation de la fable et du personnage: la fable peut bien raconter ce qu'elle veut – c'est son droit –, mais qu'elle ne compte plus sur le personnage pour l'alimenter et la faire progresser! Prenons l'exemple de *Monsieur Bob'le* de Georges Schehadé, considéré par l'auteur lui-même et par André Breton comme un vrai successeur du mouvement. L'histoire de Monsieur Bob'le est à dormir couché tant elle est conventionnelle, avec son voyage-évolution vers la mort, son entourage de fidèles et autres thuriféraires. Rien qui ne sente son église orthodoxe la plus empesée. En revanche, le personnage de Bob'le, lui, est original et prophétique: il est autonome de tout environnement aussi bien comme cause que comme conséquence; il est le support d'un discours de la sagesse paradoxale qui se tient toute seule, dans une indifférence de tout dramatisme et, de ce fait, de

1 Par exemple, dans l'expression «hasard objectif» qui leur est propre.

toute dramaturgie. Il est une sorte d'insert dans un corps qui lui reste étranger. Son corps est plutôt un corps de doctrine, une série d'aphorismes mis en dialogue.

Cette structure est sans doute à mettre au compte de la maladresse d'un débutant, mais l'important est que le résultat se donne comme théâtre, et que, n'en étant pas au sens usuel du terme, il force les portes du temple et introduit, dans la matière compacte de la dramaturgie, le coin de l'inattendu, voire de l'inacceptable. En comparaison, *En attendant Godot* est d'une structure classique irréprochable.

Toujours dans le domaine du personnage: il est accepté depuis la fin du XIX^e siècle que le personnage est constitué de traits différentiels nomenclaturables, qui lui donnent une fonction et une force (ou une faiblesse) propres à influencer sur ses pairs et autres partenaires désirés ou haïs. Mais à partir du moment où le personnage devient personne (voir Ibsen, Pirandello), c'est-à-dire possède des traits tellement différentiels qu'ils n'appartiennent qu'à lui seul, soit il se moque éperdument d'avoir une fonction, soit, s'il en a une, elle est tellement tissée de contradictions qu'il devient imprévisible et inapte à toute relation cohérente avec ceux qui l'entourent. Or, qu'est-ce qu'un personnage imprévisible? C'est un étranger au théâtre dont on n'a que faire, non pas seulement parce qu'il n'a aucun projet anticipable, mais parce qu'il n'a non plus aucune coprésence à ce qui se fait ou se passe autour de lui. Il reste un être-là qui mobilise l'attention sur ce qu'il est, non sur ce qu'il fait; sur lui seul, mais plus du tout sur les rapports qu'il entretient – qu'il devrait entretenir – avec les autres.

La solitude existentielle de ce type de personnage-personne, on la trouve dans les pièces d'Aragon: les personnages-personnes y apparaissent comme autant de « surgis » qui ont besoin de se montrer sans autre ambition que d'être reconnus (c'est le privilège majeur du théâtre), d'être reconnus comme existants. Mais ce type de personnage-personne qui annule le théâtre du fait qu'il se met à exister sur les marges de la temporalité progressive et de l'espace prédimensionné du plateau, il faudra attendre longtemps pour le rencontrer dans des pièces tout à fait actuelles, comme celles des Allemands Roland Schimmelpfennig, Rainald Goetz et, un peu moins récemment, Botho Strauss, notamment *Le temps et la chambre*. Comme quoi, sans le vouloir aucunement, le surréalisme, non en tant que mouvement, mais représenté par quelques individus, a déposé des propositions dont la fécondité ne se décèle qu'aujourd'hui.

Du personnage (celui d'Aragon, par exemple) qui se contente d'« être là » et d'anthropomorphiser tout ce qui l'entoure (le glacier, l'arc électrique) par un pouvoir de magie verbale que les surréalistes promeuvent de leurs vœux théoriques plus que de leur savoir scénique, on accède facilement au *parleur* théâtral. J'entends par là un pseudo-personnage (il porte nom et prénom) qui, dans l'indifférence totale des lois de la communication et des possibilités techniques de réalisation, développe, à perte de tirades, non pas seulement des thèmes d'époque – le sexe, la folie, le mystère –, ce qui relèverait encore du commentaire analytique, mais du *langage sur le langage*

lui-même, truchement de tous les possibles, saisis à la racine de leur perception : « ce hasard, ce langage que parlent aussi notre amour, nos vices, notre sommeil, notre magnifique ignorance », écrit Georges Hugnet dans *Le droit de varech* (1930 : 198). Parfois, en bon auteur dramatique, ce dernier commente ce qu'il écrit, amalgamant alors l'effet avec la cause : « On passe sa vie à guetter l'aventure. Non. Pas l'aventure, non. La surprise, oui, la surprise. La surprise, vous entendez ! La surprise, la surprise... » (*ibid.* : 32). Cette esthétique de la surprise a été confondue avec le projet surréaliste par d'autres surréalistes, comme Aragon qui fit crédit à Robert Wilson d'avoir réalisé l'idéal théâtral du surréalisme avec son *Regard du sourd*.

Le plus souvent néanmoins, dans la longue pièce qu'est *Le droit de varech*, le flot de paroles n'a d'autre objet que d'imposer la fluidité hypnotique d'un rythme et le pouvoir excentrique, centrifuge, de récits de toutes natures, sans lien entre eux et destinés. Là est la véritable invention de ce théâtre poétique : faire *sortir* le théâtre de lui-même, montrer au spectateur / lecteur qu'on peut faire échange de rien d'autre que de la situation d'échange, nourrie par des procédures qu'il est de l'imagination de l'auteur d'inventer. C'est une lapalissade car, avant de meubler la rencontre par un jeu d'espaces et de temps, le premier moment, le moment essentiel, est de capter l'attention de la personne qui est en face de vous et à qui il ne suffit pas de dire « allô, allô... » pour qu'elle vous écoute. Cet échange pourrait être réel, entre un plateau et une salle, mais la démonstration n'a malheureusement pas été faite à l'époque ; l'échange reste virtuel, tout au moins par la lecture. N'est-ce pas le propos des poèmes dramatiques de Peter Handke que sont *Par les villages* ou *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* ? Handke tient ses très longues tirades pour des monologues alternés et se moque totalement des conditions pratiques de réalisation. N'est-ce pas aussi le cas des œuvres de Thomas Bernhard et de Michel Vinaver, même si cette présence du rythme, interne à la langue, y est secrète ?

On a trop dit que les surréalistes méprisaient le théâtre ou ne s'y intéressaient que pour le détruire ; c'est parler sans prendre garde qu'il y a des destructions productrices, dynamiques, créatrices. Construire le théâtre à côté², voire *en dehors* du théâtre, ce n'est pas le nier, mais lui donner une *autre* vie. On ne peut se contenter de dire que les surréalistes écrivent un théâtre volontairement injouable, et donc les exclure *ipso facto* de la communauté dramatique. Il reste évident que pour juger de cet apport, il faut d'abord ne pas croire que le théâtre obéit à quelque loi immuable que ce soit ; ensuite il faut attendre que l'héritage (qui n'en est pas un !) soit distribué à de multiples petits-neveux pour qu'on aperçoive le lien qui noue notre présent à ce passé-là. On ne peut donc parler du statut original du théâtre surréaliste qu'en considération de ce qui l'a suivi, longtemps après, et non de ce qui le précède ou lui est contemporain.

2 Il a existé dans les années 1910-1920 un théâtre dit « à côté » qui se voulait poétique avec les moyens *anciens* de la rhétorique et sans aucun souci de dramaturgie, c'est-à-dire des conditions d'un échange. Celles-ci n'ont rien d'immuable et suivent l'évolution historique des techniques de communication, sans les copier pour autant.

BECKETT, Samuel (1952), *En attendant Godot*, Paris, Minuit.

HANDKE, Peter (1993), *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre*, trad. Bruno Bayen, Paris, L'Arche.

HANDKE, Peter (1983), *Par les villages: poème dramatique*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, « Le manteau d'Arlequin ».

HUGNET, Georges (1930), *Le droit de varech*, Paris, Éditions de la Montagne.

SCHEHADÉ, Georges (1951), *Monsieur Bob'le*, Paris, Gallimard.

STRAUSS, Botho (1991), *Le temps et la chambre*, trad. Michel Vinaver, Paris, L'Arche, « Scène ouverte ».



**RECHERCHE-
CRÉATION**



Dans la fabrique des songes

FLORENT SIAUD

avec la collaboration de
Julien Éclancher,
Nicolas Descôteaux,
David Ricard
et Romain Fabre

1. INTRODUCTION : UN PROCESSUS DIALOGIQUE

Pour le créateur, l'une des voies possibles de la recherche-crédation consiste à revenir sur son travail avec ce souci de comprendre qui caractérise tout chercheur. Au premier abord, cette démarche paraît sans embûche : à l'intention de créer une œuvre d'art cohérente correspondrait celle de donner une explication elle-même cohérente du processus dont elle est le fruit. Pourtant, si au moment d'être présentée au public, l'œuvre affiche une certaine cohésion, ce n'est pas au prix d'un processus lui-même homogène. D'ailleurs, quiconque plonge dans les archives d'un metteur en scène ou suit le processus de création d'un spectacle sait combien le développement des idées au sein de la communauté des personnes impliquées dans la production (du metteur en scène aux interprètes, en passant par les concepteurs, les techniciens ou les administrateurs) est sujet à des mouvements imprédictibles. Il y a un écart irrémédiable entre l'unité de l'œuvre, la labilité du processus dont elle émane et la tenue du discours par lequel on entend décrire le processus en question.

En me plongeant dans l'élaboration de ce dossier, ce constat délicat m'a incité à me demander : comment donner un aperçu articulé mais juste de mon propre processus de création que, d'une expérience à une autre, je me suis constamment surpris à trouver souvent mouvementé, imprévisible, me décontenançant parfois moi-même? J'ai pris quatre productions pour point de départ, au cours desquelles j'ai collaboré avec des concepteurs récurrents, membres de la compagnie franco-québécoise Les songes turbulents : *Quartett* de Heiner Müller (2013)¹, *Combattimento* autour de Claudio Monteverdi (2013)², *Illusions* d'Ivan Viripaev (2015)³ et *4.48 Psychose* de Sarah Kane (2016)⁴. Une première piste m'a incité à faire cohabiter mes propres observations avec celles de proches collaborateurs, parce qu'il n'y a pas de mise en scène sans un dialogue constant entre la vision du metteur en scène et la façon dont celle-ci fait écho chez ses interlocuteurs. J'ai délibérément consacré l'espace qui m'était ici imparti aux interactions avec ces concepteurs, parce que cet aspect me paraît peut-être moins étudié que la relation dialogique du metteur en scène aux acteurs, sur laquelle j'aimerais longuement revenir dans une publication ultérieure. Une seconde piste m'a conduit à imaginer un dossier cohérent mais dont la facture n'affiche pas une homogénéité artificielle : pour éviter toute traduction monologique d'un processus par essence polyphonique, j'ai cherché à m'éloigner d'un texte suivi pour me donner comme contrainte de varier les angles d'approche. C'est ainsi que si je prends la parole pour décrire ce jeu en lequel me semble consister la mise en scène, d'autres façons d'évoquer notre processus de création sont ensuite invitées à entrer dans la danse. Le texte partagé avec Julien Éclancher (concepteur sonore) évoque ce qu'il appelle un « jeu de rêverie conjointe » dans lequel nous nous embarquons mutuellement. Influencée par une technique d'interrogation pratiquée en ethnographie, une autre intervention porte la trace d'une discussion entre Nicolas Descôteaux (éclairagiste), David Ricard (vidéaste) et moi-même, stimulée par huit clichés de nos spectacles. Dans cette rencontre à trois, arrimée à des photographies que nous nous sommes donné comme règle de commenter ensemble, des remarques ou des souvenirs émergent, qui n'auraient peut-être pas refait surface dans des prises de parole séparées. Enfin, une dernière proposition prend la forme d'un journal de création condensé, retraçant le mouvement des idées que j'ai partagées avec le scénographe Romain Fabre pour aboutir au décor d'*Illusions*.

1 *Quartett* de Heiner Müller, présenté dans une interprétation de Marie-Armelle Deguy et Juliette Plumecocq-Mech au Théâtre La Chapelle à Montréal. Une coproduction des Songes turbulents et du Centre Dramatique National des Alpes.

2 *Combattimento*, une fantasmagorie baroque construite autour du *Combat de Tancredi et Clorinde* de Claudio Monteverdi, présentée au Théâtre Roger Barat d'Herblay, au Stadttheater de Sterzing, à l'Opéra de Clermont-Ferrand, au Théâtre de Rungis, dans une interprétation de l'Ensemble Diderot, de Vladimir Kapshuk, Matthieu Chapuis, Mercedes Arcuri (en alternance avec Yung Jun Choi). Une coproduction des Songes turbulents, de l'Ensemble Diderot, du Théâtre Roger Barat, du Festival Baroque de Pontoise, des Musiciens du Louvre.

3 *Illusions* d'Ivan Viripaev, présenté dans une interprétation de David Boutin, Paul Ahmarani, Evelyne de la Chenelière, Marie-Ève Pelletier au Théâtre Prospero à Montréal. Il s'agit d'une production du Groupe de la Veillée, dirigé par Carmen Jolin.

4 *4.48 Psychose* de Sarah Kane, présenté dans une interprétation de Sophie Cadieux au Théâtre La Chapelle. Une production des Songes turbulents.

L'intention qui préside à cette diversité de formes et de paroles n'est pas de tendre à l'éclatement du processus d'échanges avec les concepteurs le miroir d'une réflexion anarchique. L'objectif est plutôt de voir dans quelle mesure, en recherche-crédation, la logique d'une démarche artistique peut être restituée par de nouvelles formes de discours, qu'il nous appartient à la fois d'imaginer et de faire cohabiter pour susciter, entre elles, d'éclairants jeux de résonances. Dans l'espace ouvert par ce dossier, il s'agit en somme de tenter une expérience dialogique, dans laquelle s'exposent concomitamment une pensée suivie de mise en scène et les relances dont celle-ci bénéficie de la part du créateur sonore, de l'éclairagiste, du vidéaste et du costumier-scénographe.

2. LE JEU DE LA MISE EN SCÈNE

Souvent, pour parler d'un spectacle, on évoque ce qu'on a pensé du « jeu d'acteur » mais jamais on ne dit un mot du « jeu de la mise en scène ». Irréductible à la disposition des corps sur la scène, la mise en scène découle pourtant d'un processus tout aussi ludique. Certes, le jeu de la mise en scène échappe aux définitions rapides parce qu'on ne sait pas tout à fait où il commence ni quand il s'arrête. Et comme si cela ne suffisait pas, il touche à la vie émotionnelle des groupes humains autant qu'à l'élaboration d'une forme inédite qui se dérobe au fur et à mesure qu'on l'invente. Aussi insaisissable soit-il, ce jeu est pourtant le centre aveugle d'un travail au long cours qui a tramé ensemble, dans un projet commun, les voix d'un metteur en scène, de concepteurs, d'interprètes, de techniciens et d'administrateurs. Comment en décrire la singularité?

Du jeu solitaire au jeu collectif

Tout commence dans le jeu qui s'institue entre l'œuvre et le metteur en scène. Tantôt j'y reviens, tantôt je m'en distancie : dans cette dialectique amoureuse, un dialogue se crée en silence, tissé d'interrogations sur la facture originale de la pièce, sur le discours qu'elle semble tenir, sur ce qu'elle pourrait dire au public à qui j'ai l'intention de la présenter. Après les mois, voire les années que dure cet échange-là, vient le temps de transmettre ce faisceau de préoccupations à des collaborateurs. Alors, le jeu solitaire commence sa mue pour devenir jeu collectif. Il ravive mon regard sur l'œuvre en projetant sur elle une série de questions nouvelles : comment les collaborateurs et les acteurs vont-ils comprendre de l'œuvre ce que, moi-même, j'en ai compris? Dans quelle mesure notre tentative de lier ensemble nos compréhensions respectives va-t-elle déboucher sur une redéfinition du projet, sa complexification, mais aussi sa clarification? Ce genre d'interrogations se démultiplie quand arrive le moment de mettre en scène les interprètes dans la salle de répétition : s'il y en a un, qui est le personnage? D'où vient-il? Quel est son rapport au monde? Son lien aux autres? Comment les corps vont-ils s'arrimer au décor, aux costumes, aux lumières, au son, aux images?

De la lecture solitaire du metteur en scène à l'arrivée de la troupe, en passant par les réunions de production ou de conception, les partenaires augmentent; l'envergure du jeu ne cesse de croître.

Mais toujours son intention doit rester claire, non négociable: déclencher la liberté d'invention. Jouer, c'est se donner les moyens de s'extirper du monde. Ce n'est qu'à cette condition que l'on peut traquer à plusieurs des pistes inexplorées de l'art. Cette dynamique ludique met en contact et ouvre des horizons. En cela, elle procède d'une érotique. Son mystère inocule le goût de l'inouï et la curiosité de partir, ensemble et irrémédiablement liés, loin du repérable. Or, Georges Bataille n'écrit-il pas dans *L'érotisme*, « ce qui est en jeu, dans l'érotisme, c'est toujours une dissolution des formes constituées » (Bataille, 1957 : 25)? C'est là tout le paradoxe du jeu de la mise en scène: plus il se joue dans les règles, plus il dissout les formes constituées pour inventer les siennes.

Précisément parce qu'il suppose des règles, le jeu de la mise en scène n'est pas un divertissement. Si le plaisir a toute sa place en réunion de conception ou en salle de répétition, il n'est pas une fin en soi; il n'est que la conséquence heureuse d'une concentration authentique, faite d'ouverture et de sérieux. À la détente, nécessaire à la propulsion des idées, se mêle toujours le doute fertile: celui qui encourage l'intuition tout en faisant peser sur elle le soupçon, pour mieux relancer la balle des échanges.

Le cadre de la pensée

Balançant entre des pôles aussi contradictoires que la spontanéité et le doute, le jeu de la mise en scène menace à tout moment de se déliter. Ce qui l'empêche de sombrer dans une informe dispersion, c'est la présence dans le travail de ce qu'Anne-Françoise Benhamou appelle le « cadre » de la pensée (2012 : 51). C'est par son intermédiaire que s'institue la possibilité d'un territoire de jeu commun à tous; comme le souligne encore Benhamou, le contexte autant que les lignes directrices du projet sont sources d'impulsions :

[...] une impulsion de jeu sur un plateau est liée au contexte de la répétition, à la spécificité du regard du metteur en scène dans la salle, et au cadre commun donné par le projet. [...] [S]ans lui, la répétition serait arbitraire et erratique, et surtout il n'y aurait guère de chances qu'une expérience artistique collective puisse avoir lieu : les imaginaires ne convergeraient pas (Benhamou, 2012 : 51).

Le cadre est là moins pour brider que pour accompagner les imaginaires de chacun dans un redéploiement conjoint, au service d'un projet identique.

Reste un défi: comment comprendre ce qui apparaît dans ce cadre, alors même que ce qui apparaît dans le jeu *déjoue* les modèles connus? Face à l'inconnu, il n'y a pas d'autre choix que de s'essayer à se forger une conduite provisoire où l'on réajuste constamment, au fur et à mesure du processus de répétition, l'œuvre dont on avait l'intuition au départ. Le projet ne prend vie que dans son propre dépassement. C'est à cette condition que le projet de la mise en scène peut se jeter hors de lui-même. Dans le vertige de l'échange, il acquiert une nouvelle identité qui fait qu'il n'appartient à personne, sinon à lui. Si toutes les conditions sont réunies et si chacun accepte

de s'abandonner au dialogue avec l'autre, alors le jeu de la mise en scène prend son ascendant sur ceux qui le jouent, comme dans ce poème de Rainer Maria Rilke cité en exergue de *Vérité et méthode* :

C'est seulement si tu deviens soudain celui qui saisit la balle
qu'une éternelle compagne de jeu t'a lancée,
à toi seul, au cœur de ton être, en un juste élan,
[...] c'est alors seulement que pouvoir-saisir est puissance
non pas la tienne mais celle d'un monde (dans Gadamer, 1996 : 9).

Le jeu de balle excède ceux qui y participent, de la même manière que la dynamique des idées, des propositions et des contre-propositions aspire les artistes de la création scénique dans un échange qui les dépasse jusqu'au vertige.

Vers un rêve rêvé ensemble

Le jeu de la mise en scène n'en reste pas moins paradoxal. Tout en invitant à l'abandon, il exige non seulement le maintien d'une conscience alerte sur ce qui arrive mais aussi une diplomatie constamment maîtrisée dans le rapport à l'autre. Le jeu de la mise en scène suppose du metteur en scène qu'il prenne des décisions tout en écoutant, qu'il continue de susciter des propositions tout en gardant une ligne directrice en vue, qu'il s'expose à l'incompréhension de ses interlocuteurs tout en faisant en sorte que la poursuite du dialogue reste envisageable. En somme, cette logique funambule demande de lui qu'il pratique une forme permanente de tact. Je ne parle pas ici uniquement de cette disposition humaine qui consiste à se comporter avec sensibilité et prévenance, mais d'une façon de voir et de dialoguer : presque d'une philosophie. La notion dépasse le domaine de la psychologie comportementale. Elle renvoie plus largement à une manière d'être mais aussi de voir et d'appréhender la réalité mouvante à laquelle on est confronté en répétitions. Dans *Vérité et méthode*, toujours, Hans-Georg Gadamer donne à ce concept une consistance magnifique :

Nous entendons par tact la sensibilité déterminée à des situations dont nous n'avons aucune connaissance dérivée de principes généraux, de même que la capacité de les sentir, elles et le comportement à y tenir. Ainsi appartient-il par essence au tact de rester implicite et de ne pas pouvoir accéder à la formulation expresse ou à l'expression (Gadamer, 1996 : 32).

Des « situations dont nous n'avons aucune connaissance dérivée de principes généraux » : la répétition dans le théâtre d'art nous en fournit bien des exemples, parce que son objectif est précisément de créer des situations inédites, étonnantes. La contrainte est que, devant cet inconnu, nous ayons en permanence à nous ajuster : de la même manière que les yeux doivent adapter leur regard face à une éclipse solaire, le metteur en scène doit changer de lunettes au fur et à mesure que des propositions scéniques singulières lui parviennent. Convoquant doigté,

analyse et sensibilité, le tact requis demande « un je ne sais quoi » (l'expression est de Gadamer, toujours) qui lui permet de produire un jugement accordé à l'étrangeté de l'expérience.

Tout à la fois disposition et regard, le tact ne vise pas tellement à dire mais à maintenir la possibilité du dialogue. D'ailleurs, à trop formuler, il entraînerait le risque de détruire la singularité de ce qui a pu apparaître en le désignant. C'est probablement ce qui explique que certains metteurs en scène se méfient de la propension à nommer trop rapidement ce qui éclôt en répétition, comme si le fait de formuler une trouvaille pouvait entraîner sa volatilité. Dans sa pièce *Italienne scène*, Jean-François Sivadier est l'un de ceux qui a le mieux suggéré cette crainte :

La grâce c'est l'horreur madame dès qu'on en parle elle s'évapore
Quand elle est là il faut le savoir et ne pas le dire [...]
J'ai pensé « un ange passe » je préviens que l'ange est en train de passer et l'ange s'écrase
L'ange a été foudroyé par notre conscience [...] (Sivadier, 2003 : 63).

Mais cette mesure dans la formulation des événements n'est possible qu'à condition qu'une certaine compréhension implicite se soit installée dans le groupe, par-delà les consciences. Oscillant entre cohésion et menaces de délitement, animé par les affects de chacun, menacé par les rapports de pouvoir et les risques de crise, le groupe est un organisme vivant et fragile. C'est par le jeu de la mise en scène qu'il peut arriver à se doter d'un dénominateur commun sur le plan de l'imaginaire ou, en d'autres mots, d'un « Soi propre » dépassant les individus. « Ce Soi est imaginaire », avance le psychanalyste Didier Anzieu : « [I] est le contenant à l'intérieur duquel une circulation fantasmatique et identificatoire va s'activer entre les personnes. C'est lui qui rend le groupe vivant » (Anzieu, 1981 : 1-2). En se servant du jeu pour faire émerger son « Soi imaginaire », le groupe n'est plus seulement « un lieu de fomentation des images » (*ibid.* : 27); il devient un espace fantasmatique en partage, où des images communes nourrissent chacun tout en irriguant l'ensemble; plus le jeu est joué, plus le groupe se métamorphose en « une sorte de bulle où l'on s'enferme pour rêver ensemble, pour mêler les imaginaires, et créer dans un espace intermédiaire, celui du jeu, un monde commun » (Benhamou, 2012 : 48). À la faveur de la direction du metteur en scène, dont le rôle consiste « à la fois [à] coordonner les imaginaires de tous les participants, et [à] s'exprimer à travers eux » (*ibid.* : 34-35), le jeu de la mise en scène s'accomplit donc idéalement en rêve collectif. Un spectacle ne me semble d'ailleurs jamais plus beau que lorsque le jeu dont il découle prend la forme d'un « rêve rêvé ensemble » (*ibid.* : 49).

Le jeu de la mise en scène suppose un dialogue minimal, une confrontation des idées, le plaisir d'élaborer à plusieurs un espace imaginaire remuant les sensations autant que les consciences. Il est ce par quoi des artistes réunis exercent leur humanité, c'est-à-dire leur capacité à lier leurs désirs, à susciter de la coalescence autour de questions existentielles, à partager leurs obsessions avec des spectateurs venus de toutes parts. Fondamentalement dialectique, le territoire de ce jeu est celui d'un entre-deux dynamique qu'investissent un metteur en scène mais aussi des

collaborateurs dont il est d'autant plus stimulant d'écouter la parole que celle-ci ne se contente pas d'accompagner le spectacle: elle le relance, contribue à le modeler, contribue à sa texture.

3. LE SON : CE JEU DE RÊVERIE CONJOINTE

Le son constitue un paramètre déterminant qui non seulement arrive très tôt dans mon travail personnel, mais m'aide aussi à franchir des étapes dans le rapport imaginaire qui me lie aux œuvres. Dans ce genre d'aventure, le concepteur et régisseur son Julien Éclancher m'est devenu un partenaire indispensable. Nos dialogues réguliers autour des pièces abordées ne cherchent pas à les illustrer, mais à stimuler notre appropriation commune d'un territoire qui, peu à peu, se remplit d'images, de sonorités, de corps et de voix d'interprètes. J'aimerais ici revenir sur cette relation dialogique en évoquant les étapes créatives qui, pendant les processus de *Quartett* à celui de *4.48 Psychose*, en passant par le travail sur *Illusions*, m'ont lié à Julien. Pour ce faire, ce dernier a, de son côté, écrit un texte sur notre manière de travailler, qui sera ici cité de façon récurrente afin que son point de vue se fasse entendre aussi.

L'invitation à la rêverie commune

La première étape consiste, pour moi, dans le fait de lire des textes, de les laisser résonner, à l'écart, d'entendre ce qu'ils disent, autant que le monde qu'ils laissent surgir. Dans ce rapport intime, le son réside aussi bien dans la musicalité des mots, que dans la qualité contrapuntique de la construction de la pièce ou encore les sonorités que m'évoque le microcosme proposé par le dramaturge. Des sensations inexplicables émergent (une écriture coupante, une douceur insidieuse, une fin du monde) qui deviennent rapidement matière sonore.

Vient ensuite le moment de rencontrer Julien pour la première fois autour du projet en question. À la fois décontracté et cérémoniel, cet échange inaugural autour d'un thé est d'autant plus important pour moi que je me sens l'obligation d'arriver avec une ligne directrice. Comme l'écrit Julien lui-même, ce moment est l'occasion de partager « des sensations d'ambiances, des couleurs de sons, un registre de vocabulaire, le but étant de se tenir le plus loin possible de l'idée d'illustration sonore ». D'un côté, je dois formuler des intuitions à partir d'un projet qui n'existe que dans ma tête et que les mots peinent à décrire avec rigueur. De l'autre, je reçois les réactions spontanées de Julien, qui tente lui aussi de désigner par des images ou des expressions la manière dont la ligne proposée et le texte résonnent en lui.

Le temps des études

Après ce partage balbutiant, il convient de passer à l'acte en redirigeant la discussion vers des extraits sonores concrets, que Julien m'envoie et que je commente. Ce sont ce que Julien appelle des « études », c'est-à-dire des « rêveries sonores », consistant selon ses mots à « prolonger le

dialogue initié autour de la pièce mais aussi de frapper nos imaginaires respectifs pour, sans cesse, ouvrir le champ des possibles sonores». Cette nouvelle étape me nourrit d'autant plus que, pendant celle-ci, je continue de lire le texte tout en écoutant les études de Julien. Je peux alors distinguer les sons qui me semblent appuyer ma réception du texte de ceux qui s'en éloignent. Certains sons m'étonnent et transforment certains pans de la pièce en nouveaux paysages. Parallèlement, la relance fonctionne dans l'autre sens, puisque la rencontre d'une scène et d'un son peut également m'inciter à éprouver de nouveaux besoins sonores, que je communique tant bien que mal à Julien par l'intermédiaire d'images bizarres. Malgré la maladresse apparente des images échangées, c'est un véritable « jeu de rêverie conjointe », parsemé « d'essais et d'erreurs » qui, en fait, se joue ici. Comme le résume encore Julien, « la cohérence, le vocabulaire et l'esthétique générale se créent de façon immanente ».

Cette étape exige d'autant plus de laisser-aller et d'abandon à l'autre qu'elle implique un imaginaire commun qui n'est pas la simple somme de deux imaginaires mais un territoire nouveau, qui surgit malgré nous et que nous avons à explorer en bonne entente. C'est dire si, comme le relève Julien, il s'agit d'un « exercice de confiance mutuelle » ; nous devons en effet tenter « d'être constamment réceptif aux considérations de l'autre ». L'exercice est d'autant plus exigeant qu'il s'installe dans la durée, qu'il commence de façon fragmentaire avant de devenir de plus en plus soutenu avec l'entrée en salle de répétition.

De la salle de répétition à l'entrée en salle

Intensément nourri par ces allers-retours qui m'aident toujours mieux à voir la forme en genèse du spectacle, le texte sonne de façon plus concrète dans ma tête. C'est ce qui me permet, par ailleurs, de donner des indications renouvelées aux autres départements comme la lumière, les accessoires, le décor ou la vidéo. Systématiquement, j'essaie d'avancer parallèlement sur tous ces fronts. Je découpe le texte en différentes phases, auxquelles correspondent autant de sons, d'images et de mouvements possibles. Cela me donne un socle imaginaire pour arriver en salle de répétition, même si, évidemment, tout reste ouvert, tout peut bouger, et imposer un itinéraire imprévu. Pour Julien, c'est un moment d'expérimentation particulièrement important car les sons y sont tantôt validés, tantôt écartés. Nous avons alors souvent l'impression de nous retrouver à la croisée des chemins, ce qui, pour Julien, n'est pas sans être angoissant.

Ces tests nous ouvrent de nouvelles voies dans nos discussions et font de la salle de répétition un véritable laboratoire dans lequel le son ne doit pas se rajouter à la mise en scène, mais la prolonger, en découler naturellement. Julien évoque cette étape en ces termes :

Il faut maintenant en harmoniser les sons et, souvent, sculpter dans l'unité pour faire organiser des manières de ruptures, de rythmes et de surprises. La salle de répétition est un laboratoire très important, malgré la frustration liée à l'absence de spatialisation : elle nous permet de valider que le son s'ajoute à la mise en scène comme élément constitutif et ne reste pas une entité indépendante et purement esthétique.

Les choix se fixent peu à peu et dégagent une ligne artistique qui nous paraît de plus en plus cohérente par rapport à ce que semble nous raconter le spectacle. À ce moment-là, Julien commence aussi à sortir son travail du champ pur du son et à l'alimenter d'une conscience plus large de ce que font les autres disciplines. Le travail de conception déploie ses strates et, en fait, prépare le défi de l'entrée en salle. Dans la mesure où nos sessions de travail se répartissent en plusieurs blocs espacés dans le temps, l'intervalle qui sépare ces ateliers de la véritable entrée en salle dans le théâtre et dans le décor est mis à profit pour permettre à des discussions encore plus intenses d'avoir lieu. C'est là que, véritablement, les choix artistiques acquièrent leur densité.

Impulsée par les séances d'ateliers, la mise en regard des conceptions et de la mise en scène devient encore plus méticuleuse au cours de l'entrée en salle. Cette logique concerne évidemment le son :

C'est le moment nodal où les voix commencent à s'intriquer réellement avec le son spatialisé. Nodal aussi car la lumière, la vidéo et la scénographie gagnent en ampleur pour porter les comédiens. [...] Si jusque-là, le travail sonore s'opérait par projection (en s'imaginant le résultat possible), il change totalement et je dois me connecter plus intimement au flot du spectacle pour créer en réaction au ressenti.

Les résonances

Lentement mais sûrement, nous arrivons à mieux saisir la proposition générale dans laquelle va consister le spectacle. Et cette compréhension s'affine de façon encore plus aiguë lorsque vient le temps d'accueillir le public, de l'entendre réagir et de réagir à cette écoute représentation après représentation. Dans le cas de Julien, la pratique de créateur sonore est profondément liée à sa pratique de régisseur. Chaque soir de représentation, je le vois en en effet moduler ses intensités, ajuster ses sons et affiner sa conception en direct :

L'interprétation de la partition sonore, tous les soirs à la régie, devient un exercice sensible, proche de la pratique de l'instrumentiste. La création se termine pour moi lorsque le son, nourri par la réflexion dramaturgique, développé sensiblement à deux et correctement sculpté, s'insère précisément dans les différents espaces de la pièce.

Le jeu de balle qui nous engage dans l'aventure sonore d'un spectacle est fait d'intuitions, de rêves, de partages, de retours critiques. Il concilie en somme la raison et le rêve. On ne saurait mieux conclure qu'avec ces paroles de Jean Lancré, que Julien cite afin de nommer ce mélange curieux de songe et de rigueur qui marque notre collaboration :

Revendiquons [...] l'usage du rêve. Car la recherche en arts [...] se trouve écartelée entre la raison et le rêve. Son originalité la plus grande tient selon moi à cette liaison, insolite, s'il en est, qu'elle introduit entre ces deux pôles. Que la raison rêve et que le rêve raisonne, c'est l'évidence dans le domaine de la recherche en arts [...] (Lancré, 2006 : 13).

4. L'ENVERS DES IMAGES

L'aspect visuel d'un spectacle est redevable tant à la scénographie qu'aux lumières et aux vidéos qui viennent l'habiter. Peut-être plus que celle du son, l'évocation de sa genèse constitue un défi en soi : comment donner une idée des discussions croisées entre les concepteurs impliqués et des accidents de création, sans lesquels certaines images n'auraient pas vu le jour? Il n'existe sans doute pas de réponse satisfaisante. Mais en m'inspirant de façon lointaine de certaines méthodes expérimentées en ethnographie⁵, j'ai proposé à l'éclairagiste Nicolas Descôteaux et au vidéaste David Ricard de nous réunir devant quelques photographies de *Quartett*, *Combattimento*, *Illusions* et *4.48 Psychose* afin de dérouler le fil des souvenirs engloutis dont chacune porte la trace en négatif⁶. Seul, nous ne lisons pas dans une image la même chose que lorsque nous la contemplons à trois. Et nous n'en parlons pas de la même manière lorsqu'elle est en face de nous et lorsqu'on évoque des souvenirs dans un entretien isolé. Ensemble, nous avons essayé de nous demander comment certains éléments revenaient d'un spectacle à l'autre. Cette séance singulière nous a conduits à énoncer librement un certain nombre de constats. Le fait que plusieurs d'entre eux convergent nous a amenés à réaliser qu'au moins deux axes de travail donnaient l'impression de persister dans notre approche : d'un côté, le souhait d'inventer à trois une matérialité visuelle particulière; de l'autre, le désir de faire en sorte que la scène regarde le spectateur pour mieux le plonger dans une expérience introspective.

Genèse de la matière visuelle

C'est d'abord le besoin d'élaborer une matière visuelle en mêlant nos imaginaires qui s'est dégagé de nos commentaires des photographies. De fait, la genèse d'un spectacle ne correspond pas seulement à un processus de création mais aussi à un processus d'élucidation : quel est le monde du texte abordé? Et comment pouvons-nous – nous, artistes réunis autour d'un projet – traduire ce que nous en avons compris en une forme originale, qui fasse résonner autant l'œuvre que la façon dont celle-ci résonne en nous? Il nous est apparu que notre manière de répondre à ces interrogations passait par le modelage d'un matériau singulier et intermédiaire, à la croisée de l'espace, de l'éclairage et de l'image.

Nicolas Descôteaux : « Pour moi, l'image qu'on voit (figure 1) forme un tout; je dois écouter ce qui se passe avec la vidéo. Tous les trois – David, Florent et moi-même –, on est d'ailleurs toujours présents aux intensités, on mélange. Les conceptions doivent se parler. »

Florent Siaud : « Pour former ce "tout", nous avons besoin d'interagir étroitement et de nous laisser surprendre par ce que peuvent proposer les autres. Avec *Illusions*, nous avons par exemple

5 Dans *Remembering the Present: Painting and Popular History in Zaïre* (1996), Johannes Fabian choisit de placer son interlocuteur – Laurent Tshibumba Kanda Matulu, peintre pratiquant son art dans les villes minières du Katanga – en face de ses propres productions pour provoquer les paroles.

6 La rencontre a eu lieu le 8 avril 2016 à Montréal.

essayé d'imaginer une matière étrange qui donne au bleu une matérialité à la fois concrète et onirique, qui vive de manière à ce que ce bleu ne soit pas seulement un écran ou un écrin dans le spectacle, mais une substance d'où surgissent et disparaissent les images. Et par moments, la réalisation de ce souhait a emprunté des chemins que je n'avais pas anticipés, en particulier pour cette scène épiphannique dans laquelle David Boutin nous racontait l'apparition d'une soucoupe volante lumineuse aux yeux d'un petit garçon.»

David Ricard : « Au départ, Florent ne désirait pas de vidéo sur cette scène, mais j'ai trouvé un moyen d'en créer une en proposant une "vidéo-lumière"! J'ai photographié le sol du décor avec la lumière de Nicolas. Je l'ai rapetissé puis projeté sur le mur du fond. Une vraie continuité entre la lumière et la vidéo s'est installée, créant une viscosité bleu-gris-noir. En général, Nicolas choisit des palettes de teintes proches de celles de la vidéo, au point où il semble donner des reflets à la vidéo. Ici, c'est moi qui me suis rapproché de son travail.»

Nicolas Descôteaux : « Avec *4.48 Psychose* (figures 2 et 3), nous avons cette fois essayé d'explorer les possibilités du rouge. Sur la première des deux photos, on voit la comédienne Sophie Cadieux baignée dans un contre-jour rouge. La lumière intensifie la couleur du décor, dont ressortent ici les stries de la courbure du mur à gauche et les lignes des rideaux de fils à droite. Dans cette image, c'est étrange, je vois comme une grosse forge d'où sortent des formes dont on devine à peine que ce sont des loups.»

Florent Siaud : « La sensation de rougeolement sanguin qui émerge de cette scénographie vient, dans une certaine mesure, d'une intuition de départ. On parle souvent de "descente en enfer" pour évoquer le destin de Sarah Kane. J'ai essayé de me concentrer sur la signification littérale de l'expression : faire un voyage aux enfers, comme le font les héros des grandes épopées. Dans le chant XIII de *L'enfer* de Dante, par exemple, le protagoniste passe par la forêt des suicidés, dont les âmes sont incarnées par des troncs que les Harpyes et une meute de "chiennes noires" déchirent avec fureur – de là sont venus les loups de la vidéo et la fourrure du visuel du spectacle. Par ailleurs, qu'on se situe dans une perspective païenne ou chrétienne, il y a dans toutes les descentes aux enfers un moment où l'on rencontre des paysages de feu, de lave et de soufre; chez Kane, on le sent bien lorsque le texte se met à emprunter des pans entiers aux descriptions de l'apocalypse dans la Bible. Venue de cette rêverie sur l'enfer, la vie organique et mouvante de cette scénographie rouge nous a permis plus largement d'incarner les tensions contradictoires de cette pièce de Kane : la haine et l'amour, le dégoût de soi et la volonté d'aguicher, la sincérité de cette ultime prise de parole et sa théâtralité très mise en scène, la passivité du sujet psychotique et le panache de son imaginaire iconoclaste.»

La scène nous regarde

Dans le cas du bleu comme dans celui du rouge, il semble que nous ayons eu en tête d'offrir au regard du spectateur un matériau chromatique franc, animé de l'intérieur par la modulation

d'éclairages en phase avec des images spectrales. Ce premier constat nous a conduits à un second: et si, loin de se focaliser sur le spectacle à offrir au spectateur, nos productions travaillaient à faire en sorte que la scène regarde, pour ainsi dire, le public?

Nicolas Descôteaux: «On est ici à la fin du spectacle *Combattimento* (figure 4). Le visage du chanteur Vladimir Kapshuk n'est pas filmé et retransmis en direct. Pour moi, son image constitue une représentation de quelque chose à venir, ou du passé, mais qui n'est pas dans le présent. Ce n'est pas de l'ordre du cinéma. C'est autre chose. La représentation du Tasse, qui se superpose au chanteur, est décalée par rapport au temps de la représentation. C'est une sensation qui revient souvent dans nos spectacles, je crois.»

Florent Siaud: «Cette image déploie la pluralité des identités du poète. Face à nous, nous observant, Vladimir Kapshuk est traversé par l'image de son double, qui nous observe aussi. La présence des violonistes de l'Ensemble Diderot de Johannes Pramsohler suggère l'expression musicale par laquelle peut s'incarner l'imaginaire humain, tout en nous ramenant à la production concrète du son. Le poète est également présent à travers le corps de ses personnages, ici Renaud et Erminie, dont nous avons fait des alter ego dans le spectacle et qui, en fin de représentation, se tournaient vers nous et nous contemplaient.»

Nicolas Descôteaux: «D'un spectacle à l'autre, j'ai l'impression que quelque chose persiste: des visages démesurés par rapport aux acteurs, qui ont un regard inquisiteur. Cette image m'évoque le visage de Marilyn Monroe que nous avons utilisé dans *4.48 Psychose* – son sourire semblait rire de nous, spectateurs, ou peut-être même de Sarah Kane et de son propos suicidaire. Ces regards surdimensionnés intriguent, interrogent à la fois l'interprète et le spectateur: ils nous mettent en lien avec les différentes couches de la représentation théâtrale.»

David Ricard: «Pour moi, ces visages renvoient à l'idéalisation de certains aspects humains. Dans *4.48 Psychose*, Marilyn bougeait et nous aguichait, elle incarnait aussi l'idéal féminin perdu et dont parlait la voix de la pièce de Kane, l'icône de la femme idéale (figure 5). C'est comme si on créait des moments où la scène nous observait et nous interpellait. Oui, l'image nous regarde... Dans la photo qui suit (figure 6), où l'on voit mon propre œil, comme dans plusieurs clichés des spectacles qui ont suivi, c'est vraiment l'œil de l'inquisition!»

Florent Siaud: «On pourrait ajouter que la façon dont ces regards s'installent dans nos spectacles ne se limite pas à nous inviter à l'introspection; ils nous aident à réfléchir sur ce que veut dire regarder dans notre société: regarder, c'est à la fois tenter de connaître mais aussi juger, s'approprier, manifester une possible violence sur l'autre... "Arrête de me regarder", ne cesse d'ailleurs d'enjoindre la voix de *4.48 Psychose*.»

Florent Siaud : « Avec le recul, j'ai l'impression que *la scène qui regarde*, c'est quelque chose qui s'est installé dès *Quartett* en 2013. On le voit avec le visage gigantesque de la Vierge qui scrute la jeune Cécile de Volanges en train de se faire épier puis déflorer par Valmont dans un rouge analogue à celui des vitrines du quartier rouge d'Amsterdam (figure 7). Dans *Quartett*, toujours, le motif du regard était sensible dans la présence de ces visages d'archives diffusés en arrière-fond et surgissant du noir (figure 8). Qu'elles soient celles de femmes, de soldats ou de prisonniers, ces têtes nous ont aidés à traduire l'obsession voyeuriste que Müller a empruntée aux *Liaisons dangereuses* de Laclos. Mais elles nous ont aussi permis de faire ressortir l'idée très müllérienne que l'Histoire est un champ de bataille hanté par des fantômes. Tout rapport de pouvoir, toute appartenance à un peuple, toute inscription dans le Temps suppose une lutte avec des spectres. Il ne faut pas oublier que Müller convoque Laclos à partir de l'histoire politique du XX^e siècle : la didascalie initiale de *Quartett* situe l'action à la fois dans "un salon d'avant la Révolution française" et dans "un bunker d'après la troisième guerre mondiale" (Müller, 1982 : 123) ».

David Ricard : « La base des images du spectacle a été conçue par Julien-Robert Legault-Salvall. Pendant les préparatifs du spectacle, la piste explorée était celle d'images abstraites (nuages, mouvements de matière, envols de particules, etc.). Puis, pendant l'entrée en salle, où j'agissais à titre de régisseur vidéo, nous nous sommes dit que nous aurions également besoin d'images concrètes. Des visages se sont mis à se mêler aux nuages et vice versa, procédé de fondu rendu possible par le fait qu'à ma table de mixage, j'étais libre de moduler en direct l'intensité des vidéos d'archives. Cette photo le laisse deviner : ici, comme dans plusieurs séquences du spectacle, on voit au loin des images de personnes regardant la caméra à l'époque de la Deuxième Guerre mondiale : des foules, des soldats, des Juifs, des paysans filmés pendant l'occupation allemande en Pologne ou en France, notamment. Pour la première fois dans nos spectacles, l'arrivée des visages a bel et bien permis d'installer la présence d'observateurs regardant à la fois le spectacle et les spectateurs. »

Le fait de replonger dans ces commentaires photographiques au moment de la retranscription engendre une sensation étrange. On prend conscience que, sous l'amas de remarques isolées, des motifs ou des mécanismes réapparaissent au fil des années. On n'en doit pas moins demeurer prudent avec le sens à donner à cette régularité : leur récurrence ne veut pas nécessairement dire que ces retours procèdent d'une intention de départ systématique, que chaque spectacle n'aurait servi qu'à réaliser. De façon pudique, elle met en évidence une forme d'obsession probablement latente, une volonté de communiquer un questionnement à travers un dispositif et une esthétique. Par ailleurs, maintenant que l'exercice est clos, il reste à voir l'incidence que celui-ci pourrait avoir sur nos créations à venir. Serons-nous conduits à reproduire en conscience ce sur quoi nous venons de mettre des mots ? Ou, précisément parce que nous l'avons identifié, serons-nous tentés de nous échapper vers d'autres pistes ? À l'heure où j'achève ce texte, l'interrogation reste ouverte.

Figure 1 : *Illusions*, avec Evelyne de la Chenelière, David Boutin, Marie-Ève Pelletier et Paul Ahmarani. Théâtre Prospero, mars 2015. Photographie de Nicolas Descôteaux.



Figure 2 : *4.48 Psychose*, avec Sophie Cadieux. Théâtre La Chapelle, janvier 2016. Photographie de Nicolas Descôteaux.



Figure 3 : 4.48 *Psychose*, avec Sophie Cadieux. Théâtre La Chapelle, janvier 2016. Photographie de Nicolas Descôteaux.



Figure 4 : *Combattimento*, avec David Chivers, Matthieu Chapuis, Mercedes Arcuri et Vladimir Kapshuk. Théâtre Roger Barat, octobre 2013. Photographie d'Agathe Poupenny.



Figure 5 : *4.48 Psychose*, avec Sophie Cadieux. Théâtre La Chapelle, janvier 2016. Photographie de Nicolas Descôteaux.



Figure 6 : *Combattimento*, avec Matthieu Chapuis et Vladimir Kapshuk, Théâtre Roger Barat, octobre 2013. Photographie d'Agathe Poupenev.

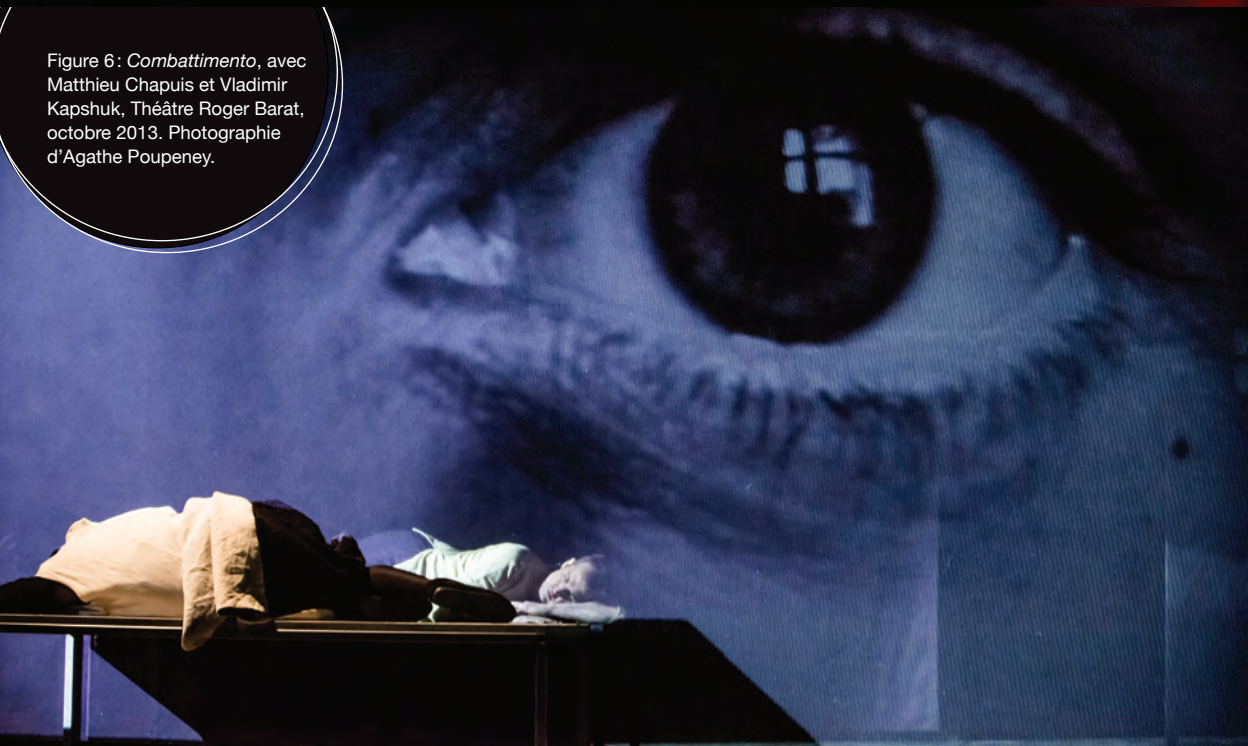
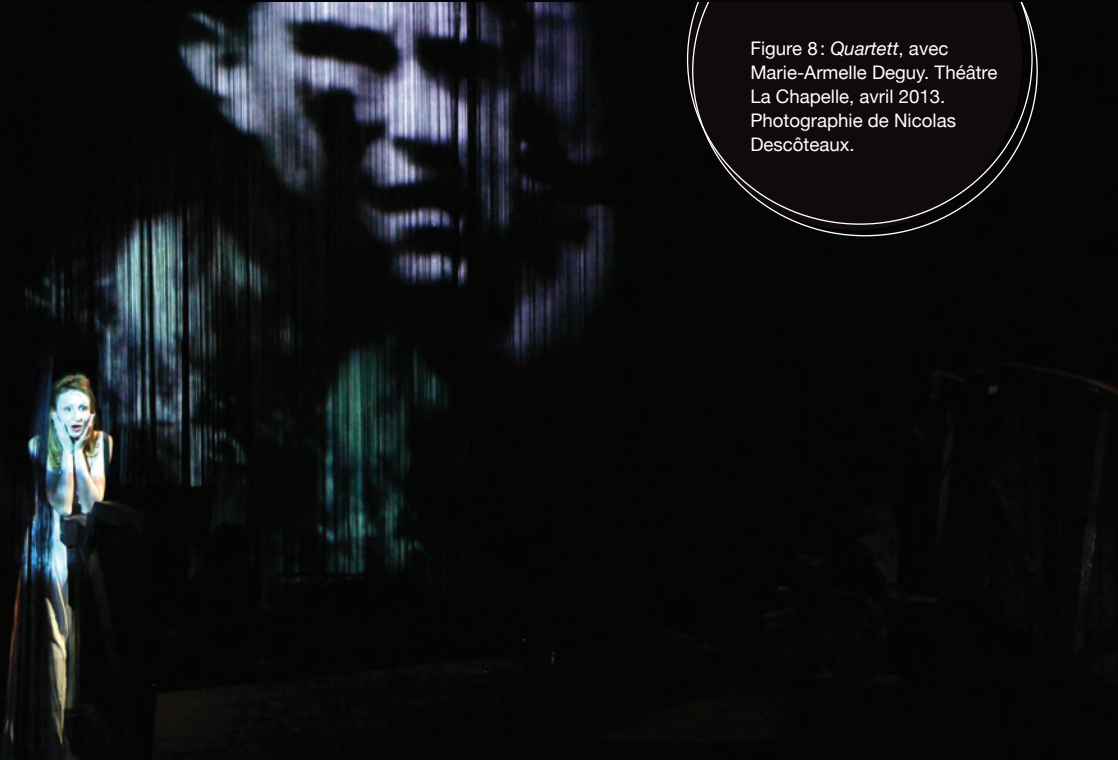


Figure 7 : *Quartett*, avec Marie-Armelle Deguy et Juliette Plumecocq-Mech, Théâtre La Chapelle, avril 2013. Photographie de Nicolas Descôteaux.



Figure 8 : *Quartett*, avec Marie-Armelle Deguy, Théâtre La Chapelle, avril 2013. Photographie de Nicolas Descôteaux.



5. L'ESPACE VIDÉ

On ne saurait finir ce parcours réflexif sans évoquer la façon dont le dialogue entre le scénographe et le metteur en scène suit son cours. Les idées de départ se métamorphosent, coagulent, tombent en désuétude ou alors ressurgissent sous une forme imprévue. Ce faisant, elles contribuent à dessiner un espace qui n'était pas nécessairement celui dont on avait au départ l'intuition. C'est de ce processus de maturation au long cours qu'avec Romain Fabre nous aimerions donner un aperçu en évoquant la genèse de la scénographie d'*Illusions* de Viripaev. D'une esthétique initialement réaliste, nous nous sommes peu à peu laissés aller à une épure radicale, réduisant le décor à une boîte bleue totalement vide. Ce qui suit est la restitution d'un journal que j'ai écrit tout au long du processus, mais dont je livre ici une version radicalement condensée et complétée par des images (dessins, maquettes, etc.) partagées au fil de mes courriels avec Romain. Si la forme linéaire du journal résumant nos étapes de réflexion a été choisie, c'est par volonté de témoigner de la manière dont le flux et le reflux erratiques des propositions cohabitent avec l'approfondissement d'une cohérence souterraine dont on ne prend conscience qu'après coup.

Novembre 2013

24 novembre : Après des mois d'échange avec Carmen Jolin, directrice du Groupe de la Veillée, notre choix se fixe sur la pièce *Illusions*, d'Ivan Viripaev. Mes premières lectures du texte me laissent entrevoir un décor hyperréaliste : pièces distinctes, mobilier concret, baies vitrées...

26 novembre : Une question revient ; quel est le rapport des quatre narrateurs anonymes aux quatre personnages octogénaires dont ils retracent la vie ? Cette interrogation semble avoir une incidence sur l'espace : est-ce que leur façon de s'approprier par le récit la vie de Dennis, Sandra, Margaret, Albert ne nous donne pas une piste sur la façon dont les acteurs eux-mêmes auront à habiter graduellement l'espace scénique ? Question parallèle : ne faudra-t-il pas travailler sur des représentations de la vieillesse (visages et mains ridés) ?

Décembre 2013

16 décembre : Romain Fabre signera le décor du spectacle. Il a lu *Illusions* dans l'avion qui le mène à Paris. Nous nous retrouvons au Café Livres, non loin de la place du Châtelet. Ma première intuition de décor lui fait penser aux parois transparentes, aux frontières brouillées entre intérieur et terrasses extérieures, aux niveaux distincts dessinés par Mies van der Rohe dans les années 50 et 60... De fil en aiguille, on en vient à l'idée d'une piscine abandonnée, type de lieu autour duquel on a mangé, on a vécu seul, en famille ou entre amis, où des corps se sont frôlés, vestige d'une vie sociale heureuse (chaises longues, barbecues, cocktails) mais évanouie... Nous parlons des tableaux de piscines du peintre anglais David Hockney.

23 décembre : Les personnages d'*Illusions* sont traversés par une angoisse : la possibilité que nos vies soient attirées vers un trou privé de sens... Et si la piscine était vide, trou béant ?

Janvier 2014

21 janvier : Pour évoquer la façon dont les narrateurs s'emparent des histoires, de l'espace, j'ai parlé du bernard-l'hermite. Romain propose l'expression de «squat», qui lui paraît désigner l'intrusion irrévérencieuse des quatre narrateurs aussi bien dans la vie des personnages que dans l'espace de la représentation. Romain revient sur Ludwig Mies van der Rohe et l'idée de construire une villa sur scène : les proportions du Prospero s'y prêtent mal. Faudrait-il opter pour une «tranche» de maison? Ou réduire les proportions d'une villa sous la forme d'une grande maquette? J'écarte la piste de la maquette : trop vue ces dernières années...

23 janvier : Cette semaine, j'ai revu *Swimming Pool* de François Ozon. L'arrivée d'une étrangère dans une maison dont elle fouille l'histoire en écrivant son roman, le tout autour d'une piscine où se croisent des corps : cela fait écho de façon lointaine à *Illusions*. Je repense aussi aux *Ambassadeurs* de Hans Holbein : le tableau de ce peintre allemand laisse croire à une scène réaliste mais, observé depuis un autre angle, révèle la forme allégorique d'un... crâne. Se peut-il que notre espace intègre un tel jeu d'anamorphose?

24 janvier : La première d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck, spectacle sur lequel j'ai été assistant, vient d'avoir lieu et j'attends mon vol à l'aéroport de Salzbourg. C'est l'occasion de relire le texte. Un défi se précise : faire en sorte que la mise en scène ne reproduise pas en direct ce qui est dit dans le récit; ne pas chercher non plus à s'en distancier à tout prix.

31 janvier : Romain propose de distinguer deux mondes : d'un côté l'univers des représentés (les quatre personnages, dont on raconte l'histoire) et de l'autre, celui des représentants (les quatre narrateurs, qui s'adressent à nous pendant la représentation). Mais il remarque qu'en cours de route, un renversement s'opère. Tout d'abord, les narrateurs finissent par acquérir une consistance que n'ont pas les personnages fictifs : ils ne prétendent pas être autre chose que ce qu'ils sont sur scène, des gens qui s'adressent à nous. Ensuite, le sujet devient moins la vie de Margaret, Dennis, Albert, Sandra que... la nôtre, qui finit par nous apparaître comme illusoire, mystérieuse! Pour traduire ce jeu de reflet, Romain travaille provisoirement à un miroir installé au-dessus d'une architecture réaliste (figure 9).

Février 2014

5 février : Je m'envole pour Montréal afin de finaliser la distribution du spectacle. L'idée de miroir incliné et la maison translucide dessinée par Romain me font penser aux «serres chaudes» de Maurice Maeterlinck. Je retrouve ces deux quatrains tirés du poème «Serre d'ennui» :

Cet ennui bleu comme la serre,
Où l'on voit closes à travers
Les vitrages profonds et verts,
Couvertes de lune et de verre;
[...]

Où de l'eau très lente s'élève,
En mêlant la lune et le ciel
En un sanglot glauque éternel,
Monotonement comme un rêve (Maeterlinck, 1999 : 64-65).

12 février: Voici déjà venu le temps de quitter Montréal, après une intense série de rencontres. Il m'apparaît que cette pièce s'attache à parler d'un «tragique quotidien». Avec cette notion, Maeterlinck décrit un théâtre existentiel installant la mort parmi nous, dans lequel il n'est pas besoin d'être un héros grec ou shakespearien pour vivre des expériences ou des situations que nous ressentons pourtant comme exceptionnelles. C'est ce dont nous parle *Illusions*.

15 février: Une nécessité se dégage, à savoir que les acteurs viennent s'adresser à nous, de façon directe, à l'avant-scène, du moins dans les premiers récits. Peut-être qu'au début, Evelyne de la Chenelière arriverait par l'entrée du public, se posterait devant nous, pour annoncer quelque chose avant une représentation qui, en fait, aurait déjà commencé... Une personne réelle nous ferait basculer dans la fiction, sans changer de fonction...

16 février: J'ai lu *Danse «Delhi»* de Viripaev. Le sous-titre, «pièce en sept pièces», fait penser à la quinzaine de récits d'*Illusions*: des variations autour d'une matrice. La pièce se déploie autour de l'image insaisissable de la danse. La femme âgée dit: «J'ai compris que tout ce qui nous entoure est danse». Puis Catherine affirme: «Nous sommes nés pour la danse, et toute notre vie est danse». Enfin, une femme âgée déclare: «La danse "Delhi" n'est pas accessible à notre compréhension». On en vient à la sensation que, chez Viripaev, la danse est la traduction ineffable de l'existence. Qu'est-ce qu'un espace qui, comme cette danse, ferait signe vers quelque chose qui l'excède, dépassant nos capacités de compréhension?

23 février: Metteur en scène habitué à Viripaev, le grand Galin Stoev convoque le souvenir des icônes orthodoxes pour penser le théâtre de Viripaev. Il déclare à propos de *Genèse n°2*:

C'est l'idée de créer un spectacle qui regarde le spectateur et non pas l'inverse. Le procédé en est aussi ancien. Il est emprunté à l'iconographie de l'église orthodoxe. [...] À travers ce principe, qui n'est pas religieux mais technique, l'idée est de revenir à soi, se regarder, pour se rencontrer soi-même (Filiberti, 2007 : 6).

Comment l'espace et la mise en scène d'*Illusions* pourraient reproduire cette sensation d'un spectacle qui regarde le spectateur, le renvoie à son for intérieur?

28 février: En parcourant aujourd'hui quelques *Pensées* de Blaise Pascal, je tombe sur la pensée 194: «Je ne vois que des infinités de toutes parts, qui m'enferment comme un atome et comme une ombre qui ne dure qu'un instant sans retour» (Pascal, 1966 : 81). L'espace d'*Illusions* devrait-il suggérer concrètement cet effroi de l'homme perdu dans l'immensité?

Avril 2014

6 avril : Aujourd'hui, Romain m'écrit qu'il y a peut-être plus de lieux que nous n'en avons nommé jusqu'ici. Il y a celui d'où parlent les interprètes et celui, fictionnel, des quatre personnes âgées dont on retrace la vie. Mais il y a aussi l'espace du spectateur. Peut-être que l'espace des interprètes devrait venir « pincer » celui des spectateurs afin que ces derniers gardent conscience de leur présence dans le lieu de la représentation. Il évoque la piste d'un grand espace abstrait...

17 avril : Romain reprend l'idée de détente, récurrente dans nos échanges, tout en précisant que notre espace devra être agréable sans céder à une convivialité artificielle. Il parle d'un lieu commun auquel spectateurs et interprètes auraient en commun d'être étrangers. Il évoque aussi une idée originale : mettre le public sur la scène et les acteurs dans les gradins vides. Pour ma part, je préfère m'éloigner du théâtre dans le théâtre. À mon tour, je partage une idée incongrue, suscitée par la lecture de *Tristesse animal noir* d'Anja Hilling. Faudrait-il vider la salle pour y installer la clairière d'une forêt ? Une forêt ne serait-elle pas ce genre de lieu où l'on peut rencontrer des gens sans devenir leur ami, où l'on croise des étrangers au hasard des promenades, où l'on est forcément l'intrus de quelqu'un ?

26 avril : Cette semaine, je fais le constat que, pour une pièce russe, nous avons jusqu'ici peu parlé de Russie... Où sont les traces russes de ce texte qui nous raconte les vies de Sandra, Albert, Dennis, Margaret (des prénoms bien peu russes...) ? La question m'interpelle d'autant plus que la metteuse en scène Lucie Berelowitsch affirme : « Viripaev écrit comme on compose une partition musicale, en agençant les fragments du récit – reflets de la société russe, d'une identité éclatée et plus largement du sujet contemporain » (Théâtre national de la Colline, 2011 : 4). Notre espace doit-il porter trace de l'éclatement de la Russie contemporaine et du sujet ?

27 avril : Romain revient sur la forêt. Quoiqu'on soit bien d'accord sur le fait qu'il ne s'agissait pas d'une proposition à concrétiser mais d'une étape de réflexion, Romain en tire cet enseignement : dans le rêve d'une boîte-forêt, il y a un paradoxe entre, d'une part, intimité, et, de l'autre, vastitude et unité de l'espace. La forêt comme matériau, c'est l'idéal d'un motif qui se prolonge à l'infini, d'un tout enveloppant dont nous ne voyons qu'une partie. Cela donne à Romain le goût d'un espace monochromatique : unité simple mais esthétiquement fermée dans laquelle le seul fait de pénétrer habillé d'une autre couleur nous attribue le rang d'étranger. Pour nourrir la réflexion, Romain esquisse rapidement une maquette (figure 10)...

Dans la journée, nous discutons longuement sur Skype. Je dis à Romain mon angoisse devant ce dépouillement et, en même temps, mon attirance pour ce bloc mauve (figure 11). Par contre, la proposition est si franche que je n'arrive pas à lui prêter d'autre couleur qu'un... bleu intense. Depuis toujours, je suis fasciné par le bleu Klein... Une maquette bleue s'improvise en cours de dialogue (figure 12).

29 avril : Romain m'envoie un message dans lequel il se demande s'il a été assez sensible à mon inquiétude face à cette proposition radicalement épurée. Sommes-nous à la bonne place? A-t-il manqué d'écoute en proposant ce qu'il appelle avec humour un «enfer ascétique»? Convient-il de revenir à un quatrième mur qu'il s'agirait de faire exploser? Je réponds que, dans l'immédiat, ce qui me préoccupe, c'est de ne pas disposer dans l'espace d'un point de contradiction dynamique avec la pièce. À pièce abstraite et narrative, décor abstrait et anti-théâtral. Je me demande si je n'aimerais pas davantage ce genre d'espace pour une pièce gorgée de théâtralité (un Shakespeare!). À la suggestion de retravailler avec un quatrième mur, je réponds : oui, peut-être qu'il faudrait revenir à un espace fermé et défini, que les acteurs ouvriraient en s'adressant directement à nous...

Mai 2014

1^{er} mai : Je rédige un tableau pour répondre à un certain nombre d'interrogations. Comment les récits se succèdent-ils? À quelle date peut-on situer les anecdotes qu'ils nous rapportent? Qu'est-ce que les récits nous apprennent de Dennis, Margaret, Albert, Sandra et des narrateurs? À force de calculs, je m'aperçois que les personnages de la fiction sont quasiment tous nés en 1939... On peut en déduire que le premier récit, fait par Dennis sur son lit de mort à 82 ans, a lieu en 2021! Les narrateurs nous parleraient-ils depuis le futur? Écartant pourtant toute esthétique futuriste, je m'embarque dans une mise en scène imaginaire où j'essaie de voir ce que pourraient faire concrètement chacun des quatre narrateurs pendant le récit des autres, le tout dans un décor de maison peu à peu fouillé comme un lieu de mémoire, où l'on projette aussi ses propres interrogations sur l'avenir.

28 mai : Parcourant le tableau, Romain est étonné par les actions concrètes que les interprètes pourraient réaliser dans ce décor qui semble réaliste. Parallèlement, il relance le débat en joignant des images et en proposant de nouvelles pistes : par exemple, créer une sorte de garage, petit Pompéi où seraient entassés des objets évocateurs d'époques révolues, le tout recouvert d'une épaisse pellicule de poussière blanche. Il évoque aussi des plaques en marbre pour faire du lieu un espace de réflexion sur la mort et le souvenir...

30 mai : Je réponds à Romain qu'il ne faut pas nécessairement prendre au pied de la lettre les espaces réalistes décrits dans mon tableau. Après tout, dans un cas (des visiteurs dans une maison inhabitée) comme dans l'autre (des narrateurs viennent dans un lieu empoussiéré au sens littéral), il me semble que la même logique est à l'œuvre : des acteurs réinvestissent un passé enfoui. Intuitivement, son évocation d'un lieu d'exposition des souvenirs me fait songer à un musée. Je demande à Romain si sa réflexion sur les tombes en marbre était une façon d'introduire dans notre discussion la question du sacré.

31 mai : Romain me répond qu'il est prudent sur le « sacré ». Bien sûr, il a l'impression que la notion peut renvoyer au fond de ce texte sur l'existence; mais il fait valoir qu'il ne faudrait pas que la notion occulte la distance, l'humour, la légèreté à l'œuvre dans la pièce. Romain rebondit sur l'idée de musée : est-ce qu'il ne faudrait pas envisager un espace uni, mais habité d'objets vivants, alignés comme autant de trésors archéologiques?

Juin 2014

23 juin : Romain et moi-même nous retrouvons dans une brasserie parisienne. Après une longue discussion, nous nous accordons sur cet espace muséal abstrait, où seraient stockés des objets. Ce qui nous aide tous deux à converger provisoirement vers cette piste, c'est l'évocation de *La chambre d'Isabella* de Jan Lauwers, un spectacle qui reposait sur un espace blanc peuplé d'objets anthropologiques de valeur...

Juillet 2014

17 juillet : Après un passage par les festivals d'Aix-en-Provence et d'Avignon, je ne suis plus certain que les quatre narrateurs aient à être liés à Dennis, Sandra, Albert, Margaret. Peut-être qu'ils sont simplement des doubles, des variantes ou des figures sans lien? Seraient-ils dans la même position que les anges des *Ailes du désir* de Wim Wenders, regardant les humains d'un œil bienveillant? Sur le plan de l'espace, l'écoute des premiers échantillons envoyés par Julien Éclancher, le concepteur sonore, me renvoie à des textures irréelles... Cela me donne le goût de retourner... au grand cube bleu. Peut-être qu'il faut revenir à un espace qui soit un espace simple de communication entre spectateur et narrateur, vaste caisse de résonance propice aux récits, aux rêves, aux illusions, à la confusion identitaire...

Août 2014

1^{er} août : Romain revient de ses vacances, étonné de mes anges et de mon retour au cube bleu... Il demande : un cube intégral avec plafond ne risque-t-il pas d'entraver la tâche de Nicolas, l'éclairagiste? Quel statut pour les accessoires, dans cette hypothèse?

17 août : Romain commence à imaginer quelques leviers pour envisager la faisabilité du cube. Par exemple : réduire un peu ses proportions, ne pas le compléter au plafond, accoter ses murs à la structure existante du Prospero, trouver le bon matériau...

Octobre 2014

7 octobre : Romain m'informe qu'il doit bientôt recevoir de France des échantillons de tapis bleu roi. Il se demande si, à grande échelle, ce bleu ne sera pas envahissant. Il me revient aussi sur une de mes inquiétudes : ne disposer d'aucune assise pour m'aider à varier la disposition des corps. Romain propose un bloc bleu à terre, comme si on avait prélevé dans le mur une carotte de forage... Cela me fait penser à la grotte « pleine de ténèbres bleues » dans *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck...

22 octobre : Romain commence quelques maquettes pour figurer ces assises bleues (figure 13)... Il semble avoir des doutes sur tout ce que cela se met à raconter – ce monde a-t-il une peau? Que cache ce monde bleu? Y a-t-il autre chose derrière?...

28 octobre : Romain est encore plus dubitatif sur l'idée d'inscrire une assise dans le décor. Il pense que les carottes nuisent à la clarté de l'espace. Je réponds qu'au fond, il faut peut-être avoir le courage de retrouver la pureté originelle de la proposition : un cube bleu pur, pas d'assise; perdre le corps des acteurs dans cet espace bleu pour mieux suggérer le questionnement de ces âmes perdues dans le cosmos. Je suis à Nice, j'ai revu les œuvres d'Yves Klein au Musée d'art contemporain... Dans cette hypothèse radicale, on ne peut pas entrer dans le cube bleu, ce serait raconter une histoire; il faut y apparaître. Comment cacher les entrées?

Novembre 2014

3 novembre : Romain semble d'accord pour retourner à la version originelle de la proposition... Il réalise une implantation avec entrée cachée par un décrochage sur le mur du fond (figure 14). J'aime cette solution. Tiendrons-nous notre espace?

On pourrait penser que le processus d'élaboration de ce décor n'a consisté qu'en une décantation radicale. Mais avec le recul, on peut constater que toutes les étapes qui ont précédé ou suivi l'émergence du cube bleu en avril ont « persisté » dans le spectacle de façon indiscernable. Si le réalisme du mobilier ou des actions s'est évaporé, il a laissé des traces dans presque toutes les scènes, servant de logique intérieure au rapport entre les corps. Il s'est condensé en quelques accessoires choisis (un chariot à cocktail, des raquettes de badminton), en quelques images (la pluie, la ville de nuit, les mains ridées; figures 15 et 16), en quelques sons (les voix russes de Rachmaninov). Par ailleurs, certaines évocations spontanées ont beau avoir fait irruption de façon saugrenue (la forêt, la piscine) dans l'échange, elles ont laissé des dépôts dans la proposition finale : un pin est réapparu très tard, pendant l'entrée en salle, pour servir d'arrière-fond à l'un des récits, tandis que tout le cube bleu s'est transformé en piscine pour évoquer les effets psychédéliques du chanvre sur un des personnages (figure 17)... C'est l'indice que, sous les apparences d'un échange improvisé, se cultive une ligne directrice qui ne finit toujours par se révéler qu'en dernier ressort...

Figure 9: Esquisse pour *Illusions* faite par Romain Fabre. Théâtre Prospero, janvier 2014.

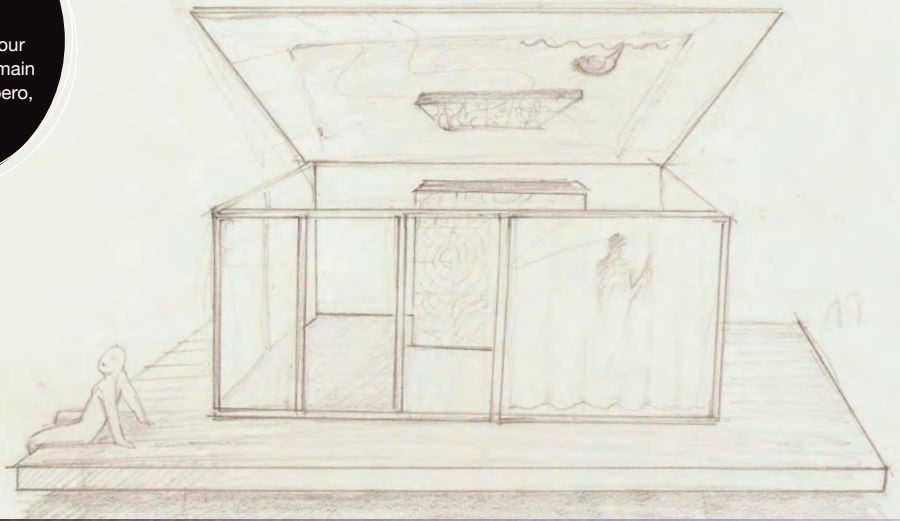
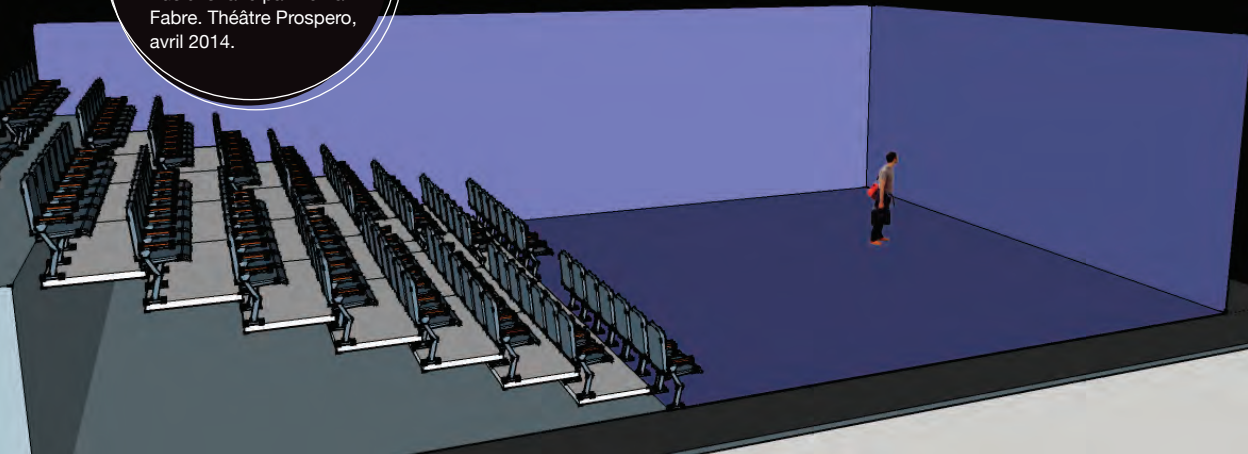


Figure 10: Maquette pour *Illusions* faite par Romain Fabre. Théâtre Prospero, avril 2014.



Figure 11: Simulation en trois dimensions pour *Illusions* faite par Romain Fabre. Théâtre Prospero, avril 2014.



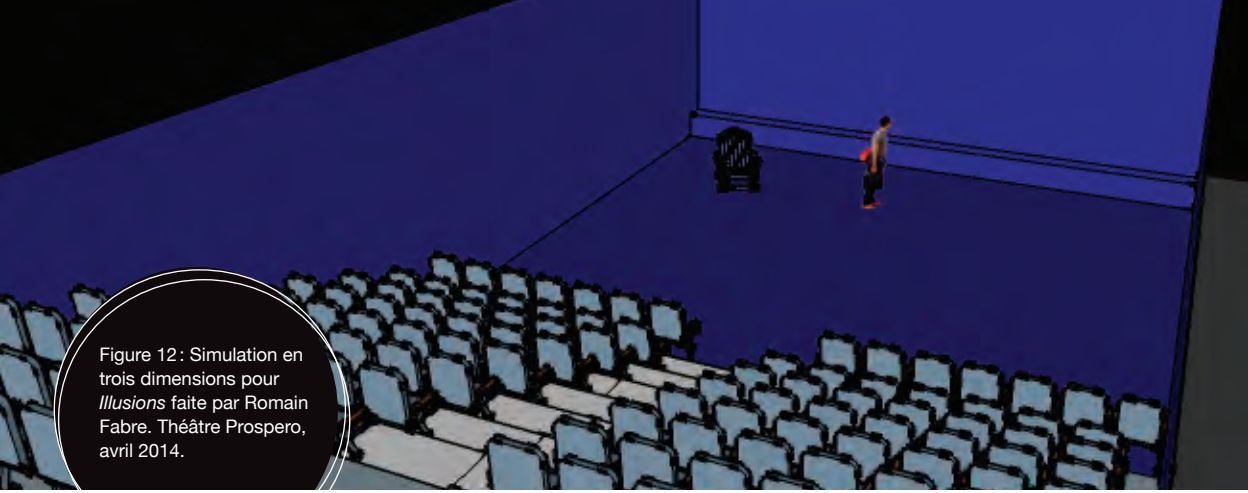


Figure 12 : Simulation en trois dimensions pour *Illusions* faite par Romain Fabre. Théâtre Prospero, avril 2014.



Figure 13 : Maquette pour *Illusions* faite par Romain Fabre. Théâtre Prospero, octobre 2014.

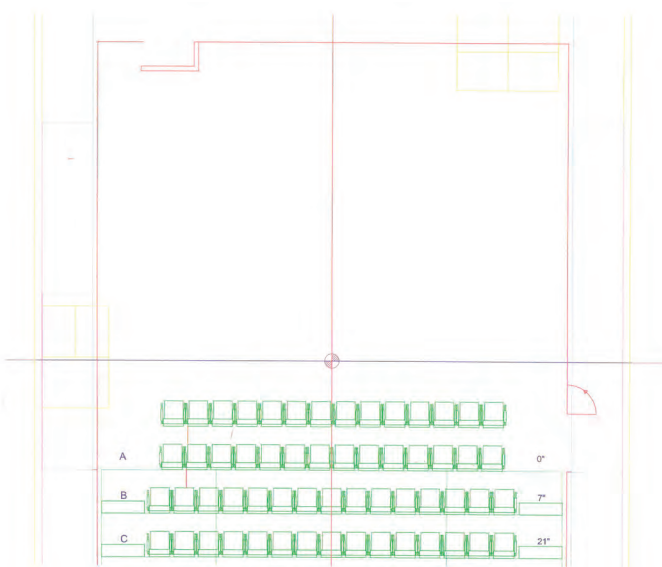



Figure 14 : Plan de salle pour *Illusions* fait par Romain Fabre. Théâtre Prospero, novembre 2014.

A stage scene from the play 'Illusions'. The background is a large projection of a forest with a storm brewing. In the center, two figures are sitting on the floor, one leaning against the other. The lighting is dim and blue.

Margaret a dit à Albert :
« Toutes ces années, Dennis et moi étions amants. »

Figure 15: *Illusions*, avec Evelyne de la Chenelière, Marie-Ève Pelletier et Paul Ahmarani. Théâtre Prospero, mars 2015. Photographie de Nicolas Descôteaux.



Figure 16: *Illusions*, avec Evelyne de la Chenelière, David Boutin, Marie-Ève Pelletier et Paul Ahmarani. Théâtre Prospero, mars 2015. Photographie de Nicolas Descôteaux.



Figure 17: *Illusions*, avec Marie-Ève Pelletier. Théâtre Prospero, mars 2015. Photographie de Nicolas Descôteaux.

6. CONCLUSION : UN EXERCICE DE CONCENTRATION

Un spectacle découle d'un dialogue ininterrompu entre des collaborateurs dont les propositions peuvent se recouper, se contredire ou se relancer. Le défi éternel consiste, pour le chercheur-créateur, à trouver une forme dans laquelle le lecteur puisse entrevoir les mouvements de cette créativité polyphonique qu'on a trop souvent édulcorée en ne se focalisant que sur la parole de l'un ou l'autre des artistes d'un spectacle. Sans chercher la dispersion, j'ai ici tenté de faire entendre ce bruissement collectif en mêlant à mes observations celles de mes collaborateurs. Je l'ai fait avec une certaine curiosité, en me demandant notamment comment les paroles des uns et des autres pouvaient « réagir » entre elles, mais aussi en me questionnant sur ce qu'elles pouvaient « révéler » dans ce jeu de mise en contact. S'il s'en dégage certaines remarques sur l'interaction au cœur de notre relation artistique, il en émerge aussi une notion pour moi nouvelle, qui n'est pas nommée dans le dossier mais qui pourrait bien en constituer un fil rouge : l'idée de concentration. En relisant les paroles des uns et des autres, en réalisant le degré d'écoute réelle que suppose la gestation d'une mise en scène, il est en effet frappant de constater que l'exercice de mise en scène n'est pas réductible au seul art de la direction d'acteur. Tout en l'incluant sans aucune contestation possible, il exige plus largement un vaste champ de conscience dans lequel on apprend à observer ses propres pensées et à voir comment celles-ci évoluent au contact de celles des autres. Il exige autant une capacité à élaborer des signes qu'une capacité à intégrer ceux que nous renvoie le travail à plusieurs. Il demande une aptitude à se laisser entraîner par l'autre, tout en manifestant une disposition à rester centré sur la colonne vertébrale d'un projet. Ce sont précisément ces sens que me paraît rassembler le mot « concentration », dont l'étymologie dit à elle seule les paradoxes de l'acte de mise en scène : *avec*, le *centre*.

ANZIEU, Didier (1981 [1975]), *Le groupe et l'inconscient: l'imaginaire groupal*, Paris, Dunod, « Psychismes ».

BATAILLE, Georges (1957), *L'érotisme*, Paris, Minuit.

BENHAMOU, Anne-Françoise (2012), *Dramaturgies de plateau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, « Essais ».

FABIAN, Johannes (1996), *Remembering the Present: Painting and Popular History in Zaïre*, Berkeley, University of California Press, 1996.

FILIBERTI, Irène (2009), « Entretien avec Galin Stoev et Gilles Morel », dans Théâtre Le Merlan, dossier d'accompagnement de *Genèse n° 2*, p. 5-6, <http://www.sitac-russe.fr/IMG/pdf/merlan.pdf>

GADAMER, Hans-Georg (1996 [1976]), *Vérité et méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, éd. et trad. Pierre Fruchon, Jean Grondin, Gilbert Merlio, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique ».

LANCRI, Jean (2006), « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguet (dir.), *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 9-20.

MAETERLINCK, Maurice (1999 [1912]), « Serre d'ennui », dans *Œuvres I: le réveil de l'âme (poésie et essais)*, éd. Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, p. 64-65.

MÜLLER, Heiner (1982), *Quartett*, trad. Jean Jourdheuil et Béatrice Perregaux, dans *Quartett précédé de La mission, Prométhée, Vie de Gundling [...]*, Paris, Minuit, p. 121-149.

PASCAL, Blaise (1966 [1670]), *Pensées*, Paris, Bordas, « Sélection littéraire Bordas ».

SIVADIER, Jean-François (2003), *Italienne scène*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

THÉÂTRE NATIONAL DE LA COLLINE (2011), *Danse « Delhi »: dossier pédagogique*, <http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.621953001303899437.pdf>



NOTES DE LECTURE

JANE KOUSTAS, *Robert Lepage on the Toronto Stage: Language, Identity, Nation*,
Montréal, McGill-Queen's University Press, 2016, 224 p.

Robert Lepage : destination monde via Toronto

Ceux qui connaissent les écrits scientifiques de Jane Koustas savent qu'il s'agit d'une des sources les plus prolifiques sur Robert Lepage. Depuis plus de vingt ans, Koustas suit l'évolution de l'artiste, cumulant les contributions à son sujet dans de nombreux périodiques et livres savants, autant en études théâtrales qu'en traductologie. Sa perspective est singulière : elle s'intéresse aux prestations de Lepage à Toronto, d'où elle analyse la réception tant des critiques torontoises que des critiques québécoises qui se déplacent pour voir les œuvres en progression perpétuelle, et souvent en première dans la Ville-Reine. En ce sens, l'ouvrage *Robert Lepage on the Toronto Stage: Language, Identity, Nation* est la somme de la carrière de la chercheuse en théâtre et en traduction, mais aussi un parcours fascinant dans le questionnement comparatiste en études canadiennes.

Dans ce livre, Koustas propose d'explorer le rapport d'altérité entre Lepage et Toronto depuis ses débuts avec le Théâtre Repère pendant les années 1980 jusqu'à la première décennie du XXI^e siècle, du spectacle de *Circulations* à celui du *Dragon bleu*. Le rapport d'altérité se modifie considérablement au cours de ces années : d'abord, par un effet de synecdoque, la ville prend les allures du RoC (*Rest of Canada*) pour Robert Lepage qui y découvre son identité québécoise dans un chez-lui légèrement différent; ensuite, la ville devient un tremplin vers le circuit des festivals internationaux qui assurent le financement de l'artiste. Les spectateurs de Toronto, habitués au théâtre québécois monté en traduction dans la ville, admirent quant à eux les qualités bilingues ou plurilingues du théâtre de Lepage, ainsi que sa capacité à brouiller les frontières nationales entre l'original québécois et la version canadienne-anglaise. Au gré des ambitions de la ville, qui dynamise sa scène théâtrale pour se positionner à l'échelle des villes créatives dignes d'intérêt mondial, la vision internationalisante (interculturelle, transnationale) du théâtre de Robert Lepage occupe une place de choix. Inversement, l'esthétique théâtrale de Lepage présentée à Toronto transforme radicalement l'imaginaire du théâtre anglo-canadien. Dans la réciprocité des échanges entre l'artiste et la métropole, Koustas considère Lepage comme «formé par la ville de Toronto et en conversation avec elle¹». Et bien que l'artiste et la ville soient triangulés avec le monde, l'hypothèse de Koustas demeure qu'on comprend mieux l'œuvre de Lepage en étudiant son rapport avec Toronto.

1 «[...] formed by and in conversation with Toronto» (Koustas, 2016 : 4). Toutes les citations en anglais ont été traduites par nos soins.

Puisant sporadiquement dans les travaux de Michael Cronin sur la traduction et le voyage ou de Charles Taylor sur le multiculturalisme canadien et la nécessité de la reconnaissance par les autres, Koustas ancre plus fréquemment sa discussion du théâtre de Robert Lepage dans les définitions du théâtre interculturel de Ric Knowles et du théâtre mondial (« global theatre ») de Patrick Lonergan. Souvent accusé d'orientalisme pour ses premiers spectacles (en particulier *La trilogie des dragons*), Lepage progresse vers le théâtre interculturel et mondial en allant véritablement à la rencontre des traditions étrangères pour jouer avec l'altérité et faire du spectacle un échange culturel. Comme Knowles, Koustas perçoit à Toronto des publics diversifiés prêts à interagir avec les spectacles de Lepage, qui multiplie les langues, les cultures et les traditions théâtrales. Puisqu'ils célèbrent la diversité plutôt que de l'effacer ou d'en faire un objet exotique, ces spectacles seraient plus exigeants envers leurs spectateurs. Se situant dans un long débat sur le rapport trouble que Robert Lepage entretient avec l'identité et l'altérité, Koustas est plus attentive à l'appréciation des spectateurs torontois qu'aux critiques continues d'orientalisme.

Après un premier chapitre qui présente l'histoire du théâtre québécois telle que perçue de Toronto, c'est-à-dire de Gratien Gélinas au théâtre de l'image auquel contribue Robert Lepage, Koustas consacre trois chapitres à l'analyse chronologique des spectacles de l'artiste à Toronto sous le signe de la rencontre, de l'histoire d'amour (« love affair ») et de l'épanouissement mondial. Le premier de ces chapitres porte sur les spectacles *Circulations* (1984), *La trilogie des dragons* (1986 et 1988), *Les plaques tectoniques* (1988) et *Le polygraphe* (1990). C'est avec *Circulations* que Robert Lepage se présente à la ville de Toronto, établissant les particularités qui allaient le distinguer : des personnages qui voyagent de par le monde et une tournée déjà internationale. Les critiques torontois sont éblouis par la nouveauté du projet, ses effets sonores et visuels, ainsi que son plurilinguisme omniprésent. Mais *La trilogie des dragons* devient bientôt l'œuvre maîtresse, acclamée par tous les critiques quand elle est montée au du Maurier World Stage Festival en 1986, puis au Factory Theatre en 1988. L'action même du spectacle se déplace à Toronto pendant la deuxième partie de la trilogie. Les premières productions du spectacle ne contiennent pas de traduction pour leur plurilinguisme interne, obligeant les spectateurs à avoir recours aux autres langues de la scène et à faire l'expérience du multiculturalisme aussi présent dans la ville. Lepage revient au Festival du Maurier avec *Les plaques tectoniques*, un spectacle dont la réception montréalaise était partagée, mais dont la réception torontoise a été bienveillante, puis avec *Le polygraphe*. Koustas contraste la communication assurée au-delà du plurilinguisme et du transculturalisme de ces spectacles avec le retranchement modelé sur le bilinguisme officiel au Canada des productions *Romeo & Juliette* (mis en scène en collaboration avec Gordon McCall pour le festival Shakespeare on the Saskatchewan, 1989) ou *Echo* (de la compagnie Theatre 1774 à Montréal, 1990). Puisqu'ils ne suivent pas l'évolution méliorative que prédit Koustas, allant des deux solitudes fermées à l'interculturalisme croissant qui les décroïssonne, ces deux spectacles sont présentés comme contre-exemples et ultimement, comme échecs.

Le chapitre sur l'histoire d'amour entre Robert Lepage et la ville de Toronto circonscrit les prochains spectacles : *Les aiguilles et l'opium* (1994), *Les sept branches de la rivière Ota* (1995), *Elseneur* (1996) et *La géométrie des miracles* (1998). Le premier spectacle, aussi monté au Festival du Maurier, amorce un trope maintenant commun chez Lepage : un artiste troublé se cherche au cours de longs voyages. Les voyages débordent maintenant le continent nord-américain : ceux de l'artiste, de Jean Cocteau et de Miles Davis s'entrecroisent sur l'océan Atlantique, créant selon Koustas des expériences plus authentiques et moins stéréotypées de l'altérité. Le spectacle des *Sept branches*, quant à lui, enracine véritablement Robert Lepage dans les ambitions de Toronto de se transformer en capitale culturelle internationale : il est en effet présenté en première nord-américaine dans le cadre du Today's Japan Festival en 1995. L'histoire d'amour entre Toronto et Lepage risque de se terminer avec les problèmes techniques d'*Elseneur*, un insuccès que Koustas explique plutôt par le manque d'intérêt du Canada anglais pour cette adaptation de *Hamlet* dans une longue lignée de telles adaptations. Lepage renoue tout de même avec le Festival du Maurier pour la première de *La géométrie des miracles*, que les critiques torontois qualifient justement de « miracle », mais dont ils regrettent la faiblesse d'un texte dramatique décousu... Ces critiques sont tout aussi partagés devant *La face cachée de la lune* (2000), solo joué uniquement en anglais par un Lepage maintenant habitué à la scène du Maurier. Koustas conclut cependant que ce dernier spectacle réussit mieux que dans *Elseneur* et *La géométrie des miracles* la rencontre entre le Soi et l'Autre, la similarité et la différence.

À partir de 2000, Lepage s'absente de Toronto pendant neuf ans, le temps de mieux investir le circuit des festivals internationaux, puis revient avec *Lipsynch* (2009), *Le projet Andersen* (2010), *Eonnagata* (2010) et *Le dragon bleu* (2012), analysés dans le quatrième chapitre. Lepage est maintenant accueilli par le Festival Luminato, dont l'objectif explicite est de positionner Toronto sur le circuit festivalier international. Selon la chercheuse, *Lipsynch* annonce un rapport plus nuancé à l'interculturalisme théâtral, incorporant plusieurs technologies de la traduction, mais également des techniques de dramaturgie et de jeu issues d'autres traditions culturelles. Les critiques torontois acclament le spectacle, validant ainsi le discours du festival qui annonce que Lepage place le Canada sous les projecteurs du monde². Louangé par les critiques et reconnu pour son apport au théâtre « canadien » tel que perçu par le monde, le diptyque du *Projet Andersen* et d'*Eonnagata* montre les rouages (financiers, diplomatiques) du circuit festivalier international, tout comme il les met en question. Le spectacle attire des salles complètes au moment même où les compagnies de théâtre se plaignent d'un manque d'assiduité des spectateurs. Enfin, *Le dragon bleu* poursuit la rencontre avec l'Orient qui commençait dans *La trilogie des dragons*, mais en incluant des artefacts du réel plutôt que des stéréotypes issus de l'imaginaire. La ville de Toronto, suggère Koustas, mérite toujours son importance dans l'analyse du théâtre de Lepage, qui la traite tantôt d'escale, tantôt de source d'inspiration. Koustas brille dans ce chapitre avec ses

2 Programme du Festival Luminato, cité dans Koustas, 2016 : 129.

descriptions des spectacles récents et sa perspective sur les particularités des représentations torontoises.

Ce qui hante ce livre et, plus généralement, les études canadiennes contemporaines, c'est la quête d'une méthodologie comparatiste apte à la gestion de la multitude – des réseaux, des zones de contact, de la diversité québécoise (voire franco-canadienne) comme de la diversité anglo-canadienne, de la ville comme du monde. Kostas pointe dans la direction de ces enjeux avec son étude de cas remarquable. On peut regretter, cependant, qu'elle n'en ait pas ressorti une avancée théorique ou méthodologique, qui aurait mis le comparatisme théâtral à niveau avec le comparatisme littéraire, qui se dote depuis une quinzaine d'années d'outils efficaces pour lire la mondialisation. À lui seul, par exemple, *Literature and Globalization*³, un *reader* publié chez Routledge, montre la pertinence pour la littérature des travaux d'Anthony Giddens, Arjun Appadurai, Anna Tsing, Franco Moretti, Antonio Negri et Michael Hardt, et même de ceux, plus près de la traductologie que pratique Kostas, d'Emily Apter sur les termes intraduisibles qui mettraient des entraves à la circulation trop fluide de la littérature-monde. Un travail semblable reste à faire en études théâtrales.

Pour le reste, l'ouvrage *Robert Lepage on the Toronto Stage* atteint bien les objectifs qu'il se donne : d'abord, servir d'outil aux chercheurs qui étudient Lepage, en particulier ceux qui n'auraient pas accès aux ressources d'Ex Machina ou aux traces de ces spectacles souvent inédits; ensuite, ajouter une contribution importante à l'histoire du théâtre à Toronto, au Québec et au Canada.

Nicole Nolette
Acadia University

3 Liam Connell et Nicky Marsh (dir.), *Literature and Globalization: A Reader*, Londres et New York, Routledge, 2011.

MARIE-THÉRÈSE LEFEBVRE (dir.), *Chroniques des arts de la scène à Montréal durant l'entre-deux-guerres : danse, théâtre, musique*, Québec, Septentrion, « Cahiers des Amériques », 2016, 323 p.

La publication d'un livre sur la critique culturelle québécoise de la première moitié du XX^e siècle constitue en soi un événement. Or, le groupe de recherche sur les arts de la scène dirigé par la musicologue Marie-Thérèse Lefebvre (Université de Montréal) nous en offre deux : celui-ci, qui s'intéresse aux chroniques journalistiques de l'entre-deux-guerres, et un prochain qui analysera la décennie 1940, où l'émergence de revues spécialisées complexifie la teneur du discours critique. Ce groupe de recherche en histoire culturelle innove à la fois en analysant les chroniques de quotidiens des deux communautés linguistiques montréalaises (*Le Canada*, *Le Devoir*, *La Patrie* et *La Presse*, mais aussi *The Gazette* et *The Montreal Star*) et en posant un regard pluridisciplinaire sur diverses formes de performances scéniques (danse, théâtre, musique). Il s'agit donc de redonner vie à quelques événements marquants de l'entre-deux-guerres et de retracer la manière dont ses principaux chroniqueurs ont traité les enjeux culturels au quotidien, en cette période fascinante où la modernité s'insinue dans toutes les pratiques en suscitant son lot de résistance et d'aménagements, notamment en ce qui a trait à la religion et à la tradition.

Intitulée « Des quotidiens à géométrie variable », la première section de l'ouvrage est conçue comme un état des lieux et rassemble des données dont la pertinence ne saurait être mise en doute : informations générales quant à la direction, à la rédaction ou au tirage des quotidiens dépouillés, chronologie et évolution de leurs chroniques culturelles, formation des principaux critiques, thématiques récurrentes, etc. Juxtaposées et signées par différents collaborateurs de l'équipe, les présentations des quatre journaux francophones manquent toutefois de l'esprit de synthèse qui caractérise la section dévolue aux deux quotidiens anglophones, positionnés l'un par rapport à l'autre en fonction de leurs partis pris idéologiques et esthétiques. Un tel regard surplombant posé sur la dynamique des journaux francophones de l'entre-deux-guerres aurait permis de transcender la logique des parcours individuels pour mettre en lumière des enjeux qui restent ici dans l'angle mort de ce portrait d'ensemble (stabilité des chroniqueurs culturels du *Devoir* contrairement à ceux de la presse libérale qui circulent d'un quotidien à l'autre; attractivité des pages culturelles du *Canada* de la première moitié des années 1930, particulièrement ouvertes à la modernité; restructuration majeure du milieu de la presse de la fin de la décennie 1930, etc.).

Le lecteur peut ensuite parcourir une anthologie de chroniques métacritiques de l'époque, présentée par Dominique Garand qui met en relief les principaux enjeux de ce discours réflexif. Grâce à leur sagacité ou à leur clairvoyance sur les conditions d'exercice de la critique s'imposent les voix de quelques chroniqueurs méconnus des milieux francophones (Samuel Morgan-Powell et Thomas Archer), tout comme celles de plumes plus consacrées (Léo-Pol Morin, Henri Letondal

ou Frédéric Pelletier). Encore une fois, l'ordonnement des textes – un classement alphabétique par nom d'auteur – privilégie une logique monographique sans doute moins féconde qu'aurait pu l'être l'ordre chronologique, qui aurait favorisé le regard comparatiste entre les disciplines et les communautés linguistiques au fil de la transformation des enjeux et des sensibilités.

La seconde partie du livre, intitulée « Des chroniqueurs sous la loupe », est plus traditionnelle dans sa forme universitaire du collectif d'articles, mais passionnante par ses études diversifiées de réception des arts de la scène. La première contribution, « Accueillir la modernité avec Mary Wigman », est signée par Marie Beaulieu et analyse la réception des spectacles de la chorégraphe allemande lors de sa visite à Montréal en 1931. Des quatre critiques montréalais qui rendront compte du solo de Wigman présenté au His Majesty's, seul Thomas Archer de la *Gazette* adhère avec un réel enthousiasme à la démarche expressionniste et primitiviste de la célèbre artiste, qui déjoue l'horizon d'attente du public montréalais où la danse fait encore figure d'« illustration » de la musique. L'appréciation du spectacle est beaucoup plus mitigée chez les autres critiques, anglophones comme francophones, qui résistent à cet usage de la musique et apparaissent soumis à des représentations stéréotypées – sur la féminité ou l'identité « teutonne » – qui les empêchent d'apprécier cette nouveauté empreinte d'altérité. Présentée par Beaulieu comme l'événement de la première moitié du XX^e siècle qui aurait suscité le plus « d'articles de fond où la discipline se trouve analysée et interrogée par les témoins journalistiques pour tenter de mettre en évidence la nouveauté et la perte des repères » (112), la performance de Wigman constitue un cas particulièrement révélateur des tensions entre une certaine volonté d'ouverture et la tangible résistance à la modernité qui s'exprime alors dans les journaux montréalais des deux communautés linguistiques.

L'article d'Hervé Guay, « Où est l'immortalité? *That is the question* » : censure et moralité dans les chroniques culturelles des quotidiens montréalais de l'entre-deux-guerres », s'intéresse pour sa part à l'actualité théâtrale ordinaire, en examinant l'évolution de la dimension morale des critères de jugement. Dans ce texte touffu, Guay retrace la position des principaux chroniqueurs s'étant exprimés sur les questions de censure et de moralité dans des articles à tonalité polémique, un choix méthodologique à questionner puisque l'article lui-même établit l'existence d'un consensus d'époque autour de la légitimité du jugement moral. Guay constate un certain renversement entre les années 1920, où les chroniqueurs traitent plus explicitement de la pertinence d'exercer ou non une certaine censure, et les années 1930 qui montrent plutôt une intériorisation de la contrainte morale (décence, mixité des troupes, choix du répertoire chrétien). Dans un deuxième temps, l'article explore le discours tenu sur les circuits évoluant en marge du milieu professionnel, notamment ceux qu'animent les autorités ecclésiastiques pour « prescrire un dire par le biais d'une instauration du régionalisme à la scène [et pour] favoris[er] l'encadrement de troupes d'amateurs vouées à l'émergence d'un théâtre d'art chrétien » (143). On retient de ce vaste tour d'horizon que la question morale reste prégnante dans l'entre-deux-guerres, bien que les chroniqueurs

s'opposent (en vain) à une censure extérieure et s'entendent de plus en plus pour juger d'abord la dimension esthétique des œuvres.

Intitulé «“Empire” et “Nation” dans le regard du *Montreal Star* sur la scène dramatique francophone : les chroniques de Samuel Morgan-Powell (1913-1953)», l'article suivant, signé par Lorne Huston, porte sur l'une des principales figures critiques du Montréal anglophone. L'intérêt de ce texte est de faire découvrir la scène théâtrale francophone sous le regard de l'Autre, le critique anglophone dont l'identité canadienne est d'abord forgée par les rapports qu'il entretient avec l'Europe de l'Empire britannique ou les États-Unis, qu'il honnit. Huston s'intéresse à la «forme» de ces commentaires sur la scène francophone, c'est-à-dire sur le «champ» d'activité couvert, sur leur profondeur et leur évolution en diachronie, ainsi que sur ses points aveugles. C'est ainsi qu'il qualifie la perspective de Morgan-Powell d'«impériale», puisqu'elle néglige la scène locale et ne s'intéresse au théâtre de langue française que dans le cadre des réseaux européens de diffusion. À partir de 1929, la carrière de Morgan-Powell prend un autre tour lorsqu'il accède à la direction du *Star* et son intérêt pour la scène francophone chute radicalement; c'est à l'exploration des facteurs de ce retournement que se consacre la dernière partie de l'article. La transformation du milieu du théâtre décimé par la crise économique et l'arrivée du cinéma parlant incitent Morgan-Powell à réfléchir à l'émergence d'un théâtre canadien issu des pratiques locales. Or, la scène francophone se trouve refoulée au statut d'impensé puisque le critique envisage l'identité culturelle du Canada sans tenir compte de son bilinguisme. Le rôle auparavant tenu par le théâtre francophone (proposer un autre modèle que celui du théâtre anglophone d'influence britannique) n'y est donc pas réactualisé.


Après la danse et le théâtre, c'est la musique qui est explorée par les deux derniers articles du collectif. Intitulé «Les chroniqueurs et les œuvres musicales nouvelles dans la presse québécoise (1919-1949) : quel discours?», le texte de Marie-Thérèse Lefebvre envisage les chroniqueurs comme des témoins de l'horizon d'attente dont ils sont également les artisans. Constatant que ces intermédiaires entre les œuvres et le public sont généralement peu réceptifs à l'égard du répertoire contemporain, elle interroge décennie par décennie tant le cadre de référence que le vocabulaire ou les lieux communs employés par les chroniqueurs réguliers de la presse francophone et anglophone. En s'appuyant sur des considérations d'ordre sociologique (génération; formation musicale et séjours à l'étranger; durée de la carrière), Lefebvre met au jour de manière efficace le conservatisme de la majorité des chroniqueurs qui, à l'exception notable de Léo-Pol Morin, de Jean Vallerand et de Thomas Archer, ont rejeté les œuvres nouvelles. Ce constat vaut particulièrement pour les pièces plus radicales associées à des écoles, alors que l'accueil est généralement plus favorable pour les *indépendants* ou *antimodernes* qui «proposaient des œuvres dans une continuité élargie avec la tradition» (231).

Enfin, dans le dernier article de l'ouvrage (« La musique religieuse dans *Le Devoir*, 1919-1944 : le paradoxe de Frédéric Pelletier »), Jean-Pierre Pinson fait valoir la relative modernité du critique musical du *Devoir* en inscrivant sa contribution dans le mouvement plus général de retour aux sources d'une Église catholique alors en pleine redéfinition. Appuyée sur le *Motu proprio Tra le sollecitudini* de Pie X (1903), l'ambition de renouvellement de Pelletier s'inspire d'un mouvement de restauration de la musique ancienne issu de recherches historiques et d'une méthodologie critique dont la rigueur scientifique s'affermi à l'époque. On y préconise le retour à une « saine tradition » musicale représentée par le chant grégorien ou la polyphonie, dont la pureté s'opposerait à la théâtralité, à l'opéra et à l'influence des genres profanes qui irritent vivement Pelletier. À la manière du renouvellement du catholicisme opéré à la même époque par le personnalisme de Maritain, la « modernité » préconisée par le critique du *Devoir* n'est donc pas celle de la rupture radicale que représenteraient, dans le domaine musical, les expérimentations sur l'harmonie ou la tonalité; le retour aux sources écrites originales constitue plutôt une rénovation de l'intérieur qui renouerait avec l'authenticité du « chant premier de la Chrétienté » (274).

En somme, cet ouvrage propose des articles solides, passionnants et novateurs par leur propos, mais peine à pousser plus loin le mandat pluridisciplinaire et comparatiste qui fait l'originalité du groupe de recherche. La teneur de l'introduction est à ce propos exemplaire : de nature pragmatique voire subventionnaire, elle présente l'équipe, les objectifs et les orientations du projet de recherche sur un mode prospectif plutôt que de préparer à la réception des articles en faisant dialoguer les objets et les perspectives de recherche. Alors que les spécialistes de divers horizons tirent manifestement profit de la mise en commun des ressources et du dépouillement des périodiques, on aurait apprécié, pour le bénéfice du lecteur, qu'une réflexion commune puisse également émerger de la juxtaposition des points de vue et fasse la preuve de l'incontestable fécondité d'une telle approche pour la compréhension de l'émergence de la modernité culturelle à Montréal.

Karine Cellard

Cégep de l'Outaouais



**RÉSUMÉS /
ABSTRACTS /
NOTICES
BIO-
BIBLIOGRAPHIQUES**

SOPHIE BASTIEN, responsable du dossier

Sophie Bastien est professeure au Département d'études françaises du Collège militaire royal du Canada. Elle a publié une monographie, Caligula et Camus : interférences transhistoriques (Rodopi, 2006), qui lui a valu le prix de l'Association des professeurs de français des universités canadiennes, et a codirigé trois ouvrages collectifs : La passion du théâtre : Camus à la scène (Rodopi, 2011), Le surréalisme et les arts du spectacle (L'Âge d'homme, 2014) et Camus, l'artiste (Presses universitaires de Rennes, 2015). Ses articles et les colloques qu'elle a coorganisés se situent dans les parages d'Albert Camus ou gravitent autour du surréalisme, des études théâtrales, sinon de la littérature québécoise.

EMMANUEL COHEN

S'il vous plaît : le théâtre de boulevard au filtre de l'image dialectique

RÉSUMÉ

En 1920, André Breton et Philippe Soupault composent ensemble *S'il vous plaît*, une comédie calquée sur les codes du théâtre de boulevard. Cette pièce offre l'occasion de comprendre les mécanismes et les enjeux à l'œuvre dans la réécriture d'un genre théâtral associé au goût bourgeois, et ce pendant la première phase d'application au théâtre des procédés surréalistes alors en élaboration. À travers l'analyse de la pièce et de ses variantes, cet article tâche de mettre en lumière les liens qui unissent théâtre et surréalisme, et les limites de ces liens.

ABSTRACT

In 1920 André Breton and Philippe Soupault composed together *S'il vous plaît*, a comedy based on the codes of the Boulevard theatre. This play offers the opportunity to dissect the mechanisms at work in the rewriting of a *genre* of theatre associated with the bourgeois taste, during the first phase of application of the emerging surrealist literary devices. Through the analysis of the play and its variations, this article tries to highlight the bonds uniting surrealism and theatre, and the limits of these bonds.

NOTICE

Docteur en arts de la scène, Emmanuel Cohen s'intéresse à l'évolution de la forme dramatique aux XX^e et XXI^e siècles. Sa thèse, soutenue à l'Université de Picardie Jules Verne, porte sur le théâtre « nondramatique » des avant-gardes parisiennes des années 1910 à 1930. Il a écrit sur le théâtre dada dans la revue Agôn et sur Gertrude Stein dans Théâtre / Public. Il a coorganisé le colloque

international Le théâtre pense, certes. Mais où? Comment? Et quand?, dont les actes ont paru dans *Incertains Regards en 2014*. Il est actuellement instructeur à la *New School Parsons Paris* et auteur multimédia pour la *Bibliothèque nationale de France*.

LÉA BUISSON

De Musidora à Mad Souris : l'influence du cinéma sur Le trésor des Jésuites de Breton et Aragon

RÉSUMÉ

La pièce de théâtre *Le trésor des Jésuites* (1928) témoigne de ce qui est probablement la dernière collaboration entre Breton et Aragon, qui la composent en hommage à Musidora, vedette du cinéma muet des années 1910. Notre intention est de démontrer qu'elle participe d'une esthétique cinématographique qui relève d'une volonté de rendre hommage au septième art en s'inspirant du film à épisodes. Après avoir examiné la genèse de la pièce, nous étudions les emprunts au contenu et à l'atmosphère du genre, et, enfin, nous voyons en quoi la structure de la pièce tente d'assimiler la plasticité temporelle du cinéma.

ABSTRACT

Le trésor des Jésuites, a 1928 play by André Breton and Louis Aragon that pays homage to the 1910s silent film star Musidora, likely marks the final collaboration between the two authors. This paper aims to show that the play's aesthetics is explicitly filmic; more specifically, that it pays tribute to the cinema by drawing on the serial format. We begin by examining the work's genesis before addressing what it owes to the genre's themes and atmosphere. Lastly, we look at how its structure seeks to assimilate film's very own temporal plasticity.

NOTICE

Léa Buisson est doctorante en cotutelle à l'Université de Montréal et à l'Université Paris Diderot – Paris 7, où elle prépare une thèse sur les rapports entre le mouvement surréaliste et le cinéma. Ses articles ont paru notamment dans la revue Mélusine et les Cahiers Benjamin Péret.

NATHALIE GILLAIN

D'une expérience subversive du jeu théâtral à la création d'objets bouleversants par le groupe surréaliste de Bruxelles

RÉSUMÉ

À la lumière du paradoxe de l'énonciation surréaliste, cette étude analyse les effets discursifs de la pièce *Le dessous des cartes* de Paul Nougé, qui fut jouée lors d'un concert-spectacle peu avant la constitution du groupe surréaliste de Bruxelles en 1927. Elle y décèle un subtil tissage de références au genre théâtral et surtout un travail de réécriture qui dénonce les ambitions naïves du théâtre moderniste. Prenant pour cible *Les mariés de la tour Eiffel* de Jean Cocteau, Nougé montre que le langage, compris dans ses manifestations stéréotypées, opprime la pensée davantage qu'il ne libère l'imagination.

ABSTRACT

In light of the surrealist paradox of enunciation, this article analyzes the discursive effects of Paul Nougé's play *Le dessous des cartes* which was presented in 1927 at a concert, shortly before the creation of Brussels' surrealist group. The study reveals a subtle weaving of references about the theatrical genre, particularly a rewriting which denounces modernist theatre's naive ambitions. By targeting Jean Cocteau's *Les mariés de la tour Eiffel*, Nougé shows that language, taken in its stereotypical manifestations, oppresses thought more than it frees the imagination.

NOTICE

Docteure en langues et lettres, Nathalie Gillain est chercheuse à l'Université de Namur et professeure invitée à l'Université Saint-Louis de Bruxelles, où elle est membre du Centre de recherches Prospéro. Ses travaux portent sur les littératures française et francophone du XX^e siècle, comprises dans leurs rapports avec la photographie et le cinéma. Elle est l'auteure d'une thèse sur les œuvres de Paul Nougé et d'Henri Michaux, qui explore l'influence de la photographie sur les procédés d'écriture.

SHIRLEY NICLAIS

Hans Bellmer : portrait du premier marionnettiste d'un théâtre énergétique

RÉSUMÉ

Dans « La dent, la paume » (*Des dispositifs pulsionnels*, 1973), Jean-François Lyotard envisage que l'aspect rituel de la représentation théâtrale puisse être aboli pour permettre l'avènement d'une nouvelle forme de présence scénique. Il cite alors l'œuvre de Hans Bellmer qui manifeste probablement les principales exigences de ce « théâtre énergétique » dont il décrit les contours. Nous nous proposons de dresser le portrait de Bellmer, marionnettiste d'un après-Kleist, dont le pantin se voit libéré d'une fixité de la forme. *La poupée*, matrice d'une œuvre et d'une vie, devient l'exemple même de l'objet surréaliste par excellence : celui d'un temps plus que d'un espace; peut-être une autre forme de théâtre.

ABSTRACT

Following Jean-François Lyotard's words in "La dent, la paume" (*Des dispositifs pulsionnels*, 1973), if we consider that the ritual aspect of theatrical performance might be abolished, then the plasticity of Hans Bellmer's work already represents a form of "théâtre énergétique". We propose to draw a portrait of Bellmer, an after-Kleist puppeteer, whose puppet is freed from fixity. *The Doll*, matrix of a life's work, becomes the archetype of the surrealist object: more an art of time than an art of space; perhaps another form of theatre.

NOTICE

Shirley Niclais poursuit des travaux pluridisciplinaires en théâtre, arts plastiques et anthropologie. Doctorante sous la direction d'Évelyne Grossman et ATER (attachée temporaire d'enseignement et de recherche) à l'Université Paris Diderot – Paris 7, elle interroge les dynamiques de réification et de réanimation des figures anthropomorphes dans la sculpture et le théâtre contemporains. Elle construit parallèlement un parcours de praticienne polyvalente, formée aux arts de la marionnette au Théâtre aux Mains Nues et à ceux du mime et du geste au Théâtre du Mouvement.

MATHILDE HAMEL

Du Metropolitan Opera à Broadway : Salvador Dalí à la conquête de la scène américaine

RÉSUMÉ

En 1940, Salvador Dalí s'exile aux États-Unis où il séjournera pendant huit ans. Il fera alors de la scène son arme pour conquérir un public qu'il souhaite toujours plus nombreux. Pour cela, il propose un surréalisme adapté, nourri de la culture de masse et des images grotesques que réclame le spectateur. C'est également sur les planches qu'il prend ses distances avec le groupe de Breton et qu'il présente sa nouvelle orientation esthétique. Peu à peu, l'Amérique entière devient la scène de ses *happenings* et il consolide le masque qui fera de lui une nouvelle icône américaine.

ABSTRACT

In 1940, Salvador Dalí exiled himself to the United States where he spent eight years. The stage became for him a weapon whereby he tried to conquer America. In order to seduce the always-growing audience he wished for, he came up with an accommodated surrealism in which he incorporated pop culture and grotesque images that the public was eager to see. Besides, the boards allowed him to distance himself from Breton's group and to stage his new aesthetic orientation. America gradually became the scenery of his happenings and he managed to sharpen the mask he would put on, which made him a new American icon.

NOTICE

Mathilde Hamel détient un doctorat en littérature espagnole; sa thèse, intitulée «La période américaine de Salvador Dalí (1938-1948) et sa production écrite», a été dirigée par Miguel Olmos à l'Université de Rouen. Auteure d'un article sur le grotesque dans les écrits daliniens et d'un autre sur la production scénique de l'artiste, elle a aussi publié une étude sur la comédie musicale Les nuées dans les Cahiers du Musée national d'art moderne à l'occasion de la rétrospective Dalí au Centre Pompidou (novembre 2012-mars 2013). Une étude sur la métamorphose dans le roman Visages cachés est parue dans la revue Noms de la filosofía catalana publiée par l'Université de Gérone.

MICHEL CORVIN

Une part d'héritage « objectif » du surréalisme au théâtre

RÉSUMÉ

Ce document examine ce que peut être un héritage surréaliste aujourd'hui. Selon l'auteur, la destruction du théâtre opérée par le surréalisme est productrice, dynamique et créatrice, si bien qu'on ne peut cerner ou évaluer le statut original du théâtre surréaliste qu'en considérant ce qui l'a suivi. L'auteur cherche ainsi chez Handke, Vinaver, Strauss et Schimmelpfennig, entre autres, certaines analogies avec le surréalisme. Ce serait, au théâtre, un legs « objectif » consenti dans les domaines de la fable, du personnage et du dialogue.

ABSTRACT

This document examines what can be today's surrealist legacy. According to the author, the surrealist's destruction of theatre as a *genre* is so productive, dynamic and inventive that we cannot talk about the original status of the surrealist theatre if we do not consider what came after it. This paper looks for a certain number of analogies with surrealism in the plays of Handke, Vinaver, Strauss and Schimmelpfennig, amongst others. There would be an "objective" legacy, in the dramatic arts, granted in the fields of the plot, the character, and the dialogue.

NOTICE

Jusqu'à son décès en 2015, Michel Corvin était professeur honoraire à l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Il s'intéressait au théâtre depuis plus de cinquante ans. Son Dictionnaire encyclopédique du théâtre, chez Bordas / Larousse, son Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000) et sa codirection du Théâtre complet de Jean Genet dans La Pléiade comptent parmi ses contributions majeures. En 2014, il a publié L'homme en trop, sur la disparition progressive de l'humanisme dans le théâtre du XX^e siècle; et en 2015, La lecture innombrable des textes du théâtre contemporain, un essai de déchiffrement dramaturgique de textes d'avant-garde européens.

FLORENT SIAUD

avec la collaboration de Julien Éclancher, Nicolas Descôteaux,
David Ricard et Romain Fabre

Dans la fabrique des songes

NOTICES

Ancien élève de la section théâtre de l'École normale supérieure de Lyon, agrégé de lettres et docteur en études théâtrales (ENS Lyon / Université de Montréal), **Florent Siaud** a été dramaturge ou assistant à la mise en scène en France (Théâtre national populaire de Villeurbanne, Théâtre de la Ville, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra national de Paris, Opéra Comique, Opéra royal de Versailles, etc.), en Autriche (Mozartwoche de Salzbourg, Theater an der Wien, Staatsoper de Vienne), en Allemagne (Musikfest Bremen) et au Canada (Usine C, Espace Go, La Chapelle, Centre national des Arts d'Ottawa, etc.). Récemment, il a mis en scène *Quartett* de Heiner Müller, *Il Combattimento* di Tancredi e Clorinda de Claudio Monteverdi, *Illusions* d'Ivan Viripaev, *La dispute* de Marivaux et *4.48 Psychose* de Sarah Kane.

Julien Éclancher est diplômé d'un BTS (brevet de technicien supérieur) en audiovisuel spécialisé en son (Lycée de l'image et du son d'Angoulême), d'une licence en cinéma et arts du spectacle (Université Bordeaux Montaigne – Bordeaux 3) et d'une maîtrise de recherche-crédation en média expérimental (Université du Québec à Montréal) dans laquelle il a développé une approche particulière du concept d'espace sonore et de narrativité audio. Spécialisé dans les problématiques liées à la narrativité sonore, à l'espace et au traitement de la voix amplifiée, il travaille au théâtre avec Denis Marleau et Stéphanie Jasmin (*L'histoire du roi Lear*, Théâtre du Nouveau Monde, 2012; *Lumières, lumières, lumières*, Espace Go, 2014), Florent Siaud (*Quartett*, La Chapelle, 2013; *Illusions*, Prospero, 2015; *4.48 Psychose*, La Chapelle, 2016) et au cinéma avec Philippe Grégoire (*Aquarium*, 2011; *Un seul homme*, 2014).

Nicolas Descôteaux a à son actif plus d'une centaine de créations d'éclairages en théâtre, en danse, à l'opéra et en cirque. Au théâtre, il signe les éclairages de *Don Juan* revient de la guerre, *4.48 Psychose*, *Illusions* et *Quartett* avec Florent Siaud. Il a collaboré avec le NTE (Nouveau Théâtre Expérimental) sur une douzaine de créations sous la tutelle de Daniel Brière et d'Alexis Martin. Depuis 2011, il a aussi signé les pièces *Noises Off*; *I Love You, You're Perfect, Now Change!*; *Tribes*; *Travesties*; *Othello* et *Equus* au Centre Segal. Nominé pour ses créations d'éclairages par METAs (Montreal English Theatre Awards) en 2015 et par l'Académie québécoise du théâtre en 1995 et en 1998, il est aussi boursier du Conseil des arts et des lettres du Québec, en 1999, 2001 et 2010, pour des recherches sur la lumière et son application à la scène.

Après l'obtention d'un diplôme en études cinématographiques et en philosophie à l'Université de Montréal, **David Ricard** réalise ses premiers courts métrages. Le cul des autres est sélectionné au Worldwide Short Film Festival de Toronto en 2011. Il démarre au même moment la production de son premier long métrage, l'essai documentaire *Surfer sur la grâce* qui sera complété en 2016. En parallèle, il travaille comme designer vidéo pour le théâtre au sein des *Songes turbulents* aux côtés de Florent Siaud et d'une équipe de concepteurs récurrents (Quartett, Combattimento, Illusions et 4.48 Psychose). Il travaille aussi comme réalisateur pour des projets web dont, entre autres, des capsules de la Fabrique culturelle (Télé-Québec), *Apocalypse – 10 destins* (Idéacom International) et des capsules d'Exmuro.

Diplômé de l'École nationale de théâtre du Canada, **Romain Fabre** se consacre aussi bien à la conception de décors que de costumes. Il travaille avec Olivier Kemeid et la compagnie *Trois Tristes Tigres*, depuis leur premier texte jusqu'à plus récemment (*Moi dans les ruines rouges du siècle*, *Five Kings*). Il a aussi collaboré notamment avec Claude Poissant (*Tom à la ferme*, *Je voudrais me déposer la tête*), Martin Faucher (*Disparu(e)(s)*), Marc Beaupré (*Dom Juan_uncensored*, *Ce samedi il pleuvait*), Sylvain Belanger (*L'enclos de l'éléphant*) et Florent Siaud (*Illusions*, *4.48 Psychose*).

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les manuscrits – de 20 à 30 feuillets – soumis pour publication doivent être adressés à la rédaction de *L'Annuaire théâtral* (lannuairetheatral@gmail.com) aux fins d'évaluation, en respectant impérativement les normes suivantes. Le texte doit être inédit, rédigé en français, dactylographié à double interligne – à l'exception des citations de plus de trois lignes, des références bibliographiques et des notes – et saisi en format Word.

Les notes doivent être numérotées et présentées en bas de page.

Les références bibliographiques ne sont jamais présentées en note. Elles doivent être placées à la fin du texte par ordre alphabétique de noms de famille et, pour chaque auteur, classées de la plus récente publication à la plus ancienne. Toutes les informations pertinentes doivent être données. On distingue les textes d'un même auteur publiés au cours d'une même année en utilisant des lettres minuscules après l'année de publication (1990a, 1990b).

Exemples de présentation d'une monographie :

BANU, Georges (2009a), *Le repos*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

BANU, Georges (2009b), *Miniatures théoriques : repères pour un paysage de la scène moderne*, Arles, Actes Sud.

Exemple de présentation d'un article :

DAVID, Gilbert (2007), « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, n° 1 (« Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine », Jeanne Bovet [dir.]), p. 63-81.

Les références intratextuelles (par exemple, après une citation) doivent être placées entre parenthèses dans le corps du texte et préciser le nom de l'auteur, l'année de publication et la page du passage cité (Rykner, 1996 : 108). Lorsqu'il y a plusieurs renvois d'auteurs différents, ils sont placés entre parenthèses et sont séparés par des points-virgules (Rykner, 1996 : 112; Lavandier, 1994 : 87).

Les citations en langue étrangère doivent être traduites en français dans le texte. Les citations d'origine doivent être indiquées en note.

Les photographies sont fournies en format .tiff ou JPG (qualité de 300 dpi). Elles doivent être nommées, accompagnées d'une notice explicative, d'une note sur leur positionnement idéal dans le texte ainsi que d'un crédit photo. Les photographies doivent être libres de droits de reproduction.

Les auteurs doivent fournir une courte notice bio-bibliographique en français d'environ soixante mots, de même qu'un résumé de leur texte d'environ cent mots, en français et en anglais.

Au stade de la révision, les auteurs seront appelés à relire leur texte et éventuellement à répondre à des questions.

Pour de plus amples renseignements, il est conseillé de consulter le protocole de rédaction affiché en format PDF sur le site Internet de la Société québécoise d'études théâtrales [www.sqet.uqam.ca].

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Revue québécoise d'études théâtrales

Affilié à la Société québécoise d'études théâtrales (SQET), *L'Annuaire théâtral* est publié deux fois l'an (printemps et automne). Chacun des deux numéros annuels d'environ 190 pages comporte un dossier principal ainsi qu'une section consacrée à des études variées. Des notes de lecture sur des parutions récentes (monographies et périodiques spécialisés) et une revue des revues complètent le sommaire.

Tarifs taxe(s) incluse(s)	Canada		Étranger (voie de surface seulement)	
	Abonnement	Numéro	Abonnement	Numéro
Individu	30 \$	17 \$	35 \$	19 \$
Étudiant*	25 \$	15 \$	30 \$	17 \$
Institution	60 \$	31 \$	65 \$	33 \$

* Une photocopie de la carte étudiante est requise.

- N° 45 « Le Québec à Las Vegas » (printemps 2009)
N° 46 « Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec » (automne 2009)
N° 47 « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain » (printemps 2010)
N° 48 « Perspectives du théâtre grec contemporain » (automne 2010)
N° 49 « Héritages et filiations du théâtre populaire » (printemps 2011)
N°s 50-51 « L'Amérique francophone pièce sur pièce : dramaticité innovante et dynamique transculturelle » (automne 2011 - printemps 2012)
N° 52 « Contemporain et tradition » (automne 2012)
N°s 53-54 « Mémoires vives : théories, pratiques et politiques du répertoire au XX^e siècle » (printemps - automne 2013)
N° 55 « Théâtre et formation : enjeux actuels de l'enseignement de l'art dramatique » (printemps 2014)
N°s 56-57 « Écouter la scène contemporaine » (automne 2014 - printemps 2015)
N° 58 « Interactions fictionnelles et scéniques dans le solo contemporain » (automne 2015)
N° 59 « La scène surréaliste » (printemps 2016)

Veillez faire votre chèque ou mandat-poste à l'ordre de :

UdeM - *L'Annuaire théâtral*

Département des Littératures de langue française

Université de Montréal

C.P. 6128, succ. Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3J7

Courriel : lannuairetheatral@gmail.com

Le formulaire d'abonnement officiel se trouve en ligne sur le site Internet de la SQET [www.sqet.uqam.ca].

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL



N^{os} 56-57

ÉCOUTER LA SCÈNE
CONTEMPORAINE



N^o 58

INTERACTIONS FICTIONNELLES ET SCÉNIQUES
DANS LE SOLO CONTEMPORAIN

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL
SEMESTRIEL

165 mm x 209 mm

6½ po x 8¼ po

Formats et tarifs publicitaires (prix avant taxes)

Pleine page	125\$	120 mm x 165 mm 4¾ po x 6½ po
½ page	75\$	120 mm x 82 mm 4¾ po x 3¼ po 66 mm x 165 mm 2¾ po x 6½ po

JEU

REVUE DE THÉÂTRE 161

Dossier

PARADOXES DU COMÉDIEN

Guy Nadon

Violette Chauveau

Éric Robidoux

Sophie Cadieux

CARTE BLANCHE

Patrice Dubois et Alain Farah

PROFIL

Les Biches Pensives

DANSE

Dana Michel

**EN LIBRAIRIES
LE 9 JANVIER**



REGISTRES

revue d'études théâtrales

Registres, publication de l'Institut d'Études théâtrales (Paris 3 – Sorbonne Nouvelle), se situe au carrefour de l'université et du monde du théâtre, là où la pensée se fait et circule, se nourrit de la création théâtrale vivante, et, en retour, peut la nourrir. Registres voudrait contribuer à renforcer cet échange, et à en conserver la trace.

psn.univ-paris3.fr


PRESSES
SORBONNE
NOUVELLE

LA SCÈNE SURREALISTE

Sous la responsabilité de Sophie Bastien

PRÉSENTATION

Les scènes du surréalisme
Sophie Bastien

DOSSIER

S'il vous plaît : le théâtre de boulevard
au filtre de l'image dialectique
Emmanuel Cohen

De Musidora à Mad Souris : l'influence
du cinéma sur *Le trésor des Jésuites*
de Breton et Aragon
Léa Buisson

D'une expérience subversive du jeu
théâtral à la création d'*objets bouleversants*
par le groupe surréaliste de Bruxelles
Nathalie Gillain

Hans Bellmer : portrait du premier
marionnettiste d'un théâtre énergétique
Shirley Niclais

Du Metropolitan Opera à Broadway :
Dalí à la conquête de la scène américaine
Mathilde Hamel

DOCUMENT

Une part d'héritage « objectif »
du surréalisme au théâtre
Michel Corvin

RECHERCHE-CRÉATION

Dans la fabrique des songes
Florent Siaud

En couverture :

Représentation de *Tristan fou* de Salvador Dalí au Covent Garden de Londres, 1949.
Photographie de Roger Wood.

© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / SODRAC (2016)
© Roger Wood / Royal Opera House / ArenaPAL (2016)