

ROGER VITRAC ET LE THÉÂTRE DE LA RÉVOLTE

ROGER VITRAC
ET
LE THÉÂTRE DE LA RÉVOLTE

by
SANDRA VILAS ELIAN, B.A.

A Thesis
Submitted to the School of Graduate Studies
in Partial Fulfilment of the Requirements
for the Degree
Master of Arts

McMaster University

© Copyright by Sandra Vilas Elian, September 1993

MASTER OF ARTS (1993)
(French)

McMASTER UNIVERSITY
Hamilton, Ontario

TITLE: Roger Vitrac et le théâtre de la révolte

AUTHOR: Sandra Vilas Elian, B.A. (Hons) (McMaster University)

SUPERVISOR: Dr. B. Pocknell

NUMBER OF PAGES: v, 124

ABSTRACT

L'oeuvre de Vitrac comprend des pièces qui diffèrent de plusieurs façons. Parmi ces oeuvres variées, on peut discerner des similarités entre quatre de ses pièces; la famille bourgeoise, avec ses petites manies et ses tics, est mise en scène sous une forme théâtrale conventionnelle, en trois actes. Dans l'essai qui suivra, nous examinerons l'iconoclasme qui se manifeste dans Les Mystères de l'amour, Victor, ou Les enfants au pouvoir, et Le Coup de Trafalgar, et nous les comparerons avec sa dernière pièce, Le Sabre de mon Père, où l'action dramatique est plutôt traditionnelle. Nous nous pencherons sur trois grands thèmes qu'emploie Vitrac pour critiquer la bourgeoisie. D'abord, nous aborderons le thème de l'adultère, et comment Vitrac l'utilise pour développer ses personnages, et pour ébranler l'institution du mariage; ensuite nous considèrerons le renversement du pouvoir entre les enfants et les adultes, et comment cela provoque le bouleversement de l'ordre social établi; et enfin nous explorerons le cadre des soirées, et comment l'auteur s'y prend pour ridiculiser les conventions de la bourgeoisie. Pour commencer notre analyse, nous jetterons un regard rapide sur l'histoire des efforts théâtraux de Vitrac - surtout sur sa collaboration avec Artaud dans le Théâtre Alfred Jarry - pour mieux comprendre son oeuvre dans son contexte historique.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to extend a sincere thank-you to Dr. Brian Pocknell for his tireless commentary and assistance during my research. He has generously given encouragement, academic guidance and, for which I am most grateful, an introduction to theatre. I would also like to express my gratitude to Dr. Madeleine Jeay, who not only offered constructive criticism, but was a source of inspiration throughout my years at McMaster. Special thanks as well to Dr. Dominique Lopicq for her exhaustive and invaluable suggestions.

This thesis is dedicated to my Mother, Gladys Elian, whose unfailing support and patience made it all possible.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : L'HISTOIRE	9
CHAPITRE II : LE MÉNAGE BOURGEOIS	41
CHAPITRE III : LES JEUNES	72
CHAPITRE IV : LES SOIRÉES	89
CONCLUSION	107
APPENDICE : RÉSUMÉ DES PIÈCES	114
BIBLIOGRAPHIE	120

INTRODUCTION

La vie artistique de Roger Vitrac est exceptionnellement variée et fascinante. Sa carrière de dramaturge, de poète et de cinéaste s'étend des années vingt jusqu'aux années soixante, et a vu naître des mouvements comme le dadaïsme, le surréalisme, et le théâtre de l'Absurde. Seul dramaturge prolifique du surréalisme, il a laissé son empreinte sur les domaines de la littérature et du théâtre. Mais, malgré une oeuvre variée et considérable, pourquoi demeure-t-il dans l'ombre d'autres artistes plus connus comme Tristan Tzara, André Breton, et Antonin Artaud, aux côtés de qui il travailla dans les mouvements du dadaïsme, du surréalisme, et surtout dans le mouvement théâtral? Il participa aux événements Dada; en tant que journaliste, il interviewa Tzara et d'autres pour des revues, et écrivit des textes dadaïstes. Il fut l'un des premiers surréalistes, et aussi l'un des premiers exclus du mouvement. Il travailla avec Artaud pendant une dizaine d'années sur des projets de théâtre. Peut-être la réponse à la question de son manque de visibilité se trouve-t-elle dans la constitution même de son oeuvre.

Vitrac fut prolifique, mais il ne voulut jamais se spécialiser dans un seul domaine, ou dans un seul type d'écriture. En conséquence, il ne contribua pas pour beaucoup à un style ou à un mouvement, à la

différence d'un Tzara ou d'un Breton. Cependant son théâtre, fait peu connu, montre une certaine cohésion dans le domaine thématique.

Après avoir examiné les thèmes de ses écrits, il devient évident que, à travers différents types d'écriture (comme le théâtre dadaïste, surréaliste, et du boulevard), Vitrac s'intéresse presque exclusivement aux relations au sein de la cellule familiale. Comme le dit Annette Shandler Levitt:

Vitrac explores the convention of the family, from its origins, clothed in the mystique of courtship and romantic love, through the pleasures and pains of marriage, of its fulfillment in the new generation.¹

Vitrac examine les relations dans les familles, entre les parents et les enfants, le mari et la femme, et aussi dans leur vie quotidienne, en relation avec les amis et les voisins.

Dans l'essai qui suivra, nous allons nous pencher sur quatre pièces "domestiques", et tracer l'évolution de l'écriture et de la pensée de Vitrac. Les Mystères de l'amour, pièce surréaliste, Victor ou Les enfants au pouvoir et Le Coup de Trafalgar, pièces plus près du style Dada, et Le Sabre de mon Père, sa dernière pièce et la plus proche du théâtre conventionnel: toutes ces pièces examinent sous différentes formes des aspects de la famille bourgeoise, et en tirent des conclusions différentes.

De nos jours, si les troupes de théâtre montaient une pièce de Vitrac, ce serait sans doute Victor. Pièce la plus connue de toute

l'oeuvre, elle présente la vie de Victor, petit garçon qui se trouve confronté à la contradiction entre la laideur et la beauté de la vie. Le succès de cette pièce vient surtout des efforts de Jean Anouilh. A sa première représentation en 1928, Victor, ou Les enfants au pouvoir n'a pas été bien reçue. Son humour acerbe et son cadre bourgeois touchait d'un peu trop près la sensibilité des spectateurs. Mais, au fil des années, l'esprit du public a commencé à changer. Les techniques dramatiques de Vitrac, surtout dans Victor, ont été perçues comme étant moins radicales. Beckett, Arrabal, et surtout Ionesco ont produit des pièces qui ressemblaient par l'esprit et les thèmes à l'oeuvre de Vitrac. Comme Vitrac trente ans auparavant, ils ont utilisé les jeux de langage, les techniques de la subversion, et le comique pour remettre en question le théâtre conventionnel. Cependant, ils ont été applaudis pour leurs efforts, tandis que Vitrac avait été ridiculisé. Entre les années vingt et cinquante, l'oeuvre de Vitrac demeure dans l'obscurité. Les pièces écrites après Victor ne sont saluées ni par le public ni par les critiques. Les Oeuvres Complètes, publiées par Gallimard, ne sont guère appréciées d'un public peu habitué aux auteurs contestataires. Ce sont les efforts de Jean Anouilh qui donnèrent à Vitrac le succès qu'il mérite.

En 1962, Anouilh monte Victor comme le clou de la saison théâtrale à Paris. Il admet qu'il doit beaucoup à l'oeuvre de Vitrac, et que ce dernier a beaucoup inspiré le théâtre contemporain. Enfin, le public est prêt à rire des personnages ridicules de la bourgeoisie, et Victor connaît un grand succès. Après cette représentation, Victor est rejoué, mais d'habitude par des troupes de théâtre qui n'ont pas peur de présenter une pièce peu connue ou peu populaire, tout en ayant tout de même une importance historique. Malgré le succès même limité de Victor, toutes ses autres pièces sont rarement montées, et sont rarement étudiées par les universitaires.

Cette situation ne rend pas justice à la diversité et au contenu de l'oeuvre de Vitrac. Ses pièces doivent être examinées d'une manière plus approfondie, car en analysant le dialogue et les thèmes, on détecte un commentaire très intelligent sur la société.

Vitrac connaît très bien sa cible, la bourgeoisie. Il scrute les faiblesses et les caprices de ses personnages, et dans Les Mystères de l'amour, Victor, ou Les enfants au pouvoir, et Le Coup de Trafalgar, il crée des situations dans lesquelles ceux-ci agissent d'une manière familière pour tout spectateur. La famille, fondement de l'ordre bourgeois, y est soumise à l'adultère, à la folie, au mystère, et quelque fois à la mort, tout cela dans les salons de la "société polie". Les

situations deviennent complexes et ridicules, et les personnages, en réagissant d'une manière typiquement bourgeoise, exposent leurs défauts aux spectateurs.

Pour examiner la critique de la bourgeoisie dans son théâtre, il faut bien cerner le cadre familial dans lequel Vitrac place ses personnages. Dans chaque pièce que nous allons examiner, il y a des ménages: des pères, des mères, des enfants, et des amis de la famille. Pour comprendre la destruction complète de cette société, à laquelle se livre Vitrac, il faut limiter l'étude aux trois grands sujets qu'il traite: l'adultère, et ses effets sur le mariage; les jeunes, et le renversement du pouvoir qui bouleverse l'ordre de la société; et enfin celui du "grand événement" - la soirée, où les membres de la bourgeoisie se trouvent dans un contexte familial, le salon, mais dans des situations bizarres qui provoquent des réactions anormales. La soirée fournit un cadre qui s'adapte bien au théâtre, tant par l'élément temporel et spatial, qui ensemble forment une structure dont les référents se trouvent dans la société bourgeoise de l'époque, avec ses formules de politesse, ses tabous, son code figé.

Dans sa critique de la bourgeoisie, Vitrac a recours à différents moyens. Dans Les Mystères de l'amour, il utilise les procédés surréalistes pour examiner la société et ses membres. Dans Le Coup de

Trafalgar et Victor, ou Les enfants au pouvoir, il utilise le comique, surtout le comique dadaïste, pour exposer les faiblesses de la bourgeoisie. Mais dans Le Sabre de mon Père, on voit une différence de traitement, et même de comique.

Les personnages de cette pièce sont vraisemblables. Au lieu de les mettre dans des situations bizarres, avec des événements extraordinaires, Vitrac met en scène une famille qui est familière à tout spectateur, et qui agit d'une manière comique dans le sens classique. Le comique, dans cette pièce, est plutôt "normal", trouvant ses sources dans des situations reconnaissables comme celle d'un père qui aime jouer aux cartes et de sa femme qui veut l'arrêter, par contraste avec Victor, où nous voyons un garçon qui détruit la vie de sa famille, ou Le Coup de Trafalgar, où Arcade est complètement fou, et où les jeunes sont les seuls personnages normaux.

Pour trouver les racines de l'art dramatique de Vitrac, nous allons d'abord examiner l'histoire de sa participation au théâtre, surtout sa collaboration avec Artaud dans Le Théâtre Alfred Jarry. Puis nous allons examiner les trois thèmes centraux - le ménage bourgeois, les jeunes, et les soirées - dans les quatre pièces, afin de montrer comment Vitrac se sert de différents procédés pour critiquer et, à l'exception du

Sabre de mon Père où la perspective est (pour une fois) déplacée, pour détruire les fondements de la bourgeoisie.

NOTES

1. Levitt, Annette Shandler. "The Domestic Tragedies of Roger Vitrac." dans Modern Drama, XXX, 4 (December 1987), 514-527. p. 515

CHAPITRE I - L'HISTOIRE

«D'ailleurs si l'on donnait instantanément aux mots le sens absolu et abstrait qu'ils acquièrent à la longue par l'usage, on pourrait dire d'Alfred Jarry qu'il abandonna, tout jeune, son **ventre** en pâture aux palotins et qu'ensuite il gesticula dans une zone tragique, traversée d'éclairs et détonations, zone dont les pôles étaient, au sommet : la **cervelle**, à la base : le **coeur**.¹»

Si l'on posait la question: «Quel est que le premier nom qui vient à l'esprit lorsqu'on parle du surréalisme?», ce ne serait sans doute pas celui de Roger Vitrac. Auteur dont la réputation se limite au monde universitaire et aux spécialistes du théâtre, son oeuvre ne jouit pas du crédit qu'elle mérite. Elle comprend des pièces de théâtre, de la poésie, des articles philosophiques et journalistiques, et même des films; son oeuvre est tout à fait éclectique, et reflète la vie d'un homme qui a aiguisé ses talents littéraires pendant la période Dada, et qui a terminé sa carrière pendant la période du théâtre de l'absurde. Malgré ses intérêts variés, c'est pourtant dans le domaine du théâtre qu'il produit le plus grand impact, et où il laisse des traces que le théâtre de l'absurde poursuivra quelques années plus tard. Notre exposé porte justement sur son théâtre.

C'est son évolution en tant qu'auteur dramatique qui sera examinée dans cet essai. Le théâtre de Vitrac inclut des genres différents, des pièces très courtes et d'autres plus longues, surréalistes et traditionnelles. Nous nous intéressons aux longues pièces, des pièces qui traitent en particulier du sujet de la famille bourgeoise, et nous essayerons de suivre l'évolution de son théâtre dans ce domaine. Pour illustrer notre étude, nous procéderons à une analyse rapide de l'aspect théorique de son théâtre, et à un survol de l'histoire de sa vie.

Afin de tracer les limites de notre essai, il est peut-être utile de préciser ce qu'il ne comprendra pas. Il ne constituera pas une biographie, comme l'excellente étude détaillée de M. Henri Béhar; il ne s'attardera pas non plus spécifiquement à certaines périodes historiques, comme "Roger Vitrac et l'expérience du Théâtre Alfred Jarry" ou "Roger Vitrac et le théâtre surréaliste", de Jean-Pierre Han. L'essai qui suivra examinera l'évolution des pensées, des philosophies, et de la vie de Roger Vitrac, de son expérience au sein du mouvement surréaliste (si courte fût-elle), puis l'apogée de son théâtre dans le Théâtre Alfred Jarry. A travers cette étude, nous examinerons l'évolution de son écriture, et nous verrons comment cela influe sur ses tentatives théâtrales. Nous étudierons ses débuts au théâtre avec Les Mystères de l'Amour; dans Victor, ou Les enfants au pouvoir, et Le Coup de Trafalgar, nous

détecterons l'influence du Théâtre Alfred Jarry; et puis le changement de style dans Le Sabre de mon Père, sa dernière pièce, qui fournit des éclaircissements sur toute son oeuvre. Nous examinerons d'abord l'histoire de sa vie et de ses activités artistiques, puis de ses relations avec Antonin Artaud et avec le Théâtre Alfred Jarry, et enfin la rupture entre les deux amis et le déclin de sa carrière.

Puisque cet essai traite de ses pièces domestiques, on peut se permettre un examen rapide de ses années formatrices. C'est grâce au travail exhaustif d'Henri Béhar, qui a communiqué avec les amis intimes de Vitrac, que nous pouvons faire une telle enquête.

Né à Pinsac (Lot), le 17 novembre 1899, Roger Vitrac grandit dans la campagne française, lieu qui figurera plus tard dans sa pièce Le Sabre de mon Père. Son père, Jules Vitrac, et sa mère n'eurent pas une vie très heureuse. D'après Mme Kathleen Cannell et Mme Léo Salmon, qui vécurent toutes les deux avec Vitrac, le père en fut responsable. «Son père était coureur, joueur, petit Don Juan de province»². L'argent fut une source d'ennuis dans la famille, car Jules Vitrac «faisait partie du 'Cercle' au Grand Café, dans la rue principale. Et là, il jouait gros jeu. Il s'est d'ailleurs ruiné et a ruiné sa femme.»³. La mère dut non seulement économiser, mais aussi supporter ses infidélités:

[Le père] trompait sa femme continuellement. Naturellement, dans le village de Pinsac et la petite ville de Souillac, cela s'est tout de suite su. Il y avait des scènes affreuses et même des bagarres, généralement au milieu de la nuit. Alors, la mère obligeait Roger à se lever et le père à jurer sur la tête de l'enfant qu'il ne recommencerait jamais. Mais il ne tenait pas longtemps de telles promesses. Aimant ses parents, et souffrant horriblement pour sa mère, on comprend aisément son martyre, qui a coloré toute sa vie à lui, et ses amours.⁴

On voit dans ces histoires une étonnante similarité entre la vie de Vitrac, et la vie et les personnages qu'il représente dans les pièces. Comme dit le Béhar: «on pressent déjà la part de réalité qui a été transportée dans l'oeuvre dramatique de Roger Vitrac» (16).

Quand Vitrac eut douze ans, la famille déménagea à Paris où le jeune Roger vécut des expériences qu'on peut trouver «dans Le Coup de Trafalgar qui est l'histoire absolument exacte»⁵. Le père ayant trouvé un emploi, la famille resta à Paris jusqu'au commencement de la guerre. En 1918, Roger et sa mère déménagèrent à Souillac, où ils restèrent jusqu'à l'armistice⁶. Ensuite Roger retourna à Paris, où il commença sa carrière d'artiste. Hanté par son enfance malheureuse, Roger écrira ses 'drames bourgeois' que nous étudierons par rapport à son histoire. Ces brèves remarques sur l'enfance de Roger Vitrac suffisent pour faire comprendre les racines de son art dramatique. Après tout, «tous les éléments de ces

dramas bourgeois, ainsi que tous les personnages, ont été tirés de la vie, presque sans déguisement.»⁷ Roger Vitrac s'inspira de sa propre vie pour sa création dramatique, et écrivit la première pièce qui traite de la famille, Les Mystères de l'Amour, pendant sa période surréaliste.

Sautons maintenant quelques années jusqu'à la période surréaliste, car les activités de Vitrac entre son enfance et la période surréaliste ne figurent pas dans notre étude. Roger Vitrac, ancien membre du mouvement Dada, rencontra André Breton à travers la revue Aventure, qu'il aida à fonder, et à laquelle il contribua⁸. Vitrac, avec Breton et d'autres qui s'intéressaient au modernisme, tentèrent d'organiser une manifestation, le «Congrès de Paris pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne»⁹ qui marqua une des premières tentatives contre l'esprit Dada. A cause des querelles entre Breton et Tristan Tzara, le Congrès n'eut pas lieu, ce que Vitrac regretta dans L'Intransigeant: «C'est dommage. L'occasion était excellente. Le dadaïsme s'achevait victorieusement dans une défaite conquérante, si l'on peut dire.»¹⁰ Malgré cette chute, la tentative du Congrès de Paris fut importante dans l'histoire, car il lia Vitrac aux hommes du surréalisme (et, par extension, l'opposa aux Dadaïstes), fait qui influença toute sa vie.

Vitrac fut l'un des premiers à participer aux activités du surréalisme. Il voyagea avec Germain Nouveau, Aragon, Breton, et Morise dans la Vallée de la Loire pour «une grande aventure combinant les chemins spirituels aux routes matérielles» (Béhar, 58). Flânant dans les chemins et les rues, ces hommes allèrent «au hasard à pied, tout en devisant, ne s'accordant de crochets volontaires que ce qu'il fut pour manger et dormir.» (Béhar, 59). Ce voyage fut l'inspiration des Champs magnétiques de Breton, et inspira aussi le premier Manifeste du Surréalisme.

SURRÉALISME, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.¹¹

Voilà qui signale une grande révolution dans l'activité créatrice. Breton et les surréalistes déclarèrent publiquement leurs intentions. Il s'agissait de la révélation d'une réalité hors de la raison, où les participants renonçaient aux restrictions artistiques, et au rôle des artistes comme créateurs; ils furent: «les modestes *appareils enregistreurs* qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent...»

(Breton, 40). Ils renonçaient aussi au talent: «Nous n'avons pas de talent, demandez à...Roger Vitrac:

A peine avais-je invoqué le marbre-amiral que celui-ci tourna sur ses talons comme un cheval...¹²

Vitrac continue la démonstration de son non-talent, et annonce qu'il fait partie de ceux qui firent «acte de SURREALISME ABSOLU» (Breton, 38).

Bien avant le Manifeste, Vitrac montra des attitudes surréalistes. Dans son article "Mise en Confiance", il constate que «La production littéraire ne peut ni susciter, ni justifier un critérium de la pensée.»¹³ Il poursuit l'idée de l'inconscience dans "Chambre Ouverte". Parmi d'autres suggestions, il propose que, pour «résoudre autrement que par l'expression les problèmes de la vie», il faut «pousser à l'extrême la faculté d'oubli jusqu'à ne plus trouver un fil, si mince soit-il, entre deux états»¹⁴. Ce germe de l'idée d'une relation entre deux états des êtres humains est développé dans un article où il s'interroge sur ses attitudes envers l'écriture¹, intitulé avec humour "Roger Vidrac" (pour garantir l'anonymat, sans doute!). C'est ici qu'on voit, pour la première fois, une philosophie bien réfléchie sur l'inconscient. Il parle d'«une zone tragique, vivant au point de faire oublier la matière même du corps»¹⁵. Il fait

¹Roger Vitrac fit une série d'interviews, dans lesquelles il interroge, parmi d'autres, André Breton et Tristan Tzara, sur le sujet «Pourquoi écrivez-vous?» Comme il faisait partie du groupe surréaliste, il s'interviewe sur le même sujet.

preuve aussi de cet humour constant dans toute son oeuvre, quand il se réplique qu'il écrit comme il parle: «pour rien dire». Il explore aussi le rôle du langage, le décrivant comme l'ancien «fruit ou...excrétion de cette seule réalité» (i.e. la zone tragique). Le surréalisme orthodoxe se manifeste quand Vitrac continue, ruminant sur les merveilles de la physiologie humaine, en disant «qu'il y a un monde entre l'oeuvre quelle qu'elle soit et la pensée». Cette «zone tragique» se manifestera plus tard dans les aspects théoriques du Théâtre Alfred Jarry, et dans ses pièces. On remarque dans le même article une attaque contre Dada: «Certains écrivains ont essayé de classer [les mots] selon un rythme ou selon leurs affections réciproques. Ils se sont grossièrement trompés.» Pour un mouvement qui ne voit aucun sens dans les mots, ayant comme standards les poèmes comme «Gadji Beri Bimba» par Hugo Ball, la critique est claire.

Les relations amicales entre Vitrac et les Surréalistes ne durèrent pas longtemps. Vitrac, l'un des premiers membres du mouvement Surréaliste, fut l'un des premiers exclus. La date précise de son exclusion et ses causes ne sont pas claires. Béhar constate que c'était à cause de raisons artistiques, ce qui est fort possible. Breton, un vrai tyran, n'acceptait aucune déviation de ses idées sur la révolution. J.P. Han, dans "Roger Vitrac et le Théâtre surréaliste" dit que: «Le (faux)

problème, pour lui, se pose en ces termes: "Le théâtre ou la vie?"...La réponse est évidente: "Plutôt la vie!"» (10) Breton, qui renonça à tout genre littéraire et à toute restriction artistique, et qui se voua à la recherche d'une unité entre la «cervelle» et l'esprit, réagit contre les «notions de dualité et de jeu que semble introduire le théâtre» (10). Il y a aussi la possibilité que le Communisme ait divisé le groupe, Breton constatant que c'était le seul moyen de révolte. En tout cas, Vitrac, que ce soit à cause de la politique ou pour des raisons esthétiques, a été exclu du cercle. Mais il ne le quitta pas tout seul; il emporta l'amitié d'un autre dévoué du théâtre: Antonin Artaud. Les relations entre ces deux hommes, fondées sur une passion commune pour le théâtre, contribuèrent en grande partie à former leur philosophie du théâtre.

Le Théâtre Alfred Jarry fut le résultat des efforts de Roger Vitrac, Antonin Artaud, Robert Aron, et du Docteur Allendy, ainsi que de son épouse Yvonne; ces deux derniers étaient chargés de trouver des fonds et d'organiser les représentations. Ce théâtre, ayant débuté en 1926 avec leur premier manifeste, a continué officiellement jusqu'en 1930, avec la publication du dernier pamphlet, Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique. Pendant cette période, Vitrac et Artaud furent des collaborateurs constants dans le domaine esthétique (Robert Aron quitta le Théâtre après la représentation du Songe de Strindberg), les Allendy

s'occupèrent plutôt du côté monétaire et de la production. Ce sont surtout les relations entre Roger Vitrac et l'homme de théâtre Antonin Artaud qui nous intéressent dans cette étude. Tous les deux s'étant formés au mouvement surréaliste, une fois bannis, ils transposèrent les idéaux du surréalisme au théâtre, et leurs tentatives furent révolutionnaires pour le théâtre actuel. Le Théâtre Alfred Jarry n'eut que quatre programmes "officiels", et huit représentations. Mais ce théâtre de courte durée fit face à des difficultés financières, à l'incompréhension des critiques, et aux attaques des surréalistes. Il a cependant créé un nouveau type de théâtre qui, en huit courtes soirées et matinées, a eu un effet non seulement sur la carrière de Vitrac et d'Artaud, mais sur le théâtre lui-même.

Le Théâtre Alfred Jarry doit être examiné sous trois aspects: ses aspects théoriques, qui se manifestent à travers les déclarations et les écrits personnels des artistes; son histoire, avec l'hostilité des surréalistes et ses difficultés de production; et enfin son succès, dont l'étude sera limitée aux pièces de Vitrac. Deux d'entre elles (Les Mystères de l'Amour, Victor, ou Les enfants au pouvoir) ont été montées par le Théâtre Alfred Jarry, et une troisième (Le Coup de Trafalgar) n'y est jamais parvenue faute de moyens (et aussi à cause de la difficulté qu'eut Vitrac à terminer la pièce). Une fois ce mouvement théâtral

examiné, nous serons en mesure d'aborder la dernière pièce de Vitrac, Le Sabre de mon Père, qui ne ressemble à aucune autre, sauf dans son utilisation du cadre familial.

Le nom du théâtre fut soigneusement choisi par les artistes.

Alfred Jarry, renommé pour son oeuvre explosive Ubu Roi, mit en scène toutes les caractéristiques de la révolte. Ubu Roi attaque les conventions de l'esthétique, du langage, du pouvoir, du "bon goût", et, ce qui est le plus important, du théâtre. Jarry était déjà nommé par les surréalistes «surréaliste dans l'absinthe»¹⁶. Vitrac, dans son article "Mort d'Alfred Jarry", examine la philosophie de son oeuvre, en y repérant des tendances surréalistes. Il dit que Jarry «gesticula dans une zone tragique, traversée d'éclairs et détonations, zone dont les pôles étaient, au sommet: la **cervelle**, à la base: le **coeur**.»¹⁷ Ainsi Jarry explore la région préférée des surréalistes, celle où l'on trouve une synthèse de l'esprit et du corps. Vitrac continue en disant:

Il résolut de gagner cette gageure : une oeuvre
où Dieu, la Famille, la Logique, l'Intelligence,
la Pensée, le Langage se mélangent, se
dissolvent et se recréent en constructions
étonnantes.¹⁸

Il n'est donc pas surprenant que, dans le premier manifeste du Théâtre Alfred Jarry, et dans tous ses écrits suivants, il soit question de la révolte contre les canons (soit esthétiques, poétiques, politiques), et de la

recherche d'une synthèse du monde réel, corporel, et du monde de la pensée et de l'esprit.

Dès le début, le Théâtre Alfred Jarry se déclare contre le théâtre traditionnel - le théâtre de boulevard. Jarry lui-même, dans son essai "De l'inutilité du théâtre au théâtre" traite de tout le théâtre actuel avec mépris. Il constate qu'il n'y a aucun «point original» au théâtre, et que le public fréquente la Comédie-Française parce que les grands auteurs «sont joués d'une façon continue»¹⁹. Le Théâtre Alfred Jarry s'accorda avec cette vision. Vitrac et Artaud se plaignent qu'on ne peut pas trouver «un théâtre absolument pur»²⁰; mais ils veulent plus que le divertissement sur scène. Le premier manifeste déclare que «notre impuissance à croire, à nous illusionner est immense»²¹. En 1927, ils déclarent: «nous avons besoin de croire à ce que nous voyons»²². De plus, ils ne veulent aucune fausseté au théâtre, car ils sont «incapables d'accepter un théâtre qui continuerait à tricher avec [eux]»²³. «[T]out ce qui constitue ce que l'on est convenu d'appeler la mise en scène, comme éclairage, décors, costumes, etc» - «tous les moyens de théâtre proprement dit»²⁴ ne méritent que le mépris. Le Théâtre Alfred Jarry se trouve dans la «nécessité...d'être le plus vrai et le plus vivant possible» (16), ce qui indique la quête d'une nouvelle réalité au théâtre. Il doute des fondements même du théâtre:

Nous ne croyons pas, nous ne croyons plus qu'il y ait quelque chose au monde qui se puisse appeler le théâtre, nous ne voyons pas à quelle réalité une semblable dénomination s'adresse. (22)

Il cherche une nouvelle réalité participant du même esprit, du même domaine que le surréalisme. Cette pensée éloigne le Théâtre Alfred Jarry du théâtre contemporain, où les problèmes de l'intrigue sont résolus au troisième acte, et où les spectateurs rentrent chez eux satisfaits et heureux. Comme le dit David Whitton dans son livre, Stage directors in modern France:

The term pure theatre as Artaud uses it does not mean simply a theatre of theatricality but one involving the whole being and pursued unconditionally to its utmost consequences. For Artaud, it was no longer a question of renovating theatre but of renovating life by means of a theatre dedicated to real life - that is, to the subconscious, to chance and the irrational, concretely manifested on the stage.²⁵

Le Théâtre Alfred Jarry cherche à présenter sur scène la réalité intérieure. Il ne met en scène des pièces que «pour arriver à ce que tout ce qu'il y a d'obscur dans l'esprit, d'enfoui, d'irrévélé se manifeste en une sorte de projection matérielle, réelle.» (22) Cette déclaration ressemble aux idées de Jarry. Dans "L'inutilité du théâtre au théâtre", il constate qu'une scène simple «évite le rappel périodique au non-esprit» (310),

indication que le vrai théâtre doit s'occuper de la vie intérieure. Pour Jarry, l'illusion au théâtre, comme les trompe-l'oeil, est destinée «à celui qui voit grossièrement, c'est-à-dire ne voit pas, et scandalise qui voit d'une façon intelligente...la nature» (309). L'orientation du Théâtre Alfred Jarry converge avec celle-ci. Dans son premier manifeste, les auteurs disent que «si le théâtre est un jeu», ils ne peuvent pas l'accepter, car il y a «trop de graves problèmes» qui accaparent leur attention (11).

Une solution s'offre donc: celle de se concentrer sur la réalité intérieure. En 1928, ils déclarent que le théâtre, pour eux, sera «véritablement *un acte*, soumis à toutes les sollicitations et à toutes les déformations des circonstances et où le hasard retrouve ses droits» (27). Cette définition est soutenue par Artaud, qui dit à propos du Songe de Strindberg que «le théâtre actuel représente la vie, cherche...à nous restituer la vérité ordinaire de la vie, ou bien il cultive l'illusion» (79), ce qui est le pire. Ils parlent de l'actualité, approche qui fait référence à la société dans laquelle se trouve le théâtre. Sans doute, cela fait-il allusion à la notion de cette réalité «vue à la fois sous son recto et son verso» (34). Cette actualité se compose «de sensations et de préoccupations, plus que de faits» (34). Vitrac, dans ses écrits, explore cette réalité dans "Roger Vidrac":

Je crois qu'en s'exprimant et en exprimant
l'inconscient on a révélé qu'au-dessus de la
personnalité il y avait quelque chose
d'inexprimable et d'irrévélé.²⁶

On voit l'idée de cette réalité pour la première fois en 1926, où le théâtre doit «donner ce monde éphémère, mais vrai, ce monde tangent au réel»

(12). Le théâtre, alors, ne fonctionne pas pour produire des pièces, mais pour «arriver à ce que tout ce qu'il y a d'obscur dans l'esprit, d'enfoui, d'irrévélé se manifeste en une sorte de projection matérielle, réelle.» (22)

Cette phrase rappelle les mots de Vitrac à propos de Jarry, le lieu où toutes les choses éclectiques «se dissolvent et se recréent en constructions étonnantes»²⁷. Artaud lui-même exprime la même idée dans la lettre ouverte à Ida Mortemart, quand il écrit qu'il y a une «antithèse profonde et éternelle entre l'asservissement de notre état et de nos fonctions matérielles et notre qualité, d'intelligences pures et de purs esprit.» (72) Le Théâtre Alfred Jarry, par conséquent, «s'efforcera de traduire ce que la vie oublie, *dissimule*, ou est incapable d'exprimer» (28).

Le théâtre n'imité pas la vie; le théâtre «vise à la continuer». (28)
Cela est une «opération magique» (28). Le théâtre est «une véritable opération de magie» (23), par ailleurs, il ne faut pas «faire» de la magie, cependant «c'est...de magie qu'il s'agit» (28). Artaud éclaire cette notion de magie en parlant d'Ida Mortemart:

Il y a, dans cette pièce [Victor], une perversité incontestable, mais elle n'est pas pire que nous ne le sommes tous dans ce sens. Tout ce qui est sale ou infect a un sens et ne doit pas être entendu directement. Nous sommes ici en *pleine magie*, en pleine déchéance humaine.²⁸

La magie est donc une synthèse entre le pire, la déchéance humaine, et le plus pur, car Ida est un personnage de l'au-delà. Ce que le Théâtre Alfred Jarry cherche, c'est «une certaine émotion *psychologique* où les ressorts les plus secrets du coeur seront mis à nu» (23), une réponse émotionnelle du spectateur, une synthèse entre le corporel et le spirituel.

Tout cela implique une participation des spectateurs, tout à fait vraie car le spectacle idéal pour le Théâtre Alfred Jarry est celui auquel les spectateurs participent, comme «un déploiement de police» (12), ou «comme une partie de cartes à laquelle tous les spectateurs participeraient» (28). Nous avons déjà vu que le théâtre doit continuer la vie réelle; les écrivains du Théâtre Alfred Jarry vont plus loin, disant que les spectateurs, les acteurs, et les écrivains, ne peuvent se «prendre au sérieux que si nous avons très nettement l'impression qu'une parcelle de notre vie profonde est engagée dans cette action qui a pour cadre la scène» (15).

Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa

chair sont en jeu. Il ira désormais au théâtre comme il va chez le chirurgien ou le dentiste. Dans le même état d'esprit, avec la pensée évidemment qu'il n'en mourra pas, mais que c'est grave, et qu'il ne sortira pas de là dedans intact.(14)

Quelle gravité dans cette notion de participation! Le spectateur doit offrir non seulement son corps, mais aussi son âme. Le Théâtre Alfred Jarry ne se contente pas seulement des effets traditionnels du théâtre; il ne veut pas toucher «à l'esprit...ou aux sens...mais à toute leur existence» (13). Le spectateur doit sortir de la salle avec une «angoisse humaine» (16). Ce partage au théâtre est très intime, et exige justement une «adhésion intime, profonde» (16). Les représentations du Théâtre Alfred Jarry ne sont pas sans effets. Pour ceux qui le méritent, «une partie importante du domaine de l'esprit et de la conscience peut être définitivement sauvée ou perdue» (24). Comme le dit Bettina Knapp:

The spectator must be shocked, must react violently to the 'unprecedented eruption of a world' on the stage; he must feel that he is seeing the essence of his own being before him, that his life is unfolding within the bodies of others. If a theatrical production is to be considered effective, the spectator must experience anguish, be immensely and intensely involved; so deeply affected, in fact, that his whole organism is shaken into participation.²⁹

Qui accepterait de se mettre dans une telle situation? L'auditoire est pris au sérieux dans le Théâtre Alfred Jarry. Les spectateurs doivent assister au théâtre non comme «un but, mais un moyen» (27). Ils doivent être prêts à participer au spectacle. Alfred Jarry touche la question des spectateurs, trouvant qu'il y en a très peu qui soient dignes d'un bon spectacle. Selon lui, il y aurait, peut-être, cinq cents spectateurs qui comprennent le théâtre, et qui doivent recevoir «le repos de ne pas voir sur la scène ce qu'ils ne comprennent pas, le plaisir actif de créer aussi un peu à mesure et de prévoir»³⁰. Le Théâtre Alfred Jarry s'inquiète de la possibilité de trouver «un public capable de nous faire le minimum de confiance et de crédit nécessaires, en un mot de *lier partie avec nous*» (12) (souci qui ne s'avérera que trop vrai plus tard). Nous reviendrons au public plus tard, car la réception populaire du Théâtre Alfred Jarry est liée à son objectif de révolution théâtrale.

Jusqu'en 1930, les objectifs du Théâtre Alfred Jarry sont clairs et cohérents. Les spectateurs doivent participer aux spectacles qui révèlent une réalité vue à travers l'inconscient. Malgré le désaccord entre Breton et le Théâtre Alfred Jarry, les objectifs du théâtre sont semblables à ceux du surréalisme. Les manifestes du Théâtre Alfred Jarry émanent d'Antonin Artaud, mais il est essentiel de souligner que Vitrac et Artaud ont travaillé en étroite collaboration, et que les publications sous le nom

"Théâtre Alfred Jarry" reflètent les pensées des deux écrivains.

Cependant, il y a un changement subtil dans leur pamphlet ultime, Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique. Les manifestes précédents mettaient l'emphase sur l'aspect théorique du théâtre; dans le dernier pamphlet, les moyens pratiques sont enfin expliqués. Il y a pourtant quelques surprises dans l'explication.

Au premier abord, on peut voir un changement d'organisation. Le Manifeste d'un théâtre avorté a été publié dans une revue, et a été écrit dans un style simple. Le programme de chaque spectacle n'avait pas l'air professionnel, et n'était pas classé dans les archives. Mais quand on consulte Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique, on découvre d'abord les adresses des fondateurs (ce qui implique une permanence, quelque chose d'officiel), et puis un texte bien organisé et écrit, avec des photos. L'objectif, qui n'est pas surprenant, est annoncé clairement au début:

*Le Théâtre Alfred Jarry...se propose par des moyens spécifiquement théâtraux de contribuer à la ruine du théâtre tel qu'il existe actuellement en France, en entraînant dans cette destruction toutes les idées littéraires ou artistiques, toutes les conventions psychologiques, tous les artifices plastiques, etc., sur lesquels ce théâtre est bâti et en réconciliant, au moins provisoirement, l'idée de théâtre avec les parties les plus brûlantes de l'actualité.*³¹

Objectif ambitieux! Le concept d'«une idée nouvelle du *personnage de théâtre*» est introduit, et c'est à travers ce personnage que les acteurs «pourront revêtir l'apparence de personnalités en vue»³². On parlait certes des émotions avant ce pamphlet. Mais c'est à travers ce «*ton théâtral nouveau*» que Vitrac et Artaud projettent de «souligner et même déceler des sentiments supplémentaires et étrangers.»³³ Toutefois, les sentiments ne sont plus spécifiquement ceux de l'inconscient, ce qui est la plus grande différence. L'inconscient n'est plus l'objectif principal du théâtre:

nous n'entendons pas exploiter l'inconscient pour lui-même, qu'en aucun cas il ne saurait être le but exclusif de nos recherches et ... nous lui conserverons un caractère nettement objectif, mais *seulement à l'échelle du rôle qu'il joue dans la vie quotidienne.*³⁴

Le monde qui est «tangent au réel» n'est pas complètement abandonné, mais il est loin de la pratique du théâtre. Le rôle de ce dernier dans «la vie quotidienne» est précisé comme «la confusion qu'il engendre de l'auteur, par le metteur en scène et les acteurs, jusqu'aux spectateurs»³⁵. En fait, l'inconscient n'est qu'un élément de toute la représentation. Les surréalistes ne sont pas oubliés: «[t]ant pis pour les analystes, les amateurs d'âme et les surréalistes. Tant mieux pour tout le monde.»³⁶

L'artistique est répudié, mais la proposition d'une «nouvelle pantomime» est posée. Jarry, dans L'inutilité du théâtre au théâtre, constate que la pantomime finit par reproduire un «langage mimé conventionnel, fatigant et incompréhensible» (312). Le Théâtre Alfred Jarry veut aussi éviter cette erreur artistique, et propose une «pantomime nouvelle» qu'on voit pour la première fois, et qui est accomplie à travers le nouveau «*personnage de théâtre*»³⁷ Pour éviter la critique de recourir aux artifices de l'artistique, cette pantomime «n'a rien de gratuitement artistique puisqu'elle est destinée à mettre en évidence ... toutes les trahisons de la personnalité»³⁸, ce qui évite les mécanismes du théâtre pour révéler les pensées des personnages. Cette conception de l'artistique est tout à fait surprenante pour un théâtre qui s'occupe essentiellement de théorie, et non de pratique.

Bien que le rôle de l'inconscient ait changé, l'objectif de la révolte n'est pas du tout abandonné. Mais la révolte, dans ce pamphlet, est expliquée d'une façon précise, en introduisant l'idée de honte:

[Le Théâtre Alfred Jarry] se fera la spécialité d'un sentiment sur lequel aucune police du monde n'a de prise: *la honte* ... le plus redoutable obstacle à la liberté.³⁹

Le Théâtre Alfred Jarry trouve sa raison d'être dans la révolte, puisqu'il existe pour «accentuer et aggraver en quelque sorte le conflit dénoncé

entre les idées de liberté et d'indépendance qu'il prétend défendre», et ceux qui s'y opposent. C'est en remplissant cette fonction que «son existence serait du reste justifiée»⁴⁰. C'est cette idée de révolte qui demeure intacte, parmi tous les changements subis par les prises de positions de ses fondateurs. Cette idée de révolte est reflétée dans l'oeuvre de Vitrac, et sera examinée plus tard dans l'essai.

Il est essentiel d'examiner les raisons de ces changements, les moyens et la paternité des manifestes étant les plus importants. Le Théâtre Alfred Jarry a toujours été rongé par les difficultés financières. Avec seulement 3000 ff en poche pour la première représentation, le couple Allendy et Robert Aron ne réussirent pas à trouver l'argent pour cette tentative de théâtre. Une lettre de Mme Allendy révèle qu'il y avait «un déficit de 6 à 7 000 francs entièrement payé par [Aron].»⁴¹ Cette situation ne changea pas, et même l'aide du Gouvernement suédois pour la représentation du Songe a été retirée à cause du scandale. Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique a donc été écrit pour trouver un appui populaire à un théâtre qui réussit toujours à offenser le public (tâche difficile, sans doute). Les adresses (de Vitrac et d'Artaud), au début du pamphlet, donnèrent à un théâtre éphémère (sans troupe de comédiens, sans salle de représentation) un air de permanence. Le Théâtre Alfred Jarry visait un succès populaire. On peut imaginer la frustration des

artistes qui voulaient produire des représentations de qualité, et qui en étaient toujours empêchés. Artaud a prié, dans une lettre à Louis Jouvet en 1931, de ne pas le juger «sur les représentations improvisées du Théâtre Alfred Jarry», car la mise en scène a été «trahi[e] par ... les acteurs ... [et] par les circonstances»⁴². Pour trouver l'argent, on fait appel d'habitude aux spectateurs éventuels; quel meilleur moyen d'attirer leur intérêt que de traiter au théâtre ce qui les concerne? Vitrac et Artaud voulaient maintenir l'équilibre entre leurs aspirations théoriques et la nécessité du soutien populaire. Ses promoteurs se proposent donc de:

porter à la scène des manifestations positives, objectives et directes capables, par l'utilisation rationnelle d'éléments acquis et éprouvés, de disqualifier d'une part les poncifs et les fausses valeurs modernes et d'autre part de rechercher et de mettre en évidence les *événements authentiques* et probants de l'état actuel des Français. Étant bien entendu qu'il englobe dans cette dernière dénomination le passé récent et le futur prochain.⁴³

La révolte contre les institutions est soigneusement maintenue, mais l'idée d'utilité du théâtre pour la société contemporaine est ajoutée pour la première fois, peut-être parce que l'on ne voulait pas effrayer ceux qui s'intéressaient au théâtre pour des raisons autres qu'esthétiques. Les considérations financières ont influencé la théorie.

Tout en reconnaissant que la question des moyens était importante pour le Théâtre Alfred Jarry, il faut néanmoins examiner celle de la paternité du pamphlet pour trouver les raisons les plus importantes aux changements qui y apparaissent. Jusqu'en 1930, c'était Artaud, avec la collaboration de Vitrac, qui écrivait les publications. Artaud signa son «Manifeste pour un théâtre avorté», et Vitrac écrivit des extraits pour les programmes. Mais Henri Béhar, dans Roger Vitrac: Un réprouvé du surréalisme révèle que Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique fut écrit par Roger Vitrac. Dans les lettres inédites d'Artaud à Vitrac, nous voyons que c'est Vitrac qui fut le responsable de la production. Artaud, dans une lettre non datée, dit que l'idée de la brochure venait de Vitrac, et qu'il «aimerai[t] que ce soit [Vitrac] qui [s'occupe] de tout ce qui concerne les brochures, la propagande, les affiches, les programmes, etc..» car c'était lui qui pouvait le faire mieux qu'Artaud⁴⁴. De même, on voit dans une lettre du 25 janvier 1930 qu'Artaud parle du travail de Vitrac. Il dit:

Ton travail à l'heure qu'il est devrait être prêt et la brochure faite. Il y a trop longtemps que tout cela traîne. ... Finissons-en. J'en ai assez.⁴⁵

A travers les lettres, on voit qu'Artaud contribue aux idées du pamphlet, comme l'actualité du théâtre («la France est le seul pays d'Europe à

n'avoir pas de théâtre correspondant aux bouleversements actuels» p. 287) et la structure («il ne nous restera plus qu'à donner notre programme et à dire un mot sur le ton théâtral, l'objectivité absolue, le décor etc...» p. 287). Mais c'est Vitrac qui l'a écrit, ce qui est corroboré par la phrase caustique d'Artaud:

En ce qui concerne l'adresse à mettre sur la brochure je crois que je suis encore capable de répondre à une lettre quand c'est nécessaire et important. Mais c'est surtout une question de principe.⁴⁶

Ce petit paragraphe fait sentir le désaccord entre les deux hommes, surtout dans le domaine de la théorie, car Artaud parle du principe de paternité, dissension qui ne s'était pas manifestée jusque là. Mais, qui plus est, ce paragraphe montre sans le moindre doute que l'auteur était Vitrac.

Le fait que Vitrac soit l'auteur peut expliquer le changement le plus intéressant dans l'énoncé de la théorie, celui qui concerne le comique. Avant 1930, l'humour est mentionné une fois seulement, dans la deuxième brochure de 1927 intitulée Théâtre Alfred Jarry. L'humour dans ce texte est lié à l'art dramatique: «Comique ou tragique, notre jeu sera l'un de ces jeux dont à un moment donné on rit jaune»⁴⁷. Mais l'humour n'est pas très important pour la théorie, car ce n'est pas un mécanisme pour réaliser l'objectif des auteurs. Tout cela change en

1930; le comique devient très important. Presque une page entière s'attarde à une définition de l'humour, en mettant l'accent sur l'ironie, spécifiquement «l'ironie allemande» qui marque ce qui est appelé «une certaine évolution de l'esprit moderne», la notion d'actualité continuée.

L'humour devient le moyen d'arriver au but du théâtre:

En résumé, nous nous proposons comme thème : *l'actualité* entendue dans tous les sens; comme moyen : *l'humour* sous toutes ses formes; et comme but : *le rire absolu*, le rire qui va de l'immobilité baveuse à la grande secousse des larmes.⁴⁸

Les spectateurs sont encore touchés dans l'âme, mais ce n'est plus comme une expérience chez le chirurgien; c'est plutôt comme une expérience intensive chez un comique professionnel.

Le dernier mot sur l'humour peut définir toute l'oeuvre dramatique de Vitrac; l'humour, c'est la «seule attitude compatible avec la dignité de l'homme pour qui le tragique et le comique sont devenus une balançoire [c'est moi qui souligne]»⁴⁹. Dans les pièces domestiques de Vitrac que nous allons étudier, les situations humoristiques sont toujours un peu tristes: l'ironie et le sarcasme touchent la morne vérité de la condition humaine, comme le Général qui joue au dada dans Victor, et la mère qui utilise les insultes des petits enfants dans Le Coup de Trafalgar.

Même si les lettres d'Artaud n'existaient pas, on pourrait déduire l'influence de Vitrac sur le comique d'après les aspects théoriques du Théâtre Alfred Jarry. La brochure publiée en 1930, Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique fut la dernière collaboration de Vitrac et d'Artaud. Finalement, leur amitié qui avait résisté à l'exclusion du surréalisme, et à l'hostilité publique envers leur théâtre, ne put survivre aux problèmes financiers. Vitrac, qui essayait de finir Le Coup de Trafalgar depuis au moins cinq ans, donna le manuscrit à Marcel Herrand et Jean Marchat pour la mise en scène en 1934 même si Artaud voulait monter la pièce dès 1930. Leur rupture est antérieure à cette époque. Artaud, dans une lettre datée du 25 janvier 1930, dit que le «silence [de Vitrac] est un peu fort»⁵⁰. Mais une lettre de Vitrac à Jean Puyabert, datée du 12 mars 1930, raconte qu'il attendait Artaud:

Il va arriver d'un moment à l'autre et nous irons de compagnie à L'Intransigeant, retirer de magnifiques clichés constituant les illustrations de la brochure qui sortira dans une quinzaine de jours [ce fut Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique] ...⁵¹

Il semble qu'il y ait eu des ruptures et des réconciliations, les ruptures étant dues à leurs divergences théoriques. C'est ce que révèlent les propos d'Artaud lorsqu'il a dit qu'il n'accompagnerait pas Vitrac pour «faire un théâtre pour défendre certaines idées, politiques ou autres».

Pour lui, la politique sur scène n'était pas importante, car «il n'y a dans le théâtre que ce qui est essentiellement théâtral qui» l'intéressait⁵². Il ne voulait pas utiliser le théâtre pour un objectif politique. Il dit aussi qu'il ne trouve «aucun inconvénient» à ce que Vitrac montre son manuscrit à d'autres. La rupture finale entre eux prend l'allure d'une querelle personnelle, ne portant pas sur les idées philosophiques. Malgré le fait qu'Artaud espère qu'«une nouvelle ère d'amitié va s'ouvrir entre» eux⁵³ en 1932, c'est après la représentation du Coup de Trafalgar en 1934 que les amis ont échangé les dernières insultes.

Pour des raisons inexplicées (à cause du petit nombre des lettres de Vitrac), Vitrac résista aux tentatives d'Artaud pour réaliser sa pièce. Jouvot offrit à Artaud l'occasion de lire des extraits de Coup de Trafalgar, et peut-être l'occasion de la monter; Artaud écrivit à Vitrac: «cela te paraîtra sans doute inutile et déplacé. Tu ne comptes pas en Jouvot ... mais j'estime que tu as tort et qu'il ne faut négliger aucune chance»⁵⁴. On peut se demander pourquoi Vitrac refusa une telle occasion de réaliser sa pièce. Mais ne nous perdons pas en conjectures; nous savons qu'Artaud a écrit une critique peu favorable de la pièce, qui a provoqué des querelles entre eux. Artaud accuse Vitrac de se poser «*publiquement* en détracteur de [ses] idées»⁵⁵. Au bout de dix ans, l'amitié des deux hommes n'existait plus, et ils ne se parlèrent plus

pendant de nombreuses années. Mais la rupture de ses relations avec Artaud marque aussi une rupture dans la carrière de Vitrac; une fois Artaud parti, ses oeuvres dramatiques dépérissent, et c'est justement cette évolution des pièces domestiques que nous allons analyser.

NOTES

1. Vitrac, Roger. "Mort d'Alfred Jarry". dans Vitrac. Champ de Bataille, 75.
2. Béhar, Henri. Roger Vitrac. Paris: Librairie A.G. Nizet, 1966. p. 15
3. Ibid., 15.
4. Ibid., 16.
5. Ibid., 34-35.
6. Ibid., 3.
7. Ibid., 21.
8. Ibid., 71.
9. Vitrac, Roger. L'Intransigeant, 17 mars 1931. dans Béhar. Roger Vitrac, 51.
10. Vitrac, Roger. L'Intransigeant, 17 mars 1931. dans Béhar. Roger Vitrac, 52.
11. Breton, André. Manifestes du surréalisme. Saint-Amand: Gallimard, 1973. p. 42
12. Ibid., 40.
13. Vitrac, Roger. "Mise en Confiance". dans Vitrac. Champ de Bataille, 29.
14. Vitrac, Roger. "Chambre Ouverte". dans Vitrac. Champ de Bataille, 45-46.
15. Vitrac, Roger. "Roger Vidrac". dans Vitrac. Champ de Bataille, 52.
16. Breton, André. Op. Cit., 39.

17. Vitrac, Roger. "Mort d'Alfred Jarry". dans Vitrac. Champ de Bataille, 75.
18. Ibid., 77.
19. Jarry, Alfred. "De l'inutilité du théâtre au théâtre". dans Jarry. Ubu, 307.
20. Artaud, Antonin. Oeuvres Complètes II. Lagny-sur-Marne: Gallimard, 1961. p. 11
21. Ibid., 11.
22. Ibid., 15.
23. Ibid., 15.
24. Ibid., 16.
25. Whitton, David. Stage Directors in Modern France. Manchester: Manchester University Press, 1987. p. 128-9.
26. Vitrac, Roger. "Roger Vidrac". dans Vitrac. Champ de Bataille, 55.
27. Vitrac, Roger. "Mort d'Alfred Jarry". dans Vitrac. Champ de Bataille, 75.
28. Artaud, Antonin. Op. Cit., 71.
29. Knapp, Bettina. French Theatre, 1918-1939. London: MacMillan Publishers Limited, 1985. p. 50.
30. Jarry, Alfred. "De l'inutilité du théâtre au théâtre". dans Jarry. Ubu, 308.
31. Artaud, Antonin. Op. Cit., 37.
32. Ibid., 46.
33. Ibid., 46.
34. Ibid., 45.

35. Ibid., 45.
36. Ibid., 45.
37. Ibid., 46.
38. Ibid., 46-47.
39. Ibid., 44.
40. Ibid., 43.
41. Ibid., 271.
42. Artaud, Antonin. Oeuvres Complètes III. Lagny-sur-Marne: Gallimard, 1961. p. 208
43. Artaud, Antonin. Oeuvres Complètes II. Lagny-sur-Marne: Gallimard, 1961. p. 43
44. Béhar, Henri. Op. Cit., 283-284.
45. Ibid., 286-287.
46. Ibid., 290.
47. Artaud, Antonin. Op. Cit., 15.
48. Ibid., 44.
49. Ibid., 45.
50. Ibid., 288.
51. Vitrac, Roger. Lettres à Jean Puyabert. Mortemart: Rougerie, 1991. p. 19
52. Béhar, Henri. Op. Cit., 288.
53. Ibid., 297.
54. Ibid., 294.
55. Ibid., 301.

CHAPITRE II - LE MÉNAGE BOURGEOIS

Le mariage chez Vitrac n'a rien d'innocent ou de pur. L'amour entre les conjoints n'apporte le bonheur ni aux époux, ni aux enfants. Les relations amoureuses sont chargées de peine et de trahison, et dans toutes ses pièces, Vitrac traite les mêmes sujets, mais de manière différente. Chaque pièce examine les relations au sein d'un couple en particulier (dans Victor, il s'agit de deux couples). A travers leur mariage, Vitrac détruit les notions stéréotypées de l'amour positif, tandis que dans Victor et Le Coup de Trafalgar, il détruit complètement le mariage. Il utilise la convention de l'adultère pour faire agir ses personnages, mais il s'agit d'un adultère qui a des conséquences parfois surprenantes:

De même, chez Roger Vitrac, l'adultère est un prétexte (ou pré-texte au sens littéral). L'adultère consiste en une sorte de toile de fond visant à explorer les courants souterrains de l'amour dans les pièces surréalistes et visant à ridiculiser le bourgeois à partir de Victor.¹

Chaque pièce comporte un cas d'adultère, et chaque pièce le met en scène d'une façon différente. Dans Les Mystères de l'amour, «le matériau...est celui de l'inusable comédie boulevardière», mais «il s'agit d'amour fou, pas de cocuage bourgeois. Et l'amour, quand il est fou, a

ses raisons que la raison ne connaît pas.»² Les Mystères de l'amour finit dans l'incertitude pour l'avenir des amoureux, Patrice et Léa, mais on ne perçoit pas de rupture claire.

Dans Victor et Le Coup de Trafalgar, les ménages ne peuvent pas résister à la menace que représente l'adultère, et ils se terminent par la mort et le divorce. Ces deux pièces sapent la notion de mariage bourgeois, en utilisant l'humour dadaïste, le «rire ravageur». Cette notion du rire devient plus claire quand on examine une déclaration de Vitrac sur Guillaume Apollinaire:

Amour, soit! Mais amour lucide. Et la lucidité dans l'Amour comme toute lucidité qui a l'image des statues des tombeaux qui s'accordent pour rêver sur la connaissance, cette lucidité a nom: Humour.³

Cette citation, qui date de 1940, coïncide avec la composition du Sabre de mon Père, mais elle a plus en commun avec Victor et Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique. Dans ce pamphlet, Vitrac et Artaud disent qu'ils veulent provoquer «le rire absolu, le rire qui va de l'immobilité baveuse à la grande secousse des larmes.»⁴ Cette notion du rire semble au premier abord très proche de la définition de Bergson, quand il pose la question:

Dira-t-on que ... le rire, en réprimant les manifestations extérieures de certains défauts, nous invite ainsi, pour notre plus

grand bien, à corriger ces défauts eux-mêmes
et à nous améliorer intérieurement?»

(150)

Mais il semble plausible que Vitrac, Artaud, et le Théâtre Alfred Jarry ne prenaient pas comme obligation la correction morale des spectateurs; Vitrac cherche le rire «absolu», et c'est un rire qui n'invite pas des délibérations philosophiques, exactement comme le «rire ravageur» de Dada. Le spectacle met en scène certains stéréotypes que les spectateurs connaissent très bien (mère, père, enfants etc.), et des situations proches de leur vécu. Ces personnages sont des caricatures, des exagérations (la bonne mère, le père infidèle) qui sont inconscients de leurs défauts, ce qui est nécessaire pour provoquer le rire⁵. Mais à cause des similarités entre la scène et la vie quotidienne, les spectateurs doivent rire d'eux-mêmes, et des principes qui les gouvernent. En présentant la société telle que la connaissent les spectateurs, l'auteur provoque non seulement les rires, mais tire profit de sa peinture de mœurs pour ridiculiser la bourgeoisie. Cet effet est inéluctable à cause du cadre de la pièce; comme le dit Bergson:

Pour comprendre le rire, il faut le replacer
dans son milieu naturel, qui est la société; il
faut surtout en déterminer la fonction utile,
qui est une fonction sociale. (6)

Mais Vitrac n'a pas pour objet de faire de la morale; il ne présente pas aux spectateurs une alternative à l'étiquette qu'il ridiculise. Son but n'est pas d'instruire, mais de choquer. Il utilise les conventions, en les rendant mécaniques, pour provoquer le rire des spectateurs, le «rire absolu».

Dans Le Sabre de mon Père l'adultère se manifeste partout, mais sous une forme plutôt tragique que comique. Cette pièce ne recourt pas à la convention du «cocuage bourgeois». La femme, Mme. Dujardin, prend les infidélités de son mari au sérieux, et essaie de résoudre ses difficultés conjugales. Dans cette pièce, on voit le seul exemple de la revanche d'une partenaire trompée: à cause de l'infidélité de son mari, Mme Dujardin encourage son soupirant Feuillade, et elle tente de l'abandonner en s'enfuyant à Paris.

Les Mystères de l'amour traite des relations entre les amants Patrice et Léa. Ils ne sont pas mariés, mais c'est tout comme puisqu'ils ont des enfants comme les autres couples, et aussi puisqu'ils sont le couple principal de la pièce. Ici, c'est Léa qui commet l'adultère, et cette pièce est la seule où la femme est coupable et l'homme la victime. Vitrac n'utilise pas l'adultère pour détruire le mariage, comme il le fait ailleurs; ici l'adultère sert à illustrer comment les sentiments et les actions des

personnages amoureux ne suivent pas toujours les conventions traditionnelles de l'amour. Annette Shandler Levitt l'explique:

His theme, the renewal of the love relationship, is itself a contradiction of traditional attitudes: love is not just courtship, marriage, and children, he is saying; it is also the sometimes violent disruption of the conventions. In the process, deeper, often painful fears and desires are revealed, leading perhaps to richer understanding.⁶

Dans cette pièce, l'amour comporte de la violence, des émotions excessives et, de la folie, mises en scène par des procédés surréalistes.

La violence entre amants provoque l'hostilité du public. La femme battue (même en 1928) est objet de pitié, et l'homme violent est méprisé. Pourtant dans Les Mystères de l'amour, Vitrac attribue les racines de la violence à la passion amoureuse. Comme le dit Auslander:

The Surrealists perceived a duality of love in the way lovers can both adore and despise the object of their passion.⁷

Alors, l'amant(e) et l'aimé(e) s'aiment et se méprisent en même temps. Une telle situation, dans la vie réelle, n'est pas acceptée du tout. Mais dans le monde surréel au théâtre, ces incongruités de l'amour: «[T]he sadomasochism of love, the violence inherent in the human subconscious»⁸ peuvent être présentées sur scène, et acceptées du

public. Dans cette pièce, le plaisir de l'amour va de pair avec la violence et la mort.

Dans un monde parfait, la violence serait égale entre les deux parties. Y. Went-Daoust constate que: «[l]e tandem bourreau-victime se trouve largement représenté; le bourreau et la victime empruntant, à leur tour, diverses incarnations.»⁹ Elle continue en citant la violence entre Patrice et Léa, Mme Morin et Léa, et Dovic et Léa. Mais on devine tout de suite une structure particulière: dans Les Mystères de l'amour, c'est presque toujours Léa, la victime, qui reçoit toute la violence délibérée des autres personnages.

Patrice vit pour la dominer; quand elle ne fait pas exactement ce qu'il veut, il l'attaque et la maîtrise. Au début de la pièce, elle ne veut pas avouer son amour quand il le veut. Ils se disputent:

PATRICE, *toujours agenouillé*. - Mais rien, Léa, rien. Vous le voyez; je me promène. Ah! mais à la fin, voulez-vous avouer?

LÉA. - Non.

PATRICE. - Une dernière fois, Léa!

LÉA. - Non.

PATRICE. - Acceptez ces quelques fleurs.

(Il la gifle)

(14)

On ne s'attend pas à un accès de violence après de si belles paroles.

Mais dans le surréalisme, les actes ne sont pas toujours logiques, et la juxtaposition d'idées supposément contraires, comme l'amour et la

violence, est un phénomène fréquent. Léa, victime même des gifles de sa mère, avoue son amour pour Patrice. Cela apaise la colère de Patrice, qui dit: «Ah! Mille fois merci, Léa. Merci, mille fois merci.» (16) Patrice force la soumission de Léa une deuxième fois:

LÉA. - Et allez donc! la poésie.
 PATRICE, *la giflant*. - Attrape!
 LÉA. - Je ne suis pas heureuse avec toi.
 PATRICE, *la giflant*. - Et cette fois?
 LÉA. - Je suis malheureuse!
 PATRICE, *la traînant par les cheveux*. - Je serais curieux de savoir si je serai toute ma vie une pendule. Ou plutôt le pendule d'une pendule, ou mieux le pendu d'une pendule.
 LÉA. - Grâce, Patrice, grâce! Je ne recommencerai plus, je serai toujours heureuse. (35)

Une fois Léa soumise, Patrice est heureux, et Léa peut vivre en paix.

Ce n'est pas seulement Patrice qui attaque Léa. Dovic, son ancien amant, devient jaloux et la bat en invoquant son amour:

Je proteste Léa. (*Il la gifle*.) Je t'ai toujours aimée. (*Il la pince*.) Je t'aime encore. (*Il la mord*.) Il faut me rendre cette justice. (*Il lui tiraille les oreilles*.) Avais-je des sueurs froides? (*Il lui crache au visage*.) Je te caressais les seins et les joues. (*Il lui donne des coups de pied*.) Il n'y en avait que pour toi. (*Il fait mine de l'étrangler*.) Tu es partie. (*Il la secoue violemment*.) T'en ai-je voulu? (*Il lui donne des coups de poing*.) Je suis bon. (*Il la jette à terre*.) Je t'ai déjà pardonné. (21)

Dovic, qui est violent, pardonne à sa victime! Mais dans un monde surréaliste il faut s'attendre à des contradictions; ici l'amour, qui suscite des émotions fortes, n'est ni simple, ni doux.

Léa à son tour inflige une blessure, mais c'est contre sa propre volonté. Quand Léa invite Patrice à lui baiser les mains, elle le brûle inconsciemment. Elle ne lui fait pas mal volontairement, comme l'ont fait Dovic et Patrice, ce qui est mis en évidence quand elle doit demander à Patrice, «Qu'ai-je fait?». (31) Les mains de Léa «fument», et elle doit les plonger dans l'eau pour éteindre le feu. Les mains fumantes n'existent qu'à cause des émotions fortes qui dévorent Léa. On sait déjà que son amour pour Patrice la touche profondément: «C'est qu'il m'ouvrirait le ventre, celui-là.» (21) Voilà un exemple classique de surréalisme, où les actes extérieurs reflètent la vie intérieure du personnage.

L'amour est associé à la folie ainsi qu'à la violence. Léa manifeste cette folie quand elle défend les deux hommes après des incidents violents. Après la raclée de Patrice, elle déclare: «Tu es bon.» (16); après celle de Dovic, elle chante ses louanges: «Tu sais, Patrice, Dovic est un galant homme.» (22) Léa accepte la violence ainsi que les tendresses de l'amour. Ce comportement est vraiment irrationnel. Mais un personnage qui est dans la salle cherche aussi à savoir si elle est déséquilibrée, en l'interrogeant directement:

LÉA, *à la salle*. - J'aime Patrice. Ah! j'aime ses tripes. Ah! j'aime ce pitre. Ah! j'aime ce pitre. Sous toutes ses faces, sur toutes ses coutures, sous toutes ses formes. Regarde-les Patrice. Écoute-les. Ah! ah! ah!

Elle rit aux éclats.

UNE VOIX, *dans la salle*. - Mais, pourquoi? Juste ciel! Etes-vous malades?

LÉA . - A la folie.

LA VOIX. - Etes-vous fous?

PATRICE. - A la folie. (18)

Patrice et Léa acceptent toutes les facettes de l'amour, «sous toutes ses coutures ... sous toutes ses formes.» Vitrac, de cette manière, montre les contradictions et les oppositions qui constituent ce qu'il appelle l'amour.

Comme le dit Levitt:

They both declare that they are "madly mad", Vitrac's wry comment on the cliché "madly in love" - and, obviously, on the entire process.¹⁰

Les spectateurs, choqués et confus, ne peuvent pas comprendre une telle relation, et Vitrac a soin de mettre en scène des relations amoureuses sans logique. Cet effet incongru sert à amoindrir «the mythology of romance, the trappings of courtship, [and] the convention of falling in love.»¹¹

Mais Vitrac n'attaque pas seulement l'amour romantique, il attaque aussi le ménage bourgeois. Le deuxième tableau présente toute la façade d'un mariage. Il y a «une chambre à coucher...des boîtes de

bouquinistes... [un] lit...entièrement recouvert par les draps», (25) une table et des chaises. On voit sur scène tout le nécessaire à un ménage de petits bourgeois. Mais Vitrac ne s'attaque pas aux apparences. Afin de mieux détruire ce type de ménage, il met en scène des actions terrifiantes dans ce cadre familial.

Comme on peut s'y attendre, après la vue du lit conjugal, les enfants apparaissent sur scène. Mais le lit conjugal, lieu symbolique de la naissance, n'est pas associé à la vie, mais plutôt à la mort. Dans le lit se trouve «une tête de petite fille qui repose sur l'oreiller». Léa reconnaît son enfant; mais quand Lloyd George la découvre, on voit que c'est «un buste de chair qu'on a scié à la hauteur des épaules.» (26) Une telle image: le bébé mort dans le lit conjugal, juxtapose l'idée du sexe et de la mort d'une manière évidente; mais Vitrac, pour s'assurer de la compréhension des spectateurs, fait en sorte que Patrice se glisse «dans le lit à côté du buste de la petite fille.» (26) Le père, qui vient de tuer son enfant, complète le cycle de la naissance, du meurtre et de la mort. Ce sont souvent les pères qui rejettent les enfants; en tuant cet enfant, Patrice le rejette complètement.

Patrice tue aussi le deuxième bébé; mais cette fois, certain d'en être le père, il tue son fils Guillotin accidentellement en jouant avec lui:

PATRICE. - Eh! C'est un beau rôle. [celui du père] (*Posant l'enfant sur la cheminée.*) Tiens-toi bien. Et maintenant, Guillotin, viens dans mes bras.

L'enfant risque un mouvement, perd l'équilibre, tombe et se tue. (39)

Au moins cette fois, il ne le jette pas dans la rivière! Bien sûr, l'infanticide n'est pas courant chez les familles bourgeoises, et son utilisation ici ne sert qu'à souligner la tension entre la naissance et la mort, l'amour et la violence. Pourtant Léa ne blesse pas son enfant; elle le protège. Vitrac, en effet, en créant ce père violent, souligne une réalité contemporaine. Le fait de tuer ses enfants symbolise chez Patrice le rejet ultime de ses enfants, ce qu'Antle voit comme une conséquence de l'adultère: «Vitrac nous dévoile les aspects négatifs de l'amour ... la jalousie, le chantage, le sadisme et même le refus de l'enfant issu de cet amour.»¹² De même Levitt conclut: «the bizarre is never too far from the serious, and this juxtaposition, shocking at first, ultimately underlines the sincerity of Vitrac's concerns.»¹³

Vitrac, dans Victor, ou Les enfants au pouvoir et Le Coup de Trafalgar, explore le rôle des parents, et aussi le mariage bourgeois. Mais il laisse tomber l'approche surréaliste, et il utilise le comique, au lieu de l'inconscient, pour détruire le ménage bourgeois. On retrouve les

mêmes thèmes dans ces pièces: les couples adultères, la destruction des symboles du foyer.

Dans Victor, le cadre est le salon des Paumelle; la fête est le neuvième anniversaire de Victor; et le jeu est la destruction de tous les aspects de la bourgeoisie. Dort décrit bien la situation de cette pièce:

Nous sommes en plein folklore imaginaire de la scène française : celui qui règne, plus ou moins judicieusement, de Labiche à Feydeau. Non chez les bourgeois français qui, selon Antonin Artaud, «se reçoivent, mangent, se couchent et parlent suivant des rites établis, entre quatre murs bien clos». Ici Victor a la tâche trop facile. Une pichenette, et cet univers de faux-semblants, ce décor bourgeois, s'effondrera.¹⁴

Ici, ni le mariage des Paumelle, ni le mariage des Magneau ne survivent à l'adultère entre les deux couples.

La première impression que quelque chose ne va pas dans ces ménages surgit quand Esther raconte l'entretien entre sa mère, Thérèse, et Charles, le père de Victor. Esther, en toute innocence, reproduit leur dialogue, sans rien comprendre à la signification des mots. Elle le raconte phonétiquement:

Maman disait : «Friselis, friselis, friselis.» Ton papa: «Réso, réso, réso.» La mienne : «Carlo, je m'idole en tout» ou quelque chose comme ça. Le tien: «Treize ô baigneur muet.» La mienne : «Mais si Antoine, là d'un coup.» Le tien : «Ton cou me sauverait.» La mienne :

«Horizon ravi.» Le tien : «Laisse-là cette
pieuvre rose.» Je suis sûre de la pieuvre, le
reste n'est que de l'à peu près.
(19)

Évidemment, ces paroles, approximations du dialogue des parents, font rire les spectateurs. Mais pourquoi font-elles rire? L'adultère est un sujet assez sérieux. De plus, ce sont les enfants qui relatent cet épisode. Alors, pourquoi le rire détruit-il la gravité du sujet? Bergson constate:

Peut-être trouverait-on qu'un mot est dit
comique quand il nous fait rire de celui qui le
prononce, et spirituel quand il nous fait rire
d'un tiers ou rire de nous.¹⁵

Ici nous rions d'Esther, la pauvre petite, qui ne comprend pas le comportement des adultes. Cette définition, qui s'applique au théâtre de boulevard (surtout pour Molière) est appropriée ici parce que Vitrac se sert de la structure d'un drame bourgeois - une comédie du cocuage - tout en ayant recours au personnage d'Esther. Elle est tout à fait conforme au stéréotype de l'enfant bourgeois: innocente, aimable, et naïve. Mais le comique dans cette situation, qui s'apparente à celui de la comédie de boulevard, ne consiste pas du rire absolu, le rire ravageur que cherche Vitrac pour détruire la notion du mariage et du ménage bourgeois. Pour trouver le comique destructeur, il faut examiner la scène où Charles raconte toute l'affaire à Emilie.

Au cours de cette soirée, les jeunes, forcés de se transformer en comédiens pour le divertissement des adultes, présentent la scène qui s'est déroulée entre Charles et Thérèse. Victor, qui mène le jeu, sait très bien ce qu'il fait. C'est lui qui cause une rupture dans l'intrigue de la pièce, quand il décide de provoquer une confrontation entre les deux couples. Une fois la scène présentée, Émilie, la femme trompée, ne comprend pas tout de suite le sens du dialogue enfantin. Le cocu Antoine, qui est fou et plus malade de tous les autres, est le seul à voir clairement la situation entre Charles et Thérèse, et il doit l'expliquer à Émilie. Sa réaction, peu typique du boulevard, provoque un grand rire. Quand Antoine défend à Thérèse de rentrer chez eux, Émilie ne veut pas gâcher la soirée à cause des autres invités, alors elle invite tout le monde à boire du champagne. Jusqu'à présent, la situation de l'adultère démasqué ressemble tout à fait aux traditions du boulevard. Mais une fois qu'Émilie et Charles sont seuls, Vitrac dévoile une nouvelle facette de la comédie.

Le couple, ne pouvant pas dormir, décide de prendre un peu de laudanum. Ainsi drogués, leurs émotions se calment, la façade bourgeoise disparaît: ils se parlent, non comme des époux, mais comme deux amis. Jusqu'à ce moment, ils agissent et réagissent comme des stéréotypes. Ils décident de ne parler de l'affaire que le lendemain; cette

décision prise, ils commencent à agir comme si tout était normal. La

routine du coucher ne change pas:

CHARLES. - Où est le Matin?

ÉMILIE. - Sur la cheminée.

CHARLES. - Merci.

ÉMILIE. - Alors, tu as l'intention de lire?

CHARLES. - Oui, ça t'ennuie?

ÉMILIE. - Oui.

CHARLES. - Bien, alors je lirai à haute voix.

ÉMILIE. - J'aime mieux ça. D'abord je suis nerveuse, et ça me calmera.

CHARLES. - Parfait. Je peux commencer.

ÉMILIE. - Commence. (59)

On ne sent pas de colère, pas de récriminations. Cependant, quand ils ne peuvent pas dormir, ils se distraient en parlant de l'infidélité.

C'est grâce au Laudanum que Vitrac arrive au rire absolu.

Drogué, Charles raconte l'histoire:

Ne pourrait m'empêcher de te dire, le visage horizontal, de me confesser enfin, en quelques mots... Elle est si belle...

Gémissements...

Grâce encore, Émilie. Tout en prenant le thé, la main suspendue sur le sucre, il y a trois ans, que j'aime Thérèse. Trois ans déjà. Avec un pied comme cinq feuilles de fraisier, elle va escalader le lit.

Cris...

C'est à l'Hôtel de l'Europe. Je lui disais, avant que l'autre jambe ne monte «reste ainsi».

Cris...

Oh! exactement comme ma moustache, mais verticale entre ses cuisses, et je me caressais

le sourcil gauche, ou le sourcil droit, pendant que ses yeux riaient sous son aisselle.

Gémissements.

Je ne t'ennuie pas, au moins?

ÉMILIE. - Pas du tout, mon chéri. Thérèse dut être bien heureuse.

CHARLES. - N'est-ce pas?

ÉMILIE. - Oui, et tu racontes si bien! C'est comme si j'y étais. Encore.

Cris très prolongés.

CHARLES. - Tu es une sainte femme, Émilie! (73)

Aucun détail n'est épargné: le récit est imagé. Mais Émilie ne se choque pas. Elle s'intéresse à l'histoire, et complimente même Charles sur ses talents de conteur. Sa réaction est tout à fait comique et les spectateurs rient d'un «rire absolu», d'un rire dévastateur. Émilie, en réagissant comme s'il agissait d'un autre couple, provoque la surprise et aussi l'idée de l'absurde. Sypher constate qu'on rit «whenever there is a sudden rupture between thinking and feeling»¹⁶. Les spectateurs, en entendant ses paroles, pensent à l'adultère, et à la réaction normale d'une femme trompée; la réaction d'Émilie est tout à fait surprenante; les spectateurs passent de la peur de sa réaction à la surprise totale, et ils rient aux larmes. Ils rient aussi de la destruction des relations entre l'homme et la femme, comique inspiré du mouvement Dada avec son rire «ravageur».

A part cette scène, le comique le plus frappant semble être celui de la charpenterie. Quand Charles annonce, «Je vais faire de la

menuiserie» (64), il se produit un effet d'inattendu. C'est la nuit, moment incongru pour ce genre de travail. L'humour de cette scène vient de l'incongruité entre la tâche, son cadre, et la situation.

En commençant son travail de menuiserie, Charles fait rire par ses actions précises. Il «rentre avec une boîte à outils. Il l'ouvre, en tire un marteau, des clous, un rabot, une scie, etc.» (64) Il travaille avec «une irritante lenteur» (64), et chante en travaillant. Tout cela indique le rituel et la précision de l'ouvrier. On peut s'attendre à une telle discipline quand la tâche est prévue; au milieu de la nuit, cela paraît ridicule. Il «rabote» le lit conjugal. Ce geste produit un effet sur chaque spectateur. Tous les critiques en parlent. Lambert dit, par exemple:

Only once did the piece catch something of the grinning ferocity which perhaps Vitrac was aiming at: when Derek Godfrey and Brenda Bruce, as the boy's parents, tore the wave of mass-produced bourgeois marital coexistence to tatters in a scene no less terrible than comic, as Mr. Godfrey sawed bits off the bed with craftsmanlike zest...¹⁷

Ce lit que le couple partage, où ils dorment ensemble chaque nuit, et où Victor a probablement été conçu, est un symbole dont les référents sont la solidarité et la respectabilité de leur union. Le détruire, petit à petit, c'est détruire les fondements du ménage bourgeois; rire de sa destruction, c'est «le rire absolu».

Cette scène est comique à cause de l'absurdité de l'action, combinée avec la précision des gestes et la manière de faire. Comme l'explique Sypher:

We have, in short, been forced to admit that the absurd is more than ever inherent in human existence: that is, the irrational, the inexplicable, the surprising, the nonsensical - in other words, the comic.¹⁸

Les spectateurs rient de l'action, mais en même temps ils rient de ce qui est détruit par l'action: le fondement, le symbole du ménage bourgeois.

Le ménage des Paumelle et des Magneau débouche sur la mort. Pour les Paumelle, c'est la mort de Victor qui provoque leur suicide. Victor meurt à cause de sa connaissance de la vie «telle qu'elle est». Il ne peut pas concilier la laideur de la vie avec sa beauté: donc il meurt en partie à cause de l'infidélité de ses parents. Le mensonge, l'hypocrisie, et le faux, qui sont des composantes de l'infidélité, enlaidissent la vie de Victor. Ayant accepté dans l'abstrait l'infidélité de son père, il ne peut plus l'accepter une fois qu'il connaît la réalité de l'amour. Alors, la destruction du ménage des Paumelles est due en partie à l'adultère.

Il est clair que l'échec du ménage des Magneau est la conséquence de l'infidélité de Thérèse. Antoine, le cocu, ne pouvant plus vivre dans le mensonge, se pend, et met fin au triangle des amants. L'adultère, cette façon d'examiner l'amour dans Les Mystères de l'amour,

détruit l'amour et la vie conjugale dans Victor, et aussi dans Le Coup de Trafalgar.

Arcade Lemercier et Flore Médard sont le couple principal dans cette pièce dadaïste. Nous sommes encore une fois dans le théâtre de boulevard. Sur Le Coup de Trafalgar décrit la pièce comme «une comédie de boulevard»:

Nous y trouvons tous les thèmes et tous les personnages: l'escroc sympathique, le séducteur qui se dispute à propos de tout et rien, le grand acteur suffisant et un peu bête, la vieille dame un peu folle.
(46)

Comme dans Victor, Vitrac utilise le rire et le comique pour bouleverser la convention bourgeoise du mariage. La pièce est bel et bien une pièce du théâtre de boulevard «par son cadre, mais à chaque instant, les circonstances troublent l'ordre établi, bouleversent ces petites vies...»¹⁹ Du début à la fin, Vitrac bouleverse le processus du mariage "normal", ce qui provoque le rire.

Bien qu'Arcade se marie une deuxième fois, nous allons nous limiter à son mariage avec Flore. Vitrac nous en décrit le début et le milieu (et on peut en deviner la fin). Son mariage avec Désirade nous est montré seulement après coup.

La première fois qu'on rencontre Flore Médard, c'est le jour de ses fiançailles. Elle est sur le point d'annoncer la nouvelle, mais elle

veut d'abord la partager avec son amie Mme. Dujardin. Elle agit comme une femme amoureuse («à la folie»). Elle entre en courant chez Jeanne, et dit «pincez-moi pour me réveiller» (13). Quand Jeanne la pince «cruellement», elle ne se fâche pas et dit simplement, «merci pour le bleu...» Évidemment Jeanne est méchante, mais Flore est si amoureuse qu'elle ne voit pas la cruauté du geste; elle a perdu toute objectivité. Comme dans Les Mystères de l'amour, où il se moque de l'amour et de la romance, Vitrac utilise ce petit jeu pour railler Flore, et donc ridiculiser les sentiments de légèreté et d'enjouement qui accompagnent l'amour.

De plus, Vitrac tourne en dérision le sérieux du mariage. Il fait agir ses personnages comme si leur décision n'était pas importante. Les amis de Flore n'ont même pas rencontré son fiancé, car les deux ont pris cette décision très rapidement. Arcade ne lui fait pas la cour, ce qui n'importe pas à Flore.

La première soirée qu'ils donnent ensemble reflète cette attitude de légèreté. Mme Lemercier les appelle les «Gamins» et «mes enfants», termes qui ne s'accordent pas avec leurs nouvelles responsabilités. Comme ils ne s'inquiètent pas trop de leur soirée, Mme Lemercier panique:

Oh! mais vos invités vont arriver d'un moment à l'autre, ce n'est pas raisonnable. Enfin, il me semble

que toute une longue nuit, toute une grasse matinée
devraient vous suffire... (33)

Mais les nouveaux-mariés ne prennent rien au sérieux, et la soirée se termine par une fête.

Jusque là, Vitrac se contente de ridiculiser le mariage; mais, à la soirée, on assiste à la destruction de toute loyauté, de tout sentiment de la part de la femme, Flore. La question de l'adultère apparaît dans cette soirée, mais cette fois c'est la maîtresse qui la pose à l'épouse.

Dès l'apparition d'Arcade, les spectateurs le croient amoureux, fidèle à sa femme. Mais une fois arrivé sur scène, il la trompe, et trompe tous les autres personnages par la même occasion. On le voit d'abord avec Jeanne, discutant leur fuite:

ARCADE. - Vite, vite écoute...

JEANNE. - Embrasse-moi.

ARCADE, *l'embrassant*. - Pas le temps, écoute, tout est prêt. C'est pour ce soir. (34)

Jeanne commence à douter des motifs d'Arcade, et aussi à avoir peur de sa décision, car elle répète qu'elle ne peut pas fuir. Après avoir surpris cet échange, on commence à se demander quelle sera la réaction de Flore quand elle découvrira ce plan. Jeanne ne nous laisse pas réfléchir; elle révèle tout le projet à Flore. Vitrac ne se contente pas de bouleverser seulement le mariage; il renverse aussi la structure établie de l'adultère au théâtre. Comme le remarque Martine Antle:

La situation traditionnelle de l'adultère se trouve d'ailleurs renversée; ... l'adultère n'est pas accidentellement démasqué mais au contraire c'est la femme adultère qui elle-même annonce...²⁰

Il faut examiner les motifs pour lesquels Jeanne fait cette révélation.

Dans toute la pièce, elle supporte mal les habitudes et les petites manies des adultes. Se confesse-t-elle à Flore pour la sauver d'Arcade? Elle est impatiente avec Flore, alors elle révèle probablement le projet pour la faire réagir, et pour démasquer les mensonges et l'hypocrisie:

JEANNE. - Dans une heure, madame, votre mari me fait l'honneur de m'enlever.

FLORE. - Quoi! vous plaisantez?

JEANNE. - Je dois rejoindre dans une heure votre mari ou son complice Hatzfeld, rue de Lyon, à la brasserie Azur.

FLORE, *un moment atterrée, puis détachant les syllables.* - Ah! cela ne m'étonne pas. (50)

Mais Flore hésite, et elle choisit ses mots avec soin. Cela la surprend vraiment. Mais ce n'est pas sa surprise qui est comique, c'est sa réaction envers l'«autre femme». On s'attend à des cris, des reproches, ou, au moins, à ce que Flore la jette dehors. Mais rien de tout cela; Vitrac, en exploitant l'inattendu, surprend les spectateurs. Flore demande l'amitié de Jeanne: «amis?» (50) quand c'est Jeanne qui devrait le faire. Quand Flore se soucie plus de l'amitié de Jeanne que de la fidélité de son mari, le sérieux du mariage est compromis. Les spectateurs rient de Flore, mais aussi de sa situation. Une fois détruits

les liens du mariage, on n'est pas surpris qu'Arcade finisse par épouser une toute autre femme.

Dans Le Sabre de mon père, le jeu de l'adultère devient compliqué et ridicule. Presque tous les époux sont infidèles, et le lecteur/spectateur doit réfléchir pour comprendre ces situations complexes. Dans cette pièce il y a deux différents types d'infidélité. Comme dans Victor et Le Coup de Trafalgar, on assiste à des scènes où l'adultère est vraiment un jeu, et les joueurs ne le prennent pas au sérieux. L'adultère est révélé et discuté sans passion et même sans émotion, ce qui est le cas pour les Laborderie. Dans le cas des Dujardin, par contre, les personnages sont conscients de la gravité de l'infidélité, et le mariage souffre dans cette situation.

Les personnages sont tous francs en discutant de l'infidélité des Laborderie. Le Docteur Laboderie, qui a le sentiment que sa femme est infidèle, demande clairement à Martignac: «quel plaisir tu peux trouver à coucher avec ma femme» (134). Le Docteur ne s'inquiète pas de son ménage; il ne prend pas au sérieux l'indiscrétion de sa femme. Il n'est pas jaloux de sa femme; comme dans les autres situations d'infidélité, on a le sens de l'absurdité de la situation.

Le Docteur lui-même se laisse attirer par d'autres femmes, surtout par Nini Poinot. Il lui fait la cour, presque sous le regard de sa

femme. Mme Laborderie n'est pas du tout jalouse, ce qui est évident quand elle pose la question à Nini: «[qu'est-ce que] vous pouvez bien trouver d'extraordinaire à mon époux?» (145). Mme Laboderie traite Nini d'enfant, l'interrogeant sur les progrès de "son projet" (celui de l'affaire avec M. Laborderie). Il n'y a pas de «revanche» pour elle; elle parle avec Nini d'une manière polie, qui n'est pas le fait d'une femme jalouse.

La situation des Dujardin est beaucoup plus compliquée. M. Dujardin aime et est aimé de plusieurs femmes; Mme. Dujardin est aimée de tous les hommes, et utilise l'amour de quelques-uns pour ses propres intérêts. Pour M. Dujardin, l'infidélité joue un rôle égal à celui de l'argent. Dujardin est obsédé par sa femme et sa fidélité; mais il est également obsédé par le jeu de Baccarat avec Boussu. Quand Dujardin apprend que sa femme s'est absentée de la soirée, et que Feuillade est lui aussi absent, il les soupçonne tous les deux d'un rendez-vous d'amour. Les spectateurs s'attendent à un accès de colère: quand il dit simplement «Merci du renseignement» (136), et qu'il se met tout de suite à perdre plus d'argent, les spectateurs sont forcés de rire. Voilà une caractéristique d'un l'homme qui se préoccupe seulement d'affaires superficielles.

Le Sabre de mon Père traite une convention que les autres ne traitent pas, celle de l'honnêteté et de l'honneur. Au théâtre de

boulevard, on voit souvent un homme qui a des difficultés énormes, et qui essaie d'y échapper en préservant sa dignité. Dans cette pièce, M. Dujardin, qui a beaucoup de dettes, ne veut pas tricher pour s'en sortir. Lui, qui n'est qu'un petit bourgeois de la campagne, perçoit que ses difficultés sont épiques; quand il perd toute sa fortune au bénéfice de Boussu, il veut payer ses dettes pour sauver son honneur, même s'il doit ruiner sa famille. Il est obsédé par les cartes, et quand il finit par jouer avec des haricots, lui et son jeu sont tournés en dérision. Mais c'est sa fierté qui provoque les plus gros rires. Quand Boussu lui fait la grâce de ses dettes, Dujardin ne peut pas se payer le luxe d'avoir des principes, mais il tient tout de même à l'honnêteté: «Vous croyez qu'un joueur honnête peut accepter une pareille humiliation? Lui accepterait, peut-être. Moi, *jamais!*» (158) Mais en se disant déshonoré s'il accepte l'offre de Boussu, il devient une caricature. Ses problèmes ne sont pas importants, leur cause est petite, et la personne qui a gagné l'argent (Boussu, petit fonctionnaire) est insignifiante. Nini éclaire la situation de façon sarcastique: «Comme si Boussu pouvait déshonorer quelqu'un!» (159) Mais si les personnages sont des caricatures pour ce qui est des finances, ils ne le sont pas en matière de l'adultère. Des quatre pièces, le ménage des Dujardin est le seul dans lequel des époux s'aiment et

sont jaloux des menaces d'autres amants. De tous les ménages, il est le seul qui ne soit pas détruit.

M. Dujardin, par contraste avec tous les autres hommes, est jaloux de sa femme, et prend au sérieux ses relations avec elle. Sa femme est très belle, et se trouve poursuivie par les hommes du village. Pour comprendre le caractère unique de Dujardin, il faut le comparer à celui de l'autre cocu, Antoine Magneau dans Victor. Dans Victor et Le Coup de Trafalgar, les époux qui sont victimes de l'adultère sont impuissants, et incapables d'agir pour sauvegarder leur mariage. Antoine Magneau n'est pas capable de lutter pour sa femme parce qu'il est fou, et ne fonctionne pas dans la société. La liaison entre sa femme et Charles Paumelle dure depuis longtemps; c'est seulement trois ans plus tard qu'il l'avoue. Mais, en l'avouant, il ne provoque pas une lutte avec Charles. La seule chose qu'il fait, c'est de se pendre, acte désespéré qui sert seulement à mettre un terme à sa souffrance, pas à résoudre le problème.

Édouard Dujardin n'évite jamais les scènes dues à l'infidélité de sa femme. Il est jaloux d'elle, et réagit s'il perçoit une vraie menace à son ménage. Feuillade, jeune villageois, a le béguin pour Mme Dujardin; mais il est très jeune, et Dujardin ne le considère pas comme dangereux. Au premier acte, Feuillade essaie de fixer un rendez-vous avec elle, et

subtilise son gant; Dujardin est témoin de toute la scène, mais ne réagit pas par la colère. Il dit simplement: «Feuillade, donnez-moi le gant de ma femme!» (83), et puis l'invite à dîner chez lui. Mais, quand il soupçonne que Boussu a fait la cour à sa femme, c'est une autre affaire.

Dujardin pense que Boussu est capable d'une liaison avec sa femme; Boussu est riche, et il a déjà détruit la fortune des Dujardin. Aux yeux de Dujardin, il est puissant. Sa réaction à la nouvelle selon laquelle sa femme est allée chez Boussu trahit ses vrais sentiments d'amour et de jalousie envers sa femme:

DUJARDIN : Tu as été chez Boussu?

MADAME DUJARDIN : Oui. Et il ne m'a pas mangée.

DUJARDIN : Françoise, c'est vrai?

MADAME DUJARDIN : Est-ce que j'ai l'air de mentir? Oui, j'ai été chez Boussu.

DUJARDIN : Elle est allée se sacrifier! Ah! les femmes qui se sacrifient!

...

MADAME DUJARDIN : Boussu ne m'a même pas touché le bout des doigts.

...

DUJARDIN : Je n'ai plus qu'à quitter le pays. ... [C]'est ma dernière chance! Et si je le tiens cette fois, tu m'entends et je ne le lâche plus! Je le veux jusqu'à la crasse de son dernier chapeau melon. (*Au moment de rentrer au salon il éclate de rire.*) Et si maintenant je n'ai pas une veine de cocu... (150)

Dujardin aime sa femme, et son infidélité lui fait de la peine; il provoque même une scène avec Boussu, ce qui n'est pas normal pour les

personnages de Vitrac. L'adultère provoque des émotions dans cette pièce, par contraste avec les autres pièces.

Quand Clémence raconte l'histoire des avances de M. Dujardin, Vitrac crée une situation qui ressemble à celles de Victor et du Coup de Trafalgar, mais qui est essentiellement différente. M. Dujardin essaie d'entrer dans la chambre de Clémence, la bonne. Comme dans les autres pièces, le récit de la tentative est racontée par «l'autre femme». Mais la situation est différente parce que Clémence rejette les avances, et aussi parce qu'elle veut seulement mettre en garde Mme Dujardin, pas lui faire de la peine:

CLÉMENCE : Je sens bien, Madame, que tout va recommencer ici comme chez le docteur Laborderie. Je n'ai pas de chance!

MADAME DUJARDIN : Clémence! Que voulez-vous dire? Est-ce que mon mari... dans la nuit?

CLÉMENCE : Oui, Madame! Oh! je l'ai chassé, Madame, je vous le jure. Mai il reviendra. Ils reviennent toujours. La première fois, ils ont peur, mais après... (97)

La réaction de Mme Dujardin marque une différence entre cette pièce et les autres. Au lieu de prétendre que rien ne s'est passé pour sauver les apparences, (comme Flore Médard), ou de prendre des drogues pour garder contenance, (comme Émilie Paumelle), Mme Dujardin prend la situation au sérieux, et veut la résoudre. La première chose qu'elle veut savoir, c'est si quelque chose s'est passé; par là, elle trahit son amour,

et ses émotions pour son mari. Quand la réponse est négative, elle peut agir pour régler la situation. Elle console la bonne, en disant «[v]ous êtes une brave fille», et essaye d'exuser son mari: «[m]onsieur, cette nuit, n'était pas dans son état normal. Il ne faut pas lui en vouloir.» (97) Mais elle ne s'arrête pas là; elle se «charge d'arranger les choses» (97), ce qui montre qu'elle a du pouvoir dans la pièce. Elle est consciente d'une situation qu'elle n'aime pas et elle peut la changer, ce qui n'est pas le cas des autres personnages de toutes les autres pièces. Ici, l'adultère n'est pas plus puissant que les époux. En quittant le village pour Paris à la fin de la pièce, ils prennent une décision pour préserver leur ménage, ce dont les autres personnages sont incapables.

NOTES

1. Antle, Martine. Théâtre et Poésie surréalistes. Birmingham: Summa Publications, Inc., 1988. p. 51-2
2. Guérin, Jeanyves. "Roger Vitrac : Les Mystères de l'amour» dans La Nouvelle Revue Française, CCCXLVI (1er novembre 1981), 155-157. p. 156
3. Vitrac, Roger. "Actualité de Guillaume Apollinaire" dans Cahiers du Sud, XXVII, 223 (avril 1940), 249-250. p. 250
4. Artaud, Antonin. Oeuvres Complètes II. Lagny-sur-Marne: Gallimard, 1961. p. 44
5. Bergson, Henri. Le Rire. Vendôme: Presses Universitaires de France, 1964. p. 16
6. Levitt, Annette Shandler. "The Domestic Tragedies of Roger Vitrac" dans Modern Drama, XXX, 4 (December 1987), 514-527. p. 526
7. Auslander, Philip. "Surrealism in the Theatre: The Plays of Roger Vitrac" dans Theatre Journal, XXXII, 3 (October 1980), 357-369. p. 364
8. Ibid., 366.
9. Went-Daoust, Y. "Les Mystères de l'amour: drame surréaliste" dans Neophilologus, LXVII, 2 (April 1983), 186-203. p. 192
10. Levitt, Annette Shandler. Op. Cit., 523-4.
11. Levitt, Annette Shandler. Op. Cit., 523.
12. Antle, Martine. Op. Cit., 55.
13. Levitt, Annette Shandler. Op. Cit., 523.
14. Dort, Bernard. "Victor, ou Les enfants au pouvoir" dans Théâtre Populaire, XLVIII (1962), 126-131. p. 129
15. Bergson, Henri. Op. Cit., 79-80.

16. Sypher, Wylie. Comedy. Garden City: Doubleday & Company, Inc., 1956. p. 202
17. Lambert, J.W. "Plays in Performance" dans Drama, CXXIV (Winter 1964), 18-26. p. 19
18. Sypher, Wylie. Op. Cit., 195.
19. ----. Sur le Coup de Trafalgar. Paris: Editions François Maspero, 1972. p. 15
20. Antle, Martine. Op. Cit., 52.

CHAPITRE III : LES JEUNES

Le rôle des jeunes dans les pièces est de dévoiler la vérité derrière le mensonge que représente la bourgeoisie. Ce sont les adultes, dans l'oeuvre de Vitrac, qui vivent dans l'hypocrisie, qui ont oublié (ou, peut-être n'ont jamais connu) la franchise et la réalité des émotions humaines enfouies sous l'étiquette d'une société polie. Pour provoquer le rire et pour bouleverser les conventions du théâtre de boulevard, Vitrac se sert des jeunes, afin de faire un commentaire sur les adultes dans la société.

Comme l'explique Levitt:

Drawing room comedies, as we know them, romanticize adult peccadillos, and a child's presence would be an embarrassment at best. Vitrac starts with this assumption, pushing towards a thematic reality, ironically abetted by the raucous tone of the Surrealist comedy.¹

Les jeunes, dans Les Mystères de l'amour, sont innocents et sages.

Cette pièce établit le cadre bourgeois et familial des pièces domestiques de Vitrac, et aussi préfigure les questions et les thèmes qu'il examinera plus tard. Dans Le Coup de Trafalgar et Victor, les enfants sont «au pouvoir». Ils comprennent la vérité cachée derrière les conduites de leur société, et n'hésitent pas à choquer les adultes en disant les choses telles qu'elles sont. Ici les jeunes mènent le jeu et l'action des pièces, ainsi

que le renversement du pouvoir rend la bourgeoisie ridicule. Dans Le Sabre de mon père, les jeunes font aussi un commentaire sur la société, mais d'une manière très différente. Au lieu de mener le jeu, les jeunes imitent les actions et les paroles des adultes sans en connaître le sens. Ainsi, en imitant les adultes, ils parodient les convenances de la bourgeoisie.

Dans Les Mystères de l'amour on trouve des enfants partout. Il est peut-être dangereux d'analyser d'une manière rationnelle une pièce surréaliste, mais une analyse même rapide servira à montrer l'évolution du rôle de la jeunesse chez Vitrac. Il y a trois types d'enfants, qui ont des comportements hors de la réalité. Le premier, c'est l'enfant de Léa et Patrice qui apparaît plusieurs fois et qui représente l'enfant victime des adultes. La première fois qu'apparaît l'enfant, on comprend la haine de Patrice, aussi bien que l'amour de Léa. Ils se disputent au sujet de la paternité: Léa constate que Patrice est vraiment le père de l'enfant, mais il ne le croit pas. Les paroles trahissent l'amour maternel: «Regarde-la, Patrice. Elle a mes yeux, mon nez, ma bouche» (25-6). Plus tard, Léa voit son propre visage dans celui de l'enfant mort; quand elle voit que les yeux de l'enfant sont «gros comme des oeufs d'autruche», elle s'écrie «Mes yeux, Patrice! Mes yeux!» (27). C'est l'enfant qui est la victime de la haine des hommes, surtout de Patrice. Rassuré que l'enfant est bien

le sien, il «la dépose dans le fleuve et [elle] disparaît» (26). Cette action inattendue, digne du surréalisme, traduit d'une manière flagrante l'impuissance des jeunes face au pouvoir des adultes. Il est intéressant que Vitrac représente le pouvoir d'une telle manière, car dans Victor et dans Le Coup de Trafalgar, les enfants ne sont plus vulnérables aux actions des adultes. Il faut attendre sa dernière pièce, Le Sabre de mon Père, pour retrouver une naïveté, une innocence chez les enfants.

Les enfants qui apparaissent à Patrice possèdent un peu de la sagesse et de la ressource que nous verrons plus tard chez les autres petits enfants comme Victor et Jeanne; ce sont les jeunes et non pas les adultes qui comprennent les paradoxes de la vie. Ils ont une conversation surréaliste avec Patrice, qui a des répliques tout à fait obscures:

Premier Enfant. -- Monsieur Patrice, qu'apportez-vous dans vos chaussures?

Patrice. -- Des éléphants sous les palmiers.

Deuxième Enfant. -- Et ce lion qui nous regarde?

Patrice. -- Ça, petit, c'est la liberté. (50)

Mais, plus tard on trouve aussi un mystère, une sagesse que Patrice, adulte, ne comprend pas. Quand le troisième enfant raconte qu'il a un fils, et que ce fils fait la guerre «chez les Arabes» (51), c'est Patrice l'ignorant, et ce sont les enfants qui doivent donner des explications. Quand Patrice est encore confus, l'enfant prend un ton exaspéré: «Nous

nous tuons à le répéter. Mon fils est colonel de zouaves» (51). Ici ce sont les enfants qui comprennent les mystères de la vie, les paradoxes inexplicables (l'enfant père), les 'mystères de l'amour' et de la mort. L'amour et la mort sont presque des homonymes, et ce jeu de mots est crucial pour la pièce; l'amour a pour effet que les êtres humains se sentent plus vivants, alors que la mort marque la fin de tout sentiment.

Ce sont seulement les enfants qui peuvent saisir ces paradoxes. Vitrac présente un personnage qui est à la fois enfant et parent. Le Troisième Enfant devient meurtrier, et tue les autres. Mais cela n'en fait pas l'ennemi des bons sentiments; le bien et le mal sont la même chose, ce que l'enfant-père comprend très bien: «J'ai été par accident le père d'un colonel de zouaves, mais je serai toujours le fils de l'amour» (52).

Dans Le Coup de Trafalgar, Vitrac se sert moins du style surréaliste, car c'est le comique qui aide les jeunes à transgresser l'étiquette et le comportement traditionnel de la bourgeoisie. Ce sont Jeanne et Simon qui ont «un véritable travail de «rupture» à opérer» (Sur Le Coup de Trafalgar, 48). Ces jeunes fonctionnent comme des révoltés, qui agissent dans leur propre milieu pour briser l'étiquette de la bourgeoisie. Ces deux personnages doivent susciter les actions et les paroles de tous les protagonistes pour dévoiler les vrais motifs et désirs

qui se cachent derrière le jeu qu'entraînent les moeurs de la société.

Comme on le voit dans Sur Le Coup de Trafalgar:

Dans cet univers convenu, Jeanne et Simon font donc la figure de révoltés: ils sont la jeunesse qui ne se laisse pas réduire à l'univers fossilisé des adultes.²

Jeanne commence son opération de dévoilement avec Flore Médard.

Comme nous avons déjà vu en chapitre deux, Flore a des nouvelles importantes, et en disant «pincez-moi» (13), elle commence le rituel pour raconter des nouvelles. Mais Jeanne n'obéit pas à la règle, et pince Flore «cruellement» (13). Flore, suivant ainsi les règles du jeu, la remercie de lui avoir fait un bleu, comme si tout était normal. Ce comportement est inattendu, créant l'effet comique. Ici les spectateurs réalisent pour la première fois que les mots ont un pouvoir qui va au delà de leur signification habituelle dans la société; les spectateurs voient, impuissants, leur mode de vie démoli sur scène.

Avec Vincent Bonaventure, Jeanne continue son opération de mise à un dévoilement. Son nom de famille lui convient parfaitement, puisqu'il passe son temps à essayer de faire la cour aux filles et aux femmes de la pièce. Quand on voit la dynamique qui s'instaure entre lui et Jeanne, on a le sentiment qu'ils ont joué le même jeu de séduction plusieurs fois auparavant. Vincent ordonne à Jeanne: «Regardez-moi»

(15). Au lieu de jouer avec lui, Jeanne commence à démasquer le vrai Vincent qui se cache derrière ses belles paroles. Il est «bête, large, laid...etc.» (14); Jeanne ne peut pas s'empêcher de dire la vérité. Vincent n'est pas du tout heureux de son honnêteté, et la destruction de l'étiquette bourgeoise par les jeunes - la «rupture» - commence à avoir des conséquences sur l'action dramatique.

Alors que les jeunes sont "au pouvoir", les adultes agissent comme les enfants. Dans toute la pièce, les jeux d'enfants sont interprétés par des adultes. Un bon exemple en est l'échange entre la mère de Jeanne et l'ouvrier Martin. Ils échangent des insultes comme des petits enfants: «Voyou - Ta gueule - Feignant - Ta gueule - Soulot - Ta gueule!» (16) La mère menace de rapporter ces insultes à son mari, comme un petit enfant menace un ami "de le dire à papa". C'est la jeune femme, Jeanne, qui met fin à ce jeu, et ordonne à sa mère de «clore [s]on bec» (18), significatif de son rôle de femme de pouvoir. Elle interrompt les jeux et expose les adultes comme des êtres puérils, tout en ridiculisant les bourgeois.

Mais c'est en présence de Désirade qu'on peut voir une Jeanne différente, une Jeanne qui participe au dialogue. Le sujet de l'échange entre Désirade et Jeanne est différent des autres: elles parlent avec une franchise inacceptable dans l'atmosphère mensongère de la bourgeoisie.

Elles s'entretiennent des hommes, et elles doivent cacher cette conversation aux adultes. Jusqu'à ce point dans la pièce, tous les adultes semblent ne pas vouloir entendre la vérité, et aiment se perdre en petits jeux. Quand Jeanne dit: «la maternelle est à côté» (20), indiquant ainsi que sa mère n'apprécierait pas le sujet, le spectateur voit le signe que dans cette conversation, il s'agit de la vérité: du moins, une vérité à laquelle les adultes ne font pas face.

Jeanne joue très bien son rôle d'adversaire, de personnage qui s'oppose à chaque mensonge qu'il peut détecter dans l'intrigue. Elle a comme fonction d'exposer les vérités d'esprit ou les motifs qui se cachent derrière les discours polis des convenances sociales. L'échange avec Despagne est un bon exemple de son talent d'adversaire. Ancien militaire, le vieux Despagne est ridiculisé dans la pièce, et il n'est respecté ni pour son rang dans la société, ni pour son âge. Son grand récit sur la sélection du chapeau de paille est révélateur de son rôle d'idiot. Les deux femmes, Mme. Dujardin et Désirade, font semblant de s'y intéresser par politesse. Mais Jeanne ne joue pas ce type de jeu. Elle ne peut pas le supporter, ce qui est évident quand elle dit:

Vous nous fatiguez, monsieur Despagne, *primo!* Et *secundo*, vous ferez bien de vous tenir à carreau. Il y en a plusieurs qui ont assez de vous dans la maison ... vous êtes d'une grossièreté révoltante lorsque vous êtes seul avec moi et que je dois vous faire

disparaître à force de gifles ... Outre que vous affectez de fermer la porte des cabinets de toutes vos forces pendant des heures la nuit...et on vous a vu cracher dans les bouteilles de lait... (25)

Ici Jeanne détruit trois types de comportements bourgeois. D'abord, elle dit franchement ce qu'elle pense vraiment de lui, ce qui ne se fait que rarement; elle dénonce la bizarrerie de ses actions dans l'immeuble; et elle ne respecte pas son rang dans la société, celui d'aîné et d'ancien militaire. En ridiculisant ce personnage, représentatif des petites prétentions sociales de la bourgeoisie, Jeanne marque un point en faveur de la vérité, révélée par les jeunes.

Même si c'est Jeanne qui dévoile la réalité derrière les actions des adultes, Simon produit le plus grand effet dans la pièce parce qu'il provoque la plupart des rires. Comme Jeanne, il déchaîne les moeurs de la société, mais il va plus loin aussi: il touche toujours aux questions les plus importantes de la pièce. Comme le dit Sénart:

Il y a, en effet, sans cesse présent dans un coin de la scène, le petit Simon, son regard terriblement *distanciationniste*, lucide et cruel d'enfant justicier qui découvre le dessous des choses et se prépare à prendre le pouvoir.³

Les actions comiques de Simon sont très importantes pour le rire dans la pièce. Comme nous l'avons déjà vu, le rire dans Victor et Le Coup de Trafalgar n'est pas habituel; c'est le «rire absolu», qui détruit le cadre où

il se trouve. Dans ces deux pièces, Vitrac atteint à ce rire en renversant l'ordre de la société, et en utilisant des personnages qui sont caricatures pour rendre les actions mécaniques.

La première fois qu'on découvre Simon, il provoque Désirade, et dévoile les secrets d'une femme que les spectateurs estiment vues comme plus 'honnête' à cause de sa conversation avec Jeanne. Simon fait tout de suite allusion à sa situation. Il l'insulte en la traitant de «grue» (21), terme très insultant pour une bourgeoise. Mais, ce qui est intéressant dans cet échange, c'est que Simon ne l'attaque pas avant qu'elle n'use le pouvoir des adultes («Quel culot il a, ce gosse» (21)), et qu'elle essaie de se montrer supérieure à cause de son âge. Jeanne est en effet plus âgée que lui, mais elle le traite avec respect, et il ne l'attaque pas. Dans la scène suivante, quand il menace plusieurs fois de révéler la profession de Désirade, il fait rire les spectateurs; Vitrac, en utilisant le comique de cette manière, bouleverse la tendance de la bourgeoisie à conserver toujours les apparences.

On observe la mécanique de la comique dans l'échange entre Simon et Arcade. Dans le milieu bourgeois, le rôle des parents est de tout sacrifier pour ses enfants. Or, un enfant ne peut pas être conscient d'un tel sacrifice, donc l'ingratitude des enfants provoque toujours une forte réaction de la part des adultes. Quand Arcade soulève la question

de l'ingratitude des enfants, il s'adresse à Simon qui réplique: «Vous, vous voulez une gifle?» (38) Simon a raison de menacer Arcade d'un gifle, car c'est Arcade qui a soulevé ce sujet, et qui mérite le gifle. Cette réponse, tout à fait automatique dans la bouche d'un adulte, n'est pas surprenante; mais dans la bouche d'un enfant elle est inattendue et, donc, choquante. Quand tout le monde se montre surpris, Simon se corrige: «Pardon, vous voulez qu'on me donne une gifle?» (38), et tout le monde est content. Cette correction prouve le mécanisme des réactions des personnages bourgeois - ce sont toujours les enfants qui sont punis, même si c'est un adulte qui parle de l'ingratitude des enfants (et donc mérite la punition). Bergson réfère à ce type de comique, disant que ce ne sont pas les mots ou les idées en soi qui nous font rire; ils symbolisent «un certain jeu particulier d'éléments moraux, symboles [eux-mêmes] d'un jeu tout matériel»⁴. Vitrac, en utilisant les réactions mécaniques, provoque les rires absolus des spectateurs, et ridiculise en même temps l'étiquette de la bourgeoisie.

Simon, comme Jeanne, tire sa logique des paroles de Flore Médard. Quand elle s'amuse à deviner le nom de son mari, Simon prend toujours ses mots à la lettre. Elle dit qu'elle s'appelle Mme. Lemerrier, alors Simon devine que son mari devrait s'appeler «M. Lemerrier» (30). De toute évidence, elle veut que les personnages devinent le prénom de

son mari. Mais elle ne dit pas "prénom", et Simon ne comprend pas cette allusion. Ceci souligne le fait que les paroles dans la pièce ont un sens qui n'est pas toujours littéral, et qu'il faut faire attention à l'interprétation.

De la même manière Simon démystifie le style ampoulé des mots de Mme. Dujardin. Quand elle dit que sa fille est morte d'amour, Simon pose la question, «est-ce qu'on meurt d'amour?» (36) Mourir d'amour est une expression qui évoque des sentiments tragiques. En évoquant la tragédie, Mme. Dujardin compare l'histoire de sa fille à celle d'une grande héroïne connue. Simon, en prenant les mots au sens propre, ramène la conversation à un niveau qui est convenable aux petits bourgeois. Il détruit le ton des paroles de Mme. Dujardin, bourgeoise typique qui exagère les événements de sa vie.

A la fin de la pièce, Simon est le seul personnage qui connaît le sort de tous les autres, et c'est le seul qui fait face à la mort. C'est lui seul qui raconte à haute voix ce qui est arrivé aux autres personnages, et ce sont les adultes qui ne veulent pas l'entendre. Ici, Vitrac met en scène la mort, un sujet qui n'est réconfortant ni pour les bourgeois, ni pour les spectateurs. Il raconte des histoires insolubles, comme celle de Mme. Peigne, et des histoires lugubres, comme celles de Jeanne (poitrinaire), de Martin (noyé dans une cuve de pétrole), et de M. Peigne

(mort de la peste). Simon continue à provoquer le rire dans la cave où les locataires se réfugient pendant les bombardements de la guerre, mais il s'agit d'humour noir. Simon dérange l'atmosphère tranquille de la cave; les locataires ne peuvent plus «faire semblant» que tout va bien dans la cave, même si on est en guerre.

Dans Le Sabre de mon père, ce sont les petits qui font semblant, et ceci d'une manière évidente. Simon et Popaul, deux jeunes enfants, imitent toujours les actions des adultes, sans comprendre le sens de leurs mots et de leurs gestes. Quand Simon est témoin de la bagarre entre Dujardin et Boussu, il est visiblement bouleversé: «Papa! Papa! ... Mon papa! On tue mon papa!» (70) Il faut imaginer ce que serait la réaction du Simon du Coup de Trafalgar devant cette scène. Sans doute comprendrait-il que les deux hommes ne sont pas en train de se tuer. Les enfants dans Le Sabre de mon père sont beaucoup plus naïfs et innocents; Simon a donc tout de suite peur pour son père. Mais Vitrac accorde une part de vérité aux paroles des jeunes. Quand Simon dit «on ne se bat jamais tout à fait pour de rire» (70), il a raison. Ces deux hommes se disputent continuellement dans la pièce, et le petit, sans comprendre pourquoi, perçoit le cœur de la situation.

Les enfants sont beaucoup plus innocents dans cette pièce. Simon a toujours des petites crises de nerfs. Face à la colère de son

père et à l'angoisse de sa mère, le pauvre petit se sent déséquilibré: comme le dit le docteur: «Comme il est nerveux!» (93) Dans Victor et Le Coup de Trafalgar, les jeunes ne commettent aucun acte qui ne soit pas voulu. Par exemple, dans Victor, Victor brise exprès le vase de Sèvres pour manipuler et déconcerter les adultes. Mais dans Le Sabre de mon père, les enfants sont maladroits. Simon et Popaul, en jouant en toute innocence (autre chose que les autres jeunes ne font pas), brisent le vase dans lequel Mme Dujardin cache son argent. Comme dans Victor, la mère pense que c'est la bonne qui l'a brisé; mais, ici, les enfants sont honnêtes, et avouent leur acte. Les enfants ont une honnêteté qui est à la fois étonnante et touchante (pour des enfants dans le théâtre de Vitrac).

Malgré cette innocence, les jeunes parodient les actions des adultes, et ridiculisent les habitudes de la bourgeoisie. A la soirée chez les Laborderie, la petite bourgeoisie du village se réunit pour le grand événement: l'arrivée de Diane Condé, grande actrice de Paris. Elle donne un petit spectacle pour le public, qui l'applaudit en criant «Bravo!», «C'est à se mettre à genoux» (133). On peut presque entendre le ton des voix prétentieuses, pleines de sentiments larmoyants. Quand on voit les deux petits en train de crier «Diane! Diane!» comme des petits

loux, les spectateurs rient, et l'émotion des adultes est démasquée comme fausse.

Simon et Popaul imitent aussi la querelle entre Flore Médard et Boussu. Pourtant, le but de cette scène n'est pas le comique mais le choc. En voyant une bagarre entre deux amoureux, on est habitué à la violence, par exemple: la femme frappe l'homme. Mais les mêmes gestes chez des enfants innocents sont choquants pour les spectateurs. A travers ces innocents qui ne comprennent pas la raison des gifles, les spectateurs doivent faire face à la réalité de la violence et à son effet sur les jeunes. Il faut rappeler que la seule autre enfant innocente dans les pièces domestiques de Vitrac est la fille de Patrice et Léa. Cette petite enfant, comme les garçons dans Le Sabre de mon Père, est vulnérable; dans ces deux pièces, des adultes ont des conséquences négatives sur leur vie des enfants. Si cette scène se déroulait dans Victor ou Le Coup de Trafalgar, les enfants "au pouvoir" auraient utilisé cette querelle d'amoureux pour ridiculiser les adultes, et par conséquent, la situation serait comique. Mais dans Le Sabre de mon Père, la convention des amoureux qui se frappent à cause de la colère produit un effet non pas comique mais, au contraire, très grave; Vitrac, d'une manière comique ou non, montre que les enfants observent toujours les actions des adultes, même s'ils sont inconscients de leur portée.

C'est le dernier discours entre Popaul et Simon qui est le plus intéressant. Simon imite Martignac, qui joue au grand comédien. Il récite son texte sans le comprendre, et c'est son opinion sur le théâtre qui est étonnante. Popaul, en disant qu'il ne va plus au théâtre, constate qu'il ne comprenait rien à ce qui s'y passait. Mais Simon souligne le parallélisme entre le théâtre (proprement dit), et le drame qui se déroule chez lui: «Quand on regarde d'ici à l'intérieur du salon, c'est comme si on était au théâtre.» (148) Le sens est clair: les enfants regardent ce qui se passe autour d'eux, et imitent les manières des adultes, même sans bien les comprendre. Simon raconte les événements familiaux:

Papa qui joue aux cartes! ... Et maman qui se lève et lui met la main sur la tête. (*Imitant Martignac:*) Papa! Obéissez aux ordres de ma mère! Oh! la la! Quel drame! (148)

Simon, qui a changé les paroles raciniennes de «qu'on obéisse aux ordres de ma mère» (147) à «Papa! Obéissez aux ordres de ma mère» (148) montre sa compréhension limitée des mots et des contextes.

L'alexandrin récité par Martignac est tiré d'un classique, qui a pour sujet le drame épique des grands personnages. Mais Simon est entré dans le vif de l'intrigue de la pièce. Pour que la famille soit heureuse, M. Dujardin doit obéir «aux ordres» de la mère de Simon. On voit le même

sentiment dans Les Mystères de l'amour: ce sont les hommes, les pères qui menacent les petits, les innocents. Ce sont les mères qui sont victimes elles aussi, et pour vivre en paix, il faut les écouter. Prenons le cas de Britannicus, d'où vient l'extrait; s'il avait écouté les conseils de sa mère, Néron aurait échappé à son sort. Le bonheur réside entre les mains des femmes, et les hommes n'apportent que le malheur (Patrice qui jette son enfant dans le fleuve, le père Dujardin qui est infidèle, le père de Vitrac, qui était infidèle lui aussi). Ce sont les petits, en imitant les adultes dans Le Sabre de mon Père, inconscients de la vérité derrière leurs paroles, qui bouleversent, à travers la parodie, les manières et les conventions de la bourgeoisie et du théâtre de boulevard. Ils provoquent non seulement le rire, avec les stéréotypes des situations du théâtre de boulevard (père\bonne, père\jeune fille etc.), mais aussi la pitié, et un peu de tristesse pour le malheur qui est à la base de l'amour. Les jeunes ont vraiment changé; Victor accepte Ida Mortemart, et la laideur de la vie; dans Le Sabre de mon Père, Vitrac montre aux enfants «la vie telle qu'elle est»; mais dans Le Sabre de mon Père, Mme Dujardin veut protéger son enfant: «La vie comme elle est n'est pas un spectacle pour les enfants.» (105)

NOTES

1. Levitt, Annette Shandler. "The Domestic Tragedies of Roger Vitrac" dans Modern Drama, XXX, 4 (December 1987), 514-527. p. 517
2. -----. Sur Le Coup de Trafalgar. Paris: Editions François Maspero, 1972. p. 36
3. Sénart, Philippe. "La Revue Théâtrale" dans Revue des deux mondes, juin, 1972, 679-685. p. 684
4. Bergson, Henri. Le Rire. Vendôme: Presses Universitaires de France, 1964. p. 55

CHAPITRE IV : LES SOIRÉES

Dans chaque pièce domestique, Vitrac place ses personnages dans une situation tout à fait bourgeoise, qui constitue un cliché sur les valeurs symboles de la société: la soirée mondaine, un grand événement. Comme l'explique Levitt:

This framing, in both literal and metaphorical senses, also emphasized the bourgeois setting, the familiar ambience of the drawing room comedy, which is here undermined by Victor's revelations.¹

Chaque pièce comprend une scène où les personnages principaux, rassemblés pour passer une soirée ensemble, se conduisent selon les règles de l'étiquette. Vitrac utilise les soirées pour exposer les faiblesses et l'hypocrisie de la bourgeoisie, car le rôle de ses personnages est de transgresser les lois qui gouvernent les actions dans une telle situation. Puisque les bourgeois veulent toujours sauvegarder les apparences, on peut outrepasser les limites de l'étiquette, sans que personne ne dise rien afin de préserver l'apparence de normalité. Montrer un bon 'visage' au public est d'une importance suprême. Vitrac exploite cette tendance pour la rendre ridicule. Les personnages se trouvent dans des situations bizarres, qui contredisent les normes de la société bourgeoise. Quand ils

réagissent comme si de rien n'était, leur fausseté est démasquée, ce qui déclenche le rire absolu.

Dans Les Mystères de l'Amour, les personnages principaux participent à une soirée, mais l'atmosphère n'est pas normale. Si l'on devine qu'il s'agit d'une soirée mondaine, c'est à cause de la présence de certains personnages sur scène. On voit Léa (l'héroïne), Patrice (son ami), M. et Mme Morin (ses parents), et Dovic (son amant, lequel subit une transformation physique pour devenir le personnage de Lloyd George). Mais toute l'intrigue au cours une telle soirée, comme l'infidélité, et les querelles entre les parents et les enfants, n'est guère reconnaissable.

La première chose à laquelle s'attaque Vitrac, c'est la relation entre enfants et parents. Léa, mère, perd sa fille. La petite repose sur un lit, mais quand Lloyd George «retire complètement les draps et découvre l'enfant» ce «n'est qu'un buste de chair qu'on a scié à la hauteur des épaules.» (26) Léa est horrifiée quand elle retire les yeux de la petite, en criant «Mes yeux, Patrice! Mes yeux!» (27) Les liens de parenté sont symbolisés quand Patrice «se glisse dans le lit à côté du buste de la petite fille» (26), et quand Léa voit ses propres yeux dans ceux de sa fille. Mais ce sont des relations tout à fait surréalistes, où la

tension entre parents et enfants est représentée par la violence et la mort.

Aux soirées de Vitrac participent des vieux qui sont bafoués par les autres personnages, et dans Les Mystères de l'Amour, les vieux sont les parents de Léa. Bien que l'action soit surréaliste, avec Patrice qui se tient sur l'armoire couverte de journaux et l'enfant mort sur le lit, les vieux agissent de la même manière que tous les autres vieux dans les autres pièces de Vitrac. Ils sont préoccupés, et sont inconscients de ce qui se passe autour d'eux. M. Morin, perdu dans ses souvenirs, raconte des histoires de son passé quand tout est en désordre autour de lui. Quand Léa prend conscience de la présence de Patrice, et de sa fille morte, et qu'elle doit cacher ces incongruités, M. Morin tout heureux raconte son histoire de pêche:

Or, ce soir-là, la mer était mauvaise. On prenait les sardines à pleins filets. Mais la nuit, le tonnerre, les éclairs, et surtout les nègres de la chaufferie, sans parler du léopard... Eh! ma femme! Tu ne le nieras pas, madame Morin, ma femme, on n'a jamais si bien mangé. (28-9)

Quand Léa se lève pour couvrir la tête de Patrice, M. Morin s'offense. Il constate qu'«[i]l faudra pourtant que vous vous intéressiez à mes histoires» (29). Le malaise de Léa est évident: son enfant est mort, et son ancien amant se trouve sur l'armoire. Mais pour son père, tout cela

ne compte pas; son histoire est plus intéressante que la mort. Les vieux se considèrent comme les plus importants, et sont obsédés par un passé qui n'a plus cours; par conséquent, ils sont méprisés par les jeunes.

Avec une telle représentation des soirées, Vitrac ne peut que choquer les spectateurs. Ils doivent sans doute reconnaître les soirées qui se déroulent chez eux, avec les mêmes personnages: mère, père, enfants, etc. - et ils doivent rire d'eux-mêmes. Ce comique destructeur vient de la notion du «rire absolu», que nous avons déjà vue.

Dans Le Coup de Trafalgar, l'événement est une soirée de noces, et dans Victor, il s'agit d'une soirée d'anniversaire. Les deux soirées mettent en scène la destruction des relations familiales, du pouvoir, de l'ordre, et ridiculisent les rituels qui les accompagnent. Dans Le Coup de Trafalgar et Victor, les conventions sociales sont transgressées à cause du «rire absolu», rire destructeur de tout ce monde conventionnel. Mais dans Le Sabre de mon Père, on voit une société un peu différente. Les jeunes, comme nous l'avons déjà vu, sont plus innocents. Mais, qui plus est, la famille n'est pas détruite. On retrouve les mêmes éléments que dans les autres soirées, mais ici la bombe n'éclate pas.

Au deuxième acte du Coup de Trafalgar, le rideau se lève sur le salon des Lemercier. C'est la soirée de noces de Flore et d'Arcade, et les nouveaux mariés ont invité tous leurs amis. S'y trouvent tous les

membres de la bourgeoisie: la famille de la petite bourgeoise, les Dujardin; la femme solitaire, Désirade; le chanteur professionnel, Vincent Bonaventure; le vieux qui est méprisé, M. Despagne; et, bien sûr, les Peigne, une autre famille de la petite bourgeoisie. On s'attend à une représentation de la joie domestique chez les Lemercier; mais au lieu de cela, on trouve sur scène une femme "toquée", un empoisonnement, des coups de revolver, et une mère folle. Pas une soirée de noces normale, mais vitrac bouleverse les conventions.

Quand Flore se rase la moitié de la tête dans Le Coup de Trafalgar, tout le monde essaie de comprendre ses raisons. Mme. Dujardin demande pourquoi, question logique. Mais il ne faut pas chercher la logique dans un tel acte, et la seule personne à le reconnaître est Jeanne. C'est elle qui perce l'absurdité, et l'admet en public. Quand elle dit qu'elle «trouve cette comédie absurde» (41), Mme. Dujardin lui reproche son manque de politesse. Plus tard, on est frappé par un autre exemple de ce manque de politesse absurde, quand Flore enlève son turban et que les personnages continuent à traiter cette situation comme si elle était normale. Quand Jeanne demande «à quoi ça rime?» (41), Arcade réplique simplement «A une tonsure» (41). Cette explication inattendue ne fait aucun sens; mais, pour la forme, tout le monde fait semblant de comprendre. Plus tard, quand M. Despagne

demande à Flore les raisons de son rasage, elle répond tout simplement: «mon mari m'a donné la pelade» (53). Il est évident qu'on ne peut pas attraper la pelade. Une action aussi absurde entraîne une explication absurde. Les bourgeois sont ridiculisés quand ils acceptent cette explication pour éviter une confrontation, et pour maintenir les apparences. Les invités s'attendent, tout comme les spectateurs, à une soirée conventionnelle. Quand les événements tournent à l'absurde, ce sont les réactions des personnages qui, en essayant de maintenir les apparences de la politesse, deviennent comiques. Le rire dans cette soirée est «absolu», comme le voulait Vitrac; il détruit les convenances, et n'offre pas d'alternative aux normes de la politesse conventionnelle.

Le premier indice de la tournure menaçante des événements provient de la tentative d'empoisonnement de Mme Dujardin. Ayant vu Arcade essayer de mettre de la poudre dans son verre, elle croit qu'il veut la tuer. Mais elle ne s'écrie pas "Tiens! Voilà l'empoisonneur!", et n'avertit pas non plus les invités du danger. Dans la plus grande logique bourgeoise, elle veut sauver les apparences, et fait semblant que tout va bien; quand elle raconte l'histoire à son mari, elle chuchote:

Mme DUJARDIN. - Écoute... Peux-tu m'écouter?

M. DUJARDIN. - Qu'y a-t-il?

Mme DUJARDIN. - On a tenté de mettre une poudre dans mon verre.

M. DUJARDIN. - Une poudre... du bicarbonate de soude... non?

Mme DUJARDIN. - J'ai échangé mon verre contre celui de Madame Lemercier. A peine a-t-elle bu qu'elle s'est endormie... Il semble que rien ne puisse la réveiller. (49)

Quand son mari veut faire éclater l'affaire, il ne le fait pas avec sérieux. Il dit: «nous allons rire» (50), et traite l'incident comme une blague, surtout pour éviter le scandale, au cas où ce ne serait pas un empoisonnement. Mais pourquoi ne prend-il pas l'événement au sérieux? On a déjà essayé de mettre de la poudre dans le verre de sa femme, ce qui laisse supposer des intentions malveillantes. Comme sa femme, il veut autant que possible maintenir les apparences. Ce qui est plus drôle, ce sont les réactions de la salle: «Rires et bravos.» (50) Les spectateurs rient de la stupidité et de la superficialité des personnages: ils préfèrent l'apparence du bonheur à la réalité et à la vérité de la situation.

Les réactions des personnages sont similaires quand Arcade et Hatzfeld sortent leurs revolvers. Flore, oubliant les apparences, veut se venger de son mari et dénonce le fait qu'il est un escroc:

FLORE. - Saviez-vous ce qu'il veut? Vous escroquer, vous voler, vous séduire, vous compromettre. Voilà l'intellectuel, le bellâtre. Le voilà l'archéologue. Quant au trésor d'Aménophis IV, ils ont trouvé ça ensemble, Hatzfeld et lui, à Fresnes.

(52)

Elle agit comme une femme trompée; elle a enfin perçé les vrais motifs de son mari. Elle veut sauver ses amis de l'influence de son mari, et c'est elle qui fait éclater la vérité des motifs d'Arcade, mais qui est méprisée pour avoir bouleversé le bon déroulement de la soirée. Hatzfeld et Arcade, fâchés que leur projet soit ruiné par les révélations de Flore, sortent leurs revolvers; quand ils ordonnent «Haut les mains!», tous les personnages prennent cela pour une blague. Vincent crie «Bravo, bien joué». M. Dujardin ne veut pas se montrer ignorant, alors il fait lui aussi semblant de comprendre: «Écoutez, monsieur Arcade, cette plaisanterie ne m'étonne guère moi non plus...» (54) Les invités doivent fuir, mais ils ne veulent pas admettre qu'ils ne comprennent pas la situation, et ils restent. Malgré les efforts de Flore et de Jeanne pour démasquer Arcade, les apparences sont sauvées. Les réactions des invités aux événements bizarres les rendent ridicules. Les spectateurs rient que l'étiquette, cette façade, basée sur des formules de politesse, soit enfin détruite. Vitrac bouleverse ainsi les moeurs et l'étiquette des soirées.

Dans Victor, le ménage des Paumelle est aussi instable que celui des Lemercier. Le premier acte se déroule aussi dans un salon bourgeois. La famille Paumelle, comme leurs voisins les Magneau, semble très heureuse. Mais Victor bouleverse la façade de la politesse

dans la soirée; malgré ses efforts, les adultes veulent préserver les apparences.

Dans Victor, c'est lui qui provoque les incidents. La première fois que Victor outrepassé les limites de la bienséance, il fait une récitation qui n'a aucun sens. Cette récitation est inspirée par l'expression «de but en blanc» (23), et c'est certainement d'une manière inattendue que Victor récite. Il parle comme un fou, et il choque tout le monde. Quand on lui demande le sens de ses paroles, il dit «ces mots étaient purement et simplement les éléments en désordre de ma prochaine composition française» (25). C'est un exemple de surréalisme, mais dans un cadre non-surréaliste: une soirée bourgeoise. Les auditeurs, s'ils veulent garder l'esprit de la soirée, doivent accepter cette explication. Charles essaie de faire une blague, et puis prétend que la récitation était une preuve de l'intelligence de Victor: «Il est terriblement intelligent. Vous entendez, Thérèse, terriblement.» (25). Thérèse fait un commentaire sur Victor sans être vraiment impolie: «J'entends bien, il est terrible!»(25)

Victor bouleverse encore une fois la soirée quand il évoque, à plusieurs reprises, le nom Bazaine. Antoine Magneau, obsédé par le personnage de Bazaine, a une crise chaque fois qu'il entend ce nom. Quand Victor récite un poème pour le général, il en choisit un à dessein, avec un thème militaire. A cause de ce poème, Antoine pique une crise,

et Victor lui donne la parole. Victor l'appelle «Antoine», privilège réservé aux adultes, ce qui cause une gêne. Il laisse parler Antoine qui, après avoir surmonté son obsession au sujet de Bazaine et s'être calmé, sauve la situation en faisant chanter Esther. A la fin de la chanson d'Esther, personne ne réprimande Victor. Il est évident qu'il dirige la situation, et qu'il a provoqué la crise d'Antoine. Mais personne ne veut gâcher la soirée, et admettre la folie d'Antoine.

La nécessité de sauver les apparences est évidente après le petit sketch de Victor et d'Esther, que nous avons déjà vu ci-dessus. Émilie, trompée par son mari et sa meilleure amie, préfère faire semblant que rien ne s'est produit, et continuer la fête. Quand le Général suggère: «Allons que la fête continue.», elle répond: «Tenez, un verre de champagne» (37). Quel effort héroïque! Rien ne doit arrêter la soirée. Mais Victor continue à tout bouleverser.

Quand le Général entre dans la salle, il s'attend à recevoir les honneurs dûs à son rang. Mais Victor le démasque comme un idiot, et ne le traite pas avec respect. Quand il le salue, au lieu d'utiliser l'honorifique «mon général», il est très familier. Malgré les avertissements de sa mère, il poursuit sur le même ton. Quand le Général ordonne à Victor de quitter la salle, il refuse de le faire. Le Général s'avère impuissant puisqu'il finit par dire: «eh bien, restez.» (35)

Même son âge n'est pas respecté. Quand il offre ses services à Victor, ce dernier lui demande de jouer au dada, malgré les protestations de ses parents: «C'est stupide et insultant; je ne permettrai pas cela.» et «C'est intolérable. Victor, demande autre chose, voyons!» (37). Le Général tient parole. Il joue au dada avec Victor, ce qui gêne les autres personnages, qui ne peuvent rien faire sauf les regarder, et faire semblant que tout est normal. Le code social conventionnel est subverti - par dada. Quand Vitrac cherche le rire «absolu», le rire destructeur du Dada, c'est dans cette scène qu'il se manifeste. On voit un bouleversement de l'ordre établi; les spectateurs rient de cette destruction.

La visite d'Ida Mortemart est un supplice pour ces personnages, obsédés par le désir de maintenir des apparences de la politesse. Sa manie de péter cause une grande gêne dans la salle. La première fois, tous (sauf Esther et Victor) font semblant de ne pas l'entendre. La mère d'Esther «l'attire à elle et la calme» (49). Tout le monde ignore sa maladie, mais finalement, quand elle ne peut pas s'arrêter, ils rient comme des fous. Seuls Victor et Esther ne sont pas gênés par ces bruits intempestifs. Esther est trop jeune pour comprendre les règles de l'étiquette; Victor cherche à les briser, or voilà une femme qui est l'incarnation du bouleversement de l'ordre établi. Il devient fasciné par Ida, et est le seul qui n'a aucun mépris pour elle. Comme le dit Gellert:

[Ida] is, in fact, Death itself...Everyone shrinks from her in derision or disgust, except for Victor, who snuggles adoringly into her arms. He is ready to die, and will be the first to do so.²

Victor est le seul qui puisse fonctionner sans les apparences de la politesse et de l'étiquette. Quand La Mort survient en personne sous les traits d'Ida, il est le seul à découvrir sa véritable identité, et à ne pas avoir peur d'elle. Les spectateurs rient comme des fous, en observant les personnages qui essaient, pour respecter les règles de la politesse, de ne pas rire d'une chose bien drôle. Mais la morale est évidente: on comprend les mystères de la vie si, comme Victor, on peut agir et vivre sans fausseté ni hypocrisie.

La logique fait défaut aussi dans Victor quand le petit parle de sa vision de «l'Uniquat». Quand il s'exclame qu'il a trouvé «ses ressorts» (87), sa déclaration laisse présager une révélation importante pour la pièce. Victor, en disant tout net qu'il meurt «de la Mort» (89), essaie d'expliquer les secrets de l'Uniquat aux adultes qui l'interrompent en plein discours. Après trois interruptions, les spectateurs sont impatients d'obtenir l'information qui leur manque. La mort, c'est «le dernier ressort de l'Uniquat» (89); les autres ressorts de l'Uniquat doivent révéler les secrets de la vie. Mais quand Victor dit «Je les ai oubliés» (89) les spectateurs, qui s'attendaient à une explication sur l'action de la

pièce, sont déçus s'ils s'attendaient à une conclusion logique et rationnelle. Comme l'action clé de Flore Médard dans Le Coup de Trafalgar, l'Uniquat tourne en dérision la convention qui veut qu'il y ait une conclusion qui transmette une leçon aux spectateurs. Le théâtre, d'après Vitrac et Artaud, doit être mystérieux, et se garder de fournir des éclaircissements sur la vie.

Au premier regard, on s'attend à ce que que la soirée dans Le Sabre de mon Père soit semblable à celles de Victor et du Coup de Trafalgar. Les personnages typiquement bourgeois, évoluent dans un univers semblable aux autres: le salon d'un Docteur. Mais il y a des différences essentielles dans cette soirée, et pour comprendre ces différences, il faut la comparer aux deux autres soirées déjà examinées. Comme dans Victor et Le Coup de Trafalgar, on voit des jeunes qui observent les actions des adultes, et qui font des commentaires sur ces actions. Mais ces jeunes, contrairement à ceux de Victor et du Coup de Trafalgar, ne sont pas plus intelligents que leurs parents. Simon et Popaul sont innocents, et même si leurs parents sont des hypocrites, et agissent d'une manière fausse et superficielle, les jeunes ne peuvent pas ridiculiser les adultes: les enfants ne peuvent pas comprendre les motifs derrière les comportements de leurs parents.

Dans Le Sabre de mon Père, aucun personnage ne mène le jeu durant la soirée. Dans Le Coup de Trafalgar, c'est Arcade qui provoque tous les personnages, et qui crée des situations si bizarres que les invités n'y comprennent rien, mais font semblant tout de même de comprendre. Dans Victor, c'est le petit Victor qui fait exploser des bombes pendant toute la soirée: par exemple, il révèle l'infidélité de son père et, par sa mort, provoque la mort de ses parents. Dans Le Sabre de mon Père le jeu est le baccara, et c'est Dujardin qui veut toujours y jouer. La perte de tout son argent au profit de Boussu ne l'arrête pas, et il veut jouer n'importe où, n'importe quand.

Le prétexte à la soirée dans cette pièce est une réception en l'honneur d'une comédienne, Diane Condé, qui récite des contes pour divertir les gens du village. Le passage d'une grande comédienne en provenance de Paris (de la Comédie Française) constitue un grand événement pour les habitants d'un petit village provençal: il est normal qu'une notabilité du village, comme le Docteur Laborderie, soit son hôte. Au début du troisième acte, on assiste à la fin de l'interprétation de Diane Condé, et les aux applaudissements des spectateurs:

TOUS : Bravo! bravo! Oh! bravo! Ah! bravo!...
 VOIX DE MADAME LABORDERIE : C'est à se
 mettre à genoux.
 DIANE, dont on voit l'ombre saluer dans un grand
 style: Merci... Merci... Merci... (133)

Après ces applaudissements ostentatoires, on s'attend à une réaction critique de la part de quelques personnages. Mais on se contente de faire l'éloge de Mme Condé:

SIMON ET POPAUL, *appelant avec des abois dans la voix*: Diane! Diane!

Le docteur et Martignac sortent du salon et paraissent sur le perron. Simon et Popaul s'enfuient en continuant d'appeler.

LE DOCTEUR : Tu les entends ces petits hypocrites, avec leurs aboiements de chiots? Diane Condé a conquis jusqu'aux enfants de Beaujac! ... Avec une simplicité et une élégance, après avoir triomphé au théâtre municipal, dire encore chez moi, comme une jeune fille qui se lève au dessert pour chanter...
(134)

Même les enfants apprécient cette soirée mondaine; on se demande quelle serait la réaction de Victor ou de Simon dans cette situation! Les applaudissements sont bien reçus par les invités de la soirée, et même cautionnés, comme ce serait le cas dans une pièce boulevardière.

Une autre différence, dans cette soirée, est le manque de dialogue entre les jeunes et les adultes. Comme l'a expliqué Levitt, la présence d'un enfant dans des situations d'adultes est gênante: dans Victor et Le Coup de Trafalgar, les enfants participent toujours à l'action, mais dans Le Sabre de mon Père, les jeunes n'interviennent pas. En retirant les jeunes de l'intrigue, Vitrac crée une dynamique qui ressemble plus à

celle de la comédie classique (de boulevard), et qui ne bouleverse pas les techniques du théâtre conventionnel.

La pièce se termine d'une manière boulevardière, et c'est une conclusion qui met en valeur les convenances et l'ordre de la société bourgeoise. Après les allusions à l'infidélité des Dujardin et autres personnages, les avances de Diane Condé à l'égard de Dujardin («elle colle sa jambe contre la mienne. Une jambe musclée, vibrante...»), et la déclaration d'amour de Nini («J'étais comme Françoise. Moi aussi, je vous aimais bien, monsieur Dujardin.» p. 160-1), le ménage des Dujardin demeure intact. La famille déménage à Paris, pour changer de cadre et pour préserver son union. Quand on les revoit dans Le Coup de Trafalgar, ils sont encore ensemble. Dans Le Sabre de mon Père, il n'y a pas de situations complexes ou bizarres, comme dans Victor ou Le Coup de Trafalgar, dans lesquelles les personnages doivent lutter pour préserver les traditions et la bienséance de leur société. La dernière pièce, Le Sabre de mon Père marque un grand changement dans la philosophie de Vitrac. Il n'y a plus d'inconvenances, les fondements de la société sont inébranlables, et l'intrigue peut résister aux petites manies de la bourgeoisie. La femme accepte son mari, avec ses défauts et son penchant pour les autres femmes; le mari avoue vouloir rester fidèle à sa femme, et s'occuper de sa famille; les enfants sont heureux,

innocents, et aimés de leurs parents. C'est un dénouement stable, pacifique, et *positif* pour un théâtre axé sur l'absurdité, le conflit, et la révolte.

NOTES

1. Levitt, Anette Shandler. "The Domestic Tragedies of Roger Vitrac" dans Modern Drama, XXX, 4 (December 1987), 514-527. p. 516
2. Gellert, Roger. "Bones and Apples" dans New Statesman, LXIV, 1658 (December 21, 1962), 908-909. p. 908

CONCLUSION

Dans ses trois premières pièces, Vitrac fait de «l'anti-boulevard». Comme le dit Philip Auslander: «Vitrac took a recognizable story and subverted it, disrupting his spectators' expectations.»¹ En utilisant les formes traditionnelles du théâtre de boulevard, Vitrac les renverse pour subvertir les conventions et l'étiquette du ménage bourgeois. Dans Les Mystères de l'amour, il utilise le surréalisme:

Unlike conventional drama, which reinforces stereotypes and expectations, the drama which emerged from Surrealism undermines such preconceptions, as part of a movement which attacks the status quo or convention in life and art.²

Dans cette pièce, les contradictions et les juxtapositions qui caractérisent le surréalisme sont exploitées au maximum:

[In Les Mystères de l'amour dreams and reality] are alternated, juxtaposed; indeed, this play best exemplifies both Breton's aim, the "resolution...of...dream and reality...into a kind of absolute reality, a surreality", and Reverdy's "juxtaposition of two more or less distant realities". Vitrac juxtaposes dream and reality, physical violence and lyrical language, order and chaos.³

Vitrac met en scène l'histoire d'un couple, histoire ayant un début et une fin, mais toute l'intrigue se déroule à la manière d'un rêve. Il essaie d'intégrer la réalité de la vie et le jeu du théâtre en impliquant les

spectateurs dans l'intrigue de la pièce, et subvertit donc la convention du quatrième mur:

Ce qui rend ce transfert fictionnel de la scène dans la salle dès les premières répliques particulièrement efficace c'est, on le sait, le fait qu'il sabote d'emblée la convention qui sert de base à la représentation en général, et définit une relation de participation entre personnages et spectateurs.⁴

Léa et Patrice vivent un amour qui bien que destructeur, est puissant en même temps. Dans Les Mystères de l'amour, les éléments de la société bourgeoise sont tous présents: le ménage, l'adultère, les jeunes membres de la famille, et la soirée. Cette structure temporelle mais surtout sociale réunit les bourgeois et offre un cadre parfait à l'iconoclasme de Vitrac. La notion d'amour "normal" est détruite par le bouleversement des notions stéréotypées sur le mariage. La pièce se termine dans la confusion, mais il s'agit d'une fin subtile qui ne critique pas sévèrement le ménage bourgeois. Dans les deux pièces suivantes, Victor ou Les enfants au pouvoir et Le Coup de Trafalgar, Vitrac utilise les techniques dadaïstes pour ridiculiser la bourgeoisie.

Annette Shandler Levitt voit une évolution logique dans le développement dramatique depuis les Mystères de l'amour jusqu'à Victor:

[O]ne can see a progression, not in chronology, but in the intricacy with which Vitrac integrates traditional dramatic form with Surrealist content and devices. Victor dramatizes a relatively straightforward

destruction of bourgeois life, in three orderly acts of disorder ... The Mysteries of Love overwhelms our senses by alternating dream scenes with those of an everyday reality that is itself a contradiction between word and action.⁵

Alors que Les Mystères de l'amour est purement surréaliste, Victor, ou Les enfants au pouvoir et Le Coup de Trafalgar mêlent seulement certaines techniques surréalistes, à un faux cadre traditionnel. Le ton, l'intrigue, et le dialogue évoquent le caractère destructeur du mouvement Dada. Toutes les convenances de la bourgeoisie sont subverties et démolies, mais Vitrac ne suggère aucune alternative au monde bourgeois. Il détruit la bourgeoisie pour le plaisir.

En se moquant de la bourgeoisie, Vitrac manifeste le même mépris que Tzara. Dans un passage de ses manifestes qui nous semble important, Tzara attaque les prétentions de la bourgeoisie. Chaque bourgeois, dit-il, est un auteur dramatique qui invente une variété de sujets et qui, au lieu de situer ses personnages au niveau de sa propre intelligence, essaie de trouver des causes ou des objectifs qui fournissent un poids solide à la structure de ses pièces; ce sont des histoires "parlantes" et auto-référentielles. Comme Tzara, Vitrac considère la bourgeoisie comme une mine de stupidité et d'hypocrisie. Il utilise non seulement le surréalisme pour la subvertir, mais aussi un élément qui sera très important pour son oeuvre: le comique.

Le comique apparaît chez lui pour la première fois dans Victor. Mais, comme nous l'avons déjà mentionné, il ne s'agit pas d'un comique classique, cathartique. Vitrac se sert plutôt d'un comique qui rappelle le mouvement Dada, celui d'un «rire ravageur»:

[T]ous les rituels, tout l'héritage des époques précédentes prêtent à rire. C'est dire, implicitement, combien ce rire ravageur doit contribuer à la destruction des hiérarchies établies.⁶

Dans ces deux pièces, l'ordre établi est démolé et le demeure, sans une solution ou même un seul espoir pour l'avenir. Vitrac use des caractéristiques du théâtre de boulevard, mais il «radicalise le boulevard»; dans Victor et Le Coup de Trafalgar, «il s'agit de destruction, les catastrophes s'accumulent : elles sont inexplicables et demeureront inexplicables»⁷. Grâce au comique, magistralement exploité, Vitrac détruit le "drame bourgeois", bafouant sa structure et ses personnages. Mais, en bon dadaïste (ou demi-dadaïste), il ne s'attend pas à trouver une solution pour ses problèmes: «Dada refusant tout système, il ne faut pas attendre de lui un projet élaboré pour une réorganisation de la société.»⁸ Dans Victor, les personnages agissent dans des situations ridicules. Le jeu dans la pièce est mené par Victor; en faisant face aux réalités de la vie, celui-ci provoque les personnages, et crée une situation qui se termine par la mort de la plupart des personnages principaux.

Dans Le Coup de Trafalgar, l'adultère mène au divorce, et les situations bizarres mènent à la destruction de la société. A la fin de la pièce la plupart des personnages sont morts, et c'est seulement Simon, le petit garçon, qui comprend les réalités de la vie.

Dans sa dernière pièce, Le Sabre de mon Père, on constate un grand changement de style. Au lieu de subvertir les bourgeois, ou même de subvertir un style établi (comme dans Les Mystères de l'amour qui illustre le surréalisme), cette pièce s'apparente au théâtre de boulevard. Le thème est encore la famille, le ménage bourgeois, mais Vitrac traite des questions relatives au ménage bourgeois, comme l'adultère et la paternité, d'une manière sérieuse. Le comique est un comique plutôt traditionnel, classique. Cette pièce traite les mêmes sujets, et de plus, présente les mêmes "personnages" que Victor et Le Coup de Trafalgar. Mais il y a un ton presque triste derrière les paroles et le rire. Le Sabre de mon Père n'est pas beaucoup étudié par les critiques (on ne trouve pas une seule étude sur cette pièce), ce qui est dommage, car elle résume les trois autres "drames bourgeois" de Vitrac. Fatigués de la vie, les personnages montrent peu d'enthousiasme pour les petites manies, ces tics individuels qui différencient les êtres. De plus, ils acceptent les valeurs des autres qui les entourent, sans protester.

Les quatre "dramas bourgeois" de Vitrac ne doivent plus demeurer dans l'ombre. Chaque pièce constitue une critique intelligente, cinglante, sophistiquée de la société bourgeoise. Ce théâtre mérite une place à côté des oeuvres des auteurs de la génération suivante: Anouilh, Ionesco, Vian, qui créent un univers d'un comique franc, dévastateur, ironique, un univers à la fois drôle et tragique, mais qui est aussi le nôtre.

NOTES

1. Auslander, Philip. "Surrealism in the Theatre: The Plays of Roger Vitrac." dans Theatre Journal, XXXII, 3 (October 1980), 357-369. p. 359
2. Levitt, Annette Shandler. "The Domestic Tragedies of Roger Vitrac." dans Modern Drama, XXX, 4 (December 1987), 514-527. p. 514
3. Ibid., 523.
4. Went-Daoust, Y. "Les Mystères de l'amour: drame surréaliste" dans Neophilologus, LXVII, 2 (April 1983), 186-203. p. 187
5. Levitt, Annette Shandler. Op. Cit., 515.
6. Béhar, Henri et Carassou, Michel. Dada: Histoire d'une subversion. Mesnil-sur-l'Estrée: Librairie Arthème Fayard, 1990. p. 85
7. ---. Sur le Coup de Trafalgar Paris: Editions François Maspero, 1972. p. 46
8. Béhar, Henri, and Carassou, Michel. Ibid., 85.

APPENDICE : RESUME DES PIECES

Les Mystères de l'amour

PERSONNAGES

PATRICE, 23 ans.

LÉA, 21 ans.

Mme MORIN, mère de Léa.

Premier ami de PATRICE.

Deuxième ami de PATRICE.

Troisième ami de PATRICE.

DOVIC (diminutif de LUDOVIC), trente ans.

LES VOISINS.

LA VIERGE.

LE JEUNE HOMME, acteur.

LE VIEILLARD, acteur.

LE DIRECTEUR DU THÉÂTRE.

THÉOPHILE MOUCHET, auteur de drame.

LE LIEUTENANT DE DRAGONS (rôle tenu par Patrice).

LLOYD GEORGE (rôle tenu par Dovic).

L'ENFANT D'ÉTOFFES ROUGES ET JAUNES (personnage muet).

L'ENFANT SCIÉE A LA HAUTEUR DES ÉPAULES (personnage muet).

LA FEMME EN NOIR (rôle tenu par Mme Morin).

L'HOMME AUX CHEVEUX EN BROUSSE ET AU PANTALON A CARREAUX
: M. Morin.

LE BOUCHER.

L'AUTEUR.

GUILLOTIN, fils de Patrice et de Léa (personnage muet).

UN FOX-TERRIER BLANC.

UN BOULEDOGUE GRIS.

MUSSOLINI (rôle tenu par Patrice).

LE CONTROLEUR.

LA FEMME DE CHAMBRE

DEUX CUISINIERS (personnages muets).

UN HOMME EN HABIT.

LA MERCIERE.

PLUSIEURS FANTOMES (personnages muets).

LOCATAIRES DE L'HOTEL.

DEUX AGENTS DE POLICE.

LE GÉRANT DE L'HOTEL.

TROIS ENFANTS.
UN SPECTATEUR (personnage muet).

Dans Les Mystères de l'amour l'atmosphère est surréaliste. Léa et Patrice, deux amants, endurent les problèmes auxquels les amoureux font face, comme l'adultère, à la condition de parents, et les querelles familiales. Patrice et Léa ont deux enfants, mais tous les deux sont tués par Patrice. Au cours de la pièce, l'auteur se tue sur scène, et Patrice et Dovic - l'amant de Léa - sont violents envers elle. En utilisant des procédés surréalistes, Vitrac met en scène un amour qui comporte de la violence, et qui ne se déroule pas d'une manière normale. A la fin de la pièce, les conjoints restent ensemble, ayant accepté les imperfections de l'amour.

Victor, ou Les enfants au pouvoir

PERSONNAGES

VICTOR, neuf ans.
CHARLES PAUMELLE, son père.
ÉMILIE PAUMELLE, sa mère.
LILI, leur bonne.
ESTHER, six ans.
ANTOINE MAGNEAU, son père.
THÉRÈSE MAGNEAU, sa mère.
MARIA, leur bonne.
LE GÉNÉRAL ÉTIENNE LONSÉGUR.
MADAME IDA MORTEMART.

LA GRANDE DAME, personnage muet.
LE DOCTEUR.

Pièce comique, l'action de Victor se déroule pendant la fête du neuvième anniversaire du petit garçon Victor. Les invités se rassemblent pour célébrer, mais Victor intervient pour bouleverser l'étiquette de la société bourgeoise dans laquelle ils se trouvent. Il ne traite pas les adultes avec le respect qu'un enfant leur doit; au cours de la soirée il révèle l'adultère de son père, la folie de son voisin Antoine, et joue au dada avec un Général. La mort rend visite sous les traits d'Ida Mortemart, qui souffre de flatulence, ce qui fait rire tous les personnages sauf Victor. C'est lui qui se rend compte que la belle femme Ida, avec sa laide maladie, est représentative du paradoxe de la vie, qui comporte à la fois beauté et laideur. Après la soirée, Charles et Émilie se droguent, et discutent de l'infidélité; pendant la nuit, Charles fait de la menuiserie, et Antoine se pend. Victor tombe malade et meurt à la fin de la pièce sans expliquer les secrets de la vie qui lui sont révélés par «l'Uniquat», association mystérieuse. La mort de son père et de sa mère suit celle de Victor, ce qui incite Lili à s'écrier: «Mais c'est un drame!» (90).

Le Coup de Trafalgar**PERSONNAGES**

JEANNE PEIGNE.
FLORE MÉDARD.
VINCENT BONAVENTURE.
MME PEIGNE (la concierge).
L'OUVRIER MARTIN.
M. PEIGNE (le concierge).
DÉSIRADE.
SIMON DUJARDIN.
MME DESPAGNE.
M. DUJARDIN.
MME LEMERCIER.
ARCADE LEMERCIER.
ADOLPHE LEMERCIER.
HATZFELDT.
MME PETITPAS.
MME BOUCHARDON.

L'action de cette pièce se déroule pendant la Deuxième Guerre mondiale, autour d'une résidence où habitent la plupart des personnages. D'abord, ce sont les Peigne les propriétaires, mais au cours de la guerre ils disparaissent, et ce sont les Lemercier qui prennent en charge le bâtiment. Au début de la pièce, Flore Médard se marie avec Arcade Lemercier, et le deuxième acte se passe pendant la fête des noces. Les locataires sont les invités et, comme dans Victor, ils doivent se soumettre à des situations bizarres. Au cours de la soirée, Arcade, le jeune marié, fait la cour à Jeanne, et veut s'enfuir avec elle; il tente d'empoisonner Mme Dujardin et, avec Hatzfeldt, complot pour escroquer les invités; et Flore Médard se rase la moitié de la tête. Dans

la pièce, ce sont les jeunes, Jeanne et Simon, qui révèlent l'hypocrisie et la superficialité des adultes bourgeois; à la fin Jeanne est morte; Arcade a laissé tomber sa première épouse pour se marier avec Désirade; et c'est le petit Simon qui regarde les actions des adultes, et qui fournit des éclaircissements sur l'action de la pièce.

Le Sabre de mon Père

PERSONNAGES

ÉDOUARD DUJARDIN.

PIERRE MARTIGNAC.

ADÉLAÏDE POINSOT.

BOUSSU.

ALBERT FEUILLADE.

DOCTEUR LABORDERIE.

NINI.

CLÉMENCE.

SIMON.

FRANÇOISE DUJARDIN.

FLORE MÉDARD.

DIANE CONDÉ.

POPAUL.

ISABELLE LABORDERIE.

PIERRIL.

Dans Le Sabre de mon Père, Vitrac raconte l'histoire des Dujardin (que nous avons vus dans Le Coup de Trafalgar) qui se passe avant la Deuxième Guerre mondiale. Ils habitent dans un petit village, où Édouard Dujardin passe son temps à jouer au baccara. Édouard perd

tout son argent au profit de Boussu, petit fonctionnaire; Françoise est très belle, et exerce une grande attraction sur tous les hommes du village. Quand Diane Condé, comédienne de Paris, donne une représentation, tout le village se rassemble chez le Docteur Laborderie. Au cours de cette soirée, Dujardin perd plus d'argent au profit de Boussu, et Françoise forme le projet de s'enfuir avec son soupirant Feuillade. Mais à la fin de la pièce, par contraste avec Victor et Le Coup de Trafalgar, le ménage des Dujardin perdure, et les fondements de la bourgeoisie ne sont pas bouleversés.

Bibliographie Sélective

Oeuvres de Vitrac

- Vitrac, Roger. "Actualité de Guillaume Apollinaire" dans Cahiers du Sud, XXVII, 223 (avril 1940), 249-250.
- _____. Le Coup de Trafalgar. Mayenne: Gallimard, 1946.
- _____. Le Destin Change de Chevaux. Artigues-près-Bordeaux: Rougerie, 1980.
- _____. Les Mystères de l'amour. dans Théâtre II. Mayenne: 1948.
- _____. Le Voyage Oublié. Panazol: Rougerie, 1974.
- _____. "Raymond Roussel" dans Nouvelle Revue Française, XXX (1928), 162-176.
- _____. Le Sabre de mon père. dans Théâtre IV. Lagny-sur-Marne: Gallimard, 1964.
- _____. Lettres à Jean Puyabert. Mortemart: Rougerie, 1991.
- _____. "Un voyage au travers du corps" dans Nouvelles Littéraires, LI, 2397 (3-9 septembre 1973), 7.
- _____. Victor, ou Les enfants au pouvoir. Mayenne: Gallimard, 1946.

Ouvrages et Articles sur Vitrac

- _____. Sur le Coup de Trafalgar. Paris: Editions François Maspero, 1972.
- Alyn, Marc. "Vitrac l'oublié" dans Le Figaro Littéraire, XX, 979 (21-27 janvier 1965), 6.

- Arrivé, Michel. "Il est temps de le lire" dans Nouvelles Littéraires, LI, 2397 (3-9 septembre 1973), 8-9.
- Antle, Martine. Théâtre et Poésie surréalistes. Birmingham: Summa Publications, Inc., 1988.
- Auslander, Philip. "Surrealism in the Theatre: The Plays of Roger Vitrac" dans Theatre Journal, XXXII, 3 (October 1980), 357-369.
- Béhar, Henri. Roger Vitrac. Paris: Librairie A.G. Nizet, 1966.
- _____. "Lettres d'Antonin Artaud à Roger Vitrac" dans La Nouvelle Revue Française, XII, 136 (avril 1964), 765-766.
- _____. "Théâtre" dans Mercure de France, MCCXVII (mars 1965), 509-512.
- Carat, Jacques. "Le Théâtre: Brecht et Vitrac ou l'avant-garde au pouvoir" dans Preuves, CXLIV (février 1963), 67-69.
- Clurman, Harold. "Theatre" dans Nation, CXCVI, 3 (January 19, 1963), 56-58.
- Cournot, Michel. "Une farce ténébreuse" dans Le Monde, no. 11877 (6 avril 1983), 13.
- Dort, Bernard. "Victor ou Les enfants au pouvoir" dans Théâtre Populaire, XLVIII (1962), 126-131.
- Gascoigne, Bamber. "A time when anything goes" dans The Observer, no. 9032 (August 9, 1964), 20.
- Gellert, Roger. "Bones and Apples" dans New Statesman, LXIV, 1658 (December 21, 1962), 908-909.
- Godard, Colette. "Les Mystères de l'amour à la Michodière: le sexe des anges" dans Le Monde no. 11291 (20 mai 1981), 1, 19.
- Gross, John. "Darkness Risible" dans Encounter, XXIII, 4 (October 1964), 41-43.

- Guérin, Jeanyves. "Roger Vitrac: Les Mystères de l'amour" dans La Nouvelle Revue Française, CCCXLVI (1er novembre 1981), 155-7.
- _____. "Chroniques" dans La Nouvelle Revue Française, CCCLXVIII (septembre 1983), 119-124.
- Han, Jean-Pierre. "Roger Vitrac et le Théâtre surréaliste" dans Vitrac. Le Voyage Oublié, 7-17.
- _____. "Roger Vitrac et l'expérience du Théâtre Alfred Jarry" dans Vitrac. Le Destin Change de Chevaux, 7-26.
- Lambert, J.W. "Plays in Performance" dans Drama, CXXIV (Winter 1964), 18-26.
- Levitt, Annette Shandler. "The Domestic Tragedies of Roger Vitrac" dans Modern Drama, XXX, 4 (December 1987), 514-527.
- Marmande, Francis. "Entretien avec Viviane Théophilidès: Le théâtre incendiaire" dans Le Monde, no. 11291 (20 mai 1981), 19.
- Sénart, Philippe. "La Revue Théâtrale" dans Revue des deux mondes, juin 1972, 679-685.
- Went-Daoust, Y. "Les Mystères de l'amour: drame surréaliste" dans Neophilologus, LXVII, 2 (April 1983), 186-203.

Ouvrages sur le Théâtre

- Artaud, Antonin. Le théâtre et son double. Saint-Amand (Cher): Éditions Gallimard, 1964.
- Hobson, Harold. French Theatre since 1830. London: John Calder (Publishers) Ltd., 1978.
- Knapp, Bettina. French Theatre, 1918-1939. London: MacMillan Publishers Limited, 1985.
- Knowles, Dorothy. French Drama of the Inter-War Years. London: George G. Harrap & Co. Ltd., 1967.

- Matthews, J.H. Theatre in Dada and Surrealism. Syracuse: Syracuse University Press, 1974.
- Sedgewick, G.G. Of Irony: Especially in Drama. Toronto: University of Toronto Press, 1935.
- Surer, Paul. Cinquante ans de théâtre. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1969.
- _____. Le Théâtre français contemporain. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1964.
- Ubersfeld, Anne. Lire le théâtre. Paris: Éditions Sociales, 1982.
- Versini, Georges. Le théâtre français. Vendome: Presses Universitaires de France, 1977.
- Whitton, David. Stage directors in modern France. Manchester: Manchester University Press, 1987.

Autres Ouvrages et Articles Consultés

- Artaud, Antonin. Oeuvres Complètes. Lagny-sur-Marne: Gallimard, 1961 (tomes II & III).
- Béhar, Henri, and Carassou, Michel. Dada: Histoire d'une subversion. Mesnil-sur-l'Estrée: Librairie Arthème Fayard, 1990.
- Bergson, Henri. Le Rire. Vendôme: Presses Universitaires de France, 1964.
- Bigsby, C.W.E. Dada and Surrealism. London: Methuen & Co. Ltd, 1972.
- Breton, André. Manifestes du surréalisme. Saint-Amand: Gallimard, 1973.
- Erickson, John D. Dada: Performance, Poetry, and Art. Boston: Twayne Publishers, 1984.

Gordon, Mel. Dada Performance. New York: PAJ Publications, 1987.

Jarry, Alfred. "De l'inutilité du théâtre au théâtre". dans Jarry. Ubu.

_____. Ubu. Saint-Amand: Gallimard, 1980.

Spitéri, Gérard. "Interview de Jean-Louis Barrault: Jarry et son double"
dans Nouvelles Littéraires, LI, 2397 (3-9 septembre 1973), 10.

Sypher, Wylie. Comedy. Garden City: Doubleday & Company, Inc.,
1956.

Tzara, Tristan. Seven Dada Manifestos and Lampisteries. London:
John Calder, 1977.