

Victor ou les enfants au pouvoir

Roger Vitrac



cahier
du TNP

19

Victor ou les enfants au pouvoir

de **Roger Vitrac**

mise en scène **Christian Schiaretti**

avec

Olivia Balazuc
Ida Mortemart/médecin
Olivier Borle
Charles Paumelle
Philippe Dusigne
Général Étienne Longségur
Ivan Hérisson
Antoine Magneau
Safourata Kaboré
Lili la bonne
Kenza Laala
Maria la bonne
Clémence Longy
Thérèse Magneau
David Mambouch
Victor Paumelle
Corinne Martin
Esther Magneau
Juliette Rizoud
Émilie Paumelle

scénographie **Fanny Gamet**
son **Laurent Dureux**
lumières **Julia Grand**
costumes **Mathieu Trappler**
maquillage et coiffure
Françoise Chaumayrac
conseil littéraire
Guillaume Carron
assistantes à la mise
en scène **Kenza Laala,**
Salomé Vieira

production
Théâtre National Populaire

participent à la représentation
régisseur général **Vincent Boute**
régisseur plateau **Thomas Gondouin**
régisseurs-cintrières **Ariel Dupuis,**
Iban Gomez
machinistes **Solène Ferréol,**
Thierry Guicherd, Stéphane Larroque
régisseurs lumière
Mathilde Foltier-Gueydan,
Mathieu Gignoux-Froment,
Rémy Sabatier
régisseur son **Éric Jury**
régisseuse vidéo **Marina Masquelier**
habilleuses **Claire Blanchard,**
Marlène Hémont

ont aussi participé à la création
chef machiniste **Marc Tripard**
cintrières **Alain Criado,**
Romain Philippe-Bert
machinistes **Patrick Doirieux,**
Julien Froissart, Jean-Pierre Juttet,
Olivier Seigneurie, Sébastien Treut,
Georges Tumay, Matthieu Jackson
accessoiristes
Sandrine Jas, Bénédicte Jolys
électriciens **Juliette Besançon,**
Clément Lavenne, Bruno Roncetto,
Maël Thöni
régisseurs son **Éric Georges,**
Alain Perrier
chef habilleuse
Sophie Bouilleaux-Rynne
réalisation costumes
Laeticia Tricoire, Mathilde Brette

réalisation du décor
dans les Ateliers du TNP
chef d'atelier **Laurent Mallevat**
chef constructeur **Yannick Galvan**
dessinateur de décors
Pierre Beyssac
chef menuisier **Michel Caroline**
menuisiers **Jean-Luc Chevassus,**
Gillevan Rancon, Yves Rozier
chef serrurier **Alain Bouziane**
serruriers **Isabelle Cagnard,**
Ryan Daigle, Baptiste Bodet
chef décorateur
Mohamed El Khomssi
décorateurs **Christelle Crouzet,**
Patrick Doirieux, Élodie Monet,
Aude Vanhoutte

Bien que Roger Vitrac ait situé
l'action en 1909... le metteur en scène
prend la liberté de la situer dans les
années 90 sans pour autant qu'il
s'agisse d'une adaptation.

arte

III^e Trévénement
Télérama

3
auvergne
rhône-alpes

TVA
SYTRAL

RCF
RADIO
LA JOIE SE PARTAGE

SOCIÉTÉ
DES LECTEURS
DU JILONDE

Le Monde
culture

Victor ou les enfants au pouvoir

directeur de la publication
Christian Schiaretti
responsables de la publication
Jean-Pierre Jourdain
Sidonie Fauquenois
conception graphique
Perluette & BeauFixe
secrétariat de rédaction/
documentation **Sidonie Fauquenois**
réalisation **Caroline Coquelet**
illustration **Matthieu Fayette**

ISSN 1763-1408

Imprimerie Valley, février 2019
Licences: 1-145339;
2-1000160; 3-145341

Le Théâtre National Populaire
Centre dramatique national,
est subventionné par
le Ministère de la Culture
et de la Communication,
la Ville de Villeurbanne,
la Région Auvergne-Rhône-Alpes
et la Métropole de Lyon.

4 **Une reconnaissance posthume**

Dictionnaire des auteurs

8 **Artaud et Vitrac: une expérience théâtrale**

Jean-Pierre Han

20 **Un dadaïste nommé Roger Vitrac**

Jean-Pierre Han

28 **Une transposition**

Guillaume Carron

34 **1909/1990**

Guillaume Carron et Olivier Balazuc

41 **Une figure détournée**

42 **On est criminel à tout âge**

Henri Béhar

Poèmes, extraits de pièces et citations

10 *Vertèbres de la mer* Roger Vitrac

14 *Le Théâtre de la cruauté*
Antonin Artaud

16 *Lettre à Ida Mortemart*
Antonin Artaud

23 *Pour faire un poème dadaïste*
Tristan Tzara

24 *Manifeste dada* Tristan Tzara

38 *Déclaration des droits de l'enfant*

39 *Affirmations insolentes*
Angélica Liddell, Ludwig Wittgenstein,
André Gide

40 *Le départ du fils prodigue*
Rainer Maria Rilke

46 *Propos de 1928* Antonin Artaud

48 *Je fus cet enfant-là* Roger Vitrac



Roger Vitrac (1899-1952), écrivain français, vers 1930 © Henri Martinié/Roger-Viollet

**VICTOR – Écoute bien. J’ai neuf ans.
Jusqu’ici j’ai été un enfant modèle. Je n’ai rien
fait de ce qu’on m’a défendu.
Mon père le rabâche : c’est un enfant modèle,
qui nous donne toutes les satisfactions, qui
mérite toutes les récompenses, et pour qui nous
sommes heureux de faire tous les sacrifices.
Ma mère ajoute qu’elle se saigne aux quatre
veines, mais le sang reste dans la famille,
et comme bon sang ne saurait mentir, je te le dis,
j’ai été jusqu’à ce jour irréprochable. Si j’ai
jamais mis ma main en visière pour pisser...**

LILI – Oh!

**VICTOR – ... comme on me l’a recommandé,
par contre je n’ai jamais introduit mon doigt
dans le derrière des petites filles...**

LILI – Tais-toi, monstre!

Une reconnaissance posthume

Dictionnaire des auteurs de langue française.

À bien des égards, Roger Vitrac (1899-1952) possède, aux yeux du lecteur contemporain, toutes les caractéristiques d'un écrivain maudit : sa vie privée ne fut guère heureuse, sa carrière littéraire se signala, dans l'ensemble, par une série d'échecs et de ruptures ; son œuvre, marquée par ces éléments négatifs, semble avoir déconcerté par ses audaces formelles le public de l'époque. Aujourd'hui, même si Roger Vitrac ne paraît plus « d'avant-garde », on s'accorde à voir en lui un précurseur.

Un écrivain maudit

Né à Pinsac (Lot), dans une famille de propriétaires terriens, Roger Vitrac conservera toute sa vie la nostalgie d'une petite enfance vécue dans la chaleur maternelle et la pleine nature ; très tôt, des dissensions internes mineront son entourage, et Vitrac gardera de cette vision d'un monde adulte totalement perverti. Durant ses études à Paris, au collège Chaptal, il découvre les œuvres d'Alfred Jarry. Après son retour dans le Lot en 1920, il épouse une cousine, mais, au bout de six mois, il se révèle que ce mariage est un échec. Et c'est au cours de son service militaire, où il fut incorporé dans un régiment spécial composé d'étudiants, que Roger Vitrac entra véritablement dans le monde littéraire, prenant part, notamment, à plusieurs manifestations du groupe dadaïste. Son activité devient alors débordante : il organise une troupe théâtrale, fonde une revue à l'existence éphémère : *Aventure*, écrit sa première pièce, *La Fenêtre vorace*, et un recueil de poèmes d'inspiration symboliste, *Faune noir*.

Pourtant, très vite, Roger Vitrac se rallie à André Breton et au groupe surréaliste, dont il sera exclu, en 1926, par l'auteur de *Nadja*, qui n'appréciait pas son esprit frondeur et son refus des règles. Il écrit néanmoins des poèmes (*Connaissance de la mort*, 1926 ; *Humoristiques*, 1927 ; *Cruautés de la nuit*, 1927) inspirés par les techniques surréalistes (écriture automatique, transcription de récits oniriques) et qui témoignent de son goût pour l'humour et de sa fascination pour les images morbides ; on notera aussi son essai sur Chirico. Vitrac devient alors l'ami d'Antonin Artaud ; ensemble ils fondent le Théâtre Alfred-Jarry et montent plusieurs spectacles qui n'iront pas d'ailleurs sans causer de véritables scandales. Cette association va trouver son couronnement avec la création en 1928 de *Victor ou les enfants au pouvoir*,

que l'on tient à ce jour pour le chef-d'œuvre de l'écrivain. Cette pièce, qui dénonce les tares de la famille bourgeoise à travers le drame vécu par un enfant exceptionnellement lucide pour ses neuf ans, offre la vision la plus synthétique et la plus réussie de l'univers littéraire de Vitrac. Mais elle ne connaîtra vraiment le succès que lors de sa reprise en 1962 par Jean Anouilh. En 1934, le compte rendu peu élogieux que fit Artaud du *Coup de Trafalgar* consacra la rupture entre les deux hommes. Dès lors, sans abandonner le théâtre (*Le Camelot*, 1936 ; *Les Demoiselles du large*, 1938), Vitrac aura surtout une activité de journaliste, à *Comœdia*, à *l'Intransigeant*, en même temps qu'il écrira des dialogues de films, et il connaîtra enfin une certaine sécurité matérielle. Cependant, sa santé s'est altérée – il a dû entrer, en 1934, en clinique pour y subir une cure de désintoxication –, et il est atteint en 1947 d'hémiplégie. Il meurt à cinquante-deux ans après avoir fait jouer *Le Sabre de mon père* (1951), rédigé une dernière pièce, *Le Condamné* (posth., 1964), qui montre à la fois sa lucidité et son désespoir.

Une contestation pessimiste du réel

Le théâtre de Vitrac peut paraître l'un des plus pessimistes de notre siècle : il prétend, en effet, dénoncer l'absurdité du monde d'une façon plus radicale encore que celui d'Alfred Jarry ou d'Eugène Ionesco (auquel il s'apparente par la technique dramatique).

L'attitude de l'écrivain face à l'existence se caractérise par une sorte de fatalisme qui lui fait accepter sans révolte, mais non sans dérision, d'être, si l'on peut dire, marqué par le destin : « Enfin, pour parler net, je n'ai jamais été attiré que par les fous en puissance ou par les morts de moins de trente ans. » La société des adultes lui semble devoir être *a priori* rejetée, en totalité : en se laissant mourir, l'enfant génial Victor, à sa manière, refuse d'accepter les conventions du monde bourgeois, immoral, cruel, où les plus jeunes sont les jouets de leurs parents à moins qu'ils n'en soient les souffre-douleur – comme c'est le cas pour la petite Esther, que sa mère ne cesse de gifler. Selon une théorie assez largement répandue parmi les écrivains surréalistes, l'enfant, seul, a gardé assez de pureté et d'intelligence pour savoir ôter le masque du monde adulte, si bien ordonné, si rationnel, si réussi en apparence : « J'ai neuf ans. J'ai un père, une mère,

une bonne [...] J'ai une brosse à dents individuelle à manche rouge. Celle de mon père a le manche bleu. Celle de ma mère a le manche blanc [...] J'ai un livret de caisse d'épargne, où l'oncle Octave m'a fait inscrire cinq francs le jour de mon baptême.» (*Victor ou les enfants au pouvoir*, acte I, scène I). Mais les parents, avec un bel ensemble, se livrent à l'adultère, tiennent des propos délirants quand il est question de patriotisme, utilisent les enfants comme exutoires à leur agressivité et, pour finir, les « tuent » par inconscience et égoïsme. La folie du monde est générale, et Victor, le fils prodige, dont la personnalité est si affirmée au début de la pièce, sent peu à peu son identité disparaître: « Mais, à la fin, qui suis-je? Suis-je transfiguré? Ne m'appelé-je plus Victor? » (*Victor*, acte II, scène IV). Même *Le Lapin*, l'organe de la déception, du mirage, de l'illusion, « garenne où on peut écrire en liberté » (*Le Camelot*, acte I, scène V), anti-journal destiné à exprimer la dérision, finirait par être récupéré par les valeurs de la société bourgeoise (il aura un million de lecteurs, devra se mêler aux affaires publiques et, comble de l'horreur, donnera des pronostics exacts pour les courses de chevaux), si son directeur, le Camelot, un marginal étonnamment lucide, n'y mettait bon ordre en imaginant un gigantesque canular où il détruira lui-même l'édifice qu'il avait construit. On le constate: il n'y a pas d'issue, seuls les enfants ou les marginaux détiennent la vérité; mais, entre l'individu qui rêve d'authenticité absolue, qui aspire à être reconnu, enfin, comme une personne (ce que Victor appelle « l'UNIQUAT »), et la société pervertie, mais rusée et toute-puissante, il n'y a pas d'entente possible; la seule solution réside dans l'autodestruction, ultime possibilité de liberté. Le pessimisme de Vitrac est aussi radical au sujet du langage, qui lui paraît incapable d'exprimer véritablement le sens des choses: « J'écris comme je parle, pour ne rien dire. Je considère la parole et le langage écrit comme infiniment inutiles », confie-t-il dans une interview en 1923. Quant à l'œuvre littéraire, elle naît au hasard des situations que l'écrivain a bien voulu mettre en place au départ. Ainsi Arcade, le personnage central du *Coup de Trafalgar*, déclare-t-il: « J'ai tout bâti sur la faible connaissance que j'ai de vous, que vous avez de moi, et j'ai laissé se dénouer le drame dans l'ignorance générale, persuadé que cette ignorance prendrait figure. » Sans doute, on retrouve dans cette conception de l'œuvre littéraire où le sens – s'il y en a un – se décante tout seul, d'une façon arbitraire, en dehors de la volonté du créateur, une des théories essentielles de l'école surréaliste. La création n'est, en aucun cas, une finalité pour l'écrivain; l'œuvre n'a pas d'existence en soi, elle est seulement destinée à provoquer chez le lecteur ou le spectateur un état d'excitation, et c'est par ce choc qu'elle acquerra un sens, d'ailleurs fugitif et purement subjectif, qui pourra aussi bien être détruit immédiatement.

Une dramaturgie de la provocation

L'essentiel de l'originalité de l'écrivain réside finalement dans l'utilisation qu'il fait du langage, car il s'est efforcé d'appliquer au théâtre les techniques jusqu'alors employées par les surréalistes dans le genre poétique. Vitrac joue ainsi sur toute la gamme des procédés qui permettent de désarticuler le langage cohérent et logique de la société ordinaire. Celui qui semble le plus couramment utilisé est, conformément à la tradition de l'écriture satirique, la parodie; mais il recourt aussi aux réponses décalées en jouant sur la polysémie:

M^{me} Lemercier – Hélène était la coqueluche de Trouville.

Arcade – Hélène par contagion serait donc morte d'une mauvaise angine?

M^{me} Lemercier – Fameuse angine, en effet, ma pauvre enfant s'est pendue.
(*Le Coup de Trafalgar*, acte II, deuxième tableau)

Il affectionne également les énumérations d'objets hétéroclites et les procédés d'écriture automatique, qui sont trois sources de rapprochements comiques et qui donnent la vision d'un monde éclaté où les objets sont, eux aussi, détournés de leur sens: « J'ai dit: la montre à bascule, qui fait un; la chaîne en métal canari soudée au pyrogène, qui fait deux; la gourmette à manger de la tarte, qui fait trois [...], le passe-lacet, qui peut servir de passe-boule ou de presse-purée, qui fait sept [...], et je donne par-dessus le marché le portrait équestre de Notre Saint-Père le pape, la réduction en terre cuite de la casquette du chef de l'État. » (*Le Camelot*, acte I, scène IV).

Artaud et Vitrac : une expérience théâtrale

Pour comprendre la création du Théâtre Alfred-Jarry, il faut remonter à l'amitié qui unit Artaud et Vitrac. Amitié étonnante si l'on étudie le caractère des deux hommes, mais normale si l'on connaît leur égale passion pour le théâtre.

Jean-Pierre Han
Roger Vitrac, *Portraits
en éclats*, Frictions,
théâtres-écritures,
2017.

Artaud et Vitrac font connaissance en 1924 au sein du groupe surréaliste. Artaud, à cette époque, est un acteur connu. Breton, Aragon, Soupault ont remarqué et apprécié ses *Propos d'un pré-dadaïste*. Vitrac, de son côté, a été l'un des premiers compagnons de route d'André Breton. Il est de toutes les batailles. Créateur de la revue *Aventure*, il a écrit quelques courtes pièces comme *Le Peintre*, que l'on peut considérer comme une préfiguration de *Victor ou les enfants au pouvoir*, ou encore *Mademoiselle Piège*.

Il est l'auteur d'une série d'articles de « combat surréaliste » parus dans *Le Journal du peuple*. En 1924, il écrit *Les Mystères de l'amour*, un drame surréaliste. Pourtant il va être un des premiers exclus du mouvement. Le 2 décembre, il est expulsé de la Centrale surréaliste à la suite d'un différend avec Éluard, s'il faut en croire le « Cahier de permanence ». Les motifs, en réalité, sont plus profonds. Son amour inconditionnel pour le théâtre, au contraire des autres surréalistes qui font profession de le mépriser, s'il n'explique pas tout, n'est sans doute pas complètement étranger à cette mesure. Cet amour va le rapprocher d'Artaud, lequel, à son tour, va se détacher des surréalistes.

En août 1925, Artaud et Vitrac font plusieurs voyages, à Carteret, dans la Manche. Breton s'inquiète auprès d'Artaud de cette amitié avec un « banni » ; la réponse de l'acteur est sans ambiguïté. Dans une lettre datée du 10 septembre 1925, il écrit : « J'ai reçu une lettre comminatoire de Breton au sujet de Vitrac, où il le traite de canaille et m'enjoint ou à peu près de rompre avec lui. Je lui ai répondu par une lettre incendiaire, qui va faire un beau fracas dans la tribu surréaliste que j'emmerde décidément. » C'est que l'idée d'une collaboration entre les deux poètes a dû naître au cours des voyages à Carteret. Tous deux semblent également révoltés par ce qui se donne sur les scènes parisiennes. Vitrac part en guerre contre un succès de l'époque, les *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, présenté par Dullin et Pitoëff. « N'allez pas au théâtre. Couchez-vous ! » déclare-t-il péremptoirement en mai 1923. Artaud n'est pas moins catégorique : il renie

ses maîtres. « Si tu savais comme je trouve maintenant bouffon et inintéressant tout ce qui vient du théâtre ou du cinéma en général, et de Dullin en particulier », avoue-t-il dans une lettre datée d'août 1924. Et à Jean Paulhan : « ... je m'étonne qu'on s'attache encore à ces pourritures branlantes, à ces fantômes anti-représentatifs que sont Jouvet, Pitoëff, Dullin, voire Gémier, etc. Quand aura-t-on fini de remuer de l'ordure ? » Il existe donc bien une communauté d'esprit, une même répulsion, chez Artaud et Vitrac. Ils vont tenter de mettre sur pied leur propre théâtre.

Faute de crédit, croyant la partie perdue, Artaud publie le *Manifeste pour un théâtre avorté* en février 1927. L'accent est mis sur l'opération magique qu'est le théâtre, celui-ci devant révéler ce qu'il y a de plus profondément caché dans notre esprit. Apparaissent à ce moment les premières dissensions réelles avec les surréalistes.

*

« Les conventions théâtrales ont vécu... Nous avons besoin que le spectacle auquel nous assistons soit unique... le spectateur et nous-mêmes ne pouvons nous prendre au sérieux que si nous avons l'impression qu'une parcelle de notre vie profonde est engagée dans cette action qui a pour cadre la scène. Le spectateur qui vient chez nous vient s'offrir à une opération véritable. Il doit être persuadé que nous sommes capables de le faire crier. » Voilà quelques-unes des proclamations de la brochure inaugurale du Théâtre Alfred-Jarry, qui pour son premier spectacle au Théâtre de Grenelle en 1927 affiche *Ventre brûlé ou La Mère folle* d'Artaud, *Gigogne* de Max Robur et trois tableaux des *Mystères de l'amour* de Vitrac. Ces trois œuvres marquent bien la communauté d'esprit des créateurs du Théâtre Alfred-Jarry avec le surréalisme.

La deuxième manifestation du Théâtre Alfred-Jarry se tient le 14 janvier 1928 à la Comédie des Champs-Élysées. Y sont présentés, et pour reprendre les termes mêmes du programme, « un chef-d'œuvre du cinéma russe moderne : *La Mère* réalisé par Poudovkine d'après un roman de Gorki – ce film était alors interdit par la censure –, un acte inédit d'un écrivain "notoire" joué sans l'autorisation de l'auteur », une note ajoutant que « le nom de l'auteur et le titre de la pièce seront annoncés à l'issue de la représentation ».

**Fuis vers le poumon d'or
qui t'évente et te parle
Chaque mot est un fil
qui soutient un rasoir
le front est sur la mer
et la mer te regarde
de ses forges d'écume
et de ses abattoirs**

Roger Vitrac

Extrait de *Vertèbres de la mer*, poème dédié à Antonin Artaud et paru dans *Les Feuilles libres*, n°44, novembre-décembre 1926.

L'auteur était Claudel, la pièce *Partage de Midi*, du moins son troisième acte, lequel avait été amputé de certains passages jugés trop « littéraires » par Artaud. La représentation se passa dans un chahut indescriptible, les spectateurs croyant assister à une pièce surréaliste... Il est vrai qu'Artaud avait soigneusement « cultivé » la provocation dans sa mise en scène et dans sa direction d'acteurs. Le plateau était pratiquement nu. Quelques matelas suspendus aux cintres, voilà quel était l'unique décor... Dès ce spectacle, Artaud entreprend ses recherches plastiques corporelles. On comprend donc les difficultés qu'il rencontra, et qu'il rencontrera auprès de ses interprètes, plus soucieux, pour la plupart d'entre eux, de leur carrière personnelle que d'une véritable recherche poétique. À la fin du spectacle, Artaud s'avance sur la scène et annonce : « La pièce que nous avons bien voulu jouer devant vous est de Monsieur Paul Claudel, ambassadeur de France aux États-Unis », et, après un silence, il ajoute : « Un infâme traître ! »

La nouvelle rupture avec les surréalistes aura pour prétexte le troisième spectacle du Théâtre Alfred-Jarry : *Le Songe* de Strindberg, une pièce où l'onirisme joue un rôle prépondérant, et qui fut représentée les 2 et 9 juin 1928 au Théâtre de l'Avenue. Ayant appris qu'Artaud voulait monter *Le Songe*, l'ambassade de Suède s'était montrée prête à acheter un certain nombre de places, de telle manière que le spectacle puisse être assuré. Pour Breton c'était faire là une concession inacceptable ; c'était entrer dans un système, celui-là même qu'il s'évertuait à dénoncer. Cependant, en pleine représentation, Artaud déclare : « Strindberg est un révolté, tout comme Jarry, comme Lautréamont, comme Breton, comme moi. Nous représentons cette pièce en tant que vomissement contre la patrie, contre toutes les patries, contre la société. » Sortie de la légation de Suède, bien sûr.

Malgré les difficultés financières, Artaud et Vitrac poursuivent leur aventure. Ils vont pouvoir ainsi présenter *Victor ou les enfants au pouvoir*. Trois représentations auront lieu sans qu'aucun incident ne vienne les troubler. Ce seront là les dernières représentations du Théâtre Alfred-Jarry, non ses dernières manifestations...

Artaud et Vitrac, en effet, font tout pour tenter de poursuivre l'expérience mais des dissensions apparaissent entre eux. La correspondance, en partie inédite, entre les deux hommes, fait état de disputes parfois mesquines. Plus graves sont celles relevant d'un ordre idéologique. Artaud propose de monter un mélodrame au Théâtre de Belleville. Les bénéfices qu'il espère en tirer lui permettraient de monter d'autres spectacles, mais là encore c'est l'échec. L'été 1929, il ne reste plus à Artaud et Vitrac qu'à faire le bilan du Théâtre Alfred-Jarry.



Alfred Jarry (1873-1907). Photographie de Nadar, 1896. © Nadar / TopFoto / Roger-Viollet

Rien d'étonnant si la seule tentative de théâtre surréaliste s'est faite sous la bannière d'Alfred Jarry. Tout le monde s'accorde à dire que le père d'Ubu est aussi le père du théâtre moderne. Les surréalistes, eux, l'avaient adopté d'emblée. L'influence de Jarry sur l'œuvre de Vitrac est incontestable. Celui-ci, dès 1923, lui avait consacré plusieurs articles. Il y rendait un vibrant hommage à celui qui donna de la pataphysique une définition où se trouve en germe le surréalisme et cette tendance intellectuelle à tout expliquer par les mouvements habituels de la pensée: «La pataphysique est la science des solutions imaginaires qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité.»

À la question que Benjamin Péret pose dans *l'Intervention surréaliste*: «Qu'est-ce qu'Ubu?», André Breton répond: «C'est du désordre». C'est de cette volonté de répandre le désordre, de détruire le théâtre existant, qu'est né le Théâtre Alfred-Jarry. La première démarche de cette tentative est donc «négative». N'oublions pas que les premiers essais littéraires de Vitrac sont d'inspiration dada. Ce mouvement, le premier du siècle dernier, a tenté de détruire la notion de théâtre (et d'art) vieille de quelques siècles». «Nous n'avons que faire de l'art ni de la beauté», proclame le Théâtre Alfred-Jarry. Lorsque Vitrac attaque *Cœur à gaz* de Tristan Tzara, c'est que la pièce a été présentée «dans un but indiscutablement artistique, auquel ses amis (ceux de Tzara) d'autrefois ne pouvaient se rallier». «Je n'ai jamais cherché qu'à ruiner la littérature» avoue Breton à Vitrac dans l'interview qu'il lui accorde. Les animateurs du Théâtre Alfred-Jarry auraient pu dire qu'ils n'ont jamais cherché, d'une certaine manière, qu'à ruiner le théâtre avant de tenter d'établir d'autres bases pour un autre théâtre. «Cornegidouille! Nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines!» hurle le Père Ubu dans *Ubu enchaîné*. Le théâtre Alfred-Jarry a été créé «en réaction contre le théâtre et pour rendre au théâtre cette liberté totale qui existe dans la musique, la poésie ou la peinture...». Rien dans tout cela qui puisse déplaire aux surréalistes, d'autant qu'Artaud et Vitrac proclament que leur désir le plus cher est de «rompre avec le théâtre considéré comme genre distinct, et remettre au jour cette vieille idée, au fond jamais réalisée, de spectacle intégral». Malheureusement, Breton renverse la proposition et condamne le théâtre parce que, justement, il le considère comme genre distinct.

La ruine du théâtre sous toutes ses formes, qu'il s'agisse du théâtre de boulevard, du théâtre naturaliste ou psychologique, tel est le but du Théâtre Alfred-Jarry. En cela, il est bien dans la lignée des surréalistes, mais il s'en écarte très rapidement, car il prétend le faire par des «moyens spécifiquement théâtraux». En fait, le véritable but d'Artaud et de Vitrac

**La question d'ailleurs
ne se pose pas de faire venir
sur la scène et directement
des idées métaphysiques,
mais de créer des sortes
de tentations, d'appels d'air
autour de ces idées.
Et l'humour avec son anarchie,
la poésie avec son symbolisme
et ses images, donnent
comme une première notion
des moyens de canaliser
la tentation de ces idées.**

Antonin Artaud
*Le Théâtre et son
double*, « Le Théâtre
de la cruauté,
Premier manifeste »,
Gallimard, 1985.

est de « remonter aux sources humaines ou inhumaines du théâtre et à le ressusciter totalement ». C'est la nécessité même du théâtre qu'il faut retrouver ; on pourra alors enfin renouer avec la vie réelle. Mais là aussi il convient de s'entendre sur le sens que l'on accorde à cette expression de « vie réelle ». Pour Vitrac et Artaud, comme pour les surréalistes, elle n'a de signification que si elle participe d'une réalité intérieure. Il ne s'agit pas pour autant de se réfugier dans le monde des rêves, mais « entre la vie réelle et la vie du rêve, il existe un certain jeu de combinaisons mentales, des rapports de gestes, d'événements traduisibles en actes et qui constituent très exactement cette réalité théâtrale que le Théâtre-Alfred Jarry s'est mis en tête de ressusciter ». L'essentiel est de trouver la faille menant au surréel, aussi doit-on évoluer dans un monde tangent au réel. Le théâtre, alors, doit rendre lisible ce que la vie dissimule ou ne peut exprimer. On comprend que Vitrac et Artaud parlent à plusieurs reprises d'opération magique. Car « tout ce qui appartient à l'illisibilité et à la fascination magnétique des rêves, tout cela, ces couches sombres de la conscience qui sont tout ce qui nous préoccupe dans l'esprit, nous voulons le voir rayonner et triompher sur scène, quitte à nous perdre nous-mêmes, et à nous exposer au ridicule d'un colossal échec ». Ce qui est proclamé, c'est la liberté du rêve et de l'esprit. Peut-on souhaiter position plus surréaliste ? Artaud et Vitrac vont encore plus loin lorsqu'ils affirment qu'ils ne font pas du théâtre pour jouer 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 ». Bref, pour eux, le théâtre n'est pas un but, mais un moyen. « Le Théâtre Alfred-Jarry a été créé pour se servir du théâtre, et non pour le servir. » Formule qui aurait ravi Breton si ses auteurs n'avaient porté la marque indélébile d'avoir été exclus du mouvement.

Lettre à Ida Mortemart ⁽¹⁾.

Madame,

Vous me demandez ce que j'attends de cette pièce osée et scandaleuse : c'est bien simple, j'attends tout. Car au point où nous en sommes cette pièce est tout. Elle dénoue une situation douloureuse. Elle touche au vif d'une vérité même pas assez épouvantable pour nous désespérer d'exister. Et c'est bien dans cet esprit que je la monte. Et j'en suis aussi sûr que d'un mécanisme remonté pour faire partir sa charge d'explosifs à heure dite. Comme quelque chose de plus qu'une œuvre théâtrale, osée et scandaleuse, elle est comme la vérité même de la vie, quand on la considère dans son acuité.

Il y a, dans cette pièce, une perversité incontestable, mais elle n'est pas pire que nous ne le sommes tous en 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. La réalité

s'exprime, le fait par son côté le plus aigu, mais aussi le plus oblique et le plus détourné. La signification même des choses se dégage de leur âpreté, et l'âpreté d'une sorte de nudité parfaite, où l'esprit choisit la vie de la pensée, dans son aspect affectif le plus spontané. On a voulu épuiser ici ce côté tremblant et qui s'effrite, non seulement du sentiment, mais de la pensée humaine. Mettre au jour l'antithèse profonde et éternelle entre l'asservissement de notre état et nos fonctions matérielles et notre qualité, d'intelligences pures et de purs esprits.

Un personnage entre tous, le vôtre, représente cette antithèse, et son apparition est le point culminant de la pièce. C'est pourquoi Ida Mortemart se devait d'apparaître comme un fantôme, mais un fantôme par certains côtés, ou mieux par un seul côté cruellement réel. Ce fantôme qui vient de l'au-delà a conservé en lui toute l'intelligence et la supériorité de l'autre monde, et cela se sent dans les sous-entendus qu'elle attache,

SANS RÉPIT à tout ce qu'elle dit. Tout lui est prétexte à profondeur et un prétexte sur lequel elle saute, comme tremblante dans la peur de ne plus vivre. En tout cas, elle représente la douleur morale et l'empoisonnement de la matière par son pire côté. Son état de fantôme, de femme spirituellement crucifiée, lui procure la lucidité des voyantes. Et c'est ce qui explique le ton augural et puissamment sentencieux dont elle souligne ses répliques d'apparence anodine, qui doivent s'entendre avec leur sens entier. Il ne manquerait plus qu'elle se laissât rebuter par ce qu'elle fait. Voyez l'horreur épouvantable et gênante, inadmissible, de sa situation.

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

Je pense qu'un esprit, quel qu'il soit, ne doit se laisser rebuter par rien. Il n'y a pas d'exception à la liberté. Et je suis sûr que la vie ne possède pas pour vous d'obstacles, du moins foncièrement moraux ou sociaux.

Je fais des vœux pour que vous deveniez, l'après-midi du 24 décembre prochain, le personnage véritablement fabuleux, Ida Mortemart lui-même.

Je suis votre dévoué

Antonin Artaud.

Œuvres complètes,
Gallimard,
Collection Blanche,
tome II, 1996.

⁽¹⁾ Alias Domenica Blazy, comédienne qui créa le rôle en 1928.

IDA – Riez! riez! je le sais bien, allez, on ne peut pas s’empêcher d’en rire. Je ne vous en veux pas. Riez donc! Il n’y aura après ni gêne de votre côté, ni gêne du mien. Cela nous calmera tous. J’ai l’habitude. Il n’y a qu’un remède, c’est le rire.

Ils rient de toutes leurs forces pendant qu’elle pète toujours, la tête dans les mains.

Graduellement les rires s’arrêtent. On attendra que ceux de la salle s’arrêtent aussi pour continuer la scène.



Un dadaïste nommé Roger Vitrac

Jean-Pierre Han
Directeur de la
publication et
rédacteur en chef de
Frictions, rédacteur
en chef des *Lettres
françaises*, critique
dramatique.

Tous ses commentateurs ont à très juste titre qualifié *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac et quelques-unes de ses autres œuvres de surréaliste, sans que l'on sache bien toutefois en quoi elles l'étaient, ni même ce que recouvrait réellement cette dénomination. À force d'avoir été utilisé, le terme s'est retrouvé comme une pièce de monnaie démonétisée au point de perdre toute sa puissance et de renvoyer vers une signification proche de la douce bizarrerie ou de l'étrange fantaisie... Toutes choses quelque peu éloignées de l'esprit du mouvement dirigé par André Breton et encore plus de celui de Dada que Vitrac découvrit dans les années 1920 alors qu'il avait une vingtaine d'années et venait de s'engager dans l'armée. Une armée très spéciale, puisque venait de se créer un peloton spécial d'étudiants, « Lettres et Droit », censé former des élèves-officiers de réserve, le tout avec quelques privilèges pour les intéressés consistant au début à avoir tous les après-midi de libre, puis un peu plus tard de toutes les nuits!... Basé à Latour-Maubourg les conscrits, tous volontaires, se trouvaient à deux pas de Montparnasse; autant dire qu'ils en profitèrent très largement, poussant leurs expéditions jusqu'au Quartier latin, puis jusqu'à Montmartre. Restait tout de même à faire acte de présence de six heures du matin jusqu'à midi. Il fallut donc s'occuper et l'idée de créer une troupe théâtrale survint très vite. C'est dans ce cadre que Roger Vitrac réalisa une pièce (sa première), *La Fenêtre vorace*, dont le manuscrit a malheureusement disparu mais qui d'après tous les témoignages ressortissait fortement de l'esprit dada. La caserne, sous l'impulsion de Roger Vitrac et de ses compagnons de régiment parmi lesquels on retrouvait René Crevel, François Baron, André Dhôtel, Marcel Arland..., devint très vite un véritable foyer dada, dans lequel les manifestes du mouvement étaient mis en circulation. C'est dans ce contexte que tous ces jeunes gens participèrent aux grandes manifestations Dada comme la visite de Saint-Julien-le-Pauvre où ils se rendirent sanglés dans leurs uniformes de soldat ce qui, bien sûr, ne pouvait que ravir les organisateurs, et où Vitrac fit la connaissance d'Aragon, ou encore comme le Congrès de Paris en 1922.

Ce n'est pas le lieu ici d'entrer dans le détail des relations entre les deux mouvements et de tenter de déceler ce qui, dans l'œuvre de Vitrac, ressortit exactement de l'un ou de l'autre. On s'en tiendra à l'assertion de Michel Sanouillet, le grand spécialiste de la question Dada, selon laquelle « il existe une indéniable fraternité spirituelle entre les œuvres dadaïstes et surréalistes ». On retiendra la part active de Vitrac dans toutes ces manifestations au point qu'il créa en 1921 une petite revue, *Aventure*, dont il partagea la direction avec René Crevel, un bel objet qui n'eut que trois numéros, mais où l'on trouve dans la dernière livraison sa pièce en un acte, *Le Peintre*, préfiguration dadaïste de *Victor ou les enfants au pouvoir*. On signalera que Vitrac, en 1922, aura commis quelques « objets » théâtraux dadaïste (?) comme *Mademoiselle Piège*, *Entrée libre* ou encore *Poison...* alors que dans le même temps, et pour gagner trois sous, il se fit journaliste au *Journal du peuple*, un journal dans lequel il se fit l'écho de la tumultueuse vie intellectuelle de l'époque, interviewant Tristan Tzara (*Tristan Tzara va cultiver ses vices*), André Breton (*André Breton n'écrit plus*), Francis Picabia (*Francis Picabia, évêque*), entrant de plain-pied dans la bataille dans d'autres articles comme *Dernier Dada*, *Guet-À-pens* qui est le compte rendu de la représentation de *Cœur à barbe* de Tristan Tzara qui donna lieu à une bataille rangée au Théâtre Michel, etc.⁽¹⁾ De cette période Vitrac, même s'il choisit le parti de Breton qui l'exclura d'ailleurs très vite, garde une appétence pour tout ce qui est de l'ordre de la destruction propre à Dada, qui fut par parenthèse bien plus intéressé par le théâtre que ne le fut le surréalisme. Il n'est qu'à voir l'attitude de Victor, véritable exterminateur d'un monde bourgeois certes en pleine décrépitude et dont il ne restera rien. Il illustre à sa manière (dadaïste?) le mot d'ordre qu'Alfred Jarry prête au Père Ubu dans *Ubu enchaîné*: « Cornegidouille! Nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines. » Si, comme le notait un critique dramatique lors de la fameuse reprise à Paris de *Victor ou les enfants au pouvoir*, la pièce est une bombe surréaliste, nul doute que la mèche est bel et bien dadaïste!

⁽¹⁾ Ces articles ont été publiés dans *Champ de bataille*, éd. Rougerie, 1975.

DADAPHONE

écrire à :

TRISTAN TZARA

12, Avenue Charles Floquet

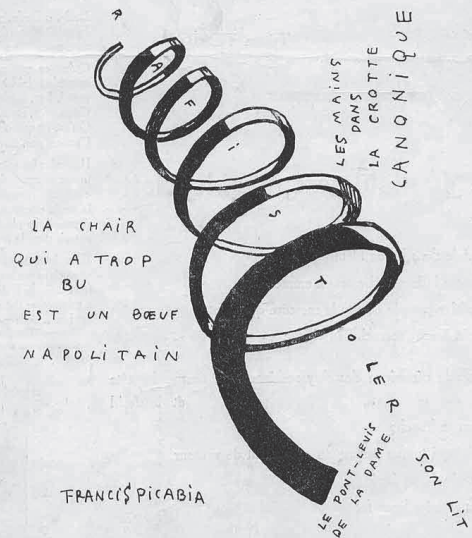
Administration : AU SANS PAREIL, 37, Avenue Kléber

N° 7

PRIX :
1 FR. 50

PARIS
MARS 1920

DAME!



Revue DADA 7, mars 1920.

Pour faire un poème dadaïste

Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article
ayant la longueur que vous
comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun
des mots qui forment cet article
et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure
l'une après l'autre.

Copiez-les consciencieusement
dans l'ordre où elles ont
quitté le sac.

Le poème vous ressemblera.

Et vous voilà un écrivain infiniment
original et d'une sensibilité
charmante, encore
qu'incomprise du vulgaire.

Tristan Tzara

*Dada est tatou,
Tout est Dada,*
Flammarion, 1996.

Je proclame l'opposition de toutes les facultés cosmiques à cette blennorragie d'un soleil putride sorti des usines de la pensée philosophique, la lutte acharnée, avec tous les moyens du

Dégoût dadaïste.

Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille, est *dada*; proteste aux poings de tout son être en action destructive: **dada**; connaissance de tous les moyens rejetés jusqu'à présent par le sexe pudique du compromis comme et de la politesse: **dada**; abolition de la logique, danse des impuissants de la création: **dada**; de toute hiérarchie et équation sociale installée pour les valets par nos valets: **DADA**; chaque objet, tous les objets, les sentiments et les obscurités, les apparitions et le choc précis des lignes parallèles, sont des moyens pour le combat: **DADA**; abolition de la mémoire: **DADA**; abolition de l'archéologie: **DADA**;

abolition des prophètes: **DADA**; abolition du futur: **DADA**; croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité: **DADA**; saut élégant et sans préjugé d'une harmonie à l'autre sphère; trajectoire d'une parole jetée comme un disque sonore crie; respecter toutes les individualités dans leur folie du moment: sérieuse, craintive, timide, ardente, vigoureuse, décidée, enthousiaste; peler son église du tout accessoire inutile et lourd; cracher comme une cascade lumineuse la pensée désobligeante ou amoureuse, ou la choyer — avec la vive satisfaction que c'est tout à fait égal — avec la même intensité dans le buisson, pur d'insectes pour le sang bien né, et doré de corps d'archanges, de son âme. Liberté: **DADA DADA DADA**, hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences: **LA VIII**.

Quelle vie! Ricane, ricane, imbécile!
 Ah ce soir, j'en ai bu une fière gorgée!
 Quels lapins! Quels singes!
 Quel miracle! Petit, petit... petit...
(Il imite le bruit des pets et éclate de rire.)
 Ah, non! *(Déclamant.)* Ida Mortemart,
 croupissant comme la mer Morte.
 Ah! les bulles... et ça crève! Ida, dada i.
 Ida, dada, Morte? Mortemart?
 J'en ai marre, marre, marre, marre...

Charles, acte III

Qu'est-ce que c'est ça, papa?

Imitant la réponse du père.

**C'est un œuf de cheval,
 un gros coco de dada.**

Victor, acte I

**Frappe, frappe, pour la défense
 De ton pipi, de ton papa.
 Il faut son épée à la France,
 Il faut son fusil au soldat!**

Charles, acte III

Oh, Thérèse, c'est une grivette,
 un clisson, un poularic,
 une vinoseille, un marisignan,
 un pirosthète, je l'appelle
 mon rivarsort, ma vachinose,
 ma gruesaille. Thérèse,
 c'est une vache, mais une vache
 comme il n'y a pas de fleurs.

Charles, acte III

**You you you you la baratte
 La baratte du laitier
 Attirait you you la chatte
 La chatte du charcutier
 Le cœur you you se dilate
 À les voir se fusiller.**

Antoine, acte I

Une transposition

Guillaume Carron
conseil littéraire.

Dans la pièce, l'action se situe le 12 septembre 1909. La mise en scène de Christian Schiaretti déplace le drame dans les années 90. Passer de 1909 à 1990 suppose seulement de déplacer un 9. Voilà bien peu de choses, une simple inversion, à peine une faute de frappe. Mais «neuf» n'est pas un mot comme les autres dans la pièce de Vitrac. Victor a neuf ans et tient absolument à devenir quelque chose de neuf. Pour cela, il brise «le gros coco de dada», il casse un «(n)œuf» pour découvrir ce qui peut naître à partir de là. Et ce sera finalement l'hécatombe: plus de morale, plus de famille, plus de Victor; la mort et le néant. Peut-être Vitrac avait-il le même espoir que Tristan Tzara, qui affirmait sans ciller: «pas de pitié, il nous reste après le carnage, l'espoir d'une humanité purifiée». La surprise d'une création artistique nouvelle suppose une destruction sans état d'âme. La première bêtise de Victor, un simple vase brisé, suffit à installer l'esprit «Dada» qui anime la pièce. Imaginer Victor dans les années 90 ne revient donc pas seulement à changer de décor, mais à investir une époque nouvelle par le dégoût, la révolte et la revendication de liberté dadaïstes.

Le sens de la transposition dépend de celui que l'on donne au mouvement Dada. En France, il fut longtemps étouffé par la célébrité du surréalisme. Même si l'on sait à quel point Breton et Aragon ont puisé leur inspiration littéraire dans les principes du dadaïsme, on réduit souvent le mouvement à l'indignation de quelques artistes face à la guerre de 1914. Né en 1916, Dada se définirait comme une forme de nihilisme que les membres du cabaret voltaire opposeraient à la décrépitude des cultures et des civilisations. Dada ne trouverait de sens que dans un contexte historique précis, dont il serait l'envers ou la négation. Pourtant, la révolte dadaïste ne rejette pas seulement une époque, mais aussi une manière de penser et de vivre dont les racines se révèlent antérieures à la première guerre mondiale. Les principales cibles sont la morale, le christianisme et le rationalisme philosophique parce qu'ils promeuvent une vision normalisée de l'homme «en général». Ce faisant, elles détruisent le désir et les singularités. «Croit-on avoir trouvé la base psychique commune à toute l'humanité?» interroge Tzara. Le dogme de la raison universelle efface les caractères et annihile la volonté. Tzara, encore: «Je détruis les tiroirs du cerveau, et ceux de l'organisation sociale: démoraliser partout et jeter la main

du ciel en enfer, et les yeux de l'enfer au ciel, rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu.» Cette réaffirmation de l'individualité, de la puissance et de la vie face aux processus de normalisation n'est pas sans rappeler la figure nietzschéenne de la volonté. Le philosophe allemand a sans cesse lutté contre les pouvoirs anesthésiants de l'État, de la morale, du savoir et de la religion. Le progrès de la société et les manœuvres politiques sont perçus comme un mécanisme d'inhibition dont la fin consiste à créer une série de clones obéissants et passifs. C'est pourquoi Dada n'est pas sans lien avec la pensée anarchiste allemande qui se développe à la fin du XIX^e siècle. Plus question de laisser l'esprit et le corps s'enfermer dans les impératifs de la raison. Dada préfère et revendique le grand désir nietzschéen ou l'élan vital de Bergson. Bien qu'elle soit ouvertement critiquée par Dada, la psychanalyse n'est pas très loin non plus. Henri Béhar a même assimilé Dada à l'irruption de l'inconscient dans la littérature. Après tout, Freud n'a-t-il pas lui aussi dénoncé la puissance inhibitrice des conventions bourgeoises et de la religion sur le désir? Dada refusait absolument de se définir comme une doctrine, précisément parce qu'il valorisait la liberté et la singularité contre les dogmes; mais son aspiration «libertaire» correspond à un mouvement d'idées largement répandu à la fin du XIX^e siècle et dont il s'est volontiers inspiré.

Lorsque Vitrac situe sa pièce en 1909 et qu'elle est représentée en 1928, l'acte théâtral est d'une incroyable force. Après 1918, il n'est plus possible de revenir aux valeurs sociales et morales qui ont précédé la guerre, comme si rien ne s'était passé. Les familles sont décimées, la natalité s'effondre, les hommes ne croient plus en rien et chacun utilise les palliatifs qui lui sont nécessaires pour supporter la vie. La politique, les décisions d'État, la croyance en la puissance économique et militaire de la France... Tout cela n'a plus aucun sens au regard des victimes de la guerre. Lorsque Victor détourne les bons sentiments des grenouilles de bénitiers, qu'il fustige l'armée et le patriotisme, dénonce les tabous sur la sexualité; lorsqu'il remet à sa place toute une société qui veut sauver les apparences alors que, comme Ida, elle est en train de pourrir de l'intérieur, il touche les points névralgiques d'un monde en pleine transformation. La pièce provoqua d'ailleurs le scandale. Son énergie corrosive fut immédiatement perçue par le public et l'offusqua la plupart du temps.



Groupe Dada, Paris, 1921. © Ullstein Bild / Roger-Viollet

De gauche à droite, en partant du haut: Louis Aragon, Théodore Fraenkel, Paul Eluard, Clément Pansaers, Emmanuel Fay, (extrême droite). Au milieu: Paul Dermée, Philippe Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes. En bas: Tristan Tzara, Céline Arnould, Francis Picabia, André Breton.

Jouer Vitrac aujourd'hui peut-il avoir un impact aussi grand? La dimension subversive de la pièce et son appel à la liberté sont-ils encore prégnants dans une société devenue libérale? La société française des années 90 semble très éloignée de celle du début du siècle. La France semble en paix, l'espérance de vie augmente, la consommation bat son plein et la mondialisation s'affirme avec le développement d'Internet et de l'économie de marché. Les années 90 préparent le couronnement du tournant libéral réalisé par François Mitterrand dans la décennie précédente. En politique, le «réalisme» a pris le pas sur les grands espoirs idéologiques. Prises entre l'effondrement du mur de Berlin et celui des tours jumelles, les années 90 voient s'éteindre le récit communiste d'un côté et, de l'autre, la promesse capitaliste d'un progrès apaisé. Il faut désormais trouver sa place dans la réalité économique du marché. Apparemment, la victoire du «néolibéralisme» a fait éclater les vieilles conventions bourgeoises dénoncées par Vitrac. Socialement, les carcans traditionnalistes se seraient effondrés. La religion a perdu son influence sur la définition des bonnes mœurs, la sexualité se présente comme libérée, les tabous ne bornent plus l'expression ni la pensée et les valeurs bourgeoises se sont évanouies dans l'ouverture d'esprit des bobos. Les enfants ne sont plus ces êtres corvéables à merci devant supporter en silence les défaillances et la violence des adultes. Depuis la convention internationale de 1989 (CIDE), ils sont protégés par le droit. Bien que l'égalité sociale soit encore loin, les femmes sont moins enfermées dans le rôle de «bonne épouse et [de] bonne mère» que Victor impose à Esther. Enfin, la créativité, l'audace, le risque et l'initiative semblent encouragés par l'esprit d'entreprise. L'explosion d'Internet donne à chaque individu une possibilité immense d'informations et de relations et les frontières entre les pays ont perdu de leur poids. Qu'est-ce que Dada pourrait bien avoir à reprocher au dynamisme et à l'internationalisme de la société libérale? Centrée sur la liberté de l'individu, fondée sur la possibilité pour chacun de réaliser son intérêt, la pensée libérale ne valorise-t-elle pas elle aussi les singularités? Sans doute est-ce sur ce point que la transposition appelle notre étonnement le plus vrai. Certes, dans les années 1990, la religion et les conventions bourgeoises ont perdu leur puissance oppressive sur les désirs individuels. Mais souvenons-nous que le discours de fond dénoncé par Dada était aussi celui du rationalisme. Les dadaïstes s'inquiétaient de l'invasion progressive de la raison dans tous les domaines de la vie. Ils redoutaient l'enfermement progressif de l'Homme dans un concept, la réduction de l'esprit à des catégories de classement et de quantification. Ils refusaient l'embrigadement de l'individu dans les impératifs du progrès technique tout comme celui de l'art dans les normes d'un style. Peut-on réellement dire que la société libérale nous a permis d'éviter de telles craintes? N'a-t-elle pas au contraire donné une existence pleine et concrète à la vision du monde que Dada s'attachait à combattre? La rationalité, l'intérêt,



Le Charme discret de la bourgeoisie, Luis Buñuel, 1972.

le calcul d'utilité, l'efficacité, le rendement... toute cette arithmétique de la subjectivité humaine dont Dada redoutait l'influence s'incarne aujourd'hui dans ce que l'on a appelé l'*homo economicus*. Même s'il y a dans ce concept une certaine caricature, il faut bien reconnaître que l'homme est désormais défini comme un sujet dont la liberté repose avant tout sur sa capacité rationnelle et la recherche de son intérêt. Les années 90 voient le triomphe de l'homme rationnel détesté par Dada.

Peut-être l'appareil répressif du désir n'a-t-il donc pas disparu, mais simplement changé de forme. Ce ne sont plus les conventions bourgeoises qui donnent bonne figure à nos névroses quotidiennes, mais les principes indiscutés de la croissance économique et de la consommation. Le pouvoir et la société ont créé de nouveaux masques sur les processus de normalisation. La bureaucratie efface dans la complexité administrative les excès du pouvoir et la société propose à chaque désir opprimé un divertissement de compensation. Les stimulants en tout genre et les antidépresseurs sont venus remplacer le laudanum de Charles et Émilie. Ce n'est plus le vase de Sèvres qui trône au milieu du salon, mais l'écran plat dernier modèle. La diffusion à grande échelle de la pornographie donne le spectacle d'une sexualité libre; et l'apparition du SIDA révèle en même temps à quel point les tabous et les préjugés sur la sexualité innervent encore les rapports sociaux. Tous les points de refoulement du désir dont Victor avait identifié la nature surgissent encore aujourd'hui comme des paradoxes dans nos vies. Mais cela ne nous révolte plus. Rien n'est singulier, tout est normal... Même la folie, qui était tellement admirée par Vitrac pour sa singularité et sa force créative, est désormais rendue à sa banalité. En psychiatrie, chaque symptôme et chaque délire vient immédiatement s'inscrire dans la bibliothèque universelle des comportements du DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*). Avant même de pouvoir exister, l'originalité se voit reclassée dans un domaine que la raison peut comprendre et expliquer. Sous couvert d'une immense liberté, le néolibéralisme a instauré le despotisme doux de la norme.

Peut-être nous est-il donc plus difficile d'entendre le cynisme de Victor dans les années 90 parce que nous pensons vivre le temps de la liberté individuelle par excellence. Et pourtant, l'extrême intelligence de Victor nous rappelle à quel point la subordination de la vie aux seules exigences de la rationalité et de l'intérêt peut être mortifiante. Pourquoi ne pas laisser une place à l'autre part d'enfance de Victor; à celle qui suit sa fantaisie dans le langage, qui joue à faire le fou et à créer des mondes neufs par la poésie? Pourquoi ne pas crier à notre tour avec Tzara: «Liberté: DADA, DADA, DADA, hurlement des couleurs crispés, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences: La VIE»? »

Ce document ne définit pas les principes définitifs de la mise en scène, mais constitue une matière initiale pour le travail des comédiens.

Guillaume Carron
conseil littéraire,
Olivier Balazuc
dramaturge

Vitrac avait choisi de situer l'action en 1909, nous la transposons au début des années 90, ce qui permet, outre le jeu sur le nombre « neuf » cher à l'auteur, de trouver des équivalents plus parlants pour le public. Les situations et les personnages sont entièrement respectés. L'objectif est simplement de faire résonner aujourd'hui la charge corrosive de la pièce, en transposant les références à la guerre de 1870 et à l'Empire colonial dans un passé plus récent : celui de la Seconde Guerre mondiale et de la Guerre d'Algérie. La trahison de Bazaine deviendrait celle de Maurice Papon et la figure de Faidherbe celle du général Leclerc. Autour de la question politique et coloniale, la pièce se réfère à quelques chansons militaires et populaires, dans la bouche du général et d'Antoine. Nous imaginons de choisir des citations plus identifiables qui, loin de modifier le sens désiré, en restitueraient l'acuité. En réalité, ces ajustements relèvent de la mise en perspective afin que les intentions implicites de Vitrac concernant le passé militaire et colonial français restent actives dans la conduite de l'intrigue.

Création pour chaque personnage d'une carte d'identité fictive.
Ci-après l'exemple de Thérèse :

Personnage d'origine :

Outre qu'elle incarne la bourgeoise par excellence, Thérèse présente aussi certains traits caractéristiques de l'hystérie, un « trouble » qui a beaucoup intéressé les surréalistes. Colérique et violente, elle est aussi marquée par un désir de séduction et une tendance à la double identité sexuelle. Le prénom Thérèse est d'ailleurs une référence probable à Apollinaire et aux *Mamelles de Tirésias*. Dans cette pièce, l'héroïne, Thérèse, devient un homme et oblige son mari à procréer. On retrouve ce thème de la double identité chez la Thérèse de Vitrac, tout comme l'allusion à la procréation forcée. On sait également que Vitrac a choisi volontairement le prénom Esther pour la fille de Thérèse en raison de ses origines juives. On peut donc supposer que Thérèse partage cette confession.

Dans la transposition on peut imaginer l'histoire suivante :

Thérèse naît en 1953 dans une famille juive modeste. Elle a quarante-et-un ans au moment de l'anniversaire de Victor. Père militaire, très autoritaire et souvent absent. La mère, Sophie, s'occupe peu de sa fille ; elle est peu affective et se désintéresse de tout ce qui peut lui arriver. Le père, en revanche, bien que souvent absent, voue un véritable culte à Thérèse. Leur relation est quasi fusionnelle, quand il est là. En 1972, Thérèse s'inscrit à la faculté de droit pour devenir avocate. Elle réussit le concours quelques années plus tard et devient membre du barreau de Paris. Thérèse a hérité du caractère autoritaire et colérique de son père ; elle a beaucoup de mal à se lier. Elle multiplie les histoires sentimentales de courte durée, notamment pendant ses études. Toujours célibataire à trente ans, son père veut la marier à l'un de ses élèves officiers mais elle refuse catégoriquement. Devant l'insistance de son père, elle finit par rompre les relations avec lui. Pour lui échapper, elle épouse sans conviction, en 1984, Antoine Magneau, ingénieur/chimiste un peu solitaire. Elle a une fille avec son amant, Charles, qu'elle décide d'appeler Esther en raison de son ascendance juive. Métier : avocate au Barreau de Paris.

VICTOR

You Ma m e tête, m s le uit on ouillis

Toutes les boutiques sont fermées à présent, toutes les portes et tous les commerces sont fermés

MA PREMIERE GIFLE

UN SOUS PRÉFÈRE

COMME UN TAMBOUR

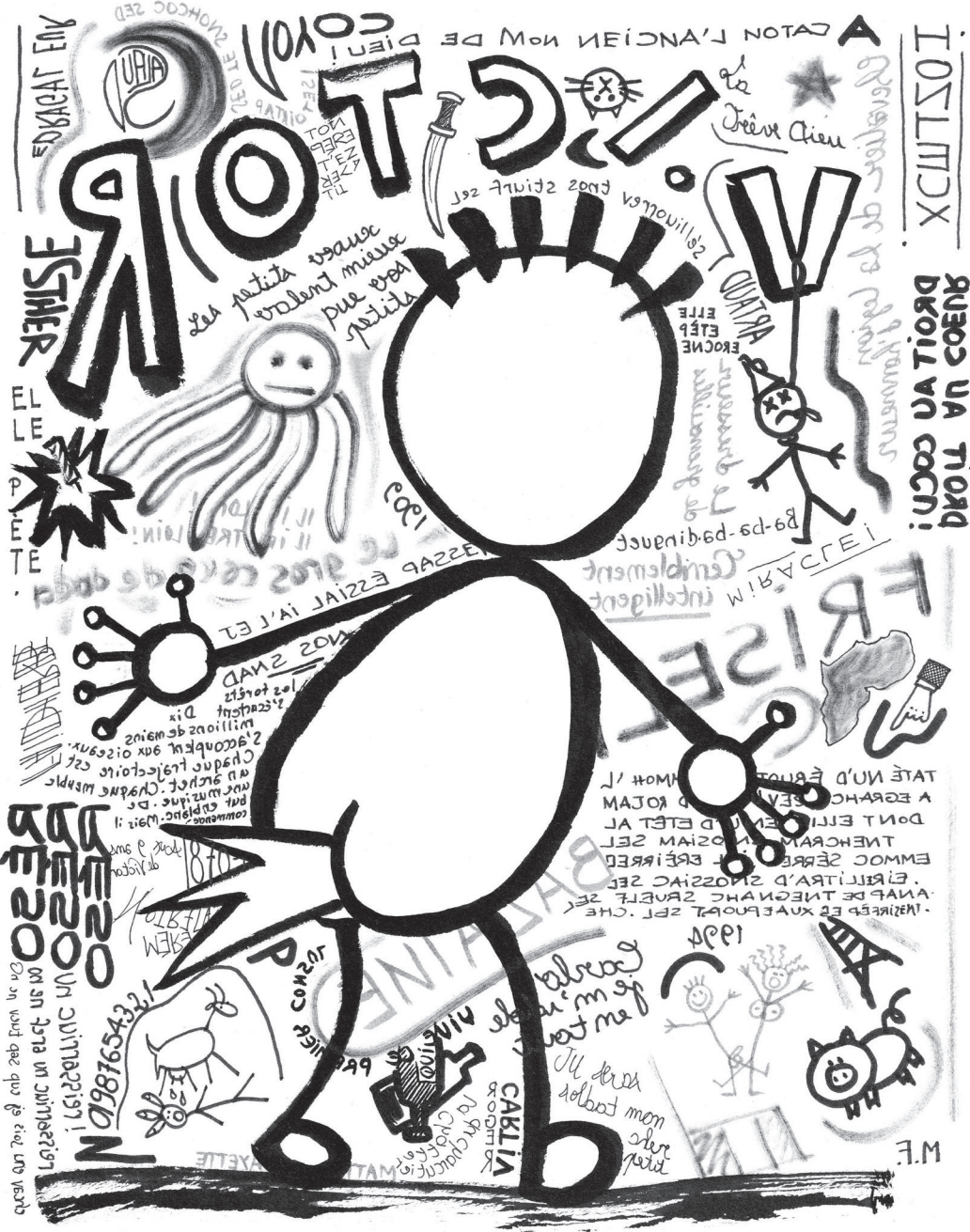
VISEZ DROIT AU COEUR

laisse la cette

j'ai porté à ma bouche la main de celui qui a tué mon enfant

NON MONSIEUR C'EST UN

M.F.



BE20 un dimanche 1971

En un instant que que je suis un vach

BE20 14759866N

M.F.

Déclaration officielle

20 Novembre 1959, Déclaration des droits de l'enfant

Préambule

Considérant que, dans la Charte, les peuples des Nations unies ont proclamé à nouveau leur foi dans les droits fondamentaux de l'homme et dans la dignité et la valeur de la personne humaine, et qu'ils se sont déclarés résolus à favoriser le progrès social et à instaurer de meilleures conditions de vie dans une liberté plus grande,

Considérant que, dans la Déclaration universelle des droits de l'homme, les Nations unies ont proclamé que chacun peut se prévaloir de tous les droits et de toutes les libertés qui y sont énoncés, sans distinction aucune, notamment de race, de couleur, de sexe, de langue, de religion, d'opinion politique ou de toute autre opinion, d'origine nationale ou sociale, de fortune, de naissance ou de toute autre situation,

Considérant que l'enfant, en raison de son manque de maturité physique et intellectuelle, a besoin d'une protection spéciale et de soins spéciaux, notamment d'une protection juridique appropriée, avant comme après la naissance, [...]

L'Assemblée générale

Proclame la présente Déclaration des droits de l'enfant afin qu'il ait une enfance heureuse et bénéficie, dans son intérêt comme dans l'intérêt de la société, des droits et libertés qui y sont énoncés; elle invite les parents, les hommes et les femmes à titre individuel, ainsi que les organisations bénévoles, les autorités locales et les gouvernements nationaux à reconnaître ces droits et à s'efforcer d'en assurer le respect au moyen de mesures législatives et autres adoptées progressivement.

Affirmations insolentes

Pourvu que le jour vienne où les hommes ne seront ni parents ni enfants.

La barbarie commence dans la famille.

La barbarie commence avec la civilisation.

La civilisation ne peut pas me protéger de votre méchanceté, de votre immense capacité à faire du mal.

Vous comprenez?

La famille, la tribu, le clan, la guerre civile et enfin les invasions.

En anéantissant la famille, tu élimines la première forme d'humiliation.

Angélica Liddell, *Écrits*, Les Solitaires intempestifs, 2019

Celui qui comprend quelque chose aux cris d'un enfant, celui-là sait que d'autres forces psychiques que celles que l'on reconnaît habituellement, des forces redoutables, y sommeillent. Une souffrance et une rage profondes, et le besoin de détruire.

Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, Flammarion, 2002

Familles, je vous hais!
Foyers clos; portes refermées;
possessions jalouses du bonheur.

André Gide, *Les Nourritures terrestres*, Gallimard, Collection Blanche, 1917

Le départ du fils prodigue

S'en aller maintenant de tout
ce qui est confus,
qui est à nous et pourtant ne nous
appartient pas,
ce qui telle l'eau des vieux puits,
nous reflète en tremblant –
et détruit l'image;
de tout ce qui comme pourvu d'épines
s'accroche à nous une dernière fois –
partir
et Ceci et Celui-là,
que déjà on ne voyait plus
(tant qu'ils étaient quotidiens
et ordinaires),
regarder tout à coup et de près
avec douceur, conciliant et comme
si c'était un commencement;
et comprendre intuitivement,
combien impersonnel,
comme en passant par-dessus des
êtres, advenait la souffrance,
dont l'enfance était remplie
jusqu'au bord –:
Et s'en aller quand-même, retirer
sa main de la main d'autrui,

comme si on déchirait à nouveau
une plaie déjà guérie,
et s'en aller: où? Dans l'incertain,
loin dans un pays non familier et chaud
qui derrière toute action sera indifférent
comme un décor: jardin ou mur;
et s'en aller pourquoi? Par désir profond,
par nature,
par impatience, par attente obscure,
par ce qui échappe à la compréhension
et par manque de raison:
Prendre tout cela sur soi
et laisser tomber en vain
peut-être ce qu'on tenait,
pour mourir seul, sans savoir pourquoi –
Est-ce là l'entrée d'une vie nouvelle?

Rainer Maria Rilke
Traduction
Marieluise Sausse,
Langage et société,
n° 20, 1982.

Une figure détournée

La figure du fils prodigue, éminent motif littéraire et artistique, apparaît pour la première fois dans une parabole de l'Évangile de Luc. Un fils cadet, après avoir demandé son dû à son père, s'en va dans un pays lointain où il dilapide tout son argent en menant une vie de débauche. Désargenté, acculé à la famine qui s'empare du pays, il reconnaît sa faute et retourne à son foyer patriarcal pour demander le pardon. Le père, bouleversé par ce retour inattendu, le fait vêtir, lui offre un bijou, fait tuer un veau et célèbre ce fils retrouvé. En voyant cela, le fils aîné resté quant à lui docile et travailleur se met en colère. Le père s'explique alors: « Il fallait festoyer et se réjouir, parce que ton frère que voici était mort et il est vivant, il était perdu et il est retrouvé. » (Saint Luc, 15:32).

**« Suis-je condamné à mener
l'existence honteuse du fils
prodigue? Enfin, dites-le-moi.
Suis-je l'incarnation du vice
et du remords? Ah! s'il en
est ainsi, plutôt la mort que
le déshonneur! plutôt le sort
tragique de l'enfant prodigue! »**

Victor acte II

**« Je veux faire, dans le genre
carnivore. Enfant prodigue,
cela ne me déplairait pas. »**

Victor acte II

On est criminel à tout âge

Henri Béhar,
Professeur émérite
à la Sorbonne,
spécialiste de Tzara
et des avant-gardes.
Il a fondé et dirigé le
Centre de recherches
sur le surréalisme,
qui coordonne les
travaux sur ce sujet.

Dans un premier temps, certains n'ont voulu y voir qu'un vaudeville cocasse et légèrement dérégulé. Ils n'avaient pas tort: la pièce comporte bien toutes les composantes de ce genre dramatique. Festin d'anniversaire, lit des intérieurs bourgeois, canapé du cinq à sept, personnages en chemise de nuit et en pyjama, petite femme en tenue vaporeuse, coïncidences, surprises, adultère, propos grivois, imbéciles complaisants, scènes osées, mots d'auteur: tout y est; il suffit d'agiter frénétiquement et de servir sur un plateau. Pourtant, c'est faire peu de cas de certaines formules inquiétantes se rapportant aux déclarations de l'auteur...

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

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

Victor est surréaliste par l'usage qui est fait du scandale, un scandale qui réveille, émeut, suscite la réflexion, invite à retourner la lunette et à considérer l'insupportable condition humaine. Par les jeux de l'humour et de la mort, Vitrac illustre les revendications de La Révolution Surréaliste. L'absurde, loin d'être gratuit, est alors un instrument libérateur, nous débarrassant du carcan de la raison, ouvrant sur cette morale nouvelle à laquelle aspirait André Breton. Axiologie que l'enfant seul peut définir, lui « qui approche le plus de la vraie vie », dont le sens de l'absolu est une pierre de touche. En situant Victor dans un courant allant d'Edward Lear à Jarry, d'Erik Satie à Boris Vian et Queneau, Claude Roy associe à juste titre l'enfant, l'humour et la morale:

... si cet humour surgit, souverain, déflagrateur, dans la littérature moderne, ce n'est pas comme une création nouvelle, mais comme la venue au jour d'une force morale qui n'avait jusque-là pas droit de cité.⁽¹⁾

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

⁽¹⁾ Claude Roy, « Les Enfants au pouvoir, enfin », N.R.F., 1962.



Le Tambour, Volker Schlöndorff, 1979.

l'ambivalence des sentiments pour que nous acceptions l'hypothèse. Victor ne constate-t-il pas: «L'enfance est toujours coupable de nos jours. La Sainte Enfance!»

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

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

On a voulu épuiser le côté tremblant et qui s'effrite, non seulement du sentiment, mais de la pensée humaine. Mettre au jour l'antithèse profonde et éternelle entre l'asservissement de notre état et de nos fonctions matérielles et notre qualité d'intelligences pures et de purs esprits.⁽²⁾

*

On trouve dans ses *Poésies complètes* un fragment générateur de notre drame, que nul critique n'a commenté, à ma connaissance :

On est criminel à tout âge.

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

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

Et je les vois tous les trois endormis dans le sirop de groseille.⁽³⁾

Toute la tragédie est déjà en place (avec sa parodie) à partir du noyau familial, avec la tenue d'un garçonnet de l'époque, notamment ce chapeau de paille dénommé Jean-Bart, le gâteau d'anniversaire, et, bien entendu, l'inceste qui revient comme une obsession. Le sang aussi, figuré par du sirop de groseille. *A priori*, le poème apparaît comme un regard attendri porté sur l'enfance. En fait, c'est exactement le drame que Vitrac portera au théâtre une dizaine d'années plus tard.

⁽²⁾ Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, Collection Blanche, tome II, 1996.

⁽³⁾ On trouvera *Dés-lyre* ainsi que mes études sur mon site: <http://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/>

**Dans *Les Enfants au pouvoir*,
la marmite est en ébullition.
Le titre seul indique un irrespect
de base pour toutes les valeurs
établies. En gestes à la fois
brûlants et pétrifiés, cette pièce
traduit la désagrégation
de la pensée moderne et son
remplacement par... par quoi?
Voilà en tout cas le problème
auquel la pièce, grosso modo,
répond : Avec quoi penser ?
Et qu'est-ce qui demeure ?**

Antonin Artaud
Brochure du Théâtre
Alfred-Jarry, 1928.

« Ce drame tantôt lyrique, tantôt ironique, tantôt direct, était dirigé contre la famille bourgeoise, avec comme discriminants : l'adultère, l'inceste, la scatologie, la colère, la poésie surréaliste, le patriotisme, la folie, la honte et la mort », expliquait Vitrac aux spectateurs du Théâtre Alfred-Jarry.

La cible était clairement désignée. Les discriminants aussi, encore qu'ils ne soient pas tous sur le même plan, on le voit pour l'inceste qui n'est qu'évoqué et non montré dans la pièce. On pourrait en dire autant de la mort, incarnée par Ida Mortemart, autrement dit la vie dans la mort. Outre l'agressivité du personnage envers le public, la caricature tragique du Pétomane de l'Eldorado, il y avait cette difficulté non pas à dire la mort (tout le monde en parle tout le temps) mais à la montrer, venant érotiquement prendre l'enfant sur ses genoux pour le conduire au néant. L'idée diabolique de Vitrac, rarement exposée depuis, est d'imaginer la mort comme un individu mortel, ici une femme par-dessus le marché, elle-même déjà investie par la destruction qui se manifeste de façon sonore et scatologique : « et je ne puis rien contre ce besoin immonde. Il est plus fort que tout. Au contraire, il suffit que je veuille, que je fasse un effort pour qu'il me surprenne et se manifeste de plus belle. *Elle pète longuement*. Je me tuerai, si cela continue, je me tuerai. »

Serait-ce, paradoxalement, une vision d'espoir ? Il m'a toujours paru étonnant que, à la fin de sa vie brève, dans ses carnets intimes, Vitrac se soit intéressé à la notion de *destrudo*, explorée avec tant de difficultés par Freud, et qu'il ait voulu la concrétiser dans un drame, un autre, *Victor*.

Du même auteur :

- ◇ Roger Vitrac, *un réprouvé du surréalisme*, Nizet, 1966
- ◇ Vitrac, *théâtre ouvert sur le rêve*, Fernand Nathan, 1981

**Regardez-le mes yeux.
Il est vêtu de velours rouge
et de dentelles
et va par le jardin silencieux
et va cherchant les sauterelles
pour la mésange bleue
qu'on lui donna
au mois des buissons blancs
ou sont les hochequeues.
Je fus cet enfant-là.**

Roger Vitrac

Extrait de « Je fus cet
enfant-là », *Dés-Lyre*,
poésies complètes
présentées et annotées
par Henri Béhar,
Gallimard, 1964.

Théâtre National Populaire

Direction Christian Schiaretti
8 place Lazare-Goujon
69627 Villeurbanne cedex
tnp-villeurbanne.com