

Le Théâtre de l'Incendie de Roger Vitrac

— *Les Mystères de l'Amour* et les quatre autres pièces —

Mari SAKAHARA

I. Roger Vitrac — auteur du théâtre surréaliste

Qu'est-ce que le théâtre surréaliste? Henri Béhar s'est posé cette question le premier en 1967¹⁾ dans son *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, où il a analysé l'ensemble des pièces que les "critères externes" (date et circonstance de la rédaction ou de la publication d'une pièce) reconnaissent comme appartenant au théâtre surréaliste, et essayé de trouver les "critères internes" qui les caractérisent comme telles sur le plan structural et sur le plan thématique. Des recherches monographiques, plus approfondies sont attendues pour venir compléter son étude, mais à notre connaissance, la recherche de ce genre ne voit pas de progrès, d'autant que peu de chercheurs entreprennent cette tâche²⁾. Notre étude sur Vitrac a été donc conçue dans l'espoir de contribuer, si peu que ce soit, à la compréhension du théâtre surréaliste. Son importance à la fois dramaturgique et socio-culturelle dans l'histoire du théâtre français nous semble beaucoup plus grande que l'on ne le croit d'habitude.

Roger Vitrac (1899-1952), un des premiers membres (1922) et puis, un des premiers exclus (1924) du groupe surréaliste, et co-fondateur du Théâtre Alfred Jarry avec Antonin Artaud et Robert Aron, était l'unique dramaturge dans le mouvement surréaliste, car il était le seul à concentrer son intérêt dans le théâtre³⁾. Il est ainsi tout à fait normal que Béhar lui consacre un chapitre dans *Le théâtre dada et surréaliste*, lequel est d'ailleurs une reprise condensée d'une monographie, *Roger Vitrac, Un Réprouvé du Surréalisme*⁴⁾, dont le titre montre clairement qu'elle a été entreprise avec l'intérêt porté sur la relation

entre Vitrac et le surréalisme. De plus, ces deux publications ont été suivies par un autre ouvrage intitulé comme *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*⁵⁾.

Ces travaux nous présentent une documentation précieuse, quoiqu'ils laissent à désirer. Premièrement, dans les deux monographies, la considération de la carrière totale de Vitrac l'emporte sur celle de ses pièces surréalistes. Les œuvres théâtrales de Vitrac ne sont pas de même nature; celles qui datent de l'époque postérieure à l'année 1929 n'ont pas de valeur primordiale pour l'étude du théâtre surréaliste. Deuxièmement, la part faite au Théâtre de l'Incendie (le projet avorté de Vitrac consistant à publier cinq de ses pièces sous ce titre-là) dans les travaux de Béhar nous semble équivoque; tantôt Béhar se passe de l'indication sur ce projet, tantôt il se borne à présenter tout simplement, sans élucider les rapports entre elles, les cinq pièces que le Théâtre de l'Incendie devait comprendre.

Ces cinq pièces composent un ensemble d'une première importance pour nous qui essayons de mettre en question les efforts de Vitrac pour la réalisation d'un théâtre surréaliste, tel qu'il le concevait. Notre étude qui suit, donc, portera exclusivement sur le Théâtre de l'Incendie. Essayons d'abord d'éclaircir dans quelles circonstances il a conçu le projet du Théâtre de l'Incendie.

II. Le Théâtre de l'Incendie — le projet avorté et *les Mystères de l'Amour*

Vitrac avait un projet de publication de cinq de ses pièces sous le titre du Théâtre de l'Incendie et il en reste seulement le plan de la préface. Il avait l'intention d'y expliquer les raisons de ce titre énigmatique, de donner des commentaires sur *Le Peintre*, *Entrée Libre*, *Les Mystères de l'Amour*, *Poison*, *Victor ou les enfants au pouvoir*, *L'Ephémère* et autres pièces possibles (ce qu'il entend par là n'est pas clair), et de donner une conclusion.

Deux chercheurs, H. Béhar et J. H. Matthews⁶⁾ qui ont tous les deux consulté les manuscrits de Vitrac, rapportent presque de la même manière le projet avorté du Théâtre de l'Incendie; ce projet se trouve dans une feuille volante insérée dans le carnet de Vitrac contenant des réflexions de 1944-45, et de ce fait, la note de ce projet peut bien relever d'une autre époque que de celle de ce carnet. Pourtant les interprétations que ces deux chercheurs en

ont faites différent sur le traitement d'*Entrée Libre*⁷⁾.

Comme nous l'avons dit tout à l'heure, Vitrac avait l'intention d'écrire des commentaires sur cette pièce, mais il précise en même temps qu'elle ne figure pas dans le Théâtre de l'Incendie. Pourquoi? Matthews suppose que l'auteur l'ait exclue de son projet, en pensant que le procédé de monter le rêve sur la scène y était trop puéril pour satisfaire à ses préoccupations dramaturgiques. En effet, dans *Entrée Libre*, Vitrac a recours à un procédé qui consiste à montrer un personnage endormi avant de représenter son rêve. Or, si l'on examine le rêve que l'auteur espérait représenter sur la scène et qu'il croit avoir réalisé dans *Les Mystères de l'Amour*, il faudra donner raison à Matthews dans sa supposition.

Par contre, Béhar n'est pas précis sur ce point et il donne l'impression de considérer cette pièce comme appartenant au Théâtre de l'Incendie, malgré l'indication de l'auteur. En tout cas, Béhar ne semble pas voir la nécessité particulière d'en donner l'explication. Il s'intéresse plutôt à la date de rédaction du projet. Tout en admettant la difficulté de fixer la date exacte, il propose 1946, l'année où *Victor ou les enfants au pouvoir* (une des cinq pièces concernées) a été repris et où le deuxième volume du Théâtre complet était en préparation.

Pour notre part, nous excluons *Entrée Libre* de notre étude du Théâtre de l'Incendie, suivant la volonté de l'auteur et pour la même raison que présente Matthews. Nous considérons comme suffisant de savoir que ce projet date de l'époque postérieure à 1929, du fait que *L'Ephémère* daté de cette année y est mentionné. La détermination de la date de cette feuille est moins importante que d'une part, de constater la concordance entre l'époque de rédaction des pièces contenues dans ce projet et l'époque où Vitrac participait successivement au mouvement surréaliste et ensuite au T. A. J. (Théâtre Alfred Jarry), et que d'autre part, de se demander l'origine du Théâtre de l'Incendie.

Un témoignage nous permet de supposer que, très probablement, l'idée du Théâtre de l'Incendie, sinon sous forme d'un projet précis, est née chez Vitrac en 1923-24, et de plus, en relation étroite avec la rédaction des *Mystères de l'Amour*. Ce témoignage se trouve dans «Une Vague de Rêves» où Louis Aragon rapporte les activités des membres du mouvement surréaliste. Le passage concernant Vitrac dit: «La magie n'a point de secret pour Roger Vitrac, qui

prépare un théâtre de l'Incendie, où l'on meurt comme dans un bois⁸⁾. » Vitrac a-t-il parlé à son entourage de sa pièce en cours en terme de Théâtre de l'Incendie? Nous sommes incapable de le vérifier. Pourtant, du fait que *Les Mystères de l'Amour* est la seule pièce à laquelle s'adonne Vitrac dans les années 1923-24, et qu'en automne 1924, Vitrac reste encore dans le mouvement surréaliste⁹⁾, nous pouvons en déduire deux hypothèses riches en conséquences. La première est que la conception du Théâtre de l'Incendie soit fondée sur une œuvre concrète et que le projet qui y incorpore les autres pièces comme *Le Peintre* (1921), *Poison* (1922), *Victor ou les enfants au pouvoir* (1928), et *L'Ephémère* (1929) soit un projet ultérieur qui ne soit rien d'autre que la reprise réfléchie de cette première idée; la seconde, en relation étroite avec la première, est que cette pièce, c'est-à-dire, un Théâtre de l'Incendie, fût considérée par l'auteur comme concrétisant sa conception de théâtre surréaliste. Cette hypothèse qui en fait une sorte de manifeste de sa conception théâtrale est renforcée par le fait que Vitrac appelle *Les Mystères de l'Amour* drame surréaliste et d'autre part par la structure pour ainsi dire métathéâtrale (du théâtre sur le théâtre) de cette pièce. Pour ces raisons, nous aborderons d'abord *Les Mystères de l'Amour* dans le chapitre suivant et entreprendrons une ébauche du Théâtre de l'Incendie que l'auteur voulait réaliser dans cette pièce.

III. *Les Mystères de l'Amour* — drame surréaliste (1923)¹⁰⁾

Il est ridicule de faire le résumé d'une pièce, surtout quand il s'agit d'une pièce dont l'intrigue principale est difficile à cerner. Cela ne se fait pas sans détruire la signification totale de la pièce. Toutes les pièces que nous allons étudier, sauf *Victor ou les enfants au pouvoir*, en sont des exemples poussés à l'extrême. Pourtant nous croyons nécessaire de faire la présentation de chaque pièce, quelque partielle qu'elle soit, pour nous faire comprendre, d'autant plus que ces pièces ne sont pas connues d'un grand public. Voici la fable approximative des *Mystères de l'Amour*.

Prologue: Place publique. Sur le mur d'une maison est peinte une tête

féminine aux cheveux longs. Après la pluie. Patrice dessine quelque chose dans la boue. A un agent de police qui lui demande ce qu'il fait, il répond qu'il va terminer sa chevelure.

Acte I. Tableau 1. Au théâtre. Patrice et Léa sont deux spectateurs d'une pièce (du théâtre dans le théâtre pour les spectateurs des *Mystères de l'Amour*). Confession de l'amour à Léa par Patrice. Bagarre entre Patrice et son présumé rival, Dovic. Léa se demande qui est la femme en peignoir, apparue et disparue sans avertissement. Représentation d'une courte pièce sur la scène. Le directeur de théâtre apparaît et annonce le suicide de l'auteur de cette pièce. Mais, l'auteur apparaît, couvert de sang, et rit aux éclats.

Tableau 2. A gauche sur la scène, le quai des Grands-Augustins à Paris; à droite, une chambre à coucher; et au centre, une petite guérite percée d'un hublot qui donne sur la Seine. Patrice jette dans la Seine une poupée que Léa prend pour son enfant. Dans la chambre à droite, Léa, Dovic appelé Lloyd George dans ce tableau, M^{me} Morin, mère de Léa, et feu M. Morin se mettent à table. Sur le lit, on voit le buste d'une petite fille ressemblante à Léa. Dovic, apportant un jeune homme ressemblant au lieutenant de dragons (Patrice), lui sciant la tête, demande à Léa, complice involontaire, dit-il, d'aller disposer les genoux de ce jeune homme sous le buste de la fille. Après avoir suivi le conseil de Dovic, Léa, d'une allure somnambulique, va prendre la tête de Patrice et s'assied, la tête sur les genoux. A cette vue, Dovic et M. Morin s'enfuient, en criant: «Elle est folle», «Oh là là! La folle!» Du lit, s'élèvent lentement deux bras semblables à deux branches mortes.

Acte II. Tableau 3. Dans une chambre d'hôtel. Léa devine le paysage de l'œil droit de Patrice: les ouvriers travaillant dans une carrière blanche, un ouvrier qui fond et des aspics qui le mangent. Patrice baise les mains de Léa et se fait brûler les lèvres. Patrice appelle l'auteur, avec Dovic qui vient d'apparaître et demande à l'auteur comment il compte terminer la pièce. Mécontent de sa réponse qui montre que le cas de Patrice ne l'intéresse guère, Patrice se démène, brisant tout et assommant Dovic et M^{me} Morin, laquelle se trouvait là depuis quelque temps. D'autre part, Léa accouche dans la coulisse et entre sur la scène, un enfant dans les bras. Cet enfant est nommé Guillotin par Patrice, qui le pose sur la cheminée et le laisse tomber et mourir.

Tableau 4. Décors simultanés constitués d'une gare de chemin de fer, d'un wagon-restaurant, d'un bord de mer, d'un hall d'hôtel, d'une mercerie, et d'un

grand'place de ville de province. M^{me} Morin, dans le rôle d'une femme en deuil, confie à Léa un enfant et des chiens. Léa entre dans un wagon-restaurant et rencontre Mussolini (Patrice). Le train part et arrive au bord de la mer. Léa va acheter une paire de chaussures pour l'enfant. Elle choisit des chaussures bleu d'azur. Mais comme Mussolini lui dit que les chaussures noires permettent de courir plus vite, Léa rechausse l'enfant avec les chaussures anciennes.

Acte III. Tableau 5. Un hall d'hôtel. Des agents de police emmènent Léa, inculpée de la destruction de l'immeuble. Léa leur parle du pouvoir de la parole et le prouve, en faisant apparaître Patrice en l'appelant par son nom. L'auteur vient passer un revolver à chacun d'eux. Patrice tire sur l'auteur sans effet. Par contre, le coup de revolver de Léa a tué un des spectateurs, dit Patrice.

Dans cette pièce on trouve beaucoup d'images liées au feu et à l'incendie, ce qui peut nous faire penser à la naissance de l'idée du Théâtre de l'Incendie¹¹⁾. Considérons ces images. D'abord, dans le Tableau 2, alors que Léa, Dovic et les autres se mettent à table, Patrice en officier de dragons descend de son observatoire, et s'approche du feu. Le paquet d'ouate hydrophile s'enflamme¹²⁾.

Dans le Tableau 3, les bêtes que Léa observe dans l'œil droit de Patrice sont enflammées, et Patrice se brûle les lèvres, au moment où il lui baise les mains.

Léa — Il [l'ouvrier qu'elle voit dans l'œil droit de Patrice] fond. Il est blanc. Les bêtes le mangent.

Patrice — Pauvres bêtes!

Léa — Pauvres bêtes? Ces aspics, ces écailleuses enflammées?

Patrice — Elles ne t'ont rien fait.

Léa — Alors, baise-moi les mains.

(Patrice lui baise les mains, mais il se rejette aussitôt en arrière.)

Patrice — Aïe!

Léa — Qu'ai-je fait?

Patrice — Tu m'as brûlé.

(Les mains de Léa fument. Léa se dirige vers le lavabo et les plonge dans l'eau¹³⁾.)

Et d'autre part, Patrice, quand il s'allonge, apparaît pour Léa comme le nuage appelé cirrus, qui ressemble au brochet par la forme, et à l'incendie par la couleur¹⁴⁾.

Dans le Tableau 5, on entend dire par plusieurs voix: «[...] Elle (Léa) est folle. [...] Elle va incendier toute la maison¹⁵⁾ » et par le Gérant de l'hôtel: «elle a incendié les rideaux de sa chambre¹⁶⁾».

Si nous interprétons ces images à travers les métaphores de feu bien connues, au risque de les vulgariser en les détachant de leur contexte et d'en réduire l'impact immédiat, le feu provoqué par Patrice voyant s'attabler ensemble Léa et Dovic, son rival d'amour, serait le feu de jalousie; pour les aspics enflammés qui mangent l'ouvrier dans l'œil de Patrice et pour les mains de Léa qui brûlent les lèvres de Patrice, il s'agirait du feu de la passion qui va jusqu'à dévorer et consumer l'objet de l'amour; Patrice allongé sur le lit serait pour Léa un amant passionné comme le feu; et enfin, celui qui brûle le rideau de la chambre d'hôtel serait le feu de folie de Léa. A tout cela s'ajoutent, de plus, les sens connotatifs de l'incendie qui envahit et se propage sur une grande étendue.

Ainsi le feu et l'incendie constituent les images centrales de cette pièce où se déroulent divers aspects du fol amour. De même, ils seraient aussi des images représentatives d'un théâtre idéal pour Vitrac, théâtre dangereux comme le feu et l'incendie; théâtre qui transforme tous les personnages, les acteurs et également les spectateurs, comme le feu altère des objets; théâtre d'où nul ne peut sortir intact. N'est-ce pas le sens que Vitrac voulait donner à son appellation de: Théâtre de l'Incendie?

Avant d'aborder un autre aspect important de cette pièce, il ne serait pas sans intérêt d'indiquer les images semblables de feu et d'incendie que l'on peut observer chez Artaud et chez Breton. L'image de la chevelure comme un bois enflammé, évoquée par la première ligne de «L'Union Libre ¹⁷⁾ » de Breton: «Ma femme à la chevelure de feu de bois», nous renvoie en même temps à la tête d'une femme dessinée par Vitrac pour *Les Mystères de l'Amour* et au témoignage d'Aragon cité plus haut¹⁸⁾: «un théâtre de l'Incendie où l'on meurt comme dans un bois. » Quant à Artaud, il utilise le mot incendie dans son ouvrage théorique sur le théâtre¹⁹⁾, en gros, en le chargeant de sens de liquidation et de purification. C'est un des mots-clefs pour la conception du théâtre artaudien, pourtant secondaire par rapport à "la peste" et à "la

cruauté”.

L'existence de l'influence de Vitrac sur la ligne de Breton²⁰⁾ n'est pas du tout certaine. Quant à Artaud et Vitrac qui étaient cofondateurs du T. A. J. avec Robert Aron, liés par la même passion pour le théâtre, on peut facilement imaginer qu'entre eux deux auraient existé certaines influences réciproques. Il se peut que la fameuse “cruauté” n'ait pas été l'invention pure d'Artaud, sans que nous nous hasardions d'y voir tout de suite l'emprunt de terme. En effet, *Cruautés de la Nuit* et *Les Mystères de l'Amour* de Vitrac avaient été écrits quelques ans avant qu'Artaud n'ait formulé sa conception du théâtre sous les termes de cruauté et d'incendie. Nous nous gardons de poursuivre plus loin ce problème, fort intéressant surtout pour la reconsidération du théâtre artaudien, mais dont le développement suffisant nécessiterait un autre article tout entier. Revenons aux *Mystères de l'Amour* et considérons les témoignages de l'auteur sur cette pièce qui est une sorte de manifeste du Théâtre de l'Incendie.

Voici ce que dit l'auteur lui-même de cette pièce.

«*Les Mystères de l'Amour*. [...] Œuvre ironique qui concrétisait à la scène l'inquiétude, la double solitude, les arrières-pensées criminelles et l'érotisme des amants. Pour la première fois un rêve réel fut réalisé sur le théâtre²¹⁾. »

Ces mystères cousus de fil noir...

« Vivre comme on rêve. »

« Rêver comme on vit. »

« Sablier éternellement réversible du Jour et de la Nuit. »

« Sablier redoutable et charmant de l'Amour à la taille invisible. »

Mais les mystères drapés d'éclairs ne se révèlent pas. Ils éclatent aux yeux fermés²²⁾

Ce qu'il y a de remarquable dans ces deux citations, ce sont des termes “concrétiser”, “un rêve réel” et la réversibilité du rêve et de la vie. Il ne faudrait

pas prendre ce rêve trop au sérieux. Aucune preuve ne garantit qu'il s'agisse, dans *Les Mystères de l'Amour*, ou d'une transcription d'un rêve véritable de l'auteur, ou d'un rêve d'un des personnages de cette pièce. Béhar affirme que les Tableaux 2 et 4 sont rêvés par Patrice²³⁾. Si l'on veut identifier à tout prix ce "rêve réel", désigné au singulier par l'auteur lui-même, c'est plutôt la pièce totale à l'exclusion du prologue qui correspondrait à un rêve, ayant comme sujet Patrice qui dessine la chevelure dans le prologue.

En effet, cette sorte de discussion n'a pas d'importance pour cette pièce où l'auteur ne trouve plus aucune nécessité de distinguer le rêve de la réalité comme il l'a fait dans *Entrée Libre*, en montrant le rêveur avant chaque scène de rêve, mais par contre il espère abolir une telle distinction²⁴⁾.

L'important est, comme le remarque l'auteur, que des affects divers des amants se trouvent comme réalisés dans le rêve de notre vie quotidienne sous une variété d'images, c'est-à-dire, concrétisés²⁵⁾ devant les spectateurs comme un rêve et par conséquent comme une vie. L'important réside dans l'impact intense qu'exerce sur les spectateurs un théâtre ainsi réalisé où la vie même du spectateur serait en jeu²⁶⁾.

Le Théâtre de l'Incendie peut être donc défini comme suit: c'est un théâtre qui engage même les spectateurs grâce à l'abolissement de la barrière entre le monde fictif (une sorte de rêve) et le monde réel (la vie réelle des spectateurs) et aux images concrètes moins rationnelles que physiques qui restent inexprimées dans la vie quotidienne, c'est-à-dire, des images qui touchent des mystères de l'amour, de la vie, et de la mort.

La conception du Théâtre de l'Incendie étant ainsi définie, il est temps d'en examiner les procédés techniques et de mettre au jour la correspondance de ces procédés à une telle conception du théâtre. La composition de cette pièce et ses éléments constitutifs présentent des caractères inhabituels par rapport au théâtre dit traditionnel ayant pour modèle suprême le théâtre classique du XVII^e siècle. Dans le théâtre traditionnel, les événements sont reliés entre eux par une certaine causalité rationalisée et fondés sur une action principale (schéma de forces en conflit, principe créateur et moteur de l'intrigue et du déroulement de la pièce); et ils se développent au fur et à mesure des actions des personnages dotés de traits distinctifs dans leurs gestes ainsi que dans leurs réactions psychologiques; ces traits leur étant donnés au fond comme des éléments-supports d'une pièce, mais renfermés dans la limite de la vraisem-

blance, ces personnages peuvent être pris pour des hommes réels, entités-substances.

Or, les personnages des *Mystères de l'Amour* ressemblent peu à ces personnages traditionnels. Il est vrai qu'ils possèdent des noms propres tels que Léa, Patrice, Dovic, M^{me} Morin, et que la relation entre eux et la situation de chaque personnage dans cette relation sont compréhensibles, bien que vaguement; Léa et Patrice constituent un couple d'amants, Dovic est l'ancien amant de Léa, et M^{me} Morin, mère de Léa ainsi que Dovic apparaissent assez inopinément devant les deux premiers. Mais leurs actions comme leurs paroles n'en sont pas moins rebelles à l'interprétation logique. Même l'identité des personnages est loin d'être certaine. Patrice apparaît dans le Tableau 2 comme lieutenant de dragons et dans le Tableau 4 comme Mussolini; Dovic lui, il est Lloyd George dans le Tableau 2. Enfin, M^{me} Morin est présentée dans le Tableau 4 comme une femme en deuil. Ce n'est ni le déguisement, ni la nécessité pratique qui exige d'un acteur de jouer deux ou trois rôles, mais comme cela peut arriver en rêve, ces personnages sont eux-mêmes et en même temps autres; par exemple, Dovic est dans le Tableau 2, Dovic lui-même et en même temps, Lloyd George.

Avec de tels personnages, il n'est pas étonnant que la composition de cette pièce ne suive pas le schéma du théâtre traditionnel. Il n'y a pas ici de développement linéaire d'un ou plusieurs conflits qui aboutissent à une solution quelconque, passant par des moments cruciaux, dits nœuds dans le terme traditionnel de la critique théâtrale. D'abord, les désirs des personnages ne sont pas clairs, donc pas de conflits durables tels qu'ils peuvent créer une action. Là où il n'y a pas d'action, la cohérence de l'intrigue se brise. *Les Mystères de l'Amour* nous présente des images successives dont le rapport n'est pas tant discursif que thématique. De là s'explique peut-être la raison pour laquelle Vitrac adopte la répartition en tableaux, mieux adaptée à présenter des images comme le fait la peinture, au lieu de la répartition en scènes fondée sur les entrées et sorties des personnages (changement de leurs actions).

Aucun développement temporel, aucun lien causal n'est observé entre les tableaux. L'incohérence entre gestes et paroles de personnages:

Léa – Patrice! Que faites-vous?

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.)

Léa, riant. — Maman, Maman, Maman!²⁷⁾

L'apparition d'un personnage énigmatique vers la fin du Tableau 1; une femme apparaît en silence devant Léa et Patrice sans aucune explication et disparaît de même.

(Silence. Entre une femme vêtue d'une longue chemise du nuit. Elle a le visage, les mains et les pieds bleus.)

Patrice — Bonsoir, madame.

Léa — Dans notre chambre? Que fais-tu là, Patrice?

Patrice — Pourquoi pas?

Léa — Quelle est cette grue?

Patrice — C'est la vierge, Léa, c'est la vierge. Es-tu contente?

(Sort la femme en chemise²⁸⁾.)

La liste des éléments non conformes au théâtre traditionnel ne s'arrête pas là. Elle s'étend jusqu'à l'espace, la structure de phrase et la relation entre la salle et la scène. L'espace se transforme souvent sans raison explicite et sans changement de décor. Dans le Tableau 1:

Patrice — lui [à M^{me} Morin] tendant une chaise. — Quant à moi, je vais faire un tour au bord de l'eau.

(Il s'assied et regarde la salle²⁹⁾.)

Dès ce moment-là, une partie de l'espace qui était jusque-là une loge d'avant-scène devient le bord de l'eau. Et encore, cette espace devient un peu plus tard une salle de chez Léa et Patrice:

Patrice — Drôle d'idée de venir chez les gens. Car à n'en point douter vous dînez avec nous?

Léa — L'ai-je invité?

Dovic — L'habitude des escaliers et la clef est toujours sur la porte.

Patrice — Parfait. (A Léa.) Ferme les fenêtres et mets le couvert³⁰).

Une dislocation de la structure de phrase est observée dans la réplique: « Léa — Ma mère vous envoie ce panier de voie³¹). » (Ma mère vous envoie ce panier de chiens.)

Quant à la relation entre la salle et la scène, de nombreux procédés sont utilisés pour abolir la barrière entre ces deux espaces. Le théâtre dans le théâtre du Tableau 1 est remarquable sur ce point qu'il englobe même la salle. Patrice et Léa se trouvent dans une loge d'avant-scène comme spectateurs. De temps en temps des échanges s'établissent tantôt entre eux et des spectateurs (acteurs distribués dans la salle parmi les vrais spectateurs), tantôt entre ces spectateurs et la scène du théâtre dans le théâtre. Par exemple, au moment où Patrice et Léa s'avouent leur amour l'un à l'autre, prenant les spectateurs à témoin:

Léa, à la salle. — J'aime Patrice. [...] Regarde-les, Patrice. Ecoute-les. Ah! ah! ah!...

(Elle rit aux éclats.)

Une voix, dans la salle. — Mais, pourquoi? Juste ciel! Pourquoi? Etes-vous malades?

Léa — A la folie.

La voix — Etes-vous fous?

Patrice — A la folie.

Une voix, dans la salle. — Tu les entends, Martine?

(Coup de feu.)
 Une autre voix — Tu les entends, Marie?
 (Coup de feu.)
 Une autre voix — Tu les entends, Julie?
 (Coup de feu.)
 Une autre voix — Tu les entends, Thérèse?
 (Coup de feu.)
 Une autre voix — Tu les entends, Michelle?
 (Coup de feu.)
 Une autre voix — Tu les entends, Esther?
 (Coup de feu.)
 Plusieurs voix — Tue-moi! Tue-le! Tue-la! Grâce! Pardon! L'enfant!
 (Tumulte, cris, coups de feu. Soudain le lustre s'éteint. Le silence se fait aussitôt. Seule, la loge est à demi éclairée.³²⁾)

Et à la fin du Tableau 1, juste après la tombée du rideau du théâtre dans le théâtre:

Le directeur du théâtre — Mesdemoiselles, mesdames et messieurs, le spectacle est terminé. Le drame que nous avons eu l'honneur de vous présenter est de monsieur Théophile Mouchet. Monsieur Théophile Mouchet vient de se donner la mort.

(Le directeur disparaît. Stupeur, puis rires croissants et soudain.)
 Une voix — L'auteur! L'auteur! . . .
 Toute la salle, en chœur. — L'auteur! L'auteur! L'auteur!³³⁾

Ecore un exemple. A la fin de cette pièce, Léa tire un coup de feu, avec un revolver que lui donne l'auteur (un des personnages de cette pièce.)

Patrice — [. . .] Le cœur est déjà rouge. Coule, Léa. Les mains sur le cuivre des ombres. Le cœur est déjà rouge jusqu'au fond du théâtre où

quelqu'un va mourir.

Léa — Assez, Patrice.

(Elle tire un coup de feu.)

Patrice — Qu'as-tu fait, Léa? Qu'as-tu fait? Tu viens de tuer un spectateur³⁴.

Selon Patrice, le coup de feu tiré sur la scène aurait pu passer au-delà de la rampe et causer un effet véritable. Il est évident que ce jeu vise à renverser une des conventions capitales du théâtre traditionnel — théâtre dit à l'italienne dans lequel les spectateurs peuvent regarder en toute sécurité et bien à l'aise ce qui se passe sur la scène complètement séparée de la salle par le quatrième mur.

Ces observations que nous venons de faire nous permettent de conclure comment ces procédés énumérés sont conformes à la conception du Théâtre de l'Incendie. Les personnages à qui manquent une personnalité cohérente et des caractères distinctifs, les événements incohérents qui ne se prêtent pas à la compréhension recourant au principe causal, l'exclusion d'explications rationnelles, et le bouleversement de la relation entre la salle et la scène; tous concourent à la réalisation d'un théâtre où ce qui échappe souvent à la connaissance rationnelle se concrétise en images incongrues telles qu'on en voit dans le rêve, images tangibles comme celles d'un rêve que l'on croirait relevant du réel, enfin images faisant appel à la perception immédiate des spectateurs et censées mettre en danger et transformer les spectateurs.

Et à la fin, l'échange entre Patrice et l'auteur (personnage doté de fonction métathéâtrale) est là pour révéler les points de vue de Vitrac sur le théâtre et la vie, lesquels sous-tendent la conception et les procédés du Théâtre de l'Incendie. Dans le Tableau 3, à Patrice qui demande à l'auteur comment il veut terminer la pièce, celui-ci répond:

L'auteur — Ecoutez, mon garçon, votre cas ne m'intéresse guère. Il n'intéresse guère le public non plus. [...] Mon ami, voulez-vous que je vous dise tout? Eh bien, je vais découvrir ici ma grande faiblesse: dans ce cas j'agisrais comme vous. Mais, dans ce cas, permettez-moi de me

retirer³⁵⁾.

Patrice apparaît ici comme un personnage existant hors de la responsabilité de l'auteur, et ce qui est pire, intéresse peu celui-là. Dans le Tableau 5, l'auteur va jusqu'à rejeter la responsabilité sur la vie:

L'auteur – Vos paroles rendent tout impossible, mon ami.

Patrice – Alors faites un théâtre sans paroles.

L'auteur – Mais, monsieur, ai-je eu quelque fois l'intention de faire autrement?

Patrice – Oui, vous m'avez mis des mots d'amour dans la bouche.

L'auteur – Il fallait les cracher.

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

L'auteur – Je n'y suis pour rien. La vie est ainsi faite³⁶⁾.

Ces répliques peuvent s'interpréter comme une sorte de manifeste, à travers lesquelles Vitrac réclame le théâtre comme la vie, le théâtre où les paroles possèdent de la valeur physique. au lieu de recourir seulement à l'intellect. C'est dans ce sens-là qu'il faudrait comprendre le théâtre sans paroles. La pantomime n'a pas de rapport direct avec ce théâtre sans paroles, dans la mesure où cela signifie un art théâtral composé seulement de gestes qui traduisent une histoire discursive.

Les observations que nous avons faites dans ce chapitre doivent être mises en rapport avec l'évolution du théâtre français au XX^e siècle. Nous en parlerons plus tard. Et dans les chapitres suivants, nous examinerons la réalisation du Théâtre de l'Incendie en quatre autres pièces.

IV. *Le Peintre* — farce en un acte (1921)

Une antichambre. Le peintre peint une porte en rouge. Il prétend avoir tué M. Parchemin. Mais au cours de la pièce, il s'avère être M. Parchemin en personne. Le jeune homme qui vient rendre visite à M. Parchemin et qui montre au peintre une carte de visite où est inscrit: "M. Glucose, chirurgien-dentiste", s'appelle en effet Auguste Flannelle, amant de M^{me}Parchemin probablement. D'autre part, l'homme qui vient faire arrêter M. Parchemin par la police et que celui-ci prend pour Auguste Flannelle s'avère être en effet M. Glucose. Celui-ci réapparaît avec un dentier en or, à la dernière scène où le désaccord entre M. Parchemin et sa femme va se résoudre grâce à leur enfant qui vient fêter l'anniversaire de sa mère.

Les personnages et la situation qui constituent le canevas de cette pièce (un ménage avec amant ou amante, et l'adultère qui les engage), on peut en trouver de semblables abondamment aussi bien dans la farce du Moyen Age, que dans le théâtre dit de boulevard. Tous les deux voient leurs prolongements encore de nos jours; le premier se caractérise par la vulgarité et le recours au jeu physique et le second par le ton léger et son conformisme à l'égard de la société bourgeoise et des conventions théâtrales. L'un attache beaucoup de prix surtout à l'intrigue habilement faite; l'autre vise au prime abord à l'effet comique, grotesque ou bouffon. A ces différences près, dans l'un et l'autre théâtre, des personnages sont censés être stéréotypés et l'adultère, utilisée souvent pour provoquer des événements constitutifs de l'intrigue.

Or, *Le Peintre*, on pourrait sans doute l'appeler une farce boulevardière, parce qu'il est court et comique, et parce qu'il s'agit d'une famille bourgeoise; il ne serait pour autant classé ni dans l'un, ni dans l'autre genre théâtral. Le canevas théâtral susdit n'existe là que pour être bouleversé.

L'identité des personnages se trouve déniée dans plusieurs endroits. M. Parchemin déguisé en peintre semble être reconnu une fois par sa femme, lorsque celle-ci revient de son épanouissement.

M^{me}Parchemin — Ah! mon Dieu, vous [le peintre] avez tué mon mari.

(Elle s'évanouit. L'enfant s'enfuit épouvanté.)

Le peintre, s'allongeant aux côtés de M^{me}Parchemin. — N'est-elle [la porte] pas verte, verte, verte... verte... verte.

M^{me}Parchemin, se ranimant. — Vous avez raison. Vous avez raison, monsieur Maurice Parchemin. La porte est verte³⁷⁾.

Cela n'empêche pas pourtant M^{me}Parchemin d'avoir l'air d'ignorer son mari, jusqu'au moment où celui-ci se dévoile aux yeux étonnés de sa femme. Ayant découvert la relation adultère entre Auguste Flanelle et sa femme, M.Parchemin «arrache sa barbe et sa blouse.»

M^{me}Parchemin — ciel, mon mari.

Auguste Flanelle — Monsieur Parchemin.

[...]

M.Parchemin — Femme adultère. (Il la piétine.) Femme criminelle³⁸⁾.

Et à Auguste Flanelle qui « désire voir madame veuve Parchemin et le petit Maurice Parchemin, son fils³⁹⁾ », le peintre répond: « C'est moi. [...] Je suis madame veuve Parchemin et le petit Maurice Parchemin, son fils³⁹⁾. » On ne sait jamais qui est M. Glucose dont la barbe change de couleur, passant du noir au blond, à la fin de la pièce, et quel rôle il joue exactement à l'égard de la famille Parchemin et d'Auguste Flanelle.

Le rapport entre les événements est souvent peu intelligible. On ne sait jamais exactement pourquoi le petit Maurice Parchemin est mort, ni pourquoi il revient à la vie en roulant à terre. Comment expliquer les agents de police qui viennent arrêter le peintre et disparaissent à reculons, en laissant échapper le peintre à la vue d'une carte de visite de M. Glucose? Que signifie le dentier en or apporté par M. Glucose?

Les personnages dénués de caractère et de psychologie, avec, en plus, leur identité mise en crise, se voient fort éloignés d'un tel personnage-type de la farce ou du théâtre de boulevard. Le développement discursif de l'intrigue

devient l'objet d'une destruction radicale. Ainsi cette pièce ne peut se qualifier que comme une anti-farce, compte tenu de l'effet farcesque obtenu à force de mettre en désordre la structure et les caractères conventionnels de la farce et du théâtre de boulevard. C'est pour cette raison que Vitrac aurait donné à cette pièce le sous-titre: "farce en un acte."

Béhar a remarqué dans cette pièce une spontanéité d'origine dadaïste. Mais cette spontanéité d'apparence n'est pas un fait fortuit. Au contraire, cette pièce est imprégnée de la volonté de bouleverser le théâtre traditionnel. Les procédés utilisés dans ce but ne viennent pas de rien et il est bien concevable que l'auteur soit inspiré par la technique cinématographique: découpage-montage comme l'a été la technique de la peinture cubiste: rassemblement dans un plan des différents aspects d'un même objet. Appliqué au théâtre, ce procédé est susceptible de détruire le développement linéaire et temporel, l'histoire discursive de la pièce. Pour cette influence du cinéma sur Vitrac, nous ne pensons pas trop audacieux de la supposer dans cette pièce, du fait qu'elle était déjà discernable par exemple dans la répartition en tableaux des *Mystères de l'Amour* et qu'elle le sera encore dans d'autres pièces que nous allons examiner par la suite.

V. *Poison* — drame sans paroles (1922) (l'auteur ajoute le mot "surréalisme" dans sa note)

Tableau 1. Le fond de la scène est un vaste miroir. Dix hommes apparaissent en uniforme noir. Une détonation fait voler le miroir en éclats, découvrant sur le mur blanc l'ombre d'une femme nue de grande taille. Elle apparaît, issue du mur même en une statue de plâtre. Neuf hommes lui donnent, l'un après l'autre: une paire de gants rouges, un bâton de raisin, des lunettes noires, une fourrure, des postiches bleus, des bas de soie blanche, un voile de crêpe, un revolver et un enfant. Le dixième homme se déhabille et la poursuit avec un marteau.

Tableau 2. Une chambre dont le plancher est couvert de débris de plâtre. Du pot à eau, sur la toilette, jaillit une gerbe noire de liquide. Les draps du lit trahissent une forme énorme. La sonnerie d'un réveille-matin. La porte

s'ouvre et une tête de cheval apparaît et se balance un moment. Du lit sort une fumée abondante. Lorsqu'elle s'est dissipée, on aperçoit une chevelure qui tombe du plafond sur un diamant d'une grosseur démesurée, apparu sur le lit. Un homme apparaît et agite une sonnette, aussitôt une femme couverte d'une robe de perles lui apporte un petit-déjeuner. Après qu'elle est sortie, l'homme peint sa silhouette sur la glace de l'armoire. A peine l'a-t-il terminée que l'armoire s'ouvre et que la femme à robe de perles lui saute dans les bras. Il la renverse sur une chaise et l'embrasse longuement sur la bouche. Mais de l'armoire restée ouverte surgissent douze soldats et un officier qui les mettent en joue l'un et l'autre.

Tableau 3. La scène représente un poème écrit sur lequel se superposent des ombres chinoises faites à la main. Ce sont: un chat, une vieille, un jockey, un bilboquet, une raquette, un masque, un palmier, une bottine, un cœur.

Tableau 4. La scène représente une étoffe de soie froissée. Au lever du rideau on entend un bruit de verres qui se brisent. Des vapeurs colorées différemment flottent au-dessus. Un jeune homme vêtu d'un costume marin et une jeune femme en robe blanche apportent un fauteuil sur la scène. Un violoniste s'y asseoit et commence à jouer une romance. L'étoffe de fond s'agite. On entend le son des trompes de voitures de pompiers. L'étoffe se déchire et des parties d'un corps en sortent. Le violoniste horrifié se met debout sur le fauteuil. Il s'incline à l'applaudissement et se renverse en arrière. Les deux jeunes gens l'emportent.

Tableau 5. Un peintre fait des taches de couleur sur les murs. Deux amoureux, un homme en chemise et une femme enveloppée dans un draps s'installent sur un banc. Le peintre éventre le mur du fond et en tire un câble. Il semble qu'au bout du câble se trouve un objet léger. Le mur s'effondre et un paquebot s'avance sur la scène, avec des signaux de détresse.

Tableau 6. Une cuisine. Une femme surveille le fourneau. Un homme entre, le visage ensanglanté. Il boit du bouillon et puis, il désigne du doigt un point dans la rue. On entend des sanglots et des plaintes. Des enfants viennent se jeter à ses pieds. L'homme les conduit à la porte. Une femme, sans doute, la mère, apparaît alors en peignoir. L'homme l'invite à regarder dans la rue. La porte du buffet s'ouvre et plusieurs centaines d'oranges roulent sur le parquet. Les trois personnages perdent l'équilibre et tombent.

Tableau 7. Une gare devant laquelle se tient un homme portant une pancarte

où est inscrit le numéro 7.

Tableau 8. Un bureau. Une femme avec une pancarte au numéro 9.

Tableau 10. Un livre. Une femme avec une pancarte au numéro 10.

Tableau 11. Un tableau. Un homme avec une pancarte au numéro 11.

Tableau 12. La scène représente une bouche qui fait le simulacre de parler.

Cette pièce est composée d'images successives sans rapport discursif, réparties en tableaux, tantôt violentes et tantôt insolites. Nous en avons déjà vu de semblables dans l'examen des deux pièces précédentes. Le procédé de découpage-montage, et celui de la répartition en tableaux que nous avons vu jouer un rôle important dans *Le Peintre* et dans *Les Mystères de l'Amour* se retrouvent aussi dans cette pièce. Quelques images de même nature apparaissent dans *Les Mystères de l'Amour* et dans cette pièce: une chambre avec des objets lugubres et incongrus, la scène d'une violence érotique entre deux sexes, et le personnage ensanglanté.

Avec ces points en commun, cette pièce est la plus poussée des trois en ce qui concerne le rapprochement de la technique cinématographique que nous avons indiqué aussi à propos du *Peintre*. Dans les deux pièces précédentes, l'influence de cette technique était pour ainsi dire virtuelle, tandis qu'ici elle saute aux yeux. Les pancartes où sont inscrits les numéros de 7 à 11 de cette pièce nous font penser tout de suite à des numéros marqués sur un film de cinéma avant et après le premier et le dernier génériques. Cette pièce nous apparaît donc la plus profitable, parmi les cinq pièces, à l'étude de la relation entre le cinéma et le Théâtre de l'Incendie. En effet, la ressemblance entre les images immédiates du Théâtre de l'Incendie et celles du cinéma est très grande; d'autre part, nous pourrions voir dans le procédé de la répartition en tableaux une certaine parenté avec le découpage-montage cinématographique. Matthews aurait bien raison, lorsqu'il suppose dans cette pièce une expérience visuelle exerçant un impact immédiat sur l'imagination, influence que Vitrac aurait reçue du film muet⁴⁰⁾.

De plus, le cinéma nous donne une nouvelle lumière sur la relation entre le Théâtre de l'Incendie et le surréalisme. A. Breton dans un chapitre d'un recueil d'essais : *La Clé des Champs*, renvoie le charme capital du cinéma à son pouvoir de dépaysement⁴¹⁾, et dans le cinéma, continue-t-il, « de l'instinct où il (le spectateur) a pris place jusqu'à celui où il glisse dans la fiction

qui se déroule sous ses yeux, il passe par un point critique aussi captivant et insaisissable que celui qui unit la veille au sommeil (le livre et même la pièce de théâtre sont incompatiblement plus lents à produire le déclic⁴¹).) »

Deux points importants à remarquer dans ce passage sont d'abord que le cinéma est comparé au sommeil, à savoir, au domaine du rêve et puis que le passage de la vie dans le monde du cinéma est immédiat. Si nous y remplaçons le mot "cinéma" par le mot "théâtre", ces deux points sont bien applicables aussi à la conception du Théâtre de l'Incendie. De plus le concept de dépaysement chez les surréalistes s'associe avec les procédés de déréalisation d'objets familiers et de juxtaposition d'objets et d'images de nature différente (par exemple, l'écriture automatique), à quoi correspondrait dans le Théâtre de l'Incendie, les images insolites, reliées entre elles de façon inattendue.

Ainsi il ne serait pas aberrant de voir chez Vitrac un effort d'intégrer la technique cinématographique pour transposer sur la scène certains de ses effets, préconisés par Breton et recherchés par les surréalistes dans leur pratique d'écriture. Sur ce point, l'accord entre le titre du chapitre cité de Breton: « Comme dans un bois » et l'expression employée par Aragon dans son article sur un théâtre de Vitrac: « un théâtre de l'Incendie où l'on meurt comme dans un bois », fût-ce par hasard, ne manquerait pas d'intérêt.

Mais n'oublions pas que Breton ne reconnaît pas au théâtre le charme apporté par le film et que Vitrac, bien que passionné par le film, avait peu d'intention de faire du cinéma. Jean-Pierre Han nous rapporte que Vitrac a fait l'adaptation pour quelques films et même s'occupait en 1946 d'une chronique dans une revue de cinéma, *L'Ecran français*, mais que ces activités étaient au fond des travaux alimentaires. Le cinéma proprement dit n'était pas le domaine où Vitrac aurait pu déployer son talent. Encore moins l'intérêt de Vitrac ne s'est jamais détourné du théâtre, cet espace physique rempli d'images concrètes et agissant sur les spectateurs. Le cinéma occupe pourtant une place significative en ce qu'il a inspiré à Vitrac des procédés susceptibles de réaliser le théâtre qu'il concevait être comparable au rêve et à l'incendie.

VI. *Victor ou les enfants au pouvoir* (1928)

Victor, enfant unique de la famille Paumelle, et jusque-là, enfant modèle dont les parents sont fiers, se décide tout d'un coup, le jour de son anniversaire, à devenir quelqu'un. Il commence par casser un vase et mettre la bonne, Lili, en difficulté; puis il dévoile l'adultère de Charles son père avec Thérèse Magneau, voisine, en rendant publique une confidence faite par Esther, fille unique de la famille Magneau; il aggrave la maladie mentale d'Antoine Magneau, en parlant du maréchal Bazaine qui a rendu la ville de Metz à l'ennemi durant la guerre franco-allemande, et se moque du général Lonségur qui en est réduit à jouer le cheval pour Victor. A cause de cet enfant de neuf ans, 1,80 mètre de taille, reconnu par les autres et par lui-même comme terriblement intelligent, l'ordre bourgeois commence à s'effondrer dans les deux familles où la pourriture sera exposée.

Dans la scène 5 de l'Acte II, apparaît une femme énigmatique, Ida Mortemart, riche et belle, mais atteinte de pétomanie. Ida inquiète les gens, sauf Victor qui s'approche d'elle et lui demande comment on s'aime. Il veut le savoir puisqu'on risque de mourir tout le temps. La réponse d'Ida ne le satisfait pas. Mais comme il l'avait pressenti, il meurt d'une maladie inexplicable à la même heure que sa naissance, sans pouvoir tout dire à sa mère de sa découverte d'Uniquat. D'autre part, dans la veranda de la maison voisine, Antoine s'est pendu. Après la mort de Victor, les spectateurs entendent des coups de revolver et découvrent les cadavres des parents de Victor. La réplique de la bonne: «Mais c'est un drame!» fait tomber le rideau.

Parmi les pièces contenues dans le projet de Vitrac, cette pièce est la plus connue, et même considérée, en général, comme le chef-d'œuvre de l'auteur. Le succès que cette pièce a remporté à la reprise organisée par Jean Anouilh en 1962 semble contribuer beaucoup à l'appréciation de cette pièce. Anouilh aurait pris bien soin de préparer cette reprise et la mise en scène était beaucoup moins hardie que celle d'Artaud à la première représentation au T. A. J. Mais une autre raison, sans doute fondamentale, de cet accueil favorable consisterait en ce que cette pièce n'est pas si difficile à comprendre; il n'en va pas de même,

en revanche, pour les autres pièces du Théâtre de l'Incendie. La pièce est répartie en trois actes. Il y a un déroulement d'événements fondés sur une action, bien qu'un peu vague (la volonté de Victor de devenir quelqu'un), que l'on peut suivre sans difficulté l'un après l'autre. L'histoire se passe dans la maison des Paumelles, pendant la durée de huit heures à minuit du 12 septembre 1909. C'est donc, une pièce observant les fameuses trois unités du théâtre classique, unités de lieu, de temps, et d'action.

Les interprétations de la critique théâtrale de cette pièce ne sont pas les mêmes. Certains critiques la considèrent comme une tragédie laïque du conflit insoluble entre le désir et la réalité qui s'oppose à sa réalisation, et les autres, comme le théâtre de boulevard, sous le couvert de l'anti-boulevard. La reprise de 1962 a mis l'accent sur le mythe de l'enfance, dont l'auteur lui-même avait fait déjà mention à la reprise précédente de 1946⁴³).

Chacune de ces trois interprétations a sa raison. Il y a en effet dans cette pièce un conflit entre Victor, enfant précoce, et la société bourgeoise qui l'entoure avec ses valeurs raillées par Victor. Il est vrai aussi que cette pièce emprunte au théâtre de boulevard, ne fût-ce que pour le critiquer, une situation et des personnages-types: adultère, deux couples bourgeois. Mais, considérer cette pièce comme un théâtre conforme dans sa forme globale aux conventions du théâtre traditionnel et décrivant le mythe de l'enfance précoce dans le cadre emprunté au théâtre de boulevard n'explique en rien la consécration de cette pièce comme le chef-d'œuvre de Vitrac, et encore moins pourquoi cette pièce fait partie du projet du Théâtre de l'Incendie. Pour nous, la question porte principalement sur le statut de cette pièce dans le Théâtre de l'Incendie.

D'abord, en ce qui concerne le thème principal de la pièce, le mythe d'un enfant précoce, nous croyons nécessaire de mettre plus d'accent sur un aspect de ce mythe touchant l'initiation au mystère de la vie et de la mort, et un autre fait à remarquer dans cette pièce, c'est que l'initiation se fait à travers la rencontre de Victor avec Ida Mortemert, image concrète d'une énigme envahissante qui s'introduit sans raison explicite. Celle-ci entre tout d'un coup dans la scène 5 de l'Acte II, au plein milieu de la fête de l'anniversaire de Victor. Elle prétend être amie d'enfance de M^{me} Paumelle, mère de Victor. Mais cela n'est pas du tout certain. Rien qui précède ne prépare son apparition, et aucun événement surgi après sa disparition n'aurait eu besoin d'elle pour se déclencher, bien qu'il soit vrai que la situation, déjà orageuse à cause des conduites de

Victor, après la sortie d'Ida, se précipite vers le pire, jusqu'à l'écroulement complet des deux familles bourgeoises avec quatre morts à la fin.

Ida serait-elle alors le symbole de la mort? Peut-être, mais contrairement à l'idée habituelle que nous nous faisons de la mort qui nous effraie par son atmosphère solennelle, Ida nous déconcerte par la présence même assortie de deux qualités incompatibles, ou plutôt qui ne doivent pas être compatibles: la beauté suprême et la pétomanie. Une image concrète, imposante par elle-même, caractérisée plutôt par son immédiateté et par son fonctionnement symbolique, ce doit être cela à quoi Vitrac a visé dans ce personnage et qui justifie l'intégration de *Victor ou les enfants au pouvoir* dans le Théâtre de l'Incendie.

Cette pièce nous fournit encore un exemple intéressant d'images concrètes. Dans la scène 12 de l'Acte II, les invités sont tous déjà partis et Victor est allé se coucher, seuls les parents de Victor restent dans le salon. Tous deux ont l'air nerveux, parce que la relation adultère de M. Paumelle et M^{me} Magneau vient d'être dévoilée par Victor. Mais tout règlement ajourné au lendemain, M. Paumelle lit le journal "Le Matin" à haute voix pour que sa femme puisse l'entendre. C'est au moment même où il lit un feuilleton à la suite des autres articles que la grande dame en peignoir décrite dans le feuilleton apparaît réellement et se jette contre la poitrine de M. Paumelle juste comme elle le fait contre la poitrine de l'athlète dans le roman. A la vue de cette scène, M^{me} Paumelle continue à sangloter. Cette scène de la grande dame serait une concrétisation du désir caché de M. Paumelle, ou bien la reproduction, pour M^{me} Paumelle, d'une scène adultère qui se serait passée entre M^{me} Magneau et son mari. Dans l'un ou l'autre cas, il va sans dire que l'important est d'y voir un procédé dramaturgique faisant appel de façon immédiate à la perception des spectateurs.

Un autre élément conforme à la conception du Théâtre de l'Incendie réside dans le procédé de collage composé ici des citations du Dictionnaire Larousse et du "Matin" réel du 12 septembre 1909. L'emploi de ce vrai journal, nous en avons déjà parlé dans le passage précédent. Quant au Dictionnaire Larousse, par exemple, Antoine Magneau, sollicité par Victor de parler de Bazaine, déclame « comme une leçon apprise par cœur⁴⁴⁾ » l'article de Larousse concernant le maréchal Bazaine. Par ce collage, Vitrac aurait voulu introduire dans la pièce l'actualité et la vraie vie, bien que ce procédé nous semble être

loin de réaliser l'effet théâtral comparable à la réversibilité de la réalité et du monde fictif, dont nous avons examiné dans le chapitre III le sens dramaturgique, d'après la note de Vitrac pour *Les Mystères de l'Amour*.

Voilà les éléments essentiels qui font que *Victor ou les enfants au pouvoir* appartient au Théâtre de l'Incendie. Il n'y a pourtant pas ici de bouleversement radical de l'intrigue discursive, ni de procédé spécialement destiné à détruire la barrière entre la scène et la salle et engager les spectateurs eux-mêmes dans le jeu.

Comme nous avons indiqué plus haut, *Victor ou les enfants au pouvoir* est considéré d'une part comme le chef-d'œuvre de Vitrac, et d'autre part, on le réduit à une pièce de boulevard, bien que conçu comme un anti-boulevard. Notre opinion est plus proche de ce dernier jugement. *Victor ou les enfants au pouvoir* a été monté à la dernière (quatrième) représentation du Théâtre Alfred Jarry (1928). Artaud aurait eu beaucoup de passion pour la réalisation de ce programme. Quelques photographies et des rapports de cette représentation nous permettent de penser que c'est sur le côté anti-bourgeois de cette pièce qu'Artaud a mis l'accent avant tout⁴⁵). Il a fait encadrer l'avant-scène en vue de réduire les spectateurs au rang de voyeurs et de les faire regarder l'effondrement de la société bourgeoise. Ce procédé était justement l'exagération de la fonction du quatrième mur et devait servir à parodier le voyeurisme du théâtre boulevard. L'attitude anti-bourgeoise déclarée aussi bien par le T. A. J. que par les surréalistes n'était pas bien entendu étrangère à Vitrac et à la conception du Théâtre de l'Incendie. Rappelons-nous que *Le Peintre* était, en un sens, le renversement du théâtre de boulevard fondé sur le conformisme à la société bourgeoise. Pourtant, du fait que les procédés caractérisant le Théâtre de l'Incendie ne jouent pas un grand rôle dans cette pièce et que sa réalisation est susceptible d'être assez conditionnée par la mise en scène. Nous ne pouvons pas admettre que *Victor ou les enfants au pouvoir* soit représentatif du Théâtre de l'Incendie, ni qu'il soit le chef-d'œuvre de Vitrac.

VII. *L'Ephémère* — fantasmagorie (1929) (l'auteur l'appelle "théâtre scientifique" dans sa note)

Des éclairs traversent la scène. Préviennent-ils la naissance d'une nouvelle étoile? Un enfant, une plume à son chapeau, part en voyage. Il voit un radeau qui transporte plusieurs femmes et d'énormes éphémères. Il visite le pays où des éphémères vont mourir et dans un chemin de pissenlits, il rencontre un philosophe Duo dont le corps est celui d'un lion, et discute avec lui sur la synthèse de la dualité. Lorsque l'enfant rentre chez l'astronome, son père, celui-ci lui dit qu'il doit être mort, selon l'éphéméride. L'enfant se transforme en grand éphémère et s'envole. Sur la scène, est projeté un œil énorme dont la paupière se ferme.

La note de Vitrac sur le projet du Théâtre de l'Incendie donne à cette pièce un sous-titre de théâtre scientifique. Béhar⁴⁶⁾ suppose que Vitrac entendait par ce sous-titre la nécessité d'utiliser des techniques modernes pour que son imagination prenne forme sur la scène. Le fait que la machinerie joue un rôle important dans cette pièce et que par conséquent, le texte contient bien des indications scéniques relatives à cela prouve bien cette supposition. Il faut remarquer d'un autre côté l'exploitation de la technique cinématographique à côté de celle de l'éclairage, le bruitage et la machinerie. Tandis que dans *Poison*, la répartition en tableaux reflète la technique de découpage-montage du cinéma, dans *L'Ephémère*, l'influence du cinéma s'observe plus directement dans l'emploi du projecteur. Là, c'est le principe de la structuration du film qui se trouve transposé. Ici il s'agit de l'intégration de la technique mécanique. Examinons l'utilisation du projecteur.

Au fond de la scène où la foule attend l'apparition d'une nouvelle étoile, une tache noire apparaît et grossit jusqu'à prendre la forme et la grandeur d'une plume d'autruche⁴⁷⁾. Il paraît que cela représente l'étoile que cette foule attendait mais qui la déçoit. L'enfant qui se croit immortel prend cette plume nommée "éphémère" par l'astronome, père de l'enfant, et la pique à son chapeau et disparaît. Sitôt après qu'on entend quelqu'un dire: «Son fils est mort», «la scène se vide instantanément et se trouve soudain envahie par des

spectres d'objets. Elle est entièrement remplie d'armures, d'outils, de meubles, de machines, de colonnes, de plantes. C'est un désordre prodigieux d'images virtuelles, se superposant et se pénétrant en tous sens⁴⁸⁾. » C'est la deuxième utilisation du projecteur. Rappelons-nous que le procédé semblable a été observé dans le troisième tableau de *Poison*.

Après la rencontre avec une femme du radeau qui se nomme Ephémère, le voyage de l'enfant prend pour but de poursuivre cette femme disparue. L'enfant crie: « L'Ephémère. » A ce moment, une grande glace sans tain tombe du cintre, sur laquelle s'inscrit: « L'Ephémère. » « L'inscription grossit démesurément, envahit tout le théâtre, en désordre. Il ne reste plus que le centre du mot, qu'une lettre, qu'un jambage, qu'un trait, qui tient toute la largeur de la scène, et puis enfin, que la représentation multipliée à l'infini du grossissement microscopique d'un point⁴⁹⁾. » Voilà la troisième utilisation du projecteur, dont il faut remarquer l'effet envahissant toute la salle.

Le voyage de l'enfant terminé, l'astronome déclare qu'il doit être mort. Changé en un gigantesque éphémère, l'enfant s'envole. Mais un des objets que l'astronome lui jette l'atteint et l'éphémère tombe. A la fin de la pièce, selon l'indication scénique, la scène change et représente un œil énorme dont la paupière se ferme⁵⁰⁾. Cet œil aussi pourrait bien être réalisé au moyen du projecteur. Il n'est pas difficile de voir, dans cette utilisation du projecteur, un des procédés pour créer des images concrètes faisant appel d'abord à la perception des spectateurs et un effort pour les engager dans le jeu, l'un et l'autre étant conformes à la conception du Théâtre de l'Incendie.

Quant au thème de cette pièce, *Victor ou les enfants au pouvoir* l'a déjà traité avant *L'Ephémère*; c'est-à-dire, l'initiation d'un enfant au mystère de la vie et de la mort. Seulement, dans *L'Ephémère*, il n'y a pas de société bourgeoise à détruire, ni de boulevard à parodier. Le même thème est développé ici dans une autre atmosphère irréaliste. Et le personnage principal, un enfant aussi précocement intelligent que Victor et qui se moque du philosophe, est moins violent dans ses attitudes ironiques. Le voyage entre la vie et la mort par un enfant qui se croit immortel, mais qui est en fait éphémère parsème toute la pièce d'images fabuleuses qui, tout en manquant de lien interne, constituent un monde fantasmagorique, comme un rêve, que l'on voit les yeux ouverts, peut-être. Parce que le rideau tombe, quand l'œil énorme est fermé.

VIII. Conclusion

Nous avons commencé notre étude par cette question: qu'est-ce que le théâtre surréaliste? Et dans l'espoir de trouver une réponse, nous avons entrepris de considérer le Théâtre de l'Incendie de Vitrac, ex-membre du mouvement surréaliste. Nous avons examiné dans le chapitre III la conception du Théâtre de l'Incendie et ses procédés dramaturgiques à partir des *Mystères de l'Amour*, pièce que nous croyons avoir été l'origine du projet de Vitrac et que nous pouvons considérer maintenant comme la pièce effectivement représentative du Théâtre de l'Incendie. Dans les chapitres IV à VII, nous avons pris en considération toutes les autres pièces centuées dans le projet de Vitrac, et vérifié en quoi ces pièces méritent d'être appelées "Théâtre de l'Incendie". Et au cours de notre étude, nous avons indiqué à l'occasion les éléments par quoi le Théâtre de l'Incendie s'oppose et s'approche du théâtre dit traditionnel et du surréalisme. Maintenant nous pouvons mettre en ordre la conception et les procédés du Théâtre de l'Incendie comme suit.

1. Le Théâtre de l'Incendie est un théâtre où, à la manière du rêve qui dévoile divers affects qui s'échappent à la formulation en discours rationnel, ce qui se cache sous l'apparence quotidienne de la vie est montré à travers des images concrètes faisant appel immédiatement à la perception des spectateurs, des images, dans la plupart des cas, incongrues et disparates comme des images dans le rêve.

Le Théâtre de l'Incendie est aussi un théâtre qui agit sur les spectateurs, qui les engage et qui les incite à une transformation. Le Théâtre de l'Incendie est donc un théâtre qui est une autre vie, qui continue la vie comme le rêve, et finalement un théâtre dangereux qui se propage comme un incendie.

2. Les procédés caractéristiques sont:

a) l'abolissement de la structure discursive fondée sur la causalité, c'est-à-dire, réduction du rôle de l'action et de l'intrigue.

b) l'identité de la personnalité réduite au rang secondaire.

c) la minimisation du rôle de la parole.

d) la réduction de la distance entre la scène et la salle.

Ces éléments négatifs sont remplacés par les suivants:

- e) le recours fréquent à la répartition en tableaux.
- f) l'utilisation du montage et du collage.
- g) les personnages jouant un double ou triple rôle, les personnages énigmatiques, et les personnages plutôt comme constituants d'images que comme entités-substances.
- h) les images concrètes d'impact immédiat.
- i) les personnages répartis dans la salle, les paroles adressées à la salle et les images projetées envahissant la salle.
- j) l'intégration de la technique cinématographique.

Les caractéristiques de (a) à (c) sont largement observées dans le théâtre du XX^e siècle. Martin Esslin les évoque aussi dans *The Theatre of the Absurd*⁵¹⁾, où il traite principalement des pièces rendues célèbres dans les années cinquante, celles d'Ionesco, Beckett, Adamov, et Genet. Selon lui, ces pièces sont nées du même esprit de l'époque, dans lequel se remarque la conscience aiguë de la situation absurde de l'homme dans le monde. Pour décrire une telle situation où rien n'est certain, et que l'homme ne possède plus aucune valeur précise pour la détermination de sa conduite, le théâtre ne peut plus recourir à la dramaturgie traditionnelle dont les conventions ne sont plus appropriées pour ce but. Ainsi s'explique pourquoi le théâtre de l'Absurde montre ces caractères destructifs du théâtre traditionnel.

Esslin n'a pas seulement expliqué des pièces des années cinquante, mais aussi il a poussé sa recherche, bien que sommairement, dans l'enquête de la tradition du Théâtre de l'Absurde. Et parmi les œuvres renvoyées à cette tradition, nous pouvons trouver des œuvres de surréalistes, et notamment celles de Vitrac, considéré par Esslin comme un des précurseurs, mais incomplet d'Ionesco⁵²⁾.

Nous n'avons pas l'intention ici de discuter sur la thèse d'Esslin, ou sur le fondement philosophique de la conception de l'absurde. En nous référant à sa thèse, nous avons pour but, d'une part, de constater que le Théâtre de l'Incendie de Vitrac appartient, surtout par la similitude des procédés dramaturgiques utilisés, à une tendance globale que montrent de nombreuses pièces du XX^e siècle, et d'autre part, de préciser encore une fois la nécessité d'étudier

des pièces composées dans l'entre-deux-guerres. Au lieu de les grouper comme un ensemble d'essais disparates d'avant-garde et de s'en débarrasser ainsi, et sans se contenter d'y relever des éléments dont le plein développement aurait été réalisé plus tard, l'important est de les examiner en tant que telles en vue de comprendre non seulement de façon négative (s'appuyant seulement sur son décalage par rapport à la dramaturgie traditionnelle), mais aussi et plutôt de façon positive.

Dans notre étude du Théâtre de l'Incendie, en gardant cette perspective à l'esprit, nous croyons avoir pu relever des procédés générateurs de la dramaturgie nouvelle (notés dans les articles ci-dessus de (e) à (j)). Et avant de terminer cette étude, nous allons faire quelques remarques dans le dessein d'intégrer cette étude restreinte à un seul auteur dans la recherche globale du théâtre français du XX^e siècle. Premièrement, un ensemble de pièces, regroupées sous le titre du Théâtre de l'Incendie ont réalisé certaines idées surréalistes. Deuxièmement, les œuvres de Vitrac peuvent montrer qu'une dramaturgie prédominante dans le théâtre du XX^e siècle, celle qu'on peut concevoir en gros comme dramaturgie anti-traditionnelle, a été pratiquée radicalement dans les années vingt, bien avant l'apparition du Théâtre de l'Absurde. Troisièmement, c'est en rapport avec la cinématographie, l'art naissant de l'époque, que les pièces du Théâtre de l'Incendie deviennent plus compréhensibles; elle a inspiré à Vitrac plusieurs procédés qui facilitent la réalisation d'un théâtre révolutionnaire; c'est là que réside la signification historique du Théâtre de l'Incendie. Vitrac, cet esprit sensible à l'effet de dépaysement du cinéma a conçu un théâtre tel qu'il puisse faire passer les spectateurs de la vie au rêve qu'est le théâtre. Le théâtre qui révèle à travers des images concrètes ce qui reste enseveli dans le cours de la vie quotidienne; le théâtre où apparaît « la lueur que le surréalisme cherche à déceler au fond de nous⁵³⁾. » Et comme l'activité surréaliste a été mobilisée par l'espoir de détermination du point « d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement⁵⁴⁾ », le théâtre de Vitrac vise à l'exclusion de distinction entre le réel et l'imaginaire et à envahir les spectateurs comme un incendie.

NOTES

- 1) Henri Béhar, *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1967. Nous avons consulté la seconde édition, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Idées/Gallimard, 1979.
- 2) L'édition "Rougerie" entreprend de faire paraître des œuvres inédites de Vitrac. Nous avons consulté, sans nous en être pourtant inspirée particulièrement pour notre présente étude, quatre des livres ainsi édités: *Le Voyage oublié* (1974), *Champ de Bataille* (1975), *Re-Tour de Manivelle* (1976), et *Le Destin Change de Chevaux* (1980), chacun précédé d'une présentation par Jean-Pierre Han: «Roger Vitrac et le Théâtre Surréaliste», «Une Poétique de Combat», «Roger Vitrac et le Cinéma», et «Roger Vitrac et l'Expérience du Théâtre Alfred Jarry».
- 3) L'antipathie des surréalistes (en particulier, André Breton) pour l'activité théâtrale est notoire, au point que selon l'orthodoxie du surréalisme, un dramaturge surréaliste n'aurait pas de sens. Le témoignage de Jacques Baron nous informe que Vitrac devait se détacher du surréalisme à cause de sa passion même pour le théâtre. «Seul Vitrac s'est réservé la part théâtrale. C'était déjà se situer un peu à côté. Et quand on est un peu à côté avec Breton, on est tout à fait en dehors.» Jacques Baron, *L'An 1 du Surréalisme — suivi de l'An dernier*, Denoël, 1969, p. 151.
- 4) Henri Béhar, *Roger Vitrac, Un Réprouvé du Surréalisme*, Nizet, 1966
- 5) Henri Béhar, *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, Fernand Nathan, 1980
- 6) Henri Béhar, *Roger Vitrac, Un Réprouvé du Surréalisme*, p. 159 J. H. Matthews, *Theatre in Dada and Surrealism*, Syracuse University Press, 1974, p. 110
- 7) Ce qui est curieux, d'ailleurs, c'est que Matthews renvoie la date de manuscrit d'*Entrée Libre* au 28 novembre 1922, Béhar, lui, au 18 novembre 1924.
- 8) Louis Aragon, «Une Vague de Rêves» in *Commerce*, automne 1924, cahier II, p. 116
- 9) C'est le 2 décembre 1924 que Vitrac fut exclu de la Centrale Surréaliste, affirme J. -P. Han dans *Le Destin Change de Chevaux*, p. 9

- 10) Ce sont les années de rédaction d'après Matthews. Les premières publications de cinq pièces sont les suivantes (selon Béhar): *Le Peintre in Aventure*, n° 3 janvier 1922; *Poison in Littérature* n° 8 nouvelle série, janvier 1923; *Les Mystères de L'Amour*, N. R. F., collection « Une œuvre, un portrait », novembre 1924; *Victor ou les enfants au pouvoir*, Denoël, 1929; *L'Ephémère in Variétés*, 2^e année, n° 9 janvier 1930
- 11) Au fond, les images de feu et d'incendie sont aussi abondantes dans les œuvres non-théâtrales de Vitrac, écrites à la même époque, telles que *Cruautés de la Nuit* (recueil de poèmes, 1923-25) et *Connaissance de la Mort* (recueil de proses poétiques, 1926). Une étude spécialement thématique ne pourra pas se passer de l'examen de ces œuvres.
- 12) *Les Mystères de L'Amour* contenu dans *Théâtre II*, Gallimard, 1948 Acte I, Tableau 2, p. 28
- 13) *Ibid.* Acte II, Tableau 3, p. 32
- 14) *Ibid.* Acte II, Tableau 3, p. 34
- 15) *Ibid.* Acte III, Tableau 5, p. 46
- 16) *Ibid.* Acte III, Tableau 5, p. 47
- 17) André Breton, « L'Union Libre » in *Clair de terre*, Poésie/Gallimard, 1966, p. 93
- 18) Voir la note 6.
- 19) Antonin Artaud, *Le Théâtre et la Peste* contenu dans *Œuvres Complètes IV*, Gallimard, 1978, p. 26 « Car si le théâtre est comme la peste, ce n'est pas seulement parce qu'il agit sur d'importantes collectivités et qu'il les bouleverse dans un sens identique. Il y a dans le théâtre comme dans la peste quelque chose à la fois de victorieux et de vengeur. Cet incendie spontané que la peste allume où elle passe, on sent très bien qu'il n'est pas autre chose qu'une immense liquidation. »
- 20) Les deux vers de Vitrac: « Dans la forêt incendiée/ les lions étaient frais. » de *Cruautés de la Nuit* (recueil de poèmes rédigés de 1923 à 1925) ont été cités par Breton dans le *Premier Manifeste du Surréalisme* (1924), comme un exemple des images surréalistes. André Breton, *Les Manifestes du Surréalisme*, Editions du Sagittaire, 1946, pp. 63-64
- 21) *Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité Publique* contenu dans *Œuvres Complètes II* d'Antonin Artaud, Gallimard, 1980, p. 38 La rédaction de cette brochure est attribuée à Vitrac. Voir la note I de cette édition

(p. 279) et aussi, les lettres d'Artaud à Vitrac, découvertes par Béhar et reproduites par ses soins dans son *Roger Vitrac, Un Réprouvé du Surréalisme*.

- 22) Note de l'auteur à l'édition de 1948 chez Gallimard.
- 23) Henri Béhar, *Roger Vitrac, Un Réprouvé du Surréalisme*, p. 176
- 24) Comme nous l'avons dit dans le chapitre II, nous partageons l'explication de Matthews sur ce point. Voir l'œuvre déjà citée de Matthews, p. 123
- 25) Cette concrétisation mérite aussi d'être comparée à ce passage: « Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret. » Antonin Artaud, *La Mise en Scène et la Métaphysique* contenu dans *Œuvres Complètes IV*, Gallimard, 1978
- 26) Le premier manifeste du Théâtre Alfred Jarry, censé être rédigé par Artaud après des discussions avec Vitrac, contient ce passage: « 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. » Antonin Artaud, *Œuvres Complètes II*, Gallimard, 1980, p. 17
- 27) Roger Vitrac, *Les Mystères de l'Amour*, Acte I, Tableau 1, p. 14
- 28) *Ibid.* p. 23
- 29) *Ibid.* p. 15
- 30) *Ibid.* p. 22
- 31) *Ibid.* p. 17
- 32) *Ibid.* p. 18
- 33) *Ibid.* p. 24
- 34) *Ibid.* Acte III, Tableau 5, p. 58
- 35) *Ibid.* Acte II, Tableau 3, p. 38
- 36) *Ibid.* Acte III, Tableau 5, p. 56
- 37) Roger Vitrac, *Le Peintre* contenu dans *Théâtre III*, Gallimard, 1964, pp. 13-14
- 38) *Ibid.* p. 19
- 39) *Ibid.* p. 16
- 40) J. H. Matthews, *Theatre in Dada and Surrealism*, p. 111
- 41) André Breton, « Comme dans un bois » in *La Clé des Champs*, Les Editions du Sagittaire, 1953, p. 243
- 42) Jean Pierre Han, « Roger Vitrac et le Cinéma » in *Re-Tour de Manivelle*,

- Rougerie, 1976, pp. 7-12
- 43) « "Victor ou les enfants au pouvoir, c'est le mythe de l'enfance précoce ... ", explique-t-il (Vitrac) dans les colonnes du Figaro. » Henri Béhar, *Roger Vitrac, Un Réprouvé du Surréalisme*, p. 186
- 44) *Victor ou les enfants au pouvoir* contenu *Théâtre I*, Gallimard, 1973, Acte I, scène 7, p. 27
- 45) Matthews, *op. cit.* p. 130
- 46) Béhar, *Roger Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, p. 86
- 47) *L'Ephémère* contenu dans *Théâtre III*, Gallimard, 1964, p. 59
- 48) *Ibid.* p. 60
- 49) *Ibid.* p. 62
- 50) *Ibid.* p. 68
- 51) Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, 1968, p. 372
- 52) *Ibid.* p. 372 « Vitrac anticipates Ionesco in many ways: the banality of a cliché-laden language is parodied when one of the characters reads genuine extracts from le *Matin* of 12 Septembre 1909; there is a similar mixture of the parody of the conventional theatre and pure absurdity. Yet Vitrac's play lacks the sense of form and the poetry that gives Ionesco's madness its method and its charm. Here the blending of the elements is not complete, nightmare alternates with the students' rag. »
- Ce jugement, sans analyse en détail de pièces de Vitrac nous apparaît peu convaincant, maintenant que nous avons examiné l'ensemble des procédés de sa dramturgie bien appropriés à la réalisation de sa conception du Théâtre de l'Incendie.
- 53) André Breton, *Les Manifestes du Surréalisme*, p. 95
- 54) *Ibid.* p. 92

TABLE DES MATIERES

- I. Roger Vitrac - auteur du théâtre surréaliste
- II. Le Théâtre de l'Incendie — le projet avorté et *Les Mystères de l'Amour*
- III. *Les Mystères de l'Amour*

- IV. *Le Peintre***
- V. *Poison***
- VI. *Victor ou les enfants au pouvoir***
- VII. *L'Ephémère***
- VIII. Conclusion**

NOTES