

« VIVRE COMME ON RÊVE » : DES PERSONNAGES PARADOXAUX CHEZ « LE SEUL VÉRITABLE DRAMATURGE SURREALISTE »

Mariana Kunešová

Université d'Ostrava
République tchèque
mariana.kunesova@osu.cz

Résumé. L'étude s'interroge sur les éléments rappelant le rêve chez les personnages du chef-d'œuvre du théâtre surréaliste de Roger Vitrac, *Les Mystères de l'amour* (écrit en 1923). Elle examine d'abord les spécificités pragmatiques et compositionnelles du rêve, puis ces spécificités sont appliquées à l'analyse des personnages de la pièce concernée.

Mots clés. Rêve. Paradoxe. Théâtre. Surréalisme. Personnage. Vitrac.

Abstract. “To Live as one Dreams”: on the Paradoxical Characters by “the only Truly Surrealist Playwright”. The study is focused on dream-like elements in the characters of the masterpiece of the surrealist theatre of Roger Vitrac, *Les Mystères de l'amour* (written in 1923). First it examines the pragmatic and compositional specificities of the dream, then these specificities are used in the analysis of the chosen play.

Keywords. Dream. Paradox. Theatre. Surrealism. Character. Vitrac.

1. Introduction

Roger Vitrac (1899–1952), connu notamment pour avoir fondé, avec Antonin Artaud, en 1926, le Théâtre Alfred Jarry¹, est communément considéré comme le seul auteur surréaliste français véritablement dramaturge (Béhar, 1979 : 304). Ce qui est dû dans une mesure importante, précise Henri Béhar, spécialiste du théâtre surréaliste et de celui de Vitrac, à son intérêt pour le côté matériel de la scène². Ainsi, Vitrac est amené dès le début de sa carrière de dramaturge à s'essayer à des pièces sans parole ; ou aux techniques cinématographiques, dont des projections des têtes de trois dormeurs, suivies chacune de la représentation scénique du rêve qui correspond au personnage (Béhar, 1979 : 304–305).

Le rêve est également évoqué comme la caractéristique essentielle de la pièce de Vitrac, qualifiée du chef-d'œuvre probablement le plus authentique du théâtre surréaliste, *Les Mystères de l'amour*³ (écrite en 1923⁴ ; Vitrac, 1946⁵), portant sur l'initiation à l'amour d'un jeune couple, Patrice et Léa. Cependant, à la différence des essais précédents de l'auteur, *Les Mystères* ne contiennent « aucune explication commode ». « Désormais il donne à voir le rêve pour lui-même, pour sa propre valeur [...] » (Béhar, 1979 : 310–311). Interprétation dont le premier porte-parole s'est fait Vitrac même⁶. D'ailleurs, dans la « Note de l'auteur », en exergue du texte de la pièce, on peut lire : « Vivre comme on rêve » (Vitrac, 1946 : 11).

Une question s'impose : ce que H. Béhar appelle la « valeur » du rêve, comment l'écriture dramatique peut-elle en faire l'usage ? La pragmatique du rêve, et sa structure, de quelle manière peuvent-elles façonner la catégorie essentielle du théâtre qu'est le personnage (Pavis, 2006 : 248) ? Voici les questions auxquelles je tâcherai de répondre, en m'intéressant d'abord aux spécificités pragmatiques et compositionnelles du rêve, puis aux personnages du chef-d'œuvre de Vitrac porteurs de ces spécificités.

1.1 Le rêve : spécificités pragmatiques et compositionnelles

Pour Michel Foucault, le rêve sait être *le point extrême – le plus paradoxal, le moins réaliste – de l'imagination* ; en même temps, en raison de son manque de contraintes, il représente la source du renouvellement de l'imagination (Foucault, 1989 : 15).

La majeure spécificité du rêve, rapportée unanimement par Foucault (1989), Freud (1991), Eliade (1996) ou Lévi-Strauss (1991), est sa tendance à procurer une faible lisibilité immédiate. Pragmatiquement parlant, le rêve se caractérise par un relâchement, voire par un rejet absolu du principe de modalité (être clair) et de relation (parler à propos),

¹ Le Théâtre Alfred Jarry a été fondé en 1927 par Roger Vitrac, Antonin Artaud et Raymond Aron pour « satisfaire aux exigences les plus extrêmes de l'imagination et de l'esprit ». Pendant sa courte existence (1927–1929), ce théâtre a représenté des textes d'Artaud, Aron, Vitrac, mais aussi de Claudel et Strindberg.

² Béhar précise que cet auteur, surréaliste fort d'une féconde expérience Dada, est avec Apollinaire pratiquement le seul dramaturge des avant-gardes historiques en France à s'intéresser au côté matériel de la scène (Béhar, 1979 : 304).

³ Car *Victor ou les enfants au pouvoir* (première en 1928), inscrit depuis de longues années au répertoire de la Comédie-française, dispose d'une facture beaucoup plus classique.

⁴ La première de la pièce (juin 1927) a, avec une saynète d'Artaud, inauguré le Théâtre Alfred Jarry.

⁵ C'est de cette édition que proviennent les citations que j'évoquerai dans la présente étude.

⁶ « Pour la première fois, un rêve réel fut réalisé sur le théâtre » (Béhar, 1981 : 63).

mais aussi par un affaiblissement du principe de qualité au sens habituel (c'est-à-dire de l'acceptabilité du signifié premier). Il sait mettre en place, en effet, un invraisemblable qui peut atteindre le degré d'une violente inacceptabilité logique (tel un chien récitant un poème, qu'évoque Freud). De telles images et actions sont dans leurs signifiés premiers évidemment inacceptables. Or leur rôle est souvent, non pas de mettre en relief le signifié premier, mais les sèmes connotés, de produire donc une symbolisation de manière fort oblique. Cette symbolisation, dans les cas de l'inacceptabilité du signifié premier, mérite d'être qualifiée de *paradoxe*⁷.

Les propriétés paradoxales du rêve, puisque proposant des « réalités » allant au-delà de celles du monde qui nous est connu et de ses lois, ont pour effet une force perlocutoire souvent spectaculaire⁸. Parallèlement, étant donné que le rêve rejette les liens de la logique de surface et de la vraisemblance, il est susceptible d'une ouverture de signification par excellence élevée. Ainsi, il peut s'ouvrir à une pluralité d'interprétations pouvant être radicalement diverses (s'orientant en fonction du signifié premier ou bien de toute une gamme de sèmes connotés)⁹. Une telle ouverture de signification sait mettre en place une incertitude d'interprétation aiguë : quelle est la signification de ce monde « autre » que le rêve fait surgir ?

Pour ce qui est de la composition, le rêve se caractérise par la juxtaposition de ses éléments ; ce n'est que très rarement que ceux-ci sont reliés par un rapport logique. Il s'agit donc d'un agencement relâché, sans rapports explicites. Freud et Jung précisent que le rôle des connecteurs logiques est représenté dans le rêve par des moyens beaucoup plus ouverts, analogiques, dont la répétition. Si le rêve, donc, contient des motifs récurrents, ce sont ceux-ci qui représentent la ligne de force de sa signification.

On peut donc constater que les spécificités du rêve tout à fait transposables dans le théâtre sont la symbolisation paradoxale et la composition sans rapports explicites, à motifs récurrents. Il me semble que le traitement paradoxal se ressentira de la manière la plus forte au niveau du *personnage*, « entité psychologique et morale semblable aux autres hommes, assurant au spectateur un effet d'identification » (Pavis, 2006 : 248). Lorsque le personnage subit un traitement paradoxal, en disposant d'attributs qui sont au niveau des signifiés premiers inacceptables, l'effet d'identification paraît cruellement menacé. Or, dans une deuxième étape de l'interprétation, s'instaure une signification au moyen des connotations ; une signification à même, par sa puissance perlocutoire, d'interpeller le lecteur / spectateur davantage qu'un schéma traditionnel.

Dans ce contexte, rappelons l'éclairante thèse de Michaël Riffaterre, parue dans *Sémio-tique de la poésie*, portant sur l'absence d'une signification immédiate. Pour M. Riffaterre,

⁷ Le paradoxe peut être appréhendé de deux manières qui s'interpénètrent : d'abord comme une négation de ce qui est habituellement entendu comme la vérité ; ensuite, comme ce qui a l'apparence d'un alogisme criant, mais représente en fait une vérité *parallèle*. À savoir une vérité plus profonde que les « vérités » habituelles, susceptible d'ouvrir sur un ordre supérieur. Voir par exemple Sainsbury (1995) ; Nosek et Stachová (1998 : 50–52).

⁸ Ce à quoi Vitrac a été fort sensible : le rêve est pour lui « le plus fort des spectacles ». Dans une note sur Pirandello, il va jusqu'à prétendre : « N'allez pas au spectacle. Couchez-vous » (Béhar, 1979 : 310–311).

⁹ Par exemple, le fait de voler peut signifier tant une agitation, une inquiétude, que le fait d'avoir dépassé tous les obstacles (exemple d'Eliade).

plus cette absence défie la logique habituelle, plus elle stimule l'effort interprétatif (car le récepteur tient à décoder une signification acceptable de tout élément du texte). À ce titre, implicitement, elle attribue plus d'importance à l'élément « déplacé », qui a d'ailleurs souvent au sein de son contexte une fonction essentielle (Riffaterre, 1983 : 175–176).

2. Personnages à caractéristiques paradoxales dans *Les Mystères de l'amour*

Les Mystères correspondent aux caractéristiques du rêve exposées ci-dessus dès le niveau de composition. En effet, l'initiation de Léa et Patrice à l'amour ne représente pas une « histoire », mais davantage une suite d'actions indépendantes, parfois difficilement lisibles, hétérogènes et jusqu'à contradictoires, articulées en 5 tableaux. Ainsi, dans le Tableau 2, Patrice se voit cruellement assassiné par son rival ; dès le début du Tableau 3 cependant, il est à sa place auprès de Léa, sans qu'on trouve une mention quelconque de sa défaite qui a précédé.

Les situations s'enchaînent de manière relâchée, y compris à l'intérieur des tableaux, qui peuvent contenir d'importantes ellipses. Par exemple le Tableau 1 s'ouvre par un dialogue où la jeune Léa montre de l'hésitation à se lancer dans la vie amoureuse, adulte, pour enfin y consentir, par une séquence de l'initiation à l'érotisme. Immédiatement ensuite, le couple se voit problématisé par un tiers ; la séquence fait comprendre que cet homme a été l'amant de Léa, tout comme le fait que Patrice et Léa en sont déjà à vivre ensemble.

Les situations sont reliées par la présence de quatre personnages, Léa, Patrice, Dovic (rival de Patrice) et Madame Morin (mère de Léa), et par plusieurs motifs récurrents : la force de la relation Patrice-Léa ; la « distraction » de Léa par des tiers ; la souffrance (causée par un tiers ou non) ; la tension sinon la lutte entre Patrice et Dovic, voire d'autres rivaux ; l'enfant de Léa, chez laquelle on observe l'alternance d'instincts érotiques et maternels ; la cruauté, souvent épouvantablement violente et homicide ; l'anéantissement de l'enfant de Léa par le rival du père de cet enfant ; la rivalité entre Léa et sa mère.

Un moyen essentiel auquel est due l'atmosphère de rêve concerne la catégorie du personnage, où on observe de soudains surgissements de ce que j'appellerai *fluctuations d'identité* ; *transformations paradoxales d'apparences* et *d'identités* ; et enfin *personnages paradoxaux*. Ces identités, apparences et personnages sont en rupture radicale avec leur contexte, ce qui vaut aussi souvent pour le comportement qui leur correspond, nécessitant un effort interprétatif renforcé.

La fluctuation d'identité est à observer chez Patrice et Léa au début du Tableau 1 ; c'est notamment chez Léa qu'alterne l'identité d'une enfant et d'une femme adulte, ayant conscience de sa dimension de femelle. Puis, dans le dernier tableau, 5, où Patrice et Léa se retrouvent après une longue séparation semble-t-il, très amoureux, et où ils rencontrent soudain un jeune enfant se présentant tour à tour comme le fils, l'amant et le protecteur de Léa.

La transformation paradoxale d'apparence intervient dans le Tableau 2 et concerne Patrice, qui porte un uniforme de lieutenant de dragons (il s'agit pourtant bel et bien d'un personnage du XX^e siècle). Dans le même tableau, on retrouve la transformation d'apparence combinée à celle d'identité : chez Dovic. Transformation à tel point impeccable

que le nom véritable du personnage disparaît (y compris des indications accompagnant les dialogues¹⁰) ; est employé uniquement le nom de l'identité qu'il emprunte, celle d'un des hommes les plus puissants de son époque – Lloyd George. « Il ressemble au premier ministre anglais », précise la didascalie. De cette manière, rien, sauf un lapsus de Léa, n'indique directement l'identité première du personnage. Lloyd George engage avec Patrice un « combat » particulièrement violent, dans lequel il l'anéantit physiquement. Toujours est-il que le comportement de Léa, suite à l'horrible action, semble trahir une continuation de l'attachement vis-à-vis de Patrice.

Dans le Tableau 4, c'est Patrice qui se dote d'une transformation d'identité paradoxale, thématiquement proche de Lloyd George. Il devient Mussolini¹¹, et accompagne Léa, en tant que son mari (état qui découle d'un curieux remplacement qui a lieu, par erreur, entre Léa et sa mère), lors d'un voyage en train, pendant lequel elle est entourée de plusieurs autres actants masculins. Or cette fois-ci, Léa, tout en évoquant une fois avec douceur « son Patrice », paraît ne pas reconnaître qui se cache sous l'étonnante identité. À la fin du tableau, Mussolini se retrouve seul, la tête dans les mains.

Quant aux personnages paradoxaux, ce sont plusieurs personnages secondaires apparaissant tout à fait ponctuellement dans les tableaux 1, 3 et 4. Dans le Tableau 3, il s'agit du boucher qui soudain, de nuit, se présente au domicile de Patrice et Léa, en expliquant qu'il vient chercher des os. Puis, en retournant de la cuisine, il montre une grande colère : le paquet qu'on lui a laissé sur la table est tellement piteux qu'il ne reviendra plus. Sur quoi enchaîne une querelle entre les deux amoureux, au bout de laquelle Patrice s'en va, apparemment pour longtemps. Dans le Tableau 4, les personnages paradoxaux sont représentés par le bouledogue et le fox-terrier qui accompagnent Léa au voyage auquel prend part Patrice-Mussolini. L'un des chiens participe d'un jeu érotisant de Léa ; l'autre en est témoin et Léa remarque qu'il « n'est pas content » et qu'il a, soudain, des « griffes de tigre ». D'autres personnages paradoxaux surgissent au moment où Léa demande des os pour ses chiens ; il s'agit de « trois messieurs en habit » en train d'éplucher des légumes.

Les personnages paradoxaux du Tableau 1 semblent moins directement attachés à l'action principale. C'est, par exemple, une femme en longue chemise de nuit, aux visages, mains et pieds bleus, qui apparaît vers la fin du tableau, de manière inattendue, dans la chambre de Patrice et Léa, lorsque ceux-ci s'apprêtent à se coucher.

Cette brève revue des personnages à traitement paradoxal fait aisément comprendre que ces actants, avec leurs corps et comportements étonnants, sont porteurs d'un potentiel dramatique accru.

2.1 Symbolisme

Dans la grande majorité des cas, le symbolisme des personnages qui viennent d'être présentés est aisément décodable. Ainsi, dans l'incipit, la fluctuation des identités de Léa et de Patrice (enfant / femme et femelle ; « Dom Juan » sûr de lui / jeune homme incertain,

¹⁰ C'est seulement dans la liste des personnages du début de la pièce que se trouve, à côté du nom de Lloyd George, la mention « rôle tenu par Dovic ».

¹¹ À nouveau, la liste initiale des personnages indique : « rôle tenu par Patrice ».

au seuil de la découverte de l'érotisme) traduisent fidèlement les désordres accompagnant la fin de l'enfance et le début de l'âge adulte, voire l'hésitation à franchir le pas de cette nouvelle étape. En outre, l'identité « adulte » de Léa fait montre, entre elle et sa mère, d'un rapport de rivalité¹².

Dans le Tableau 2, l'apparence et l'identité de Dovic-Lloyd George et l'apparence de Patrice-lieutenant de dragons prédisent le conflit entre les deux hommes, tout comme le fait de quel côté se placera la victoire, physique pour le moins : là où la force s'appuie davantage sur l'actualité et sur une identité exceptionnelle. En effet, l'apparence de Patrice connote certes la détermination absolue d'un meneur de combat, mais aussi un jadis naïf. Et son identité n'a pas changé : c'est toujours lui, doublé d'un simple officier. En outre, les identités de Lloyd George (Tableau 2) et de Mussolini (Tableau 4) symbolisent la volonté de s'attacher Léa par la force. Cette volonté, cependant, comme le fait voir l'action du Tableau 2, peut ne pas aboutir complètement (car intérieurement, Patrice semble fort présent pour Léa). Elle peut aussi, comme dans le Tableau 4, ne pas aboutir du tout, en brouillant toute attente : Patrice, alors que très probablement désiré par Léa, n'est sous sa nouvelle identité guère reconnu. Ni la transformation en un des hommes les plus puissants de son époque, ni le fait qu'il est le mari de Léa, ne suffisent pour que celle-ci le suive.

Dans le Tableau 3, le personnage paradoxal du boucher, un habitué de la chair, à la recherche d'os, objets à dureté phallique, connote clairement un tiers attiré par la compagnie de Patrice. Idem, dans le Tableau 4, pour les chiens accompagnant Léa lors de son voyage dans un train, objets ou témoins de ses jeux érotisants (l'efficacité est à souligner, dans ce contexte, des connotations « animales » : caractère « sauvage », faim du contact physique), puis pour les « messieurs en habit » épiluchant des légumes.

Quant au symbolisme de l'image plus difficilement décodable de la femme du Tableau 1, qui a le visage, les mains et les pieds bleus, et porte une longue chemise de nuit, le contexte de son entrée s'avère une aide : l'apparition a lieu dans la chambre de Patrice et Léa, un soir, dans l'ambiance d'une certaine solennité, fort peu avant que le couple se couche. L'étrangère d'ailleurs, part presque immédiatement, sans avoir prononcé un seul mot ; suite à quoi se déroule une séquence lisible comme une nuit d'amour, à force quasi

¹² Voici un exemple de cette fluctuation, concernant Léa. Dans l'incipit, Patrice demande avec insistance à Léa de lui avouer ses sentiments. Léa, à plusieurs reprises, refuse ; Patrice finit par la gifler. Suite à quoi :

LÉA, *riant* : Maman, maman, maman !
PATRICE, *les mains en porte-voix* : Madame Morin ! Madame Morin !
Entre Madame Morin. (p. 14)

Les rires de Léa, ainsi que son invocation de l'autorité maternelle, et la forme concrète de cette invocation, font apparaître la jeune fille brusquement comme une enfant. Ce que raille sans doute Patrice, se mettant aussi à appeler la mère de Léa, à quoi il ajoute un geste clownesque : les mains en porte-voix. Suit un dialogue dans lequel Léa, en jeune fille indécise, demande conseil à sa mère : que faire puisque Patrice l'aime et que les sentiments sont partagés ? Cet entretien culmine par le constat de Léa que sa mère est, concernant Patrice, moins mère que rivale (« Pas si bête, tu me le prendrais. »). Madame Morin, brusquement, gifle Léa et part. Cette punition fait que Léa retrouve son identité enfantine : « LÉA, *pleurant* : Patrice ! Patrice ! Patrice ! » (p. 15)

mystique. Certes, le personnage peut sembler comique, burlesque (couleur « céleste », mais accoutrement nullement divin), impression que font encore augmenter deux interprétations radicalement opposées : pour Léa, il s'agit d'une grue, probablement introduite par Patrice ; ce que celui-ci rectifie en disant que c'est la Vierge, tout en se souciant du bonheur de Léa. Il me semble que ce personnage peut être aisément interprété non comme la Vierge, mais de manière plus élargie : comme un signe annonciateur de la venue d'un « monde autre ». C'est-à-dire du monde de mystères qui entourent l'union de deux amants, sensuelle mais en même temps pure. Pour ce qui est de l'impression comique que dégage l'apparence du personnage, celle-ci ne contredit pas le rôle proposé. Le monde des vécus les plus forts, dont une part se voit inaccessible à la seule rationalité, ne se situe-t-il pas au-delà des règles habituelles de l'entendement ? Ne serait-il donc pas réducteur de prétendre que la force qui protège les amants – Vierge ou non – doit avoir une forme sinon habituelle, harmonieuse ?¹³

2.2 Valeur

Les personnages à caractéristiques paradoxales sont fort opérationnels sur le plan scénique. D'abord, quant aux transformations d'apparences et d'identités, et aux personnages paradoxaux, leurs particularités s'imposent systématiquement à la vue. Et ce, à commencer par l'apparence de Lloyd George, « qui ressemble au premier ministre anglais » et de Mussolini, à travers l'uniforme de Patrice-lieutenant de dragons, en se terminant par les différents « corps » symbolisant les tiers qui désirent Léa : le boucher, les chiens et les hommes en habit épluchant des légumes. Ces personnages en effet, pour reprendre Louis Aragon, saisissent le principe même du « vice appelé surréalisme », car mettant impeccablement en place « le stupéfiant image »¹⁴.

Ensuite, les fluctuations d'identité ne font certes pas surgir des corps nouveaux et intrigants. Cependant, leur intérêt scénique est tout à fait rendu par la parole, saisissant fidèlement le contraste entre les différentes identités. Ce qui dote les dialogues concernés de dynamisme et d'une sorte de fraîcheur absurde pouvant aisément déboucher sur une action scénique porteuse. En guise d'exemple, la rencontre que font Patrice et Léa, vers la fin de la pièce entière, de trois enfants dont l'enfant-amant-protecteur de Léa. Dans cette « conversation » est à noter la combinaison de l'imaginaire enfantin et des tournures d'adulte ; et au-delà, l'importance de la parole tout court. C'est en effet la parole, et non pas l'action, qui dévoile le personnage :

¹³ Rappelons que l'expérience mystique occidentale parvient au constat que le monde d'un ordre supérieur consiste dans une altérité inimaginable. Celui-ci nous est étranger car il nous transcende totalement. Osons ajouter : ce monde est également au-delà du rire, manifestation profondément terrestre puisque de supériorité. Selon Martin Esslin, Maître Eckhart a formulé ses visions de la « Tête de Dieu », par exemple, comme il suit : « The Godhead is poor, naked, and empty, as though it were not ; it has not, wills not, wants not, works not, gets not. [...] The Godhead is as void as though it were not » (Esslin, 1991 : 427).

¹⁴ « Le vice appelé surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image » (Aragon, 1972 : 82).

LES ENFANTS : Mais Patrice n'est pas notre père.

PATRICE : Quel est donc votre père, mes enfants ?

[...]

TROISIÈME ENFANT : Mon père ? Monsieur Patrice ? Dites plutôt mon fils qui fait la guerre chez les Arabes. Il a une grande figure de tarte aux pommes et des oreilles de géant.

[...] On dit qu'il est original. Mais que ne dit-on pas ? [...] C'est un bon ami de Léa, n'est-ce pas ma fille ? Voici ce qu'il m'a dit avant son départ : « Sois heureux, mon petit père ! Léa est la dernière des dernières [...] ». Je n'ai rien répondu à ces sottises. Léa m'a défendu de le dire, mais elle a beaucoup d'estime pour les cocos de mon espèce. N'est-ce pas, mes enfants ?

LES ENFANTS : Oui, monsieur. Vive le père du colonel ! (p. 52)

En outre, ce dialogue, lorsque observé dans sa totalité, pose l'identité de l'enfant comme doublement incertaine – non seulement vu le rapport de l'enfant vis-à-vis de Léa, mais aussi quant à la paternité de Patrice. Celle-ci, on l'a vu, a été niée au début du dialogue ; cependant à sa fin elle se voit affirmée. Suite à quoi :

TROISIÈME ENFANT : Que veux-tu, papa, j'ai été par accident le père d'un colonel de zouaves, mais je serai toujours le fils de l'amour. (p. 52)

Ainsi, l'oscillation de l'identité de l'enfant met en cause de manière grotesque deux motifs essentiels de la pièce, la fidélité de Léa et la paternité de Patrice : au lieu de parvenir à un éclaircissement concernant la durabilité de leur couple et la fidélité de Léa, ils se font renvoyer par le curieux personnage leurs propres incertitudes. Comme si l'unique vérité à saisir n'équivalait qu'aux... mystères.

On voit donc que l'identité du merveilleux enfant-amant-père a un impact narratif. Et un impact de taille, car bien que cette séquence ne se situe pas tout à fait à la fin de la pièce¹⁵, c'est elle qui orchestre son véritable dénouement.

Qui plus est, la valeur narrative ne concerne pas que le personnage qui vient d'être étudié. Ce constat peut être généralisé : les personnages à traitement paradoxal, quelle que soit leur nature concrète, surgissent systématiquement à des moments compositionnellement essentiels : hormis le dénouement, dans l'incipit (fluctuation des identités de Léa et Patrice), avant la première culmination du nœud (étrangère protectrice des amants), tout comme dans les trois culminations du nœud qui suivent (Tableau 2 : combat Patrice-Lloyd George, Tableau 3 : arrivée d'un tiers qui se finit par une violente dispute, Tableau 4 : errance de Léa entourée du tiers qui paraît ne pas reconnaître Patrice). Ces personnages sont donc embrayeurs de situations décisives : dont l'anéantissement de Patrice dans le Tableau 2, son départ dans le Tableau 3, son impossibilité de se débarrasser, dans le Tableau 4, du tiers ; et, dans le Tableau 5, suite aux retrouvailles paraissant être, enfin, le début d'une période de bonheur, le fait que toute perspective d'un avenir idyllique se voit fatalement raillée.

¹⁵ La séquence finale, plutôt que d'apporter une nouvelle thématique, développe celle du manque de confiance de Patrice envers Léa. Enfin, Patrice invite Léa à « couler », on entend un tir ; suite à quoi Patrice de reprocher à Léa qu'elle vient de tuer un spectateur.

En somme, les personnages à traitement paradoxal ont un rôle de première importance, tant au niveau de la dramaticité et la scénicité qu'à celui de la composition, en raison de leurs propriétés paraissant à première vue absurdes et qui font, justement, que ces actants s'imposent à l'attention. Ce qui correspond tout à fait à la thèse de M. Riffaterre et à ma propre hypothèse évoquées à la fin du premier chapitre.

Encore une remarque est de mise : *Les Mystères de l'amour*, on l'a vu, mettent en place des situations qui sont dans leur fond traditionnelles, et ont été souvent décrites et représentées ailleurs : l'oscillation entre l'enfance et l'âge adulte, l'indécision à se lancer dans la vie amoureuse ; la rivalité mère / fille ; l'attraction par des tiers, dont des triangles et des tensions pouvant se répéter à l'infini et une paternité incertaine ; des perspectives d'avenir peu claires. Par conséquent, ces situations, si représentées avec les moyens traditionnels, risqueraient facilement le vide perlocutoire du lieu commun. Ce qui en dit long sur l'efficacité de l'usage du traitement paradoxal.

2.3 Personnages à traitement paradoxal en situation

Il convient, enfin, de s'arrêter sur les particularités du comportement des personnages étudiés. Comme je l'ai signalé plus haut, ce comportement a des caractéristiques souvent également paradoxales : à signification première de manque de convenance, mais mettant en place, au moyen de connotations, des significations pertinentes et perlocutoirement fortes. En observant ces actions paradoxales, j'interrogerai les moyens qui les bâtissent et leurs effets concrets, voire d'autres stratégies qui nourrissent l'effet d'« altérité » des séquences concernées.

L'objet de cette analyse sera le Tableau 2, où la confrontation entre Dovic-Lloyd George et Patrice-lieutenant de dragons est la plus expressive, à effet d'épouvante. Concrètement, j'examinerai une partie de la Scène 2, qui couvre pratiquement la totalité du tableau, en partant de son début.

Notons d'abord la particularité de l'espace, qui est pluriel, à « mansions », comme l'ont remarqué les études consacrées aux *Mystères* et à Vitrac :

La scène représente, à gauche, le quai des Grands-Augustins à Paris. À droite, une chambre à coucher. Au centre se tient une petite guérite percée d'un hublot qui donne sur la Seine (p. 25).

La scène se déroule surtout dans la chambre – chambre de Lloyd George. L'atmosphère d'horreur ne tarde pas à se présenter :

LÉA : J'ai peur, Dovic.

Lloyd George traverse la chambre, soulève les draps du lit et découvre à Léa épouvantée une tête de petite fille qui repose sur l'oreiller.

LÉA : Je la reconnais, Monsieur Lloyd George.

D'un geste brusque Lloyd George retire complètement les draps et découvre l'enfant. Naturellement ce n'est qu'un buste de chair qu'on a scié à la hauteur des épaules. Le reste du corps a disparu. (p. 26)

Cette séquence d'épouvante a pour sujet un des motifs récurrents de la pièce : l'anéantissement de l'enfant de Léa par le rival du père de l'enfant. Immédiatement ensuite, survient Patrice, ce qui donne lieu, d'abord, au « combat » des rivaux, puis à l'anéantissement de Patrice. Dans ces séquences, l'action paradoxale sera à observer d'une part dans cette confrontation, de l'autre, dans les réactions de Léa.

Entre Patrice, en lieutenant de dragons. Il a les joues creuses et les yeux profondément cernés. Léa se précipite dans la petite guérite et se met à pousser des cris déchirants, pendant quelques secondes. Lloyd George et Patrice restent face à face pétrifiés. Léa les rejoint.

LÉA, à Patrice. Allons, allons, je vois bien que tu n'es pas de la combine. Patrice se glisse dans le lit à côté du buste de la petite fille. (p. 26)

D'entrée de jeu, la défaite de Patrice est suggérée, hormis son accoutrement « naïf », par les traits de son visage. Son arrivée entraîne chez Léa une réaction physique étonnante (l'isolement momentané dans la guérite et les cris déchirants), interprétable comme une matérialisation de l'état de bouleversement ou d'angoisse. Ce qui porte à croire que le sort de Patrice est loin de lui être indifférent. Dans cette situation est à noter d'une part l'importante contribution de l'espace – l'intérieur serré de la guérite. D'autre part, l'étroite proximité de l'action de Léa avec les *images* métaphoriques employées dans la langue courante, de manière si habituelle qu'elles se sont lexicalisées, perdant ainsi une bonne part de leur charge perlocutoire (dont « cœur serré » ou « se sentir prisonnier de la situation »). Ici, l'image, se montrant sous une forme matérielle, « vi-vante », recycle efficacement sa puissance.

Contrairement à ce moment « intérieur », la parole de Léa qui suit, extérieure (« LÉA, à Patrice. Allons, allons, je vois bien que tu n'es pas de la combine. »), est froidement ironique et paraît découler de l'absence d'une émotion quelconque. Ces deux attitudes opposées saisissent de manière authentique la contradiction intérieur / surface dont l'être humain est, aux moments d'une émotion ou d'une peur qu'il craint de montrer, souvent l'objet (Léa paraît dominée par le maître de la situation, « monsieur Lloyd George », dont la colère ses sentiments pour Patrice ne manqueraient pas d'entraîner).

Avec les moyens de représentation traditionnels, la contradiction évoquée serait difficile à mettre en place sans glisser dans une psychologisation risquant un pathétique facile et un manque d'intérêt dramatique. L'interaction personnage / espace employée est dramatiquement puissante et, par son caractère insolite, elle empêche le surgissement de tout pathétique indésirable.

Quant au « combat » des deux rivaux, celui-ci représente une action on ne peut plus paradoxale, car se présentant comme une absence de combat physique, et même de mouvement (« *restent face à face pétrifiés* »). Une telle confrontation est pourtant profondément

fonctionnelle vu que les identités et les apparences des deux hommes, à elles seules, suggèrent irrévocablement le résultat. Ainsi, montrer davantage équivaldrait à « diluer » la force perlocutoire de la rencontre dans des détails inutiles. Ce n'est donc que la défaite de Patrice qui est, efficacement, représentée par un mouvement : le fait de se glisser dans le lit connote l'arrêt de toute action. Davantage, se retrouver dans le lit où gît son enfant cruellement assassiné représente un arrêt d'action lourd de symbolisme.

Suite à sa victoire, Lloyd George promet à Léa un tour de force encore meilleur. Il apporte sous son bras un mannequin, le pose sur la table et lui scie la tête. L'acte n'est pas sans rappeler un merveilleux « premier » (la croyance que la destruction d'une figurine ressemblant à une personne entraînerait l'anéantissement de cette personne), il pourrait donc être appréhendé comme naïvement comique. Or ici, ce merveilleux paraît pleinement se réaliser et participe d'un acte chirurgical d'horreur :

Pendant l'opération, on entend des écroulements épouvantables et des sons de cloches.
(p. 27)

Le caractère paradoxal de cette situation est mis en valeur par le fait que le corps véritable de Patrice, gisant tout près, n'a pas été touché et ne participe nullement à l'action (avec des mouvements convulsifs par exemple). Ce décrochage par rapport à tout semblant de réalisme fait royalement augmenter la force perlocutoire de la séquence (en effet, une tentative de réalisme pourrait ici amener aisément un résultat comiquement maladroit). Vu son contenu et l'impression d'altérité qui en découle, cette séquence semble définitivement installer l'action dans un monde « autre », sur lequel les lois de celui-ci n'ont aucune prise.

Ajoutons que l'effet d'épouvante découle aussi, dans une importante mesure, de l'interférence vivant / artificiel. Le « corps » exécuté est en effet réaliste, réaliste jusqu'à l'erreur, comme le confirme la didascalie : « *il [Lloyd George] arrive avec un jeune homme sous le bras* » (p. 27). Or, puisque artificiel, inerte, ce matériau met en valeur le sème de désarmement.

Le « dédoublement » du corps de Patrice n'est pas fonctionnel seulement de manière ponctuelle. Tant s'en faut, dès les instants qui suivent, Patrice montre au moyen de son propre corps une présence certaine :

LLOYD GEORGE, *emportant les morceaux* [du mannequin scié] : Ça c'est du travail ou je ne m'y reconnais pas.

Léa hausse les épaules. Elle se penche vers le lit et retire les yeux de la petite fille. Ils sont gros comme des œufs d'autruche.

LÉA : Mes yeux, Patrice ! Mes yeux !

PATRICE, *se tournant vers le mur*. Je ne veux pas voir ça. Je ne veux pas voir ça.

(p. 27)

Dans cette séquence est à noter l'action paradoxale de Léa, montrant encore une fois une violente opposition surface / intérieur. Léa paraît d'abord confirmer de manière crue toute absence de sentiment concernant Patrice et ce qui demeure de l'union avec lui.

Lorsqu'elle retire du corps de sa petite fille une partie profondément symbolique, vivante serait-on tenté de dire, elle semble renouveler le meurtre de son enfant ou, en tout cas, y adhérer. L'effet sadique de cet acte est complété par la description des yeux que la didascalie compare à un objet sans aucune valeur affective.

Or soudain, Léa fait preuve d'un état contraire. Elle s'identifie aux yeux de son enfant, ce qui suggère un lien profond avec lui, tout en attribuant à l'acte d'avoir retiré ses yeux une allure auto-destructive. En même temps, Léa appelle à témoin de la situation Patrice. Ce qui symbolise la permanence de Patrice dans la pensée de Léa, et l'importance qu'a Patrice pour elle – unique apparemment, comme son enfant.

Patrice répond du lit, en se tournant, pour confirmer le contenu de ses paroles, vers le mur. On voit donc que la destruction de Patrice ne signifie pas la fin de son existence : il continue à participer à l'action. Quoi que le personnage représente au juste (âme impossible à détruire, souvenir...), le fait qu'il demeure un actant, et ce avec son corps véritable, aucunement mutilé, est perlocutoirement fort. Cela suggère que le souvenir de Patrice reste *entier*. En outre, la participation de Patrice à l'action fait comprendre qu'il peut en être de même dans les séquences à venir.

Dans la partie qui suit, c'est en effet Patrice qui devient le moteur dramatique. Lloyd George organise un repas « familial », auquel assistent Léa, sa mère, Madame Morin et le père de Léa, feu Monsieur Morin. La lampe s'allume d'elle-même. Lloyd George apporte divers plats, certains très sophistiqués : « de nombreux plats : homards, poulets, pièces montées, sorbets, pyramides de fruits. Il lâche de temps en temps des oiseaux. [...] ».

Le magnifique festin et le divertissement que Lloyd George offre à ses convives paraît suggérer sa volonté d'attirer l'attention des présents (qui pourrait sinon être portée vers ses actes meurtriers, car les corps morts gisent toujours dans le lit). La présence du personnage issu du merveilleux, feu Monsieur Morin, semble confirmer l'ouverture absolue de l'action.

Les séquences qui suivent, dont le propre est le merveilleux, intervenant soudain dans un cadre tout à fait réaliste, font penser au réalisme magique. L'enjeu en est toujours Patrice :

LLOYD GEORGE, à LÉA : Madame, veuillez regarder sur l'armoire à glace.
Léa lève les yeux et voit la tête de Patrice qui la regarde du haut de l'armoire.
(p. 28)

Sur le plan visuel, cette situation est une nouvelle transposition d'une expression imagée habituelle, lexicalisée (« avoir le visage de q. toujours devant les yeux », etc.). La matérialisation de l'image, installée dans un espace précis, ordinaire, entraîne une sensation de profonde gêne et, par là, un « recyclage » spectaculaire de sa puissance perlocutoire.

Le point culminant du drame ne tarde pas à se présenter :

Patrice en officier de dragons descend de son observatoire, s'approche du feu. Le paquet d'ouate hydrophile s'enflamme. Mme Morin pousse un grand cri. Patrice remonte tranquillement sur l'armoire à glace.

LLOYD GEORGE : Ha ha ha ha ha ha ha ! Les assassinés échouent eux-mêmes de leur tentative. (p. 28)

L'événement suggère effectivement menace. Cependant, tel quel, il est ouvert et propose une multitude d'interprétations. C'est enfin Lloyd George qui donne l'explication « définitive » : les assassinés tâchent à leur tour d'assassiner, mais leur tentative échoue.

Suite à cette « tentative de meurtre » manquée, feu Monsieur Morin prend la parole :

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

Lloyd George : Je sais, Monsieur, comment il faut faire les choses, mais, dites-moi, où est le port ? (pp. 28–29)

Une situation idyllique feinte s'installe donc, et les personnages cachent mal leur angoisse. Leur bouleversement n'est qu'imparfaitement recouvert par le discours décousu de feu M. Morin qui parle probablement afin d'éviter un silence trop révélateur. Il s'agit en fait d'une symbolisation paradoxale, par la parole, de l'angoisse. Ce qui, réellement, préoccupe la compagnie apparaît clairement dans la question de Lloyd George qui, tout en adoptant le contexte thématique de son interlocuteur, vise manifestement la situation référentielle.

La tension continue :

Léa se lève subitement et avec des gestes de somnambule sans être remarquée, elle approche sa chaise de l'armoire, recouvre la tête de Patrice avec un journal. Elle revient à table et continue à manger avec les autres.

M. MORIN : Il faudra pourtant que vous vous intéressiez à mes histoires. Or, ce soir-là, la mer était mauvaise. On prenait des sardines à pleins filets. Mais le léopard et le couteau du capitaine et tous les verres étaient brisés...

À ce moment le vent emporte le journal qui recouvre la tête de Patrice. Léa pousse un grand cri. (p. 29)

Brusquement donc, l'action de Léa amène l'attention de tous à l'enjeu profond de la situation (à noter à nouveau la participation d'éléments fort réalistes : la chaise permettant de toucher le haut de l'armoire, le papier journal). Feu Monsieur Morin tâche de se réapproprié l'attention, puis continue sa narration, de manière encore plus décousue qu'avant (due probablement à l'augmentation de l'angoisse du raconteur). Or survient encore un élément perturbateur qui arrête net la narration et produit l'effroi de Léa.

Cette analyse a montré que l'action paradoxale intervient surtout dans la première moitié des séquences étudiées (précédant le dîner), en y bâtissant les deux lignes dramatiques : la confrontation des rivaux, et les réactions de Léa. L'action paradoxale y dispose d'une riche variété de moyens : l'exploitation du mouvement et de son absence (« duel » des rivaux) ; celle du corps de l'acteur et des objets pouvant le représenter (mise à mort de

Patrice, au moyen du « dédoublement » de son corps par l'emploi d'un mannequin) ; celle de l'espace et du cri (première « image » du chagrin de Léa) ; celle de la parole (attribuant brusquement aux actions de Léa des significations inattendues : notamment dans la deuxième matérialisation du chagrin, ayant d'abord l'apparence d'un acte sadique). La totalité de ces moyens, par leur ingéniosité, crée systématiquement un effet perlocutoire puissant. Or deux de ces moyens sont à souligner. D'abord, l'interaction avec l'espace serré de la guérite met littéralement en scène le contenu d'expressions imagées de la langue commune, en recyclant puissamment leur force perlocutoire. Ensuite, le dédoublement du corps de Patrice vu son rôle narratif : Patrice, avec son corps véritable, aucunement mutilé, peut devenir le moteur dramatique de la totalité de la scène qui suit.

À la différence de la première partie, la deuxième s'appuie sur deux moyens principaux : l'action paradoxale (représentée par Patrice) et le merveilleux (personnages, action). Si le merveilleux apparaît d'abord en suggérant l'ouverture absolue de l'action (présence d'un défunt), dans les séquences les plus dramatiques, il a une forme rappelant le réalisme magique : des événements merveilleux interviennent dans un cadre tout à fait réaliste, ordinaire, et ce jusqu'au détail. Ainsi, la tête de Patrice surgit soudain sur l'armoire à glace, plus tard, Léa tâche de la recouvrir avec du papier journal ; lorsque Patrice « descend de son observatoire » et s'approche du feu, il ne fait allumer qu'un « paquet d'ouate hydrophile ». Ce qui revient à constater, similairement à la partie précédente, l'important rôle de l'espace (dans un cas d'ailleurs, se présente une nouvelle interaction avec l'espace faisant « vivre » le contenu d'une image lexicalisée).

L'importance de la parole est aussi à noter. Comme dans la partie précédente, c'est la clé pour l'entendement d'une situation dont la signification serait sinon incertaine (l'explication, par Lloyd George, de l'acte menaçant de Patrice). Hormis cela, la parole s'avère un moyen parallèle de l'action, en représentant, dans le discours décousu de feu M. Morin, une symbolisation paradoxale de l'angoisse.

3. Conclusion

Cet article a interrogé les éléments rappelant le rêve dans le chef-d'œuvre du théâtre de R. Vitrac, *Les Mystères de l'amour*, concrètement sur le plan des personnages. D'emblée, l'examen des spécificités pragmatiques et compositionnelles du rêve, basé sur les travaux de S. Freud, C. G. Jung et M. Eliade, a montré que de celui-ci est souvent propre une symbolisation qualifiable de paradoxale : à signifiés premiers inacceptables, mais mettant en place, au moyen de connotations, des significations étonnamment justes. En outre, la symbolisation paradoxale, avec ses stratégies inédites et son climat d'altérité, s'impose royalement à l'attention. Observations qui ont amené un M. Riffaterre à conclure que les éléments apparaissant au niveau de la surface comme inacceptables ont souvent au sein du texte un rôle essentiel.

L'étude des *Mystères* a tout à fait confirmé ces constats. Les personnages à traitement paradoxal y disposent tous d'une dramaticité accrue, et il en va de même au niveau scénique. Davantage, les personnages à transformation d'identité, d'apparence et les personnages paradoxaux (dont les hommes fous de Léa revêtant l'identité de Lloyd George,

puis de Mussolini, ou se présentant comme un boucher, des chiens ou des « messieurs en habit » épluchant des légumes) sont dotés d'une visualité à tel point étonnante qu'elle semble réaliser le principe du surréalisme voulu par L. Aragon : « le stupéfiant image ». En outre, tous les personnages à traitement paradoxal ont un rôle compositionnel de premier ordre : celui d'embrayeurs de situations dramatiquement essentielles.

L'emploi de ces personnages est donc largement plus expressif que le traitement habituel. Constat on ne peut plus important vu que la pièce consiste en des situations, dans leur fond, traditionnelles, tels les triangles amoureux, les enfants nés de l'adultère ou la lutte des rivaux. Si représentées avec les moyens traditionnels, ces situations pourraient se voir vidées de la plupart de leur force perlocutoire et, pire, glisser dans un pathétique facile ou un comique indésirable.

Le comique, néanmoins, accompagne souvent les personnages étudiés, et ce avec un puissant effet. Il peut s'agir d'un comique mordant, de l'ordre du grotesque, comme à la fin de la pièce, lorsque Patrice et Léa rencontrent l'enfant-amant-protecteur de Léa, et qu'au lieu de vivre, enfin, heureux, ils se voient jeter à la figure tous leurs doutes sur la viabilité de leur couple. Or l'apparence comique peut aussi signifier la venue d'un monde autre, ne ressemblant en rien au nôtre, plus authentique que celui-ci, au-delà des sensations habituelles (dont le rire), monde des mystères qui entourent l'union de deux amants. Tel paraît être le cas de l'apparition de la femme aux visage, mains et pieds bleus, en longue chemise de nuit, selon Léa, une grue, selon Patrice, la Vierge (apparition après laquelle, immédiatement, se déroule une séquence orchestrant une nuit d'amour à force quasi mystique)¹⁶.

L'analyse des situations dramatiques où interviennent les personnages à traitement paradoxal a confirmé chez ceux-ci un comportement du même ordre. Ce comportement exploite de manière originale et fort porteuse une pluralité de moyens (travail avec le mouvement, l'espace, des objets scéniques, le cri, etc.), et parvient à créer un climat à l'apparence d'un monde où littéralement tout peut survenir. À cet effet d'insolite contribue, hormis l'action paradoxale, aussi l'abondant usage du merveilleux.

Enfin, la totalité des stratégies de représentation employées, ensemble avec le puissant éventail de tonalités (cruauté tragique, comique grotesque, comique invitant au-delà du rire), crée une richesse scénique pratiquement au sens artaudien. On le sait bien, dans les années 1920, Vitrac et le futur auteur du *Théâtre et son double* ont été des compagnons de route proches ; et la première des *Mystères* ne s'est pas déroulée ailleurs qu'au Théâtre Alfred Jarry¹⁷.

Résumé. „Žít tak, jako sníme“. Paradoxní postavy „jediného surrealistického dramatika“. Článek se zabývá snovými prvky u postav hry *Les Mystères de l'amour* (napsáno 1923) Rogera Vitra, považovaného za jediného skutečného dramatika francouzského surrealismu. Na základě studia základních publikací o snu (Foucault, Freud, Jung, Eliade) stanovila autorka jako jeho charakteristiku aplikovatelnou na postavy tzv. paradoxní symbolizaci, jejíž podoby posléze zkoumala ve zvoleném korpusu.

¹⁶ Pour un cas de comique encore différent, dédramatisant, sur lequel la pièce entière s'achève, voir la note 15.

¹⁷ Voir les notes 1 et 4.

Bibliographie

- ARAGON, Louis (1972). *Le Paysan de Paris*. Paris : Gallimard.
- BÉHAR, Henri (1979). *Le Théâtre dada et surréaliste*. Paris : Gallimard.
- (1981). *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*. Bruxelles – Paris : Labor – Nathan .
- ELIADE, Mircea (1996). *Méphistophélès et l'androgynie*. Paris : Flammarion.
- ESSLIN, Martin (1991). *Theatre of the Absurd*. New York : Penguin Books.
- FOUCAULT, Michel (1989). *Le Rêve et l'imagination*. Paris : Seuil.
- FREUD, Sigmund (1991). *L'Interprétation des rêves*. Paris : Actes Sud.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1991). *La Pensée sauvage*. Paris : Actes Sud.
- NOSEK, Jiří ; STACHOVÁ, Jiřina (eds.) (1998). *Myšlení v paradoxu, paradox v myšlení*. Prague : FILOSOFIA-ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR.
- PAVIS, Patrice (2006). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod.
- RIFFATERRE, Michaël (1983). “Non-sens : le brouillage intellectuel”. In : *Sémiotique de la poésie*. Paris : Seuil.
- SAINSBURY, R. M. (1995). *Paradoxes*. Cambridge – New York – Melbourne : Cambridge University Press.
- VERNOIS, Paul (éd). (1972). *L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*. Paris : Klincksieck.
- VITRAC, Roger (1946). *Théâtre I*. Paris : Gallimard.

Mariana Kunešová
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Ostravská univerzita
Reální 5
701 03 OSTRAVA 2
République tchèque