

LA FONCTION DU MERVEILLEUX DANS TROIS PIÈCES SURREALISTES

Terrence D. Wright

Le merveilleux apparaît comme un procédé dramatique souvent employé dans le théâtre surréaliste. Un cortège nuptial qui sort d'un appareil sur la Tour Eiffel, une femme nue qui saute d'une armoire, un garçon qui a six pieds de hauteur à l'âge de neuf ans, ce sont tous des exemples du merveilleux--ce qui est inattendu, bizarre, insolite, hors de la raison, et souvent impossible--que l'on trouve dans quelques pièces surréalistes. Mais il ne suffit pas de dire tout simplement que le merveilleux est ainsi un procédé capital dans le théâtre surréaliste sans approfondir comment le merveilleux fonctionne spécifiquement dans chacun des exemples précédents. En analysant Les Mariés de la Tour Eiffel de Cocteau, L'Armoire à glace un beau soir d'Aragon, et Victor ou les enfants au pouvoir de Vitrac, examinons les fonctions diverses du merveilleux et précisons l'effet surréaliste accompli par ce procédé dans chacune de ces pièces.

Au début de Les Mariés de la Tour Eiffel, Cocteau frappe le spectateur par les aspects irrationnels et mécaniques de la scène. On sent dès le premier mot des phonos un changement dans les rapports ordinaires entre les divers éléments théâtraux. Par exemple, ce qui se passe sur la scène n'est pas raconté par les personnages. De

plus, le fait que les phonos récitent d'une façon mécanique la narration et le dialogue des personnages dérobe à ceux-ci une spontanéité humaine. Ce dérèglement mécanique produit aussi un changement dans le rapport entre le spectateur et ce qui se passe sur la scène. Quand le rideau se lève, le décor est vide de personnages humains, et Phono Un annonce: "Vous êtes sur la première plate-forme de la Tour Eiffel."¹ Donc, la qualité de la conversation accomplie par l'emploi du pronom "vous" oblige le spectateur à devenir le seul participant actif et conscient dans cette scène hallucinatoire et mécanique.

Dès ce commencement ainsi dépourvu de présence humaine, il y a une progression rapide dérivant de l'absence d'action et aboutissant à des actions bien insolites. Ces actions, comme l'entrée du directeur de la Tour Eiffel, permettent de souligner l'irrationalité débordante de la pièce. Mais la métaphore surréelle de l'entrée du cortège nuptial, qu'il faut examiner en détail, donne un sens plus définitif à cette irrationalité.

Cette entrée, vue toujours à travers un dérèglement auditif et visuel, finira par donner une vue plus merveilleuse, plus poétique de la vie bourgeoise en famille. D'abord, les personnages de la noce semblent mécaniques parce qu'on les voit sortir d'un appareil. De plus, leur manière de marcher, "par couples en marchant comme les chiens dans les pièces de chiens" (p. 29), indique un ordre mécanique dans l'ensemble de l'action insolite. Tout comme l'aspect visuel, l'aspect auditif de la scène se mécanise aussi. Pendant que les personnages entrent sur la scène hors de l'appareil, les phonos les décrivent par clichés comme "douce comme un agneau" (p. 29) et "fraîches comme des roses" (p. 29). Le langage, déjà rigide et bizarre

parce qu'il provient des phonos et non des voix des personnages, se mécanise encore plus par l'emploi de ces clichés.

Ainsi, Cocteau crée-t-il un effet mécanique d'un des instants de la vie en famille. Par cet effet mécanique, la métaphore suggère le contrôle que les habitudes et conventions bourgeoises, comme le mariage, exercent sur l'individu. Mais il ne s'agit pas seulement d'une reconstruction des habitudes quotidiennes de la vie ordinaire à travers des dérèglements sensuels. En juxtaposant les habitudes bourgeoises au cadre fantastique, hallucinatoire, et merveilleux de la pièce, Cocteau réussit à éviter une satire trop sévère et même à transformer le banal en poésie.

Cette transformation du banal en poésie s'accomplit définitivement à la fin de la pièce par une image du merveilleux inattendue et saisissante. Tout comme la magie du langage de Cocteau a aidé à créer l'atmosphère mécanique et non-spontanée par l'emploi des clichés, elle aide maintenant à accomplir la transformation par une association très poétique des images:

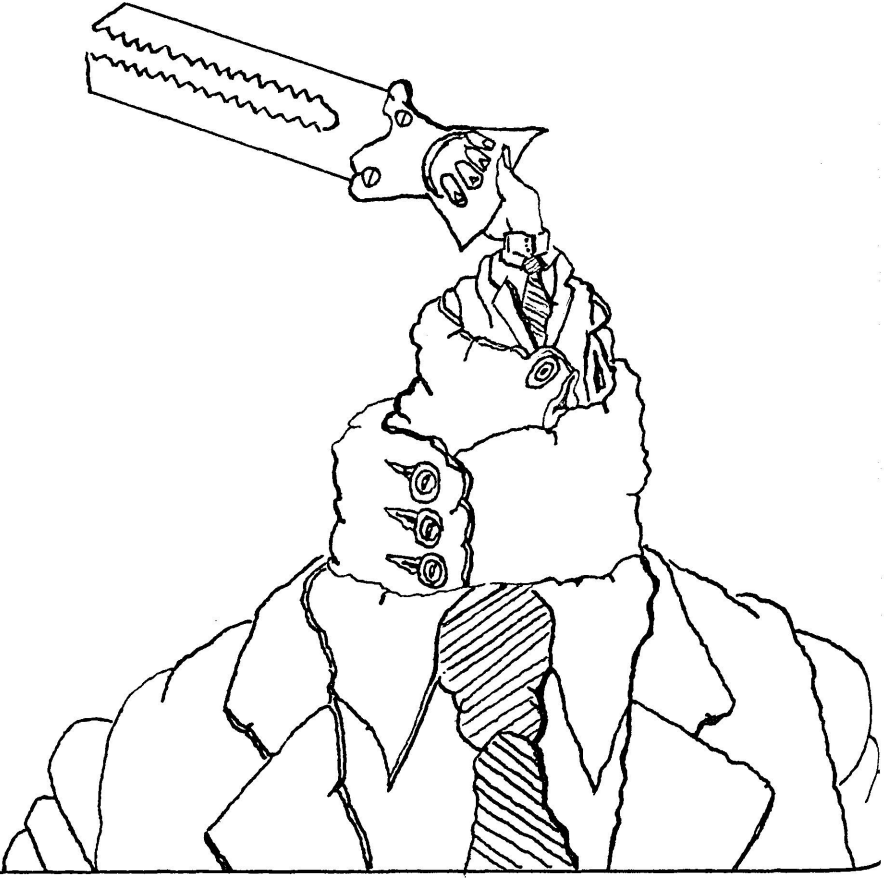
Phono Deux.-- ...Regardez l'objectif, un oiseau va sortir.

Phono Un.--Une colombe!

Phono Deux.--L'appareil marche.

Phono Un.--La paix est conclue. (p. 44)

Cocteau se sert donc de l'apparition soudaine, inattendue, et merveilleuse de la colombe, associée évidemment avec la paix, pour indiquer la réconciliation du banal avec un niveau plus élevé, plus spirituel, à travers la magie d'une image poétique. Il est intéressant de noter en même temps que l'emploi d'une colombe pour symboliser une paix conclue n'a rien d'original.



Mais cet emploi d'un symbolisme assez ordinaire est bien convenable dans une pièce où il s'agit de transformer une réalité ordinaire en Beauté. Et c'est justement par ce procédé merveilleux de transformation que Cocteau peut montrer une autre réalité possible des habitudes bourgeoises, et c'est ainsi que la pièce prend sa valeur surréaliste.

Bien que L'Armoire à glace un beau soir commence par une scène inattendue, même choquante, la pièce renvoie bientôt à une situation bien familière quand Jules et Lénore entrent en scène. Mais il faut noter, par l'exemple de Les Mariés de la Tour Eiffel, que les surréalistes aiment transformer l'ordinaire en inattendu et en merveilleux. Bien qu'il soit évident que le procédé comique du couple adultère n'est pas original, leur conflit à travers le marteau--un instrument de terreur et d'attente--prend une multiplicité de significations auparavant cachées. La terreur de Lénore devant l'ouverture de l'armoire, par exemple, indique une peur trop intense qui apporte quelque chose de mystérieux, d'inconnu à cette scène presque trop typique: "Peur oui, c'est le mot. Du vent et de l'espace, des oiseaux entre mon soleil et moi, mon soleil là-bas sur les routes, qui achetait des marteaux" (p. 59). Alors, Jules, qui autrefois symbolisait un idéal qui protégerait Lénore contre l'invasion de la peur, menace de rompre cet idéal par son marteau. Et une autre réplique de Lénore souligne l'inéluclabilité même plus menaçante de cette ouverture: "Tôt ou tard, que le vent hurle ou s'apaise, il voudra ouvrir l'armoire" (p. 62). La tension de la pièce s'établit donc entre deux personnages dont les vœux s'opposent. Jules veut être lucide; il veut être éclairé sur leur condition. Et c'est justement la peur de cette révélation qui menace Lénore. Elle préfère rester ignorante en se regardant dans la glace de l'armoire plutôt que de

faire face à la peur inconnue qu'elle contient.

L'image de l'armoire se prête aussi à une multiplicité surréaliste de significations quand un rapport apparaît entre l'érotisme et la mort: "Tu sais la nuit, les ailes des oiseaux tapent sur les tuiles des toits, alors je me répète contre ton corps et tu murmures dans mes cheveux des mots mal réveillés comme des phares tournants...mes petits seins, et comme je ris nerveuse quand tu caresses mon dos où les épaules vont mourir" (p. 70). Avec ce rapport mystérieux et paradoxal établi entre l'amour et l'approche de la mort, la tension de la pièce s'augmente jusqu'à la véritable ouverture de l'armoire.

Mais c'est avec cette ouverture merveilleuse qu'Aragon brise toute idée fixe sur la signification de la pièce. L'apparition de tous les personnages du prologue ouvre non seulement l'armoire, mais aussi d'innombrables voies différentes d'interprétation, toutes merveilleuses, créées par l'imagination. L'automatisme bien réussi de cette scène rend ridicule le spectateur qui a essayé de discerner un drame spécifique et intégral dans l'intrigue vraisemblablement connue.

La violence de l'injure aux moeurs bourgeoises faite par la femme nue dans L'Armoire à glace un beau soir est un lieu commun répété par cette pièce-là et aussi dans Victor ou les enfants au pouvoir où la violence de l'illogisme règne dans le personnage de Victor. Comme Roger Shattuck dit à propos d'Apollinaire et du développement de l'esthétique surréaliste:

Following the decadents, paralleling Gide, and anticipating the surrealists and existentialists, Apollinaire finally had to confront the gratuitous act, "l'acte gratuit," as the extreme instance of human freedom. Since, in the Christian world of the West, charity has be-

come closely associated with reward in a life hereafter, its spontaneity and selflessness have tended to become tainted. One can maintain that the only domain of purely disinterested action that remains in the inversion of charity: unmotivated evil. It satisfies nothing deeper than whim.²

Certes le merveilleux de Victor se trouve dans sa taille gigantesque et dans son intelligence parfois précocce qui rend très souvent enfantins les efforts des adultes pour le comprendre. Pour mieux comprendre cette pièce difficile, il faut examiner le personnage de Victor et la technique comique employée par Vitrac.

Les premiers mots de Victor dans la pièce montrent à la fois son intelligence et sa violence quand il transforme les mots de la litanie: "Et le fruit de votre entaille est béni" (p. 81). Quelquefois, il se révèle presque rédempteur par sa lucidité pénétrante de la lassitude morale des adultes: "Vous, la femme adultère, ne vous récriez pas! Toi, le père indigne! moi, la mère infortunée! vous, mes enfants, témoins inévitables et porteurs de la rédemption!" (p. 149). Et à la fin de la pièce il semble avoir une révélation mystique et purificatrice avec sa découverte de l'Uniquat: "Oui, Euréka! j'ai trouvé les ressorts de l'Uniquat" (p. 155). Mais, comme ses premiers mots dans la pièce indiquent, il ne faut pas croire que Victor soit un personnage tout-à-fait sympathique. Victor est de temps en temps aussi méchant que pur. Par exemple, il blâme Lili d'avoir cassé le vase, et il oblige constamment Antoine à se déranger. Vitrac arrive donc à créer un personnage qui n'est ni enfant, ni adulte; qui n'est ni pur, ni corrompu; qui n'est ni intelligent, ni ignorant.

Tout comme le développement du personnage de

Victor, la technique comique de Vitrac comprend plus d'un seul aspect. Certes on peut dire que la pièce est une satire assez brutale de la vie moderne en famille. Mais il y a toujours le problème de la taille gigantesque de Victor. Comme le procédé comique du couple adultère employé dans L'Armoire à la glace un beau soir, le leitmotiv du gigantisme n'est pas original chez Vitrac. Au seizième siècle, Rabelais s'est servi de la taille d'un géant pour rendre burlesques ses rapports avec ceux qui l'entouraient. Il est intéressant de noter aussi que, surtout dans Pantagruel, le gigantisme chez Rabelais vise un absolu--la soif absolue des connaissances et des expériences humaines. Mais Vitrac transforme cet absolu en un absolu destiné à détruire toutes les conceptions ordinaires et bourgeoises de l'enfance et de la maturité, de l'intelligence et de l'ignorance, du pur et du corrompu.

Par le personnage de Victor, Vitrac essaie donc "d'ouvrir indéfiniment cette boîte à multiple fond qui s'appelle l'homme."³ Le merveilleux surréaliste du personnage de Victor se trouve dans le fait qu'il défie en hyperbole l'illogique, l'irrationnel, le saugrenu. A vrai dire, L'Armoire à glace un beau soir montre plus d'automatisme surréaliste que les deux autres pièces par la rupture complètement inattendue de la tension dramatique accomplie par les personnages du prologue. Et dans Les Mariés de la Tour Eiffel, l'aspect mécanique et non-spontané des habitudes bourgeoises se joint au merveilleux fantastique et rêveur du décor surréaliste pour s'élever à un niveau plus poétique et spirituel.

NOTES

¹Robert G. Marshall et Frederic C. St. Aubyn, éd., Trois Pièces Surréalistes (New York: Appleton-Century-Crofts, 1969), p. 26. Ce volume comprend les textes des trois pièces examinées dans cette étude. Toutes les citations suivantes du texte d'une pièce y renverront et seront indiquées dans le texte de l'étude par le numéro de la page où la citation se trouve.

²Roger Shattuck, The Banquet Years (1955; rpt. Toronto: Vintage Books, 1968), p. 305.

³André Breton, Manifestes du surréalisme (Paris: Gallimard, n.d.), p. 122.

