

HENRI BÉHAR

L'ATTRACTION PASSIONNELLE DU THÉÂTRE

Au nom de la vérité des êtres, André Breton rejette les deux masques du théâtre. Celui que l'auteur doit adopter pour créer un personnage aussi bien que celui dont se pare le comédien pour l'interpréter. Aucune fiction n'est tolérable à ses yeux, pas plus dans le genre dramatique que dans la veine romanesque.

Pourtant il n'hésite pas à se rendre au spectacle, particulièrement au Théâtre des Deux Masques, si bien nommé, dont il parle dans *Nadja* ou, plus tard, pour défendre certains auteurs, tels Julien Gracq, Georges Schéhade, Eugène Ionesco, Henri Pichette qui lui semblent incarner cette vérité individuelle tant recherchée, ou encore Antonin Artaud, réprouvé par la société. Davantage, il a commis lui-même quatre pièces, en collaboration avec ses compagnons de la première heure, qu'il n'a nullement reniées, même s'il ne s'est guère préoccupé de les faire représenter. Avant son décès, il a lui-même souhaité adjoindre *Vous m'oubliezez* et *S'il vous plaît* (dont le quatrième acte était jusqu'alors resté inédit) lors de la réédition, en 1967, du texte fondateur du Surréalisme, *Les Champs magnétiques*. De sorte qu'une certaine ambiguïté, faite d'attraction et de répulsion, marque son rapport au théâtre. Essayons de l'éluclider.

**

Je ne sais pourquoi — n'ayant aucune preuve nouvelle à y apporter — les premiers contacts avec Tzara m'ont toujours paru tourner autour d'un projet théâtral, à tous les sens du mot. Il s'agissait alors, me semble-t-il, de frapper un grand coup et donc de se servir du théâtre qui était à l'époque, et pour quelques années encore, le meilleur moyen d'action sur le public, davantage que la littérature ou le cinéma muet.

A son nouvel ami de Zurich il écrit :

Tuer l'art est ce qui me paraît aussi le plus urgent, mais nous ne pouvons opérer en plein jour. (4 avril 1919)

Le but commun est évident, mais la stratégie n'est pas encore adoptée. Faut-il agir au grand jour, comme ont fait les dadaïstes en Suisse depuis 1916 ou plutôt, comme le suggère Breton, procéder au moyen d'une société

secrète de l'écriture, dont l'effet de subversion ne serait pas moins radical ? Ne confie-t-il pas à Tzara, peu après :

J'écris peu en ce moment, mûrissant un projet qui doit bouleverser plusieurs mondes. Ne croyez pas à un enfantillage ou à une idée délirante. Mais la préparation du coup d'état peut demander quelques années. (20 avril 1919)

A la fin du même mois d'avril et jusqu'au milieu de juin, selon Marguerite Bonnet, se déroule l'aventure de l'écriture avec Philippe Soupault de ce qui deviendra *Les Champs magnétiques*, dont je persiste à penser qu'elle a autant à voir avec le théâtre qu'avec la poésie, par cette forme nouvelle du dialogue s'installant entre deux esprits, par cette mise en commun de la pensée cristallisant soudain. Le chapitre « Barrières » témoigne du souci — surréaliste — de « rétablir dans sa vérité absolue le dialogue, en dégageant les deux interlocuteurs des obligations de la politesse » comme l'indiquera Breton dans le *Manifeste*. Pour l'heure, rien n'est déterminé, et l'on ne sait pas si les pages d'écriture automatique méritent l'impression. En revanche, cette pratique nouvelle se prolonge aussitôt sous la forme d'une pièce de théâtre, *S'il vous plaît !* — drame en 4 actes, composé par les mêmes collaborateurs —, dont Breton annonce l'achèvement le 26 décembre 1919, souhaitant « la faire jouer au printemps prochain » (14 janvier 1920).

La pièce qui tient de la provocation et se signale par une extrême poésie met en scène le triangle traditionnel — le mari, la femme et l'amant — mais réserve au spectateur des surprises rebondissantes alors que les personnages poursuivent des monologues parallèles plus qu'un dialogue au sens traditionnel du terme. Une remarque cependant : la part de l'automatisme est moins grande que l'on pourrait croire ou que les auteurs l'ont donné à entendre dans ce spectacle quelque peu concerté, c'est-à-dire manipulé. Entre le premier et le troisième acte où l'intrigue proprement dite fait rage, un deuxième acte, sans rapport direct avec les autres, nous met en présence d'un personnage à la Fantomas où s'exerce déjà l'influence du cinéma — ou, au moins, du genre cinématographique cher aux surréalistes. A signaler pourtant, dans cet étonnant exercice scénique, l'apparition de ce qui sera plus tard le recours systématique au « hasard objectif » (dans *Nadja* notamment) où le personnage provoque par sa réceptivité la rencontre qu'il attend, sans savoir encore ce qu'il attend. C'est Breton lui-même qui dans ses *Entretiens* insiste sur cet aspect de la pièce.

La deuxième œuvre de Breton et Soupault, *Vous m'oubliezez*, en 1920, est dans la même veine ; c'est dire qu'elle est un peu répétitive mais non moins séduisante pour autant. La volonté d'organisation du spectacle, dans sa désarticulation même, mais au-delà des préoccupations d'automatisme, y est de plus en plus évidente. Les deux auteurs n'envisagent-ils pas, d'ores et déjà, de publier un volume complet de théâtre ?

On peut évoquer par synthèse ce spectacle donné Salle Gaveau en rappelant qu'un personnage est appelé « Machine à Coudre », un autre « Parapluié » (ô Maldoror), que des « cheveux se penchent sur la rivière » ou des « lèvres sont de longs poissons veinimeux », devant le grand orgue de

Gaveau surmonté d'un parapluie ouvert, tandis que Breton en pantalon rouge grommelle: « Il y a une vache crevée sous un meuble », etc. De sorte que le public debout, donna le plus clair du spectacle, en gesticulant d'indignation et en bombardant la scène sous les yeux intéressés des acteurs transformés en spectateurs.

Je m'obstine à croire qu'il n'y a aucune solution de continuité des *Champs magnétiques* à *S'il vous plaît* et *Vous m'oublierez*, ces trois textes s'intégrant à la même stratégie du coup d'état fomenté à Paris en 1919, du côté du Val-de-Grâce.

A quoi tendait la révolution envisagée ? A destituer l'art de son piédestal ? C'était la moindre des choses. Le paradoxe, éprouvé par Dadà, était qu'il fallait en passer par l'art pour y parvenir. A moins de faire de l'automatisme une fin et non un moyen, le théâtre étant, en quelque sorte, le révélateur ou le catalyseur de cette saisie directe de la pensée. D'où l'énoncé lyrique, poétique, inattendu, se glissant dans la forme théâtrale et la contaminant, comme fait le cadavre exquis pour l'argumentation rationnelle. La dramaturgie, quant à elle, est celle de la discontinuité, de la perturbation logique, de l'antagonisme du geste et de la parole, autant de manières sournoises de faire éclater le théâtre, de le dissoudre.

Mais l'intention de Breton et Soupault était autrement plus grave que ne le laisse paraître le texte publié. Il y allait de la vie elle-même, les auteurs étant disposés à jouer la leur à la roulette russe sur la scène, annulant ainsi l'écart entre le théâtre et son double. Faute d'une victoire immédiate, éclatante, sur le public, l'instinct de mort se dressait, fascinant.

La communauté émotionnelle des dadas, l'amour aussi, éloignèrent heureusement Breton de ce funeste projet et, par là même, d'une violence désespérée.

Une troisième tentative, qui ne donnera pas lieu à représentation, marquera l'histoire des rapports de Breton avec le théâtre. Il s'agit d'un sketch réalisé en commun par Breton, Desnos et Péret en 1923 : *Comme il fait beau !* C'est un collage sans fin, où l'on peut reconnaître la voix de chacun des collaborateurs. L'œuvre est marquée par une réussite spectaculaire comme ce ready-made aidé de la Genèse, dans une jungle de Rousseau (le Douanier), habitée par des animaux plus humains que nature :

1. *Au commencement la gourmette créa le tabac et l'anthraxite.*
2. *Le tabac était informe et glabre. Les fumées couvraient la face des promeneurs et l'esprit de la gourmette flottait sur l'alcool.*
3. *Or la gourmette dit « Que les plombs sautent » et les plombs sautèrent.*
4. *La gourmette vit que les plombs riaient et sépara les plombs des fumées.*
5. *Elle donna aux plombs le nom d'amour et aux fumées le nom de haine. Du soir au matin fut le dernier amour.*

L'araignée constate qu'il règne un air de poésie absolument irrespirable et un singe grave vient proclamer avec le plus grand sérieux les idées que les surréalistes combattent le plus, etc.

Quelques années plus tard aura lieu la dernière intervention de Breton sur les planches — cette fois ce sera en collaboration avec Aragon qui n'en est pas à son coup d'essai et vient de donner successivement à la scène quelques textes parmi les plus beaux issus du Mouvement. Breton présente donc en collaboration avec lui *Le Trésor des Jésuites*, publié en juin 1929 et qui s'inspire du cinéma populaire dont les surréalistes faisaient grand cas. L'œuvre devait être jouée au cours du « Gala Judex » avec Musidora dans son propre rôle. C'est dans cette pièce découpée en trois épisodes dont l'un se situe pendant la future année 1940 que l'on trouve la fameuse réplique « prémonitrice ». « Que nous réserve 1940 ? 1939 a été désastreux. Vingt et un ans déjà depuis ce que l'on appelait si drôlement la Grande Guerre. » Peu importe l'intrigue hautement farfelue qui évoque *Les Vampires* ou *Les Mystères de New York* aussi bien que les faits divers rapportés par les journaux, avec une Musidora en maillot collant destinée à éveiller les voluptés et un chasseur de trésors qui n'hésite pas devant le crime — introduits l'une et l'autre pour susciter ironiquement un double frisson.

**

Tout se passe donc comme si Breton s'était arrêté au bord du gouffre, avec *Vous m'oublierez*, joué lors d'un spectacle Dadà, les autres sketches écrits en collaboration n'étant plus que des divertissements, au sens étymologique du mot, dont les auteurs n'envisageaient pas vraiment la réalisation scénique, ou du moins auxquels ils n'attachaient pas une importance décisive.

Que cette tentative dominée du suicide ait écarté Breton des planches, on le comprendra aisément. Mais cela n'alla pas jusqu'à lui faire fuir absolument toute salle de spectacle. Essayant de rendre compte, en 1967¹, de son étrange intérêt pour une pièce de grand guignol, *Les Dérangées*, qu'il avait vue à plusieurs reprises au Théâtre des Deux Masques, dont il entretenait longuement le lecteur de *Nadja*, je me demandais quelle pouvait en être la cause. La perversion dont il était fait état, ni la volonte de défendre une œuvre décrite ne me paraissaient justifier la relation détraillée qu'il en donne. Seuls l'atmosphère du théâtre, la mise en scène peut-être, le jeu des acteurs, l'émotion intime du spectateur pouvaient avoir suscité une telle admiration. Songeant aux paroles définitives que Breton prononçait à l'endroit de Blanche Derval, « la plus admirable et sans doute la seule actrice de ce temps »... j'eus envie d'en savoir un peu plus sur cette comédienne dont je n'avais pas lu ailleurs le nom, faisant trop écho à l'auteur des *Filles du feu* pour n'être pas fictif. Sans grand espoir, j'allais tirer le fil d'Ariane de l'investigation classique en la matière lorsqu'une mième amie, fille d'un Sociétaire de la Comédie française qu'elle voulait bien interroger pour moi, m'informa que Blanche Derval demeurait vraisemblablement dans une maison de retraite et me fournit l'adresse d'un

1. Dans mon *Etude sur le Théâtre Dadà et Surréaliste*, Les Essais, Gallimard, nouvelle édition revue et augmentée : *Le Théâtre Dadà et Surréaliste*, Idées/Gallimard, 1979, 444 p.

personnage qui pouvait me mettre en relation avec elle. J'écrivis aussitôt et ne reçus aucune réponse. J'allais reprendre l'enquête d'une autre façon quand me parvint, anonymement, une feuille imprimée recto-verso, de format 21 x 29,7, pliée en quatre, portant ce titre : NADJA BLANCHE. Elle contenait quatre lettres d'André Breton à Blanche Derval, deux photographes de cette dernière, à l'époque des *Détraquées*, le fac-similé des dédicaces de Breton à la même sur le *Manifeste du Surréalisme* et *Nadja*. Une notice de huit lignes, signées G.L., indiquait les motifs de cette publication quelque peu clandestine : on voulait ruiner définitivement l'identification de Blanche à Nadja.

Je ne pus remercier l'expéditeur trop discret qui venait ainsi de satisfaire ma curiosité, et ne cherchai pas à l'identifier. Une précision toutefois : ce n'était pas Gérard Legrand.

Ainsi donc Breton ne s'était pas contenté de s'adresser au Studio Henri Manuel pour se procurer la photo de scène et le portrait de Blanche figurant dans *Nadja*, il avait cherché à contacter la comédienne à plusieurs reprises.

Une première fois, le 29 janvier 1922, alors que se préparait le Congrès International pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne — dit Congrès de Paris — il sollicitait sa collaboration :

C'est à vous et à vous seule que nous nous adressons parce que nous ne voyons personne autre que vous qui incarne aujourd'hui l'esprit moderne au théâtre...

Cette lettre est restée sans réponse. Pourtant les termes de *Nadja*, absolument consonnants, s'expliquent par le fait que la comédienne serait la seule, aux yeux de son admirateur, à incarner la modernité au théâtre. Il n'est pas question de son rôle, ni des auteurs de la pièce que Breton publiera dans le premier numéro du *Surréalisme même*, en 1956.

Les trois autres lettres datent de l'époque où l'auteur se préoccupe de rassembler la documentation photographique susceptible « d'éliminer toute description » de son récit.

Il apparaît que Breton s'est présenté au domicile de l'actrice, sans préalable. Il s'en excuse et s'en explique par pneumatique :

Je vais publier, comme je vous l'ai dit rapidement, un ouvrage qui n'est à proprement parler ni un essai ni un roman, au cours duquel j'ai l'occasion d'évoquer, entre autres épisodes marquants et décisifs de ma vie, deux ou trois soirées passées naguère aux « Deux Masques », et de parler de vous, de vous seule, à ce propos. (14 septembre 1927)

Proposant de lui lire le passage la concernant et d'en commenter de vive voix les circonstances il conclut sur des formules admiratives dont le ton est très nettement au-delà des obligations de la politesse.

Quelques jours après, une autre missive, qui rejoindra la comédienne en tournée au Théâtre Municipal de La-Roche-sur-Yon, la remercie de l'autorisation accordée pour les photographies qu'il souhaite se procurer :

La vôtre d'abord, Madame, parce que je vous ai admirée plus qu'aucune artiste au monde, ce que je dis d'ailleurs on ne peut plus clairement dans

mon livre, celle d'une scène de cette pièce ensuite, dont j'ai gardé un souvenir qui ne s'effacera jamais. (26 septembre 1927)

La dernière lettre, parvenue dans les mêmes conditions au Théâtre Municipal de Niort, indique que Breton s'est procuré les clichés au studio Henri Manuel et demande d'autres renseignements sur la carrière de la comédienne. Il commente :

Ces photographies des « Détraquées » sont loin de me rendre l'extraordinaire impression sur laquelle m'ont laissé certains épisodes de la pièce et par-dessus tout certaines attitudes que je vous y ai vu prendre. Telles quelles cependant elles sont encore infiniment étonnantes et je vous remercie de m'avoir donné le moyen de confronter mon souvenir très fidèle et très passionné de quelques soires aux « Deux Masques » avec cette épreuve un peu trop fixe et trop objective. (2 octobre 1927)

En effet, Breton choisira le portrait le plus neutre de Blanche, c'est-à-dire le plus conforme aux conventions de l'époque, de préférence aux clichés apprêtés, jouant sur un effet de miroir, reproduits dans le feuillet que je viens de décrire. Plus de cinq ans après le spectacle, l'impression en est toujours aussi vive et l'écrivain semble revivre ses émotions en ne notant que ce qui en surnage.

Sans entreprendre les règles de la courtoisie et avec le plus grand respect pour la personne privée, il tente de prolonger la rencontre épistolaire. Mais, en même temps, on sent que la seule bienséance ne justifie pas la réserve dont il a fait preuve depuis la représentation qui l'a tant ému.

Résumons : Breton assiste deux ou trois fois aux *Détraquées*. Il y supporte un choc émotionnel sans pareil, tente d'associer la comédienne qui en est la cause à son projet de questionnement de l'esprit moderne et, faite de réponse, s'en tient là, une première fois. Puis l'écriture de *Nadja* lui est l'occasion de revivre le spectacle initial. Il prend alors contact avec l'inspiratrice de sa plus forte passion théâtrale et, une seconde fois, faite sans doute du moindre frémissement compréhensif de son interlocutrice, s'en tient à ce qui peut passer pour une grande déférence.

Le livre, « battant comme une porte », ouvre sur la vie. Breton n'a effectivement plus entendu parler de Blanche Derval lorsqu'il écrit *Nadja*, mais il l'a contactée personnellement lorsqu'il donne le bon à tirer de l'ouvrage.

S'il ne modifie pas la formule « de qui, peut-être à ma grande honte, je n'ai plus entendu parler », en dépit de l'échange qu'on vient de relater, c'est que le passé n'a pas modifié le cours présent de la vie. En 1962, il cherche à s'expliquer sa formulation et son attitude par l'ajout suivant :

Qu'ai-je voulu dire ? Que j'aurais dû l'approcher, à tout prix tenter de dévoiler la femme réelle qu'elle était. Pour cela, il m'eût fallu surmonter certaine prévention contre les comédiennes, qu'entretenait le souvenir de Vigny, de Nerval. Je m'accuse là d'avoir failli à l'« attraction passionnelle ».

En somme, le masque du personnage n'est jamais tombé. Breton se

reproche de ne l'avoir pas écarté, surdéterminé qu'il était par une vision romantique de l'actrice diabolique, sugant la vie du poète... Marie Dorval l'empêchait de connaître la vraie Blanche Derval.

Mais il ne lui était pas interdit d'en rêver, ce dont témoigne la dédicace portée le 27 septembre 1927 sur un exemplaire du *Manifeste du Surréalisme*. Pour étrange qu'il paraisse d'associer un texte manifestaire au songe féminin, on comprend le comportement de Breton à travers la célèbre formule « C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. » Spectateur idéal, la scène fut pour lui, en une occasion certaine, le lieu de l'existence. Puis le rideau est retombé, à jamais.

**

On sait que Fourier, par l'expression « attraction passionnelle » — ou « passionnée » —, désigne les penchants qui entraînent chacun vers un emploi particulier. Par un léger glissement de sens, Breton l'utilise de manière plus générale pour nommer le sentiment qu'il aurait dû développer à l'égard de la comédienne.

Pour ma part, j'y verrais volontiers le signe ambivalent de son attitude à l'égard du théâtre. D'une part il en attend la révélation ou du moins la trouvaille. Ainsi du Théâtre Moderne dont il parle dans *Nadia*, qu'il fréquentait autrefois parce qu'il était le lieu même du contre-rituel théâtral ; parce que le spectateur pouvait y être actif et non plus passif ; parce que les acteurs y jouaient à contre-emploi et à contre-temps, cherchant à nouer des relations dans la salle ; parce que le décor de la salle le faisait songer au goût moderne de Rimbaud. La rencontre s'est effectivement produite dans un établissement semblable, de catégorie supérieure, et l'on a vu de quelle empreinte elle a marqué le spectateur disponible, enclin à la rêverie. Avec *Les Détraquées*, son attention se focalise sur la scène. La pièce lui semble relever du genre dramatique exclusivement, aussi bien par le contenu que par le jeu des acteurs. Et il ne voit plus que la comédienne, dont les attitudes lui sont objet de mystère.

Mais, d'autre part, il y a cette condamnation sans appel, dans l'« Introduction au discours sur le peu de réalité », des deux masques dont je parlais ci-dessus. La partie de théâtre est impossible des deux côtés. L'attraction passionnée ne peut déboucher, au mieux, que sur une frustration, au pire une répulsion passionnelle.

Il semble que la raison et l'exigence morale prennent le pas sur la merveille. On peut s'en étonner de la part d'un homme dont l'indépendance d'esprit est établie.

La prévention dont il témoigne à l'égard de l'actrice doit être replacée dans un contexte plus large, dans le courant de pensée rousseauiste selon lequel le théâtre est lieu d'isolement et de feinte.

L'on croit s'assembler au spectacle, et c'est là que chacun s'isole ; c'est là qu'on va oublier ses amis, ses voisins, ses proches, pour s'immerger à des fables, pour pleurer les malheurs des morts, ou rire aux dépens des vivants. (Rousseau : Lettre à d'Alembert)

Les considérations économiques et sociales de Breton sur le théâtre qui, selon lui, conduisent aux pires compromissions, me paraissent bien secondaires au regard de l'exigence de vérité, qui voudrait ramener l'art du spectacle à la fête populaire « donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes » (Rousseau, *ibid.*).

Certes, le théâtre peut et doit devenir un instrument de cohésion sociale mais il assure, de par ses origines magiques, bien d'autres fonctions que le surréalisme aurait pu explorer. Les tentatives du Théâtre Alfred-Jarry en témoignent à suffisance. Il est dommage que les préventions de Breton à son égard l'aient empêché de suivre, voire d'orienter, l'entreprise d'Antonin Artaud dans le sens du théâtre de la cruauté. Les initiatives de ce dernier se sont développées à l'écart du Mouvement surréaliste, non sans rapport avec ses ambitions fondamentales pourtant. Là encore l'attraction passionnelle aurait dû jouer en sa faveur.

Note conjointe sur Blanche Derval et le Théâtre des Deux Masques

Le Théâtre des Deux Masques fut inauguré le 6 septembre 1905 au 6 rue Fontaine, à Paris. Sous la direction de M. Garlagny, il se présentait alors comme une magnifique bonbonnière de 270 places assises. 100 places de promenoir, dans un immeuble tout neuf, offrant à chaque spectacle une suite de pièces variées, allant du drame au vaudeville. La concurrence effrénée des salles de même nature puis la guerre furent cause de sa fermeture.

Il rouvrit, au même endroit, le 15 février 1921 sous la direction de Marcel Nancy qui, en le qualifiant de « Théâtre d'épouvante et de rire », en fit sinon le concurrent, du moins l'équivalent du Grand-Guignol de la rue Chaptal.

Jusqu'en 1924 allaient se succéder régulièrement avec un notable succès de public — au moins pour les débuts — ces spectacles variés, composés de pièces courtes alternant dans la même représentation comédies et drames, l'accent étant mis sur la pièce en deux actes destinée à susciter les émotions les plus fortes.

Pour des raisons juridico-économiques (un bail que le propriétaire consentait à renouveler moyennant la forte somme), Marcel Nancy dut, le 2 mai 1924, transporter ses pénates quelques mètres plus haut, 25 rue Fontaine, cédant la place à un dancing mentionné par André Breton dans son récit. Ce déplacement ne fut pas bénéfique à l'entrepreneur de spectacles : *L'Embrasement*, reprise pour la circonstance, n'étant qu'un flirt avec le succès. Il dut abandonner ses activités dans cette rue désaltérante (il dirigeait par ailleurs deux autres salles à Paris) durant six ans.

Mais il ne renonçait pas pour autant à la formule puisqu'en 1930 il loua la salle des Menus-Plaisirs au 42 rue Fontaine — là même où Breton demeurerait depuis 1921 — pour y redonner *Les Détraquées* dont l'auteur de *Nadia* avait si magnifiquement fait l'éloge. Là encore l'entreprise fut de

courte durée. Mais l'ingénieux Nancey ne tarda pas à rebondir, en retournant au 25 rue Fontaine pour y animer, toujours à l'enseigne des Deux Masques, un « Théâtre d'Aventures » qu'il ne fallait surtout pas confondre avec son prédécesseur, puisque désormais on entendait s'adresser au jeune public amateur de Jules Verne et Daniel Defoë.

En vérité, le sort des Deux Masques comme « Théâtre d'épouvante et de rire » est lié à celui des *Détraquées*, et réciproquement. En effet, cette pièce en deux actes de Pierre Palau et du Dr Olaf (pseudonyme du Pr Babinsky) faisait partie du spectacle inaugural, en 1921. Elle venait après *Un Monsieur trop chéri*, comédie d'Auguste Achaume, *La Griffie*, drame de Jean Sartène, *Le Dindon de la farce*, immoralité en trois petits tableaux d'Albert Willemetz (l'impérissable auteur de *Phiphi*) et Paul Despras ; elle était suivie, en guise de sucrerie, de *La Petite Maud*, comédie en deux actes de M. Guy Thérarmond.

La distribution des *Détraquées* était la suivante :

Mimes	Suzanne de Behr	Mme de Challens
	Blanche Derval	Solange
	Loulou Doris	Lucienne
	Simone Sarthuis	Mlle Claire
	Henriette Moret	M. Le Goff
MM.	René Bussy	Le Docteur
	Fernand Billard	Le Commissaire

Ayant suscité les réactions dont Breton fait état, elle fut reprise la saison suivante, le 12 août 1922, avec M^{lle} Blanche Altem dans le rôle de Solange, puis, comme on l'a vu, en 1930, sans Blanche Derval qui semble avoir quitté ce théâtre assez vite après l'inauguration.

Elle figure, en effet, dans la distribution du *Convent du silence*, créée le 11 mai 1921, de *L'Assassin*, drame en deux actes de Charles Muller, et de *La Maison vide* (première le 13 juillet 1921) ; du *Diagnostic* (25 octobre 1921) ; de *La Tête* où elle interprète le rôle d'une vieille femme, et de *La Peur*, drame en deux actes de Pierre Palau, comédien et fournisseur attiré de pièces d'épouvante (7 janvier 1922) ; de *L'Embrasuse*, drame en un acte de Max Viterbo (critique du journal *Comoedia* que Marcel Nancey avait eu la sagesse commerciale d'associer à son entreprise en qualité de lecteur) où elle tenait le rôle de Lucienne Morin. Puis ce furent les tournées Baret, comme on l'a vu par le courrier de Breton.

Blanche Derval avait cependant connu une certaine célébrité, depuis ses débuts au Casino municipal de Nice, suffisante pour lui permettre de tenir le rôle de Mata-Hari dans le film d'Henri Andréani : *Ziska la danseuse espionne* (1922) que certains dictionnaires du cinéma signalent encore. Hâtivement rédigés, ils en font deux films, traitant malgré tout des mêmes aventures de notre espionne nationale.

A n'en pas douter, cette célébrité lui était venue de son interprétation des *Détraquées* dont il nous faut maintenant examiner l'écho que leur fit la presse parisienne, au point d'engager Breton à se rendre au spectacle par esprit de contradiction, l'unanimité du dénigrement ne pouvant être, à ses yeux, que gage d'intérêt. Voici, sans commentaire, ce qu'il avait pu lire :

Permettez-moi de ne rien dire des Détraquées je veux croire à la bonne foi des auteurs qui, au cours d'une scène, flétrissent les pervers de tout ordre. Malheureusement, le spectacle qu'ils nous offrent est si éccœurant que la vue, détruisant l'effet de la parole, ne peut en être supportée sans dégoût... (Emile Mas, *Comoedia*, 18.2.21)

... Vinrent ensuite Les Détraquées de MM. Palau et Olaf.

C'est un cas pathologique du plus malade et répugnant sadisme. Je ne le conterai point par respect pour mes lecteurs. Il est possible que ce spectacle abominable, malgré ses tirades morales, fasse courir « Tout Paris » ou du moins un public spécial qui réclame ce qualificatif. Il est dommage qu'il gâte une soirée par ailleurs louable et agréable... (Jane Cautle-Mendes, 20.2.21)

... On nous gratifia aussi d'une chose en deux actes où l'on voit une petite fille violente et étranglée par deux « amies » morphinomanes, cependant que, par une maladroite tartufferie, un Docteur déclame contre les vices d'une époque pourrie... C'est à vomir. (Pierre Scize, 20.2.21)

Si ce nouveau théâtre fait des recettes, il ne le devra, c'est certain ni à [La Griffie, La Petite Maud...] mais à une ordure en deux actes, Les Détraquées, dont je ne veux même pas nommer les auteurs ; ils ont peut-être une famille. Mes lecteurs me sauront certainement gré de ne pas leur rendre compte de cette saleté. Tout permet d'ailleurs de supposer qu'il se trouvera une clientèle — et quelle ! — pour aller voir ça. C'est cependant bien ennuyeux... (Roland Dorgelès, La Lanterne, 21.2.21)

... Les Détraquées est un genre de pièce dont mieux vaut désormais ne point parler. Si je disais ce que j'en pense, j'ouvrais le droit de réponse aux auteurs qui en useraient sans doute, et alors, où trions-nous ? Car les lecteurs pourraient bien, eux aussi, se donner voix au chapitre et s'étonner que, les respectant d'habitude, nous les entretenions de choses pareilles. Le silence est préférable. Le grand guignol a le Marquis de Sade : les deux Masques ont la Marquise. Un point c'est tout. (Lucien Descaves, L'Intransigeant, 20.2.21)

... Nous avions un grand guignol. Nous en avons deux. Sur la scène du grand guignol de la rue Chapual, le marquis de Sade torture une jeune fille et se repaît de sa sanglante agonie. Sur la scène du grand guignol de la rue Fontaine, des folles hystériques martyrisent un enfant. L'un et l'autre spectacles sont pénibles, à tel point que le dernier a provoqué des sifflets et des protestations véhémentes. Rien de plus grossier et de plus facile que cet art, généralement dénué de valeur philosophique et qui ne remue que les nerfs des spectateurs... (Adolphe Brisson, Le Figaro, 20.2.21)

... Les Détraquées... Silence... On va frissonner... Et c'est l'étalage du vice, le drame du déséquilibre, les horreurs, comme en racontent parfois les journaux... le public attend. Suzanne Behr en marquise... de Sade est crâne, curieuse. Elle tient le coup : on va blémir d'horreur, crier de

dégoût et on fera : Pouah ! en se promettant d'envoyer ses amies. — Ma chère, allez voir ça, c'est dégoûtant ! Et la chère amie y courra le lendemain. (Armory, Comœdia, 21.2.21)

On concoit, devant de tels propos, en tous points semblables à ceux qui se tenaient sur les manifestations Dada, qu'André Breton eut la curiosité d'aller vérifier de ses yeux ce spectacle, et qu'il y éprouvât cette passionnelle attraction.

ALAIN ET ODETTE VIRMAUX

LE CINÉMA :

UN AUTRE « BILAN D'INFORTUNE »

LA PART DE BRETON

L'expression « bilan d'infortune continue » a été appliquée par Breton, on le sait, à l'écriture automatique. Mais elle convient à merveille aussi aux rapports des surréalistes avec l'écran. Il n'existe en effet pratiquement pas de films surréalistes, Buñuel excepté : ce n'est pas nous qui le disons, mais les surréalistes eux-mêmes. A leurs yeux, *L'Âge d'or* mis à part, et quelques leurs ici ou là dans une poignée de films, il n'y a rien. Pour avoir mis en relief ce constat à quelques reprises déjà¹, nous ne croyons pas nécessaire d'y revenir. Il suffit de marquer que l'affirmation d'une absence totale de films surréalistes semble désormais communément admise. « Rien ne ressemble plus au "cinéma surréaliste" que le couteau de Lichtenberg, sans lame et sans manche », écrit par exemple Lucien Logette (*Jeune Cinéma*, avril/mai 1981).

Absence qui pose aussitôt question : « Comment se fait-il en effet qu'un phénomène aussi important dans le domaine des idées et des pratiques artistiques que le surréalisme ait eu aussi peu de répercussion directe sur le cinéma, alors même que le cinéma préoccupait fortement des gens comme Breton, Desnos, Soupault, Artaud et bien d'autres encore ? » (Joël Magny, *Cinéma 81*, juin.)

Le problème a déjà été quelquefois scruté (par nous, entre autres), tant le contraste paraissait violent entre un discours surréaliste relativement abondant à propos de l'écran et l'inexistence presque absolue de résultats pratiques.

Tant d'écrits et si peu de films, à qui ou à quoi la faute ? Il ne nous paraît utile de revenir là-dessus que parce qu'on s'est demandé si la « faute » en question n'incomberait pas en partie à André Breton lui-même, dans la mesure où, « l'arbre cachant souvent la forêt, la position de Breton occulte celle de surréalistes "mineurs" mais qui se sont intéressés au cinéma d'une façon plus soutenue » (L. Logette, *ibid.*). Il est tout à fait vrai qu'en ce domaine comme en d'autres, on tend à se préoccuper d'abord des positions prises par Breton, puisqu'elles ont effectivement imposé au groupe une certaine ligne, et à oublier un peu ses compagnons. Raison de plus pour réévaluer avec attention ses propos et comportements face au

1. Voir notre anthologie *Les Surréalistes et le Cinéma* (Seghers 1976, épuisé-rééd. Ramsay-Poche 1988), et aussi nos « Notes et compléments pour une anthologie », in *Les Cahiers de la Cinéma-thèque*, spécial « Le Cinéma des surréalistes », n° 30/31, 1980. Cf. enfin l'art. « Cinéma » dans le *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*, PUF 1982.