

EWA BARAŃSKA

DEUX AUTEURS ET DEUX PIÈCES SURRÉALISTES
LA BOULE DE VERRE DE SALACROU
ET LE JET DE SANG D'ARTAUD *

En 1924 dans le climat fiévreux des rencontres et des discussions dont sortira le *Manifeste du Surréalisme* naissent deux petites pièces: *La Boule de Verre* d'Armand Salacrou et *Le Jet de Sang* d'Antonin Artaud. La pièce de Salacrou, un de ses premiers essais dramatiques après *Le Casseur d'Assiettes*, est publiée en décembre 1924 dans la revue „Intentions”; celle d'Artaud paraîtra en 1925 dans son recueil *L'Ombilic des Limbes*. Ni l'une ni l'autre ne seront jouées; toutes les deux échapperont à l'attention de la plupart des lecteurs du temps.

Pourquoi avoir rapproché ces deux pièces des deux auteurs dont les destinées théâtrales seront tellement différentes, et aussi pourquoi leur avoir donné l'étiquette de „surréalistes” si l'on sait qu'Antonin Artaud a été en 1926 officiellement exclu du mouvement surréaliste pour „avoir reconnu une valeur à l'activité littéraire” et que le nom de Salacrou ne s'est même pas trouvé parmi ceux des signataires de „La Révolution Surréaliste”?

Quant au rapprochement des deux textes, la réponse est simple. Il est impossible de ne pas remarquer non seulement l'existence dans *La Boule de Verre* et *Le Jet de Sang* des mêmes personnages, mais aussi celle de certains motifs qui sont trop caractéristiques pour que leur présence dans les deux pièces soit l'oeuvre du hasard ou d'une coïncidence. Cette ressemblance est expliquée par Salacrou à deux reprises: dans la préface à la deuxième édition de *La Boule de Verre*, écrite en 1957 soit trente-trois ans après la publication de la pièce dans „Intentions”¹ et beaucoup

* *La Boule de Verre*, *Le Casseur d'Assiettes*, *La Lettre aux critiques* et les préfaces de Salacrou sont cités d'après *Théâtre I*. Ed. déf. Paris. Gallimard 1977, p. 279; *Le Jet de Sang* d'Artaud d'après le texte faisant partie de *L'Ombilic des Limbes*. Paris. Editions de la Nouvelle Revue Française 1925, p. 69.

¹ A. Salacrou. *La Boule de Verre*. Ed. Estienne (Les Inédits d'Estienne). Paris. Collection hors commerce 1958.

plus tard dans *La Salle des Pas Perdus*². Or Salacrou affirme formellement qu'Artaud à qui il avait montré son texte „refit immédiatement la pièce à sa façon, en dix pages, avec les mêmes personnages”³.

Il n'y a pas de raisons pour mettre cette déclaration en doute. Des deux pièces c'est *La Boule de Verre* qui semble avoir inspiré l'autre. Ses personnages ont une certaine épaisseur, sont en certaines relations entre eux; les éléments de l'action s'y enchaînent logiquement jusqu'à la catastrophe finale. On peut donc bien parler d'une „pièce” dans le sens traditionnel du mot. *Le Jet de Sang* par contre, beaucoup plus court, plus sommaire, ressemble plutôt à un sketch ou un scénario. En plus, la manière dont Artaud se réfère à certaines relations entre les personnages de *La Boule de Verre* donne l'impression que le texte de Salacrou lui a servi de tremplin pour donner sa propre vision dramatique.

Quant au „surréalisme” des deux pièces, rappelons qu'Artaud et Salacrou étaient profondément plongés dans le mouvement intellectuel et artistique des années vingt. Artaud adhère officiellement au groupe surréaliste jusqu'au 1926; Salacrou — il le dira à Lugné-Poe dans une lettre de 1925 — est l'ami de plusieurs surréalistes et „participe à l'émotion intellectuelle et morale qui les exalte”⁴.

Dans le premier tome de ses mémoires Salacrou parle des amis, des fréquentations, des gens qu'il rencontrait à cette époque: Georges Limbour, Roger Vitrac, Robert Desnos, Tristan Tzara, Picasso, Max Jacob. Il évoque aussi deux endroits qui exerçaient alors une grande attraction sur les artistes et les écrivains: l'atelier d'André Masson dont le talent et l'individualité fascinaient les jeunes gens et la maison à Boulogne du marchand des tableaux Daniel-Henry Kahnweiler, „l'éditeur d'Appolinaire, de Max Jacob; le découvreur de Picasso, de Braque, de Gris, de Léger”, qui „s'intéressait à tous les frémissements de la création contemporaine”⁵. Dans ces deux maisons on pouvait rencontrer Juan Gris, Picasso, Michel Leiris, Aragon, Artaud, Salacrou, Elie Lascaux, Max Jacob, Malraux, Yvan Goll, Roland Tual et bien d'autres.

Rencontres, échanges, discussions passionnées sur l'art, sur la littérature, sur la vie et sur la mort, promenades nocturnes, la volonté de remettre en question le monde entier et la condition humaine⁶.

² Salacrou. *Dans la Salle des Pas Perdus. C'était écrit*. Paris. Gallimard 1974.

³ Préface à *La Boule de Verre* p. 226.

⁴ *Dans la Salle des Pas Perdus* p. 158—9.

⁵ *Ibid.* p. 130. — Kahnweiler ayant décidé d'éditer quelques inconnus de vingt ans, publia le premier livre d'A. Malraux, de R. Desnos, de G. Limbour, de Radiguet, de M. Leiris, de M. Jouhandeau, d'A. Artaud (*Tric-Trac du Ciel* 1923) de Salacrou (*Le Casseur d'Assiettes* 1924).

⁶ Préface à *La Boule de Verre*.

La Boule de Verre et *Le Jet de Sang* naissent dans ce climat-là.

Il ne faut pas cependant oublier que „le surréalisme n'a jamais été un bloc”⁷ et que „le théâtre surréaliste apparaît surtout comme le résultat d'initiatives individuelles menées à bien en dehors du mouvement”⁸. Salacrou, en parlant de ces années, rappelle l'imprécision des idéaux et des aspirations surréalistes. „Tout en étant d'accord sur l'essentiel, nous nous opposons dans nos recherches” — dit-il, et pour illustrer d'un exemple concret cette constatation, il cite justement le cas de *La Boule de Verre* et du *Jet de Sang*⁹.

Ainsi nous faudra-t-il chercher d'abord dans les deux pièces ce que Henri Béhar appelle „la lumière surréaliste”¹⁰ et voir ensuite de quelle manière chacun des auteurs la rend sienne.

Ce qui est certain c'est qu'il y a aussi bien chez Salacrou que chez Artaud un refus des habitudes et des contraintes du théâtre traditionnel. Quelques années plus tard, chacun d'eux proclamera publiquement cette condamnation de la production théâtrale contemporaine. Le théâtre est „rongé, moisi, pourri de l'intérieur” dira Salacrou dans sa *Lettre aux critiques*¹¹. Et Artaud, dans une conférence prononcée à la Sorbonne le 10 décembre 1931, en énumérant les préoccupations du théâtre dira:

[Elles] me dégoutent au plus haut degré, comme à peu près tout le théâtre contemporain, aussi humain qu'il est antipoétique, et qui, trois ou quatre pièces exceptées, me paraît puer la décadence et la sanie¹².

Les conflits psychologiques ou sociaux, les désordres de l'amour n'intéressent donc pas les auteurs de *La Boule de Verre* et du *Jet de Sang*. Toute leur attention se porte aux problèmes existentiels. Dieu, le destin, le sens de la vie et de la souffrance, la mort, la place de l'homme dans l'univers, voilà des questions qui obsèdent Artaud et Salacrou. Ces préoccupations métaphysiques, s'exprimant d'ailleurs très différemment dans chacune des deux pièces, sont ce qui semble en elles de plus important. Déjà dans *Le Casseur d'Assiettes* Salacrou avait cherché à com-

⁷ M. Nadeau. *Histoire du Surréalisme*, 2^e ed. rev. Paris. Le Seuil 1945 p. 110.

⁸ H. Béhar. *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*. Paris. Gallimard 1967 p. 30.

⁹ Préface à *La Boule de Verre*.

¹⁰ Béhar, op. cit. p. 30. Selon Béhar, ce qui caractérise surtout le théâtre surréaliste, c'est „son refus du réalisme”, „sa dimension poétique”, „la place extraordinaire accordée à l'homme et à ses problèmes” (ibid. pp. 308 et 312).

¹¹ Publiée dans la *Revue de l'Oeuvre* en 1926, reproduite dans *Théâtre I* p. 118.

¹² A. Artaud. *La mise en scène et la métaphysique*. [In:] *Le Théâtre et son double*. Paris. Gallimard 1964 pp. 60—61.

prendre „l'énigme de l'univers”¹³, à „surprendre Dieu”¹⁴. Le Jeune Homme de *La Boule de Verre* continue cette recherche:

„Ah! passer ma tête entre ces nuages sombres pour y surprendre l'entourage de Dieu!” — s'écrie-t-il¹⁵. Mais, en contemplant l'immensité du cosmos, il se sent de plus en plus seul et insignifiant.

Me voici perdu dans le bazar des siècles avec l'utilité de ma vie à défendre¹⁶.

Je me suis regardé avec l'oeil de Dieu [...] Si je m'isole, je n'ai plus peur. Mais du haut des ossements qu'ont entassés quarante siècles d'hommes, je ris de mes prétentions à l'éternité¹⁷.

„Pourquoi sommes-nous nés?”¹⁸ — cette question ne cesse pas d'inquiéter le Jeune Homme. Seul Dieu pourrait lui donner une réponse, mais Dieu demeure pour lui aussi indéchiffrable que la nature. L'attrait de Dieu „ce n'est pas sa puissance, mais son mystère”¹⁹. „Nous sommes le frémissement d'une grande chose qui nous est étrangère”²⁰.

Dieu ne répondant point, à plus forte raison d'autres êtres humains ne peuvent pas apporter au Jeune Homme une réponse à l'énigme de l'existence. Même Marie-Anne qui l'aime n'en est pas capable. „Sois forte, grande, pour que je m'accroche à toi”²¹ — lui demande-t-il. En sa fiancée il voit „une parcelle du monde et une introduction aux mystères”²². En effet l'amour n'est pour le Jeune Homme qu'une tentative pour déchiffrer le secret de la vie, tentative sans succès comme les précédentes.

Peu à peu le héros de Salacrou parvient à la décision qui lui semble être la seule issue logique.

Mes angoisses me dépassent trop. Les hommes qui tuent les bêtes se passionnent pour ce jeu nécessaire à leur nourriture. Et c'est moi-même qu'il me faut tuer pour nourrir les inquiétudes de mon âme²³.

¹³ *Le Casseur d'Assiettes* p. 26.

¹⁴ Ibid. pp. 26 et 31. Dans un texte accompagnant les bulletins de souscription du *Casseur d'Assiettes* Salacrou parle de son espoir de „surprendre une imprudence divine”. Cocteau dira trois ans plus tard dans *Opéra*: „accidents du mystère et fautes de calcul célestes, j'ai profité d'eux”.

¹⁵ *La Boule de Verre* p. 243.

¹⁶ Ibid. p. 246.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid. p. 245.

¹⁹ Ibid. p. 246.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid. p. 234.

²² Ibid. p. 241.

²³ Ibid. p. 249.

Depuis une éternité on a engendré pour m'engendrer, et moi, par ma volonté, je brise la chaîne et j'arrête en mon corps un courant de vie créée avec le premier monde. [...] Un point d'arrivée: n'est-ce pas exaltant? Dire: Moi, et c'est fini ²⁴.

Ainsi le héros de Salacrou indique-t-il le chemin aux autres. Dans une monographie consacrée à Salacrou, Van den Esch, en parlant du Jeune Homme évoque le souvenir de René Crevel qui se suicide en 1935. Il insiste sur le fait que le cri du Jeune Homme: „Allons, mes amis, l'ère des suicides est ouverte!” est antérieur d'une année à l'enquête sur le suicide de la „Révolution Surréaliste” ²⁵.

Dans la pièce d'Artaud, le texte dramatique étant très limité, le drame de l'existence humaine s'exprime à travers les différents moyens théâtraux. Artaud semble réaliser déjà dans *Le Jet de Sang* cette idée du spectacle total dont il parlera plus tard dans *Le Théâtre et la Cruauté*.

Cette séparation entre le théâtre d'analyse et le monde plastique nous appara[ît] comme une stupidité. On ne sépare pas le corps de l'esprit, ni les sens de l'intelligence ²⁶.

En conséquence, l'angoisse existentielle apparaissant chez Salacrou dans les longs monologues du Jeune Homme, se manifeste dans la pièce d'Artaud à l'aide des moyens scéniques dont les didascalies ne peuvent donner qu'une assez faible idée. Dans une vision extrêmement ramassée, Artaud à son tour fait voir l'homme face à l'amour, à l'univers, au problème de Dieu.

La pièce commence par une scène d'amour qui semble parodier celle de *La Boule de Verre*:

Le Jeune Homme: Je t'aime et tout est beau.

La Jeune Fille: Tu m'aimes et tout est beau.

Le Jeune Homme: Je t'aime, je suis grand, je suis clair, je suis plein, je suis dense.

La Jeune Fille: Nous nous aimons.

Le Jeune Homme: Nous sommes intenses. Ah, que le monde est bien établi ²⁷.

Ces déclarations des amoureux sont prononcés sur tous les tons, du suraigu jusqu'au plus bas, avec parfois des trémolos d'intensité. Soudain,

²⁴ Ibid. p. 245.

²⁵ J. Van den Esch. A. Salacrou. *Dramaturge de l'angoisse*. Paris Edition du Temps Présent 1947 p. 43.

²⁶ Artaud. *Le Théâtre et son double* p. 132—133.

²⁷ Artaud. *Le Jet de Sang* p. 59—60.

comme en réponse à la dernière phrase du Jeune Homme, la nature se déchaîne. Un ouragan se lève, deux astres s'entrechoquent, le ciel „devient fou” et il en tombe toutes sortes d'objets:

une série de jambes de chair vivante qui tombent avec des pieds, des mains, des chevelures, des masques, des colonnades, des portiques, des temples, des alambics²⁸.

L'homme est menacé d'être écrasé matériellement, mais en plus il est en proie d'une épouvante, car ce qui se passe est contraire à toutes les lois de la nature. Ce malaise psychique et physique que doit éprouver le spectateur, s'exprime par les didascalies:

[ils] tombent, mais de plus en plus lentement, comme s'ils tombaient dans du vide, puis trois scorpions l'un après l'autre, et enfin une grenouille et un scarabée qui se dépose avec une lenteur désespérante, une lenteur à vomir²⁹.

Si la nature se révèle étrange et menaçante, le monde humain n'est pas beaucoup plus rassurant. Il est représenté par le Chevalier et la Nourrice et aussi par quelques personnages épisodiques: un prêtre, un cordonnier, un bedeau, une maquerelle, un juge, une marchande de quatre-saisons. Artaud utilise le motif salacrien de secret et de haine entre le Chevalier et la Nourrice. Il y ajoute celui d'inceste. Déjà la violence de leurs rapports (injures, poursuites, gestes obscènes) inquiète, mais il se révèle en plus qu'ils sont les parents non seulement de la Jeune Fille, mais aussi du Jeune Homme. A l'inquiétude du spectateur contribuent aussi d'autres facteurs: la bizarrerie des personnages épisodiques (qui „entrent comme des ombres” et répondent tous ensemble, chacun sur un ton différent), la transformation physique de certains personnages (p. ex. la Nourrice, qui avait des seins énormes, est complètement plate à la fin de la pièce; la chevelure de la maquerelle s'enflamme, grossit, et son corps apparaît „absolument nu et hideux” sous ses vêtements qui deviennent comme du verre; la Jeune Fille morte jetée par la Nourrice par terre „s'écrase et devient plate comme une galette”, le sexe de la Nourrice „devient vitreux et miroite comme un soleil”).

Les personnages du *Jet de Sang* poussent des cris suraigus, tombent à terre, „s'embarassent les uns dans les autres”, „courent comme des fous”, demeurent „comme suspendu[s] en l'air”, „s'enfuient comme des trépanés”; le Jeune Homme „se fige comme une marionnette pétrifiée”.

²⁸ Ibid. p. 61.

²⁹ Ibid.

Les personnages épisodiques meurent et „leurs cadavres gisent de toutes parts sur le sol”.

En ce climat d'angoisse où l'on n'est sûr de rien, le Jeune Homme exprime son désespoir dans ce langage incohérent:

J'ai vu, j'ai su, j'ai compris. Ici la place publique, le prêtre, le savetier, les quatre-saisons, le seuil de l'église, la lanterne du bordel, les balances de la justice. Je n'en peux plus!³⁰

Comme le héros de *La Boule Verre*, le Jeune Homme d'Artaud semble lui aussi hanté par la pensée de Dieu. Au prêtre qui lui demande à quelle partie du corps de la Jeune Fille il faisait le plus souvent allusion, il répond: „A Dieu”. Le prêtre, décontenancé, lui répond que cela ne se fait plus.

Il faut demander ça aux volcans, aux tremblements de terre. Nous autres, on se repaît des petites saletés des hommes dans le confessionnal. Et voilà, c'est tout, c'est la vie³¹.

Ainsi semble s'écrouler la dernière certitude du Jeune Homme qui répète frappé: „Ah voilà, c'est la vie!” et il conclue: „Eh bien tout fout le camp”³².

Le blasphème du prêtre est suivi d'un terrible tremblement de terre pendant lequel une main énorme saisit la chevelure de la maquerelle qui s'enflamme et une voix gigantesque crie: „Chienne, regarde ton corps!” Mais la maquerelle répond: „Laisse-moi, Dieu!” et elle mord Dieu au poignet. „Un immense jet de sang lacère la scène”³³.

Dieu serait-il mort? Pourquoi tous les personnages meurent-ils après le cataclysme sauf le Jeune Homme et la maquerelle qui „se mangent des yeux” et se tombent dans les bras? Serait-ce une délivrance de l'homme des contraintes religieuses? Il semble qu'il serait hasardeux de vouloir expliquer toutes les visions de l'auteur. L'automatisme psychique ne consiste-t-il pas selon Breton à suivre la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, de toute préoccupation esthétique ou morale?

Ce qui est certain c'est que dans *Le Jet de Sang* „le grotesque, le dérisoire s'allient au plus tragique pour dénoncer lyriquement l'angoisse de l'homme aux prises avec le Mal, sa vie”³⁴.

³⁰ Ibid. p. 63—64.

³¹ Ibid. p. 65.

³² Ibid. p. 65—66.

³³ Ibid. p. 67.

³⁴ B é h a r, op. cit. p. 231.

Sauf leur caractère métaphysique il y a autre chose qui rapproche *La Boule de Verre* et *Le Jet de Sang*: c'est leur refus du réalisme. Il se manifeste de différentes manières: par les personnages, la structure de l'action, l'espace dramatique, le jeu verbal, les images, les symboles. Mais il se manifeste tout différemment dans chacune des deux pièces.

„Je ne cherche pas à observer la vie, mais à la donner”³⁵ — dit Salacrou. Ses personnages étant pour lui surtout „le réflète de (s)on inquiétude devant Dieu”³⁶ ont assez peu de matérialité. Le Jeune Homme est un être anonyme, on ne connaît de lui que son angoisse et son mal de vivre. C'est au sujet de *La Boule de Verre* que Max Jacob écrivait à Salacrou:

Dusses-tu continuer ces délicieuses féeries, elles gagneront à tremper dans les réalités. [...] La métaphysique (le mot autre ne me vient pas) gagne à s'envelopper de la boue au visage du clown³⁷.

Le mot de féerie convient pourtant au poétique personnage de Marie-Anne qui fait penser à certaines héroïnes de Musset. Plongée dans la nostalgie d'une mère qu'elle n'avait pas connue, puis vivant l'éphémère bonheur de ses fiançailles, elle est brutalement réveillée de ses rêves quand on lui apprend son origine bâtarde et puis quand le Jeune Homme choisit la mort contre la vie et l'amour.

Les autres personnages de la pièce ne sont pas non plus peints „d'après nature”: le couple bizarre du Chevalier et de la Nourrice avec leur sombre secret scellé d'un serment sur la Bible entre deux cierges allumés; le passant d'aspect étranger qui semble être venu exprès pour se venger de l'infidèle, le diabolique³⁸ Propriétaire du tir qui appartient à la même catégorie des personnages mystérieux et ambigus que le Casseur d'assiettes. Le Propriétaire du tir semble prendre plaisir à pousser le Jeune Homme vers la mort. „Vous ne songez donc pas à souffler cette chandelle-là?”³⁹ lui demande-t-il comme s'il connaissait ses préoccupations secrètes. Lorsque le Jeune Homme implore de lui expliquer le „mystère des vies”, le Propriétaire du tir lui chuchote à l'oreille quelque chose qui le fait défaillir; lorsqu'il semble reprendre courage pour „se jeter dans la vie du monde” avec Marie-Anne, sous les étoiles, „puisqu'il y a partout des étoiles”, le Propriétaire du tir souffle: „La nuit, sur la mer, les vagues en dansant les mangent”⁴⁰; quand le Jeune Homme

³⁵ Salacrou. *Lettre aux critiques* p. 122.

³⁶ Ibid. p. 126.

³⁷ M. Jacob. *Lettres aux Salacrou*. Paris. Gallimard 1957 p. 67—68.

³⁸ C'est ainsi que Salacrou appelle le personnage dans sa *Lettre aux critiques*.

³⁹ *La Boule de Verre* p. 239.

⁴⁰ Ibid. p. 250.

provoque le passant en duel, l'homme s'empresse: „J'ai des pistolets" ⁴¹.

L'écart du réalisme dans *La Boule de Verre* se manifeste aussi dans la structure de l'action; non seulement dans la marche par étapes vers la mort, mais aussi dans les éléments de l'intrigue qui donnent un fond à cette action „métaphysique" et la soutiennent. Ces images poétiques d'un passé évoqué à peine frôlent par moments le mélodrame: l'amour du Chevalier pour une belle et noble jeune fille, la rencontre lors de ses voyages d'une femme qu'il méprise, sa trahison, la reconnaissance de Marie-Anne sous condition que sa mère qu'il engage comme nourrice ne la reconnaisse jamais, le „mal du ciel" chez sa fiancée qui s'enferme dans un couvent, l'éducation de Marie-Anne en qui le Chevalier s'obstine à voir la fille spirituelle de celle qu'il a perdue. Enfin l'épisode faisant partie de l'action scénique: l'étranger, lié dans le passé avec la Nourrice, se venge en révélant à Marie-Anne son origine.

L'espace dramatique de la pièce de Salacrou est un espace poétique s'ouvrant par moments sur la nature et l'immensité du cosmos:

Regardez partir les nuages encore rouges du soleil que nous ne voyons plus. Le soleil s'est accroché à eux dans sa chute. Mais c'est toute la nature qui s'aime et d'un amour dont on ne peut pas rire ⁴².

Si comme des moutons de Panurge, toutes les étoiles suivaient la folle qui s'échappe des contraintes astrales. Ah! l'affreuse nuit que ce serait — ma tête chavire dans ce vertige d'étoiles. Je tombe — au secours — le ciel m'écrase ⁴³.

Où sont toutes les races qui ont participé à ma naissance? Si tous mes ancêtres ressuscitaient on les compterait peut-être plus nombreux que les vivants d'aujourd'hui ⁴⁴.

Le lieu scénique représente une fête foraine dont l'atmosphère si particulière, gaie et triste à la fois, était tant aimée des surréalistes. Il semble intéressant de rappeler que les premières pièces de Salacrou représentent toutes ces lieux de dépaysement permettant à l'homme de sortir de la banalité quotidienne: le music-hall (*Le Casseur d'Assiettes*), le cirque (*Histoire de Cirque*), le théâtre (*Magasin d'Accessoires*), le dancing (*Les Trente Tombes de Judas*).

Dans *La Boule de Verre*, entre des baraques, un cirque, une loterie des Amours, un tir, au milieu des cris des marchands de ballons et de mirlitons, des appels de la diseuse de bonne aventure, des exhibitions du clown, dans le bruit d' „une musique cacophonique entrecoupée de

⁴¹ Ibid. p. 251.

⁴² Ibid. p. 240.

⁴³ Ibid. p. 245.

⁴⁴ Ibid.

sifflets de sirène” — les contours de la réalité s’effacent permettant d’exposer, détaché du concret, le drame existentiel.

Chez Artaud, par rapport à la pièce de Salacrou tout semble être raccourci et condensé, et c’est ce qui donne à cette vision sa force. Si p. ex. l’anonymat du Jeune Homme de Salacrou permet de voir à travers lui plusieurs autres jeunes gens cherchant un sens à la vie, le Jeune Homme d’Artaud c’est tout court l’homme se débattant au milieu d’un monde hostile.

L’espace scénique dans *Le Jet de Sang* n’est pas déterminé. C’est partout et nulle part. „Ici la place publique, le prêtre, le savetier, les quatre saisons, le seuil de l’église, la lanterne du bordel, les balances de la justice” — disait le Jeune Homme⁴⁵.

Les personnages d’Artaud sont plus insolites encore que ceux de Salacrou. Ce sont des personnages violents, incompréhensibles, des personnages symboles. Le Chevalier porte une armure énorme, la Nourrice „tient sa poitrine à deux mains et souffle à cause de ses seins trop enflés”⁴⁶.

Artaud utilise certains motifs de la pièce de Salacrou sans se donner la peine de les expliquer, ce qui provoque chez le spectateur un sentiment d’inquiétude. Par exemple la haine entre le Chevalier et la Nourrice se manifeste par des injures et des gestes violents; leurs relations érotiques, évoquées à peine chez Salacrou, s’expriment ici brutalement dans la scène de poursuite („Montre-moi tes seins!”)⁴⁷.

La collection des enveloppes de nougat du Chevalier salacrien se réduit chez Artaud aux „papiers” enveloppant les tranches de gruyère que le Chevalier dévore. Les autres personnages inquiètent rien que par leur assemblage insolite: un prêtre, une maquerelle, un juge, un cordonnier, un bedeau, une marchande de quatre saisons.

Il est difficile de parler d’une action dans *Le Jet de Sang*; c’est plutôt une suite de visions, d’images, de scènes sans apparente liaison. La pièce illustre bien ce que Béhar considère comme un des traits distinctifs du surréalisme au théâtre, notamment la production des „images les plus arbitraires sans que [la] volonté intervienne dans le choix des réalités brutalement rapprochées par le Verbe”⁴⁸.

Chez Salacrou dont la pièce garde tout de même la structure traditionnelle, l’insolite se manifeste moins visiblement; il y a cependant aussi des scènes bizarres comme par exemple celle où le Chevalier

⁴⁵ *Le Jet de Sang* p. 63—64.

⁴⁶ *Ibid.* p. 61.

⁴⁷ *Ibid.* p. 63.

⁴⁸ Béhar, *op. cit.* p. 31.

accroupi ramasse des enveloppes de nougat⁴⁹, celle où la Nourrice arrache à Marie-Anne un cheveu pour sa collection⁵⁰, celle où le Jeune Homme essaie d'étrangler le gamin⁵¹, ou celle quand il monte sur l'estrade pour parler à la foule de sa soif d'éternité et de Dieu⁵².

Beaucoup plus insolites que *La Boule de Verre* sont les „pièces à lire” de Salacrou: *Histoire de Cirque*, *Les Trente Tombes de Judas* et *Le Magasin d'Accessoires* composées par Salacrou, avec plusieurs autres essais disparus aujourd'hui, vers 1923 au sous-sol d'Olympia. Salacrou explique ainsi leur origine:

J'arrivais sans plan — sans autre plan que celui d'écrire. Je m'accrochais à la première idée qui se présentait et d'images en images, je continuais, en suivant le rythme de l'orchestre, mais sans abandonner une apparence de dialogue. Je m'entraînais, avec une manière d'écriture automatique, à l'exercice d'une sorte d'antithéâtre de l'époque⁵³.

Du point de vue de la seule structure et de l'enchaînement des idées et des images il y aurait plus de ressemblance entre les „pièces à lire” de Salacrou et *Le Jet de Sang* qu'entre ce dernier et *La Boule de Verre*.

Dans *La Boule de Verre* domine le verbe. On le voit surtout dans les longs monologues du Jeune Homme. Ces monologues au caractère poétique, pleins de métaphores⁵⁴, sont d'ailleurs le plus souvent au service de l'action — action comprise en tant que la marche du héros vers la mort.

A marquer la progression de l'action servent aussi certains symboles utilisés par Salacrou. Par exemple les étoiles ne figurent pas seulement l'aspiration de l'homme vers l'infini, c'est aussi le symbole de l'homme. Comme les étoiles, l'homme est „prisonnier du ciel”. Il est rare qu'une étoile folle réussisse à s'échapper des contraintes astrales⁵⁵. Dans ce cas elle se perd loin des mondes tandis que les autres étoiles se resserrent⁵⁶.

⁴⁹ *La Boule de Verre* p. 235.

⁵⁰ Ibid. p. 237—238.

⁵¹ Ibid. p. 241.

⁵² Ibid. p. 246.

⁵³ Préface aux *Pièces à lire* p. 257.

⁵⁴ Par exemple „des arbres à feuillages d'oiseaux” (p. 241); „Comme nos sentiments courent vite et prennent un excitant vertige dans ces montagnes russes de musique” (p. 232); „Il me semble, l'emplissage de l'angoisse du crépuscule, que le soleil se soit couché dans mon coeur” (p. 240).

⁵⁵ Ibid. p. 244.

⁵⁶ Ibid. p. 244—245.

C'est aux étoiles que doivent s'accrocher les ballons lâchés par Marie-Anne et le Jeune Homme, témoins de leur bonheur⁵⁷. Mais les ballons finiront par crever et tomberont comme des étoiles filantes, éphémères comme le bonheur⁵⁸.

La nostalgie des hauteurs, mais aussi l'incapacité d'y monter s'expriment dans l'image du pigeon tué au tir. „Ah! passer ma tête entre ces nuages!” mais aussi: „Ces ailes-là, mais regarde comme elles sont lourdes, n'empêchaient-elles pas son vol?”⁵⁹.

Pour supporter la vie, il faudrait faire comme le Clown. Celui-ci, interrogé comment il fait pour vivre et pour rire, se barbouille la figure avec de la boue⁶⁰.

Mais à quoi bon supporter la vie? Toute la misère de l'existence quotidienne est représentée pour le Jeune Homme par le réveille-matin, un des objets à gagner au tir. Il sert à réveiller. On se réveille pour travailler. On travaille pour vivre. „La traînée des réveille-matin qui va, mêlée aux cris des coqs, d'un pôle à l'autre, précédant la lumière” effraie le Jeune Homme⁶¹ autant que la collection du Chevalier, symbole de l'absurdité de l'existence et de l'activité humaines: „L'ère des suicides est ouverte. Que cherchez-vous? des enveloppes de nougat?”⁶².

Ainsi dans *La Boule de Verre* voit-on peu d'images verbales ou scéniques gratuites. On y trouve cependant l'exemple (le seul, semble-t-il) d'un véritable jeu verbal qui n'a d'autre fonction que celle de créer des associations d'images et de sons pour le seul plaisir d'en jouir. C'est le monologue du Chevalier qui, parlant de sa collection déclare:

Sachez, que pour des enveloppes de nougat nouvelles, j'irais jusqu'à la fête des baraques en bois démontables, bois des îles, îles déboisées, déboires des îles... [...] dérive des coeurs ô mon si long voyage autour des mondes! Les belles couleurs du soir des dernières fêtes de Singapour; et ce retour accroché sous le ventre d'une île flottante, dans des mers chaudes, près de crabes gigantesques des fonds clairs, moi-même mêlé aux algues dansantes parmi des poissons bizarres, qui avaient votre tête, nourrice, votre tête pendant que mes yeux devant presque toute l'eau du monde, pour être ouverts, justement sur trop d'eau, n'osaient plus pleurer!⁶³.

Dans *Le Jet de Sang* le texte dramatique est trop réduit pour permettre ce genre de jeu. Les échanges de répliques sont brefs, parfois

⁵⁷ Ibid. p. 232.

⁵⁸ Ibid. p. 244.

⁵⁹ Ibid. p. 243.

⁶⁰ Ibid. p. 246—247.

⁶¹ Ibid. p. 248.

⁶² Ibid. p. 252.

⁶³ Ibid. p. 235.

brutaux. Pour Artaud le langage théâtral ne se limite pas aux mots. Le lyrisme vient d'ailleurs. Selon Artaud:

Une action violente et ramassée est une similitude de lyrisme: elle appelle des images surnaturelles, un sang d'images et un jet sanglant d'images aussi bien dans la tête du poète que dans celle du spectateur⁶⁴.

Il serait bon, pour conclure, d'insister encore sur les ressemblances et les différences entre ces deux pièces, nées presque le même jour, et dont l'une tire son origine de l'autre. Or, ce qui semble rapprocher Salacrou et Artaud c'est ce qu'ils attendent tous les deux du théâtre, c'est le rôle qu'ils lui désignent. Pour Salacrou, le théâtre doit „aider l'homme à se saisir lui-même et à se placer dans une perspective moins confuse”⁶⁵. C'est aussi „le moyen de surprendre une imprudence divine”, de „découvrir le Grand Secret”⁶⁶. Pour Artaud, le rôle du théâtre est d'„exprimer objectivement des vérités secrètes”⁶⁷. Rappelons que le surréalisme lui-même est considéré par ses fondateurs comme un moyen de connaissance.

Quant aux différences entre les deux pièces, on pourrait les comprendre le mieux, en se servant des deux textes:

Salacrou: *Lettre aux Critiques*: „Dans les accidents du monde et chez les autres je ne retrouve [...] que moi-même, sinon l'ennui. Je ne comprends que mon désarroi”⁶⁸.

Artaud: *En finir avec les chefs-d'oeuvre*: „Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela”⁶⁹.

Toutes les différences entre *La Boule de Verre* et *Le Jet de Sang* semblent résulter de ces deux manières de voir le monde et de s'y voir. Devant ses personnages et leurs jeux, Salacrou se regarde lui-même⁷⁰. Plus tard, pour les expliquer (ou pour s'expliquer), il se servira des notes d'auteur ou bien des procédés techniques tels que p.ex. les retours en arrière ou le dédoublement des personnages.

Artaud écrira très peu de pièces. Selon Salacrou, son drame fut „de ne pas pouvoir écrire lui-même l'oeuvre théâtrale dont il entendait dans

⁶⁴ Artaud. *En finir avec les chefs-d'oeuvre*. [In.:] *Le Théâtre et son double* p. 125.

⁶⁵ Préface à *La Boule de Verre* p. 225.

⁶⁶ *Lettre aux critiques* p. 133.

⁶⁷ Artaud l'a écrit en 1935 dans *Théâtre oriental et théâtre occidental*, mais c'est bien ce qu'il a essayé de faire dans *Le Jet de Sang*.

⁶⁸ Op. cit. p. 123.

⁶⁹ *Le Théâtre et son double* p. 121.

⁷⁰ *Lettre aux critiques* p. 126.

tout son être les résonnances”⁷¹. Il dit ce qu’il attend du théâtre dans ses écrits théoriques. (Il l’a fait déjà voir dans *Le Jet de Sang*); il veut

un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon des forces supérieures⁷².

L’univers salacrien est un univers en fin de compte fermé, c’est une boule de verre qui emprisonne l’homme et ne lui donne pas la possibilité de dépasser son inquiétude, son mal de vivre. Le monde d’Artaud, cruel, secoué par des cataclysmes incompréhensibles, permet pourtant d’espérer une issue; le jet, même si c’est un jeu de sang, signifie le jaillissement, le mouvement vers le dehors.

Cinquante ans environ après la publication du *Jet de Sang* d’Artaud Salacrou nous fait part de la réflexion suivante:

Sa pièce n’était pas meilleure que la mienne. Mais j’aurais dû lire son texte avec plus d’attention. Une lecture soigneuse m’aurait peut-être sorti plus tôt de mes tâtonnements⁷³.

DWAJ AUTORZY I DWIE SZTUKI SURREALISTYCZNE
LA BOULE DE VERRE SALACROU
I LE JET DE SANG ARTAUDA

Streszczenie

W 1924 roku, w klimacie spotkań i dyskusji, których owocem będzie m.in. *Manifest surrealizmu*, powstają dwie niewielkie i nie znane szerszej publiczności sztuki: *La Boule de Verre* Salacrou i *Le Jet de Sang* Artauda. Oba utwory łączy podobieństwo postaci i pewnych elementów sytuacyjnych. Salacrou wyjaśnia to faktem, że Artaud, któremu przeczytał swą sztukę, od razu w skróconej formie napisał ją na swój sposób. Mimo że Artaud został w roku 1926 wyłączony z grupy surrealistów, a Salacrou formalnie do niej nie należał, istniały głębokie powiązania obu autorów z surrealizmem i ludźmi blisko z nim związanymi. Obie sztuki są niewątpliwie przeniknięte atmosferą i wpływami tego środowiska. Ponieważ jednak ideały i hasła surrealistyczne były dosyć ogólne, obaj pisarze mogą z nich czerpać w różny, zgodny ze swą indywidualnością sposób. Łączy ich przede wszystkim krytyczne podejście do współczesnego teatru i jego tendencji. Żadnego z nich nie interesują konflikty społeczne, psychologiczne czy miłosne. Dla obu najważniejsze są sprawy sensu życia, Boga, przeznaczenia, śmierci. U Salacrou wyraża się to przede wszystkim w monologach bohatera, który usiłując odkryć Boga i zagadkę swego istnienia, poniesie jednak klęskę. Rezygnując więc z „odkrywania tajemnic” decyduje się na przerwanie łań-

⁷¹ *Dans la Salle des Pas Perdus* p. 135.

⁷² *En finir avec les chefs-d’oeuvre* p. 126.

⁷³ *Dans la Salle des Pas Perdus* p. 143.

cucha istnień wybierając śmierć. Jego zawołanie: „Dalej, przyjaciele, era samobójstw jest otwarta!” wyprzedza „Rewolucję surrealistyczną” z jej słynną ankietą na temat samobójstwa.

Sztuka Artauda jest dużo krótsza, przypomina raczej scenariusz. Problemy egzystencjalne wyrażone są w niej za pomocą teatralnych środków ekspresji. Oto na bohatera spada przerażający deszcz obciętych rąk i nóg, masek, kolumn, świętyń. Niepokój wywołują też postacie, brutalność ich słów i gestów, niezrozumiałe stosunki, które je łączą, gwałtowne ucieczki i wpadanie na siebie, krzyki i przemawianie w różnych tonacjach. Przeraża też olbrzymia dłoń, ukazująca się w górze podczas trzęsienia ziemi, chwytająca za włosy jedną z postaci. Ugryzioną dłoń zniknie, zalewając strumieniem krwi scenę, na której pozostaną tylko martwe ciała.

Wspólne obu sztukom jest odwrócenie się od realizmu, przejawiające się jednak w każdej z nich w zupełnie różny sposób. U Salacrou widać to przede wszystkim w strukturze „metafizycznej” akcji, we wplecionych w nią wątkach melodramatycznych, w dość dziwnych postaciach (m.in. zagadkowy właściciel strzelnicy), w poetyckim, operującym licznymi metaforami i symbolami, języku. U Artauda tekst dramatyczny nie zajmuje wiele miejsca; zastępują go sceny i obrazy połączone ze sobą w dziwny, zaskakujący sposób. Te gwałtowne sceny mają „miażdżyć i hipnotyzować wrażliwość widza” otaczając go jakby huraganem wyższych sił. Gwałtowna i zwarta akcja jest według Artauda odpowiednikiem liryzmu.

Mimo że obaj autorzy pojmują podobnie rolę teatru, który powinien „odkrywać Wielką Tajemnicę” (Salacrou) i „wyrażać w sposób obiektywny ukryte prawdy” (Artaud) istnieją głębokie różnice zarówno w obu utworach, jak i w późniejszym ich spojrzeniu na teatr. Dla Salacrou postacie są „odbiciem własnego jego niepokoju wobec Boga”, interesują go przede wszystkim własne przeżycia, własne „ja”. Nawet tęsknoty metafizyczne nie mogą wyrwać go z tego kręgu. Świat Salacrou jest światem zamkniętym, sam tytuł *Boule de Verre* (*Szklana Kula*) jest tu dość wymowny. — Według Artauda „niebo może nam jeszcze zwalić się na głowę”, a rolą teatru jest przede wszystkim uświadamianie nam tego faktu. Człowiek ponosi wprawdzie klęskę, ale sam nie jest jej źródłem. *Le Jet* oznacza strumień, ruch, jest wyjściem na zewnątrz, pozostawia więc człowiekowi jakąś szansę, nawet jeśli jest to strumień krwi.