

SPECTACLE ET SPECTATEUR SELON PAUL NOUGÉ: *LE DESSOUS DES CARTES*, UN DÉTOURNEMENT DES *MARIÉS DE LA TOUR EIFFEL* DE JEAN COCTEAU

GENEVIÈVE MICHEL

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN

En la línea de los espectáculos dadaístas, el grupo *Correspondance* de Bruselas, encabezado por Paul Nougé, estrena, en 1926, una obra titulada *Le dessous des cartes*. Se trata de un “détournement” de *Les mariés de la tour Eiffel*, obra de vanguardia escrita y dirigida por Jean Cocteau en 1921. El plagio es a la vez sutil y complejo -enigmático, diríamos- y la aparente confusión siempre aparece enfocada hacia la simplificación caricaturesca y el rechazo a la máquina para volver al hombre. Más que un escándalo al estilo de los dadaístas, esta obra constituye una maquinación en contra de la máquina, en contra de lo mecánico y del oropel, en la cual el espectador está involucrado. Si “no se entiende nada de nada”, tal vez sea porque no hay nada que entender: al volverlas, las “cartas” de Cocteau resultan tan blancas y vacías boca abajo como abundantes en color boca arriba.

Palabras clave: surrealismo belga, Cocteau, *détournement*, *spectacle*, tópicos.

RÉSUMÉ

Dans la ligne des spectacles dadaïstes, le groupe *Correspondance* de Bruxelles met en scène, à l’instigation de Paul Nougé, une pièce intitulée *Le dessous des cartes* (1926). Il s’agit d’un détournement des *Mariés de la tour Eiffel*, pièce d’avant-garde écrite et mise en scène par Jean Cocteau en 1921. Le démarquage est à la fois subtil et complexe -énigmatique, pourrait-on dire- et cependant l’apparente confusion va toujours dans le sens d’un dépouillement caricatural et d’un rejet de la machine pour en revenir à l’homme. Plutôt qu’un scandale à la manière dadaïste, cette pièce constitue une machination contre la machine, contre le mécanique et le clinquant, machination à laquelle le spectateur se trouve mêlé. Si “l’on ne comprend rien à rien”, c’est peut-être qu’il n’y a rien à comprendre et qu’en retournant les “cartes” de Cocteau, le dessous apparaît aussi blanc et vide que le dessus en est coloré.

Mots-clés : surréalisme belge, Cocteau, *détournement*, *spectacle*, lieux communs.

ABSTRACT

In the tradition of dadaist shows, the group *Correspondance* of Brussels, lead by Paul Nougé, staged in 1926 a dramatic work called *Le dessous des cartes*. This is a “détournement” of *Les mariés de la tour Eiffel*, a vanguardist work written and dramatized by Jean Cocteau in 1921. The plagiarism is subtle and complex -enigmatic- and the apparent confusion focuses on a caricatural simplification and the rejection of the machine to return to man. More than a scandal in the dadaist style, this work constitutes a machination against the machine, against the mechanical and the dazzling, in which the spectator is involved. If “we don’t understand anything at all”, it may be because there’s nothing to understand: on turning over Cocteau’s “cards”, they are as white and empty face down as they are colourful face up.

Keywords: Belgian surrealism, Cocteau, *détournement*, spectacle, topics.

Zurich, 1916, cabaret Voltaire, premier spectacle Dada avant la lettre: insurrection artistique contre la culture d’un monde en faillite. Sur la scène dansent les masques, les sifflets, les grosses caisses, bruit et fureur. On se bat dans la salle. Scandale.

Paris, 1919, Dada à Paris. 1920, l’âge d’or de Dada, première manifestation Dada à Paris. Le public abusé, outragé réagit violemment. Scandale. Les manifestations se succèdent, les acteurs sont des Dada, la musique est arbitraire, Breton perché sur une échelle, cris, vacarme, sifflets, vitres brisées. Scandale. Mais le scandale tourne au procédé : “On nous insultait, bien entendu, ce qui prouvait que les ‘bien-pensants’ de tout poil avaient été touchés au bon endroit. Cependant, ces mêmes bien-pensants prenaient le scandale comme une chose en soi, une chose agréable, affriolante, apéritive et digestive, de sorte que la force même du scandale s’amenuisait au fur et à mesure de sa transformation en élément d’expression. On s’acheminait doucement vers un art du scandale”, constate Georges Ribemont-Dessaignes (1958:118-119).

Paris, 1921, première des *Mariés de la tour Eiffel*, pièce d’avant-garde écrite et mise en danse par Jean Cocteau au Théâtre des Champs-Élysées. Le groupe des Six en écrit la musique. Souvent qualifiée de surréalisante avant la lettre à cause du mélange entre réel et imaginaire qui la caractérise, cette pièce est surtout d’inspiration Dada par l’utilisation qu’elle fait des masques, par ses côtés irrationnels et dérisoires, par ses perturbations insolites et par la transformation des artistes en automates. Le futurisme y a aussi laissé quelques traces. Cependant Cocteau, “enfant gâté du siècle”, n’était pas apprécié des Dada et des surréalistes dont il ne partageait pas les intentions subversives¹. Dans cette pièce, par exemple, il récupère l’attirail Dada après en avoir désamorcé la charge explosive.

Bruxelles, novembre 1926. *Les mariés de la tour Eiffel* est donné en lecture dialoguée et mimée par le Groupe libre, jeune laboratoire de théâtre bruxellois. La pièce est chahutée par le groupe *Correspondance* et quelques comparses qui interpellent les acteurs et lancent dans la salle

1.- Georges Ribemont-Dessaignes fait plaisamment, et fort justement, le point sur la question: “Que reprochait-on à Cocteau, en somme? De pratiquer avec virtuosité toutes les formes de l’expression de l’art et de faire de l’art avec l’anti-art que pratiquaient les autres? Il n’est pas certain d’ailleurs que très souvent Cocteau, avec l’art, n’ait pas réussi à faire de l’anti-art -quitte, il est vrai, à sauter de nouveau le pas dans le sens contraire à la première occasion, brouillant les cartes avec une virtuosité étonnante. Que demander de plus? Cocteau n’a certes pas besoin de moi pour obtenir une sorte de réhabilitation, du point de vue dada. Il fait son histoire tout seul, usant du conformisme et de l’anticonformisme au point que l’Académie qui l’a accueilli ne doit plus savoir elle-même si elle n’est pas devenue une incarnation de Dada sous forme de négation occulte” (Ribemont-Dessaignes, 1958:155-156).

des tracts sur lesquels on pouvait lire ce passage: “Nous ne pouvons autoriser certaines caricatures répugnantes des images qui touchent à cette heure l’essentiel de notre vie. Nous vivants, quelques infamies deviennent impossibles” (Mariën, 1979:133). Le scandale est inversé: avec Dada, les bien-pensants étaient scandalisés par une pièce révolutionnaire; à présent, les révolutionnaires sont scandalisés par une pièce trop bien-pensante. En effet, ce ne sont pas les éléments travestis Dada qui scandalisent les Bruxellois mais leur récupération mondaine et artistique. En dépit de leur côté choquant ou provocateur, les quelques rares spectacles montés ou démontés par le groupe Correspondance ne s’expliquent pas par le goût du scandale, d’autant que, comme le constatait Ribemont-Dessaignes, le scandale était déjà un pétard mouillé. Les motivations sont autres. Dès l’époque de *Correspondance*, Nougé conçoit plutôt l’activité artistique -et en particulier le spectacle, qui n’en est qu’une manifestation parmi d’autres- comme une *machination* (d’après le Nouveau Petit Robert: “ensemble de menées secrètes plus ou moins déloyales”). Machination poétique, plastique ou musicale, les différents moyens d’expression concourent à l’effet d’ensemble. Rien n’est laissé au hasard, la préparation est minutieuse, chacun y a son rôle, y compris et surtout le spectateur.

CORRESPONDANCE.

Cette conception du spectacle comme machination fut illustrée dans la mise en scène du 2 février 1926 à Bruxelles, autrement dit avant la formation du groupe dit surréaliste de Bruxelles, en pleine époque de Correspondance. *Correspondance* était le nom de la revue-tract comise par Nougé et ses complices, et dont le premier numéro avait paru le 22 novembre 1924. Au départ, le groupe était constitué par Paul Nougé, l’initiateur, Camille Goemans et Marcel Lecomte; la rédaction des tracts apparaissait la plupart du temps comme collective, dans un dédain total de l’originalité. En juillet 1925, *Correspondance* prend congé de Marcel Lecomte², tandis que deux musiciens se joignent au groupe: André Souris et Paul Hooreman qui rédigent ensemble les deux numéros de la revue-tract *Musique* (Mariën, 1979:89). Nous voici donc en possession du premier élément de la machination: ses acteurs, qui sont en même temps auteurs et metteurs en scène. En ce qui concerne l’esprit de *Correspondance*, donnons la parole à André Souris:

Certains tracts prenaient l’allure de pastiches (ayant pour modèles, entre autres, Valéry, Gide, Paulhan) mais ils dépassaient de loin l’exercice de style, car ils résultaient d’une opération consistant, à partir d’un texte, à s’installer dans l’univers mental et verbal de son auteur et, par de subtils gauchissements, à en altérer les perspectives. (Mariën, 1979:59)

La réécriture systématique et le refus de l’originalité en sont des caractéristiques fondamentales: la rédaction des tracts se faisait souvent collectivement et les interventions sur le texte de départ étaient aussi minimales que minutieusement calculées pour être lourdes de conséquences. Ces interventions se donnaient un but hautement moral et subversif: l’effet recherché était

2.- Le texte suivant a dû être rédigé pour expliquer l’exclusion de Lecomte. Il est bien révélateur de l’esprit de *Correspondance*: “L’on s’étonne davantage du soin que l’on prend encore de l’originalité, si l’on décèle les préoccupations qu’elle prétend couvrir. Il importe peu que nous nous ressemblions, ou pas du tout, si c’est de cette manière, les traits, la forme, le visage, quelque différence essentielle venant à nous séparer. Ainsi ce qui se sépare *Correspondance* de Marcel Lecomte.” (Mariën, 1979:87)

celui d'un renversement de perspective -"le 'donné' est, sera toujours humainement acceptable" (Nougé, 1956:281-282)-, la technique celle du détournement³.

LE DESSOUS DES CARTES ET LES MARIÉS DE LA TOUR EIFFEL.

Le groupe Correspondance va mettre sur le pied le "concert suivi d'un spectacle" du 2 février 1926. Un peu à la manière dadaïste (Béhar, 1988:50), le spectacle proprement dit était constitué d'une pièce intitulée *Le dessous des cartes*, dont Marcel Defosse rend compte en ces termes dans la revue *Bruxelles-Universitaire*:

C'est une espèce d'opérette où la mimique, le texte, la danse et la musique ont un rôle sensiblement égal. La part de convention est hardiment poussée au maximum dans la mise en scène comme dans l'action. Les mariés de la tour Eiffel de M. Jean Cocteau donneront de cette pièce une idée d'autant plus exacte que les quatre acteurs s'en sont inspirés au point d'en prendre hardiment un personnage, celui du général. (Wangermée, 1995:96)

Le journaliste était perspicace: il s'agissait bien d'un détournement des *Mariés de la tour Eiffel*, mais il n'en mesure pas toute l'importance. La reprise du personnage du général n'est que la partie visible de l'iceberg et c'est la pièce tout entière qui démarque celle de Cocteau pour en changer radicalement l'esprit.

En comparant les deux pièces, nous allons observer les éléments de cette machination à la lumière de l'esprit de Correspondance. Les différences, frappantes, se posent plutôt en termes d'énigmes: pourquoi avoir choisi ce type de détournement?, quelle en est la signification?, quel est le but recherché? À titre d'illustration, nous allons tenter de présenter quelques-unes des solutions adoptées; elles prendront le plus souvent la forme de points d'interrogation.

PREMIÈRE ÉNIGME: L'ABSENCE D'INTRIGUE.

La pièce de Nougé est absurde et fantaisiste, ridicule, selon les termes mêmes de l'auteur dans sa préface. C'est l'histoire d'une noce qui vient déjeuner et se faire photographier au premier étage de la tour Eiffel. En plus des mariés et de la famille y participent un photographe, auquel son appareil-photo joue des tours en faisant sortir des êtres surprenants (une autruche, une baigneuse de Trouville, un bébé et un lion) au lieu du petit oiseau attendu; un général "bête comme une oie" revenu d'Afrique et sujet aux mirages; des dépêches qui tombent du haut de la tour; un chasseur qui poursuit l'autruche; une cycliste qui cherche la route de Chatou; un collectionneur moderne et un marchand de tableaux qui s'intéressent à la noce figée par la photo, le tout étant présenté et raconté par deux photographes placés de part et d'autre de la scène. Cependant cette pièce est tissée autour d'une intrigue: Cocteau (1922:67) ne reproche-t-il pas à ses critiques de n'avoir pas suivi attentivement l'action comme s'il s'agissait d'un drame de boulevard? La noce arrive, se fait photographier, repart et le photographe retrouve son autruche.

3.- Les tracts de *Correspondance* ont été publiés en fac-similé (Bruxelles, Didier Devillez, 1993). Pour plus de précisions sur l'esprit et la méthode de *Correspondance*, voir la préface de Paul Aron à cette édition et l'article de Philippe Dewolf (1995) "Paul Nougé et *Correspondance*". *Le Courrier du Centre international d'Études poétiques*, 208, 1995. À propos des procédés utilisés par Nougé, cf. Geneviève Michel, "Paul Nougé et les 'Lambeaux du langage'. Quels procédés pour quels effets?", *Paul Nougé: pourquoi pas un centenaire?*, Bologne, Clueb, 1997, 201-233. À propos du détournement, cf. G. Michel, "Le détournement de Paul Nougé aux situationnistes". *Les chemins du texte*, APFFUE, Universidad de Santiago de Compostela, pp.330-341 *Los caminos del texto*, Saint-Jacques de Compostelle, 1997.

Le dessous des cartes reprend l'idée de la noce et ses personnages principaux, comme les mariés, la belle-mère et surtout le général, si "spirituel". Mais l'histoire n'en est pas une et la pièce consiste en conversations et jeux de scène entre les personnages, selon une construction en discontinu, qui se traduit dans une série de petits tableaux apparemment décousus. Toute intrigue disparaît et, comme le dit la prétendue Amande Hooreman (1979:19) dont nous reparlerons plus loin, "la pièce en elle-même n'a ni queue ni tête". Et cependant, contrairement à la pièce de Cocteau, elle ne sort pas du banal et du quotidien pour autant: aucune intervention du rêve, d'animaux fantaisistes ni d'éléments exotiques, mais des personnages d'une banalité confondante. Nougé -car c'est bien lui le principal responsable de la machination- refuse d'emblée toute entorse au réel: "la réalité juge de tout côté", dit le carton d'invitation. L'absence d'intrigue pousse le spectateur à se demander: "Mais où diable veulent-ils en venir?"

AUTRE ÉNIGME: LA SUPPRESSION DU DÉCOR.

Chez Cocteau, qui précise que "grâce à Irène Lagut [responsable du décor], notre *Tour Eiffel* évoque le myosotis, les papiers guipure des compliments" (1922:71), le décor général est décrit comme suit:

Décor

Première plate-forme de la tour Eiffel.

La toile de fond représente Paris à vol d'oiseau.

À droite, au second plan, un appareil de photographie, de taille humaine. La chambre noire forme un corridor qui rejoint la coulisse. Le devant de l'appareil s'ouvre comme une porte, pour laisser entrer et sortir des personnages.

À droite et à gauche de la scène, au premier plan, à moitié cachés derrière le cadre, se tiennent deux acteurs, vêtus en phonographes, la boîte contenant le corps, le pavillon correspondant à leur bouche. (Cocteau, 1922:75)

Décor de stéréotypes, réminiscences de l'enfance, gadgets et technique moderne. La technique prend forme humaine: ce sont les choses qui parlent et qui vivent, les personnages jouent les scènes au fur et à mesure de leur description. Le ton est donné: féerie moderniste, sur fond de lieux communs.

En revanche, dans *Le dessous des cartes*, Nougé coupe tous ses effets à Cocteau et le décor disparaît:

Au début du spectacle, la scène est complètement vide.

Les quatre menuisiers entrent successivement, ils s'avancent, annoncent le nom de l'auteur et vont occuper ensuite les quatre coins de la scène. (Nougé, 1955:2)

Le lieu stéréotypé de la tour Eiffel est devenu un lieu totalement dépourvu de signes distinctifs, un simple *lieu commun*. Les évocations de la technologie moderne en sont absentes. On pense au détournement que Nougé opéra d'un roman pornographique en supprimant systématiquement les allusions au décor⁴, cela afin de donner plus grande liberté au lecteur de l'*inventer*. C'est bien d'invention qu'il s'agit, et non de description. Le carton d'invitation ne précise-t-il pas: "Nous nous aidons à inventer sur le réel deux ou trois idées efficaces"?

4.- Il s'agit de *Georgette* (Nougé, 1966:1-XXXII).

LES ÉNIGMES DE LA MUSIQUE.

Les deux pièces tiennent du music-hall et sont accompagnées de musique et de danse, mais de façon bien différente.

Chez Cocteau, la musique est écrite par cinq membres du groupe des Six, qui se sont inspirés de la musique populaire française. À travers elle, tout Français retrouve son enfance, les dimanches de sa jeunesse, les chansons de nourrice, c'est la musique qui nous touche, s'extasie Cocteau dans sa préface, mais elle est méprisée par le gratin culturel. Tout comme le texte de Cocteau réhabilite le lieu commun, la musique de scène est constituée de lieux communs musicaux revivifiés par ces jeunes représentants de l'avant-garde musicale parisienne.

La musique de scène du *Dessous des cartes* reprend certains thèmes des *Mariés* comme la marche nuptiale -circonstance oblige- et le quadrille, mais il s'agit de celui des lanciers, le stéréotype en matière de quadrille. Après examen de la partition⁵, Paul Wangermée nous précise que la musique de ce quadrille des lanciers est citée sans modernisation de l'harmonie. Ce morceau est joué en ouverture, mais sur une scène vide, la chorégraphie et la musique n'étant pas synchronisées: "L'ouverture terminée, les personnages entrent en scène et exécutent dans le silence les figures du quadrille" (Nougé, 1955:2). Voilà qui, dès l'abord, surprend le spectateur.

Pour le reste, si l'on en croit les didascalies, la musique relève souvent du registre militaire, mais il est aussi beaucoup question de bruit et de silence, le vacarme et les cris sont fréquents, on garde une impression de cacophonie, encore renforcée par le cortège final où l'orchestre envahit la scène. Amande Hooreman parle à ce propos de "défilés de pantins hystériques et contorsionnés" (1979:19). Il ne faut pas oublier non plus le bruit produit par les menuisiers qui fabriquent une caisse tout au long de la pièce, bruit réel qui parodie sans aucun doute les bruits que les avant-gardes introduisaient dans leurs partitions, comme par exemple le cliquetis de la machine à écrire, l'appel d'une sirène ou le coup de feu qui claque dans la musique de *Parade* (1917), autre ballet de Jean Cocteau dont Érik Satie a écrit la musique.

LA CHORÉOGRAPHIE, LE JEU DE SCÈNE ET LES COSTUMES.

La chorégraphie de Cocteau était exécutée par les Ballets suédois de Rolf de Maré, prestigieuse compagnie d'avant-garde, rivalisant de notoriété parisienne avec les Ballets russes de Diaghilev. Les personnages de Cocteau dansent et représentent les scènes tandis que deux phonographes parlent pour eux et commentent les faits. Le désir de Cocteau de médiatiser l'expression des personnages par les objets et la technique moderne (phonographes parlant sur un ton publicitaire) s'est vu transformé en contrainte par le fait qu'il était difficile de faire parler directement et en français les danseurs auxquels la pièce était destinée dès le départ. Seuls les deux acteurs-phonographes avaient la parole.

Les personnages de Nougé interviennent directement, sans passer par cet artifice médiatique. Quatre menuisiers font néanmoins office de commentateurs -et d'intermède-, ce sont eux qui entrent les premiers en scène, comme les phonographes chez Cocteau. Tous les personnages fantaisistes de Nougé ont disparu pour ne laisser la place à des personnages communs, quotidiens, banals.

En ce qui concerne la chorégraphie, nous nous limiterons à un ou deux exemples en nous référant aux précisions fournies par les didascalies.

5.- Pour une analyse plus approfondie de la partition musicale de la pièce, voir Wangermée (1995:99-100).

La première danse qui apparaît chez Nougé est la danse de la baigneuse de Trouville. Cliché de la villégiature bourgeoisie de l'époque, la baigneuse de Trouville était souvent représentée en photo ou en carte postale. Elle sort ici de l'appareil photographique en maillot de bain pour faire son numéro devant le public de la noce. Elle n'acceptera d'y entrer que quand le photographe l'aura convaincue que l'appareil est une cabine de bain. La baigneuse de Trouville est bien, avec ses mines et ses couleurs criardes, le stéréotype de la mode, de la superficialité et de la joie d'une vie facile.

Son reflet dans la pièce de Nougé est la danseuse à l'éventail, discrète et effacée. Arrivée sur scène, elle ôte sa robe pour se retrouver, elle aussi, en petite tenue, mais sa "petite tunique blanche", contraste avec "l'éclairage coloré" qui illumine la baigneuse; elle en est le contrepoint épuré, vidé de ses artifices.

La danse suivante est la danse des dépêches personnifiées: elles "tombent" en scène, toute la noce leur saute dessus, elles se débattent, puis se présentent: "Je suis la dépêche sans fil et, comme ma sœur la cigogne, j'arrive de New York". Une fois de plus, tradition stéréotypée et technique moderne.

Dans *Le dessous des cartes...*, l'équivalent des dépêches est sans doute le journal et la carte de géographie que le garçon d'honneur étale sur la malle, puis qui sont repris et lus par le marié et la mariée: carte de géographie pour New York, journal -*La Dépêche*- pour les dépêches. Il s'agit d'une inversion des procédés de Nougé qui avait, pour sa part, inversé le vivant et le non vivant. Nougé fait de la dépêche un média d'information et ce sont les personnages concernés qui la lisent. Il démarque encore le procédé de Cocteau sur un autre plan puisqu'il fait mimer toutes les scènes évoquées pendant la lecture par les personnages de la noce, subtile allusion à la mise en scène du texte parodié.

Beaucoup de mouvements de groupe animent les deux pièces, notamment à la fin: chez Cocteau, une fois la photo prise, la tour Eiffel ferme ses portes et la noce s'en va prendre le train, dernier avatar du progrès présent dans la pièce.

Le final du *Dessous des cartes* transforme le cortège ferroviaire en cortège funèbre: le marié, longtemps hésitant, se décide enfin, il saute dans la caisse-malle-cercueil fabriquée par les menuisiers; ceux-ci l'emportent, confirmant ainsi leur ressemblance avec les fossoyeurs d'Hamlet; les autres personnages et même l'orchestre suivent le mouvement dans le plus grand désordre. La noce de Nougé rejoint la noce de Cocteau vue par le marchand d'art: on dirait un enterrement (Cocteau, 1922:106).

Écoutons Amande Hooreman qui nous décrit ces mouvements de groupe:

Ce sont des défilés de pantins hystériques et contorsionnés, habillés de tarlatane teinte, verte pour les trois ingénues et violette pour la belle-mère [...], des marches, des files indiennes saccadées voulant imiter la marche des poupées articulées. (1979:19)

Ainsi, quoiqu'échappant à la médiation de la machine, les personnages du *Dessous des cartes* n'en restent pas moins des marionnettes: ce sont les pantins ridicules de la banalité, qui démarquent les danseurs privés de parole de Cocteau.

En ce qui concerne les costumes, ceux des *Mariés* jouaient sur le stéréotype et l'exagération. Voici ce qu'en dit Cocteau:

Grâce à Jean Hugo, mes personnages, au lieu d'être, comme il arrive au théâtre, trop petits, trop vrais pour supporter les masses lumineuses et décoratives, sont construits, rectifiés, rembourrés, amenés à force d'artifice à une ressemblance et à une échelle épiques. (1927:71)

Ceux du *Dessous des cartes* sont, eux aussi, caricaturaux, mais dans leur banalité et leur petitesse plutôt que dans une excentricité stéréotypée. D'après la description d'Amande Hooreman, les costumes tenaient plus de la fête de patronage que de la pièce de théâtre. Bon marché, banalement criards, ils constituent en eux-mêmes une critique du costume⁶. Simplifiés à l'extrême, ils font pendant à l'absence de décor pour laisser libre cours à l'invention des spectateurs.

L'ÉNIGME DES LIEUX COMMUNS.

Un autre point de rencontre important entre les deux pièces est constitué par les lieux communs, phrases toutes faites, proverbes, expressions populaires, clichés, le plus souvent pris au pied de la lettre.

La pièce de Nougé est construite sur des stéréotypes de tous genres, notamment langagiers. L'intention avouée de l'auteur est de réhabiliter le lieu commun, de lui rendre la force, la jeunesse et la beauté qu'il a perdues à force d'usage. C'est ainsi qu'il fait œuvre de poète, comme il s'en explique dans sa préface:

Le poète doit sortir objets et sentiments de leurs voiles et de leurs brumes, les montrer soudain, si nus et si vite, que l'homme a peine de les reconnaître. Ils le frappent alors avec leur jeunesse, comme s'il n'étaient jamais devenus des vieillards officiels.

C'est le cas des lieux communs, vieux, puissants et universellement admis à la façon des chefs-d'oeuvre, mais dont la beauté, l'originalité, ne nous surprennent plus à force d'usage.

Dans notre spectacle, je réhabilite le lieu commun. À moi de le présenter sous tel angle qu'il retrouve ses vingt ans. (1922:65)

Plus aucune trace ici de l'anti-art ou de la critique artistique et sociale des dadaïstes dont il tire pourtant la fraîcheur de son inspiration. Comme le disait bien Ribemont-Dessaignes, Cocteau fait de l'art avec l'anti-art.

“Les phrases toutes faites, savamment désordonnées” (Wangermée, 1995a:30) qui tissent la pièce de Nougé et constituent autant d'indices qu'il nous faut déchiffrer différent de celles de Cocteau par le simple fait que, comme nous l'avons dit, elles ne sont dépaysées dans un univers de fantaisie. Les emprunts de Nougé sont souvent plus littéraires, ou en tout cas plus recherchés, que ceux de Cocteau. Il ne faut toutefois pas y voir un mépris du langage courant, comme en témoigne *Avertissement*, la première partie du spectacle, construite sur des automatismes langagiers, comme en témoignent également les expériences de réécriture d'une vie entière⁽⁷⁾. Sans doute s'agit-il de prendre le contre-pied du parti-pris populaire et simple, directement compréhensible, de Cocteau et de ne pas ménager le spectateur. Quoi qu'il en soit, Nougé insiste sur le fait que les lieux communs ne sont qu'un paravent qui cache l'essentiel de la pièce lorsqu'il dit que “le véritable mouvement se déployait derrière un rideau de lieux communs en projetant l'ombre la plus pure et la plus angoissante qui se puisse imaginer” (1928:7-8). Une autre énig-

6.—Parodiant les annonces publicitaires des programmes de théâtre, l'adresse du tailleur qui a habillé l'acteur principal figure en petits caractères sur le carton d'invitation (Mariën, 1979:93). Le tailleur Frans, chaussée de Haecht, devait être totalement inconnu, mais cette allusion constitue peut-être une critique de la complaisance avec laquelle Cocteau aligne les collaborateurs de renom et souligne leur participation à sa pièce.

7.—Cf. *L'expérience continue* (Nougé, 1966), qui recueille la majeure partie du travail poétique de l'auteur.

me est donc posée ici, mais quelle que soit sa solution, il est certain que les mobiles de Nougé sont fondamentalement différents de ceux de Cocteau.

Le démarquage général opéré par Nougé et complices à partir de la pièce de Cocteau s'avère complexe: bien sûr, les allusions, les critiques, les détournements peuvent être décryptés, mais l'ensemble forme un inextricable écheveau de fils à dénouer qui s'emmêlent aussitôt qu'on y touche. Si parodie il y a, elle est sans cesse brouillée et la dérision est loin d'être immédiate. "Il fallait que l'on comprenne rien à rien", ne se lasse pas de répéter le marié; l'expression doit être prise au pied de la lettre, comme nombre de celles qui sont employées au cours de la pièce.

Parmi les innombrables pistes qui s'offrent à nous, suivons-en encore deux, qui se révèlent essentielles pour notre propos: celle des acteurs et celle des spectateurs.

L'ÉNIGME DES ACTEURS.

Chez Cocteau, les acteurs sont célèbres, reconnus, brillants, doués. Ils ont un nom: les deux phonographes, par exemple, ne sont autres que Marcel Herrand et Pierre Bertin. Tant Nougé lui-même que ses danseurs, ses musiciens, ses décorateurs occupent le devant de la scène parisienne d'avant-garde. Dans sa préface, Cocteau ne se fait pas faute de reconnaître leurs mérites, qui sont aussi les siens. De plus, la pièce fut créée au Théâtre des Champs-Élysées, qui n'est le premier théâtre venu.

La salle Mercelis, en revanche, où fut créé *Le dessous des cartes*, n'était pas réservée aux manifestations artistiques, il s'agissait d'une salle communale utilisée pour des conférences, des spectacles amateurs, des soirées philanthropiques et des réunions électorales. Le reste du spectacle est à l'avenant: confidentialité, petits moyens, platitude calculée, qualités qui s'expliquent, comme le fait remarquer Robert Wangermée (1995b:89), autant par des raisons économiques que par une volonté de désacralisation du spectacle.

Quant aux auteurs du méfait, nous avons vu qu'ils étaient au nombre de quatre: Nougé, Goemans, Hooreman et Souris. Ils sont accompagnés d'acteurs, parmi lesquels quatre seulement sont des professionnels. Sur le carton d'invitation, les noms sont cités par ordre alphabétique sans que soit aucunement spécifié le rôle, la qualité ou la fonction de chacun. Le début de la pièce marque bien cette volonté de dépersonnalisation, ou plutôt d'œuvre collective: les quatre menuisiers qui prennent place sur la scène au début de la représentation présentent chacun l'auteur, qui se révèle être quatre, indistinctement. Deux ans plus tard, dans un texte dédié à André Souris, Nougé précisera d'ailleurs que le spectacle fut "inventé avec la collaboration constante des acteurs" (1928:7). Tous sont complices dans cette conspiration, ils sont responsables collectivement de leur méfait. À part le marié "habillé par le tailleur Frans", couturier totalement inconnu, les acteurs sont déguisés en pantins médiocres, en marionnettes humaines, aussi abstraits et dépersonnalisés que leurs dialogues.

Mais revenons-en à la lettre d'Amande Hooreman. Il s'agit en fait d'une mystification qui souligne bien l'absence d'importance des noms et la nécessité d'une inversion des rôles entre acteurs et spectateurs. Amande Hooreman n'existe pas et ce sont les quatre complices eux-mêmes qui ont écrit ce compte rendu très critique de leur propre spectacle: les acteurs-auteurs y deviennent spectateurs -ou plutôt spectatrice- et cette pseudo-spectatrice devient à son tour auteur d'une lettre à prendre au pied de la lettre si l'on veut connaître "le dessous des cartes". Les auteurs de la machination y révèlent, de façon voilée, leurs intentions, ainsi que le rôle qu'ils

assignent au spectateur. Cette lettre, dont la supercherie n'a été révélée que cinquante ans plus tard au moment de sa publication (Hooreman, 1979:20), constitue donc un élément supplémentaire de la machination.

L'ÉNIGME DU SPECTATEUR.

Pour Cocteau, le théâtre nécessite le succès rapide et c'est une gloire d'être écouté par le *vrai public*. Le scandale est une gloire, lui aussi, surtout s'il ne fait que retarder -et donc amplifier- le succès d'une pièce. Il faut reconnaître à Cocteau le talent de séduire son spectateur. Écoutons la suite du compte rendu de Marcel Defosse précédemment cité:

Je m'empresse d'ailleurs de rendre à M. Jean Cocteau cette justice que, pour être antérieur, son ouvrage l'emporte néanmoins de beaucoup sur sa contrefaçon par la qualité de l'esprit. Ici, tout se réduisait à d'indigentes plaisanteries dignes d'un vaudeville militaire et à une danse burlesque dont la lourdeur n'était pas aussi comique qu'on paraissait le croire. (Wangermée, 1995b:96)

Toutefois, l'intention des Bruxellois n'était pas d'amuser finement le spectateur...

Nougé en effet n'a aucunement l'intention de faciliter la vie au lecteur: il écrit "pour déranger le lecteur, troubler ses habitudes, pour le livrer à lui-même" (1956:127). Telle était aussi l'intention du groupe Correspondance à l'égard de ses spectateurs. Comme Tzara disait: "On écrit pour chercher des hommes", Nougé dit à son tour: "Nous avons tué le public, nous cherchons des complices". C'est au spectateur de faire lui-même la démarche, d'inventer à son tour pour entrer dans la machination. Or, comment réagit le spectateur devant l'énigme touffue du *Dessous des cartes*? La pseudo-Amande Hooreman nous fournit quelques éléments de réponse dans sa lettre:

Ils sont arrivés nets, froids, tranchants au milieu de la scène puis ils ont obliqué vers la gauche et là, en rang d'oignon légèrement oblique, l'air réprobateur, ils ont attendu que le silence se fasse dans la salle où chacun s'était mis à bavarder à qui mieux mieux.

Je dois avouer que l'effet fut rapide. Instantanément leur air grave avait jeté un froid qui ne fit qu'augmenter encore dès les premières phrases de leur drôle de poème. On sentait les gens inquiets, indécis, se demandant tous: que veulent-ils dire? Et ma foi faute de comprendre on s'occupait l'esprit à chercher.

Puis ils disparurent. On s'attendait presque à les voir s'évanouir dans un nuage de fumée tels les diables dans les films. (1979:18)

Face à l'attitude mystérieuse et glaçante, presque diabolique, des quatre acteurs, le public est d'abord surpris, puis il s'interroge: ne comprenant rien à la pièce, il tente de lui trouver un sens. De spectateur passif, il devient spirituellement actif. Dans ce sens, Nougé pourra écrire deux ans plus tard: "Je n'ai pas à situer la portée d'une expérience qui, par ailleurs, a donné tout ce que l'on pouvait en attendre" (1928:7). C'est au lecteur de faire la démarche, comme c'était au spectateur de la faire au moment de la représentation. Pour les auteurs-acteurs, l'important est que le spectacle ait poussé le spectateur à s'interroger, à arrêter la routine, à opérer un retour sur lui-même. L'objectif, modeste, fut atteint, inutile d'y revenir, les circonstances sont autres à présent. Le spectacle a fait office de miroir pour le spectateur en le renvoyant à lui-même: "Un spectateur du dehors est au-dedans un acteur secret" et "Si les précautions sont bien prises, le spectateur se fait acteur, c'est lui qui accomplit l'acte dont on lui présente l'image" (1956:96).

LE MIROIR OBSCUR.

Miroir du spectateur, *Le dessous des cartes* est aussi le miroir de la pièce détournée, dont il renvoie l'image à ce point déformée qu'elle en est parfois méconnaissable. Le texte de Cocteau, clair, lumineux, fantaisiste et coloré, se reflète en noir et blanc, dépouillé mais obscur, sombre et complexe, dégagé de tous ses artifices pour être réduit à l'essentiel. La "caricature répugnante" qu'y voyait Nougé est épurée et caricaturée à son tour dans le spectacle bruxellois où l'homme se retrouve face à lui-même, débarrassé de la machine et de sa fausse médiation. Qu'on ne s'y trompe pas, cette œuvre apparemment banale constitue bien une machination, une machination contre la machine et son exaltation moderniste, et en particulier contre la machine à spectacle trop bien huilée de Cocteau et du groupe des Six. Et quand on démonte cette dernière, on se rend compte qu'il n'y a rien à comprendre, que le dessous de ces cartes postales hautes en couleur est complètement blanc et vide.

Le groupe de Nougé, en effet, se réclame d'une "attitude de l'esprit consistant dans une remise en question de toutes les données communes". Or c'est justement ces données communes que Cocteau se proposait de revivifier dans sa pièce par des procédés initialement destinés à les remettre en question... Malgré certaines apparences dadaïstes, les Bruxellois sont loin de rechercher le scandale pour le scandale, la méthode qu'ils appliquent ici correspond bien à la manière de *Correspondance*: s'insinuer dans l'esprit et la manière d'un auteur, d'un compositeur pour en altérer les perspectives. La clé -ou l'une des clés- de l'énigme figure sur le carton d'invitation:

La réalité juge de tout côté.

Nous nous aidons à inventer sur le réel deux ou trois idées efficaces. (Mariën, 1979:93)

Il s'agit de deux phrases extraites de *Correspondance*, et ainsi la boucle est bouclée. Machination en soi et mais surtout désir d'abuser le spectateur pour le faire réagir, le spectacle se prolonge au-delà de la scène par une fausse correspondance qui ajoute un éclairage indirect à ce miroir déjà obscur. La séparation entre la scène et la vie se réduit, les rôles des acteurs et des spectateurs s'inversent. Il restera encore aux complices à chahuter la pièce de Cocteau lorsque le théâtre du Groupe libre la jouera quelques mois plus tard. Ils prendront alors la place de spectateurs pour jouer leur rôle de miroir obscur et d'acteurs du chahut, bien sûr, mais avant tout de leur propre vie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

BÉHAR, Henri (1988) *Littéruptures*, Lausanne, l'Âge d'homme.

COCTEAU, Jean (1922) *Les mariés de la tour Eiffel*, Paris, Gallimard (Folio), 1966.

HOOREMAN, Amande et al. (1979) *Lettres mêlées (1920-1966)*, Bruxelles, Les Lèvres nues.

MARIËN, Marcel (1979) *L'activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann.

NOUGÉ, Paul (1928) "Supplément inédit aux *Cahiers de Belgique*", *Distances*, Bruxelles, Didier Deville 1994

NOUGÉ, Paul (1955) "Le dessous des cartes", *Les Lèvres nues*, 6, réédité en fac-similé, Paris, Allia, 1995, 2-10.

- NOUGÉ, Paul (1956) *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1980.
- NOUGÉ, Paul (1966) *L'expérience continue*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1981.
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges (1958) *Déjà jadis*, Paris, Julliard (10/18), 1973.
- WANGERMÉE, Robert (1991) "Les musiciens du surréalisme bruxellois et l'esprit Dada", *Textyle*, 8, 257-268.
- WANGERMÉE, Robert (1995a) "Les perspectives d'une musique surréaliste selon Souris et Nougé", *Le Courrier du Centre international d'Études poétiques*, 208, 25-46.
- WANGERMÉE, Robert (1995b) *André Souris et le complexe d'Orphée*, Liège, Mardaga.