

Panique, héritier de Dada

ELISABETH POUILLY*

Abstract: *Panique, heir of Dada.* The “Panique” group was created in Paris in 1962 by Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal and Roland Topor. It was a direct result of the surrealist movement but it was against the dogmatism of André Breton, preferring to return to the fundamentals of Dada and its spirit of revolt. This new group, which brought together people from several countries, chose the name “Panique”, from the mythical figure of Pan, the god of madness and confusion. Like “Dada”, it was not an usual term for an artistic movement. Moreover, Arrabal disapproved the term “movement” for the group, saying that it was more of a “way of being”, based on contradictions and humour. The theatre was its favourite place for expressing new artistic ideas. Jodorowsky began staging happenings in Mexico, like Dada’s performances at the Cabaret Voltaire. Their other plays were considered as festivities and ceremonies, trying to make the public react, particularly by using both poetical language and swear words. This desire to provoke is to be found in their cinema. The films of Jodorowsky and Topor are characterized by a mixture of genres and a play on expectations. So they chose controversial subjects, like Sade (in *Marquis* by Topor), or to highlight special effects (in *The Holy Mountain* by Jodorowsky). Through exaggeration and provocation in the arts, the “Panique” group used the methods of the surrealists but renewed them by expressing the spirit of Dada.

Keywords: Panique, Jodorowsky, Arrabal, Topor, theatre, happenings, cinema, provocation, mixture of genres.

« Panique » est la création de trois auteurs, venus d’horizons divers et qui se retrouvent à Paris dans les années 60, dans le cercle de plus en plus restreint des surréalistes d’après-guerre : Fernando Arrabal, exilé espagnol fuyant la dictature, Roland Topor, fils de réfugiés polonais, et Alejandro

* Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, France, e-mail: elisabeth.pouilly@etud.sorbonne-nouvelle.fr

Jodorowsky, né au Chili et fils d'émigrants russes. Mus par une réelle volonté de renouveau, de provocation et de liberté, ils se positionnent assez rapidement contre le dogmatisme d'André Breton, chef autoproclamé du mouvement surréaliste, et souhaitent revenir aux bases de cet esprit de révolte qu'a représenté Dada. Topor le premier fera sécession, annonçant : « Je ne crois ni aux choix collectifs, ni aux plébiscites artistiques, ni aux procès surréalistes, ni à la dictature des travailleurs intellectuels, ni à l'avant-garde du prolétariat »¹. Au Café de la Paix, en 1962, est donc créé le groupe « Panique », dont la pensée théorique et les créations, notamment théâtrales et cinématographiques, seront influencées par Dada, mouvement créé en 1916.

La création d'un groupe

« *Panique* »

Si Dada s'inscrivait en réaction contre une société à la dérive, ébranlée par la Première Guerre Mondiale, Panique se définit surtout contre l'ambiance sectaire du mouvement surréaliste sur le déclin, qui impose de plus en plus de règles aux individus pour avoir le droit de se proclamer « surréalistes ». Panique se pose aussi, comme les dadaïstes, contre une certaine idée de l'art et contre le conformisme établi des « mouvements en -isme ». Le choix du nom donné au groupe nouvellement formé est alors crucial. Les trois fondateurs avaient tout d'abord envisagé de se désigner sous le nom de « burlesques », en référence à un style littéraire comique très utilisé par le mouvement baroque (mouvement plus ancien dont les fondateurs du Panique aiment l'exubérance), mais aussi aux boîtes de strip-tease américaines du même nom. La volonté est à la fois provocatrice et annonciatrice d'un programme artistique dans lequel la bienséance n'aurait plus lieu, et où les règles du « bon goût » surréaliste n'existeraient plus.

Enfin, « Panique » est préféré, car plus polysémique. Tout comme « Dada », le mot n'a pas de père désigné, chacun pouvant s'en attribuer la paternité, et en avoir son interprétation. Topor explique : « On me demande souvent : "Qui a trouvé le mot... PANIQUE ?" Je réponds toujours : "Je ne sais plus". Quelle importance ? [...] Aucune importance. C'est cela qui est... PANIQUE »².

¹ Christophe Hubert (dir.), *Topor, l'homme élégant*, Paris, Editions Hermaphrodites, 2004, p. 96.

² Roland Topor, « Qu'est-ce que le... panique ? », in Fernando Arrabal, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006, p. 110.

A l'origine du mot, il y a le dieu grec Pan, figure à la fois sacrée et grotesque. L'hymne homérique dédié à Pan le dit fils d'Hermès et de Dryope, une autre légende le dit fils de Zeus et d'Hybris, la déesse de la Démonstration. L'incertitude et l'excès seront deux concepts à la base du Panique naissant. Le physique même de Pan est anticonformiste, fait obstacle à la raison et à l'ordre établi puisqu'il est monstrueux : mi-homme, mi-bouc, s'apparentant au satyre, dont il partage aussi les pulsions sexuelles excessives. Pour cela, il ne fait pas partie de la société, et ses apparitions déclenchent la « panique ». Il dérange également car il représente un « tout », comme le laisse entendre son étymologie grecque, rappelant le Chaos premier dans la cosmogonie grecque, bien avant la civilisation. Ainsi, « il est le dieu de la totalité, de l'inversion, de la confusion, du profane et du sacré »³, contradictions revendiquées aussi dans les articles des fondateurs du Panique comme garantes d'une liberté totale dans la création artistique. Le choix du personnage mythologique Pan correspond à cette vision syncrétique et libérale puisqu'il représente la folie, la confusion et les pulsions primitives. Arrabal propose d'ailleurs une explication très provocante du mot panique : « Panique, Pan nique, ça veut dire, Pan baise, ça c'est Panique. C'est-à-dire un acte avec la totalité »⁴. Il ajoutera aussi, comme explication du « Panique » :

Le Panique dévore
transgresse
désobéit et
viole.
Le Panique avale la morale et le consensus.⁵

Vers une théorie

Dès la création du groupe, en accord avec leur volonté d'anticonformisme, les membres refusent de le baptiser « mouvement » :

³ Frédéric Aranzueque-Arrieta, *Panique : Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 37.

⁴ Christophe Hubert (dir.), *op.cit.*, p. 333.

⁵ Fernando Arrabal, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, *op. cit.*, p. 212.

« Panique » n'est ni un groupe ni un mouvement artistique ou littéraire ; il serait plutôt un style de vie. Ou, plutôt, j'ignore ce que c'est. Je préférerais même appeler le panique un anti-mouvement qu'un mouvement.⁶

De même, Arrabal joue avec l'exercice imposé de proposer une définition à cet « anti-mouvement » en proposant une « anti-définition » : « Le panique (nom masculin) est une "manière d'être" régie par la confusion, l'humour, la terreur, le hasard et l'euphorie »⁷. Panique est avant tout une attitude, avant d'aboutir à des œuvres d'art, ce qui amènera d'ailleurs la mise en valeur du théâtre comme art le plus proche de la vie. Ainsi, ne voulant pas imposer une « mécanique de l'art » et régler leurs travaux respectifs sur une même ligne artistique restrictive, ces artistes ont longtemps créé sans publier de livre théorique commun. C'est en 1973 qu'Arrabal regroupe divers articles des principaux fondateurs sous le titre « Le Panique »⁸, et il propose en 2006 une réédition augmentée d'un « deuxième manifeste panique », qu'il intitule clairement « Panique, manifeste pour le troisième millénaire »⁹. Néanmoins, les textes rassemblés éclairent autant qu'ils obscurcissent volontairement la compréhension du Panique, mettant l'humour et la confusion au centre de leur théorie. Ainsi, Alejandro Jodorowsky écrit dans un article intitulé « Panique et poulet rôti »:

A est A
 A n'est pas A
 A est plusieurs A
 A n'est pas A mais a été A
 A n'est pas A et n'était pas A
 A n'est pas A mais il était et n'était pas A [...]
 A n'est pas A ou son contraire
 A est B [...]
 A est AA, AAAA, AAAAAA, etc.¹⁰

⁶ Fernando Arrabal, « L'homme panique », compte-rendu de la causerie donnée à Sydney University au mois d'août 1963, repris dans *op. cit.*, p. 60.

⁷ *Ibid.*, p. 60-61.

⁸ Fernando Arrabal, *Le Panique*, Paris, Union général d'éditions, coll. 10/18, 1973.

⁹ Fernando Arrabal, *Panique : manifeste pour le troisième millénaire*, *op. cit.*

¹⁰ Alejandro Jodorowsky, « Panique et poulet rôti », in Fernando Arrabal, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, *op. cit.*, p. 67.

Tristan Tzara en 1918 lançait déjà dans son manifeste Dada une ode à la contradiction : « [...] je suis contre l'action ; pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens »¹¹. Ici, sous une apparente logique, Jodorowsky nous démontre, comme l'affirme Roland Topor, que « la base du Panique, c'est l'explosion de la raison »¹². Topor d'ailleurs s'amusera avec son nom de famille, comme les dadaïstes s'amusaient avec le mot « Dada ». Puisque Hugo Ball, propriétaire du Cabaret Voltaire, affirmait dans son manifeste Dada du 14 juillet 1916 : « Dada c'est le meilleur savon au lait de lys du monde », Topor renchérit en 1965 :

[...] UNE FAMILLE HEUREUSE A TOPOR A SA TABLE
MEME LE PAPE UTILISE TOPOR
[...] TOPOR RASE EN DOUCEUR
Topor laisse les mains douces et blanches
[...] Mettez Topor dans votre moteur
TOPOR EST BON POUR VOUS.¹³

Le manifeste est alors un lieu d'affirmation d'une singularité, montrée sans être forcément théorisée. Il est le symbole paradoxal d'une volonté commune à créer des œuvres originales et distinctes. Puisque Tristan Tzara indiquait dans le manifeste Dada de 1918 : « J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble »¹⁴, Arrabal déclare : « Jodorowsky, Topor et moi (comme trois jazzmen) interprétons ensemble des partitions complètement différentes. »¹⁵

Le théâtre panique

Les éphémères paniques

Si leurs pratiques se veulent différentes, l'accent est tout de même mis sur le théâtre, car il est vu comme l'art le plus apte à réaliser et mettre en scène

¹¹ Tristan Tzara, « Manifeste Dada », in *Dada* n°3, Zurich, décembre 1918.

¹² Christophe Hubert (dir.), *op. cit.*, p. 339.

¹³ Roland Topor, « Topor », in Fernando Arrabal, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, *op.cit.*, p. 99-100.

¹⁴ Tristan Tzara, « Manifeste Dada », in *op. cit.*

¹⁵ Fernando Arrabal, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, *op. cit.*, p. 211.

la « fête panique » : « Le panique trouve son expression la plus complète dans la fête panique, dans la cérémonie théâtrale, dans le jeu, dans l'art et dans la solitude indifférente. »¹⁶ Le contact direct avec le spectateur est recherché, et s'il y a jeu, il reste un jeu théâtral, destiné à provoquer des changements, une remise en question de la norme par le spectateur. Hugo Ball déjà lors de ses premières interventions au Cabaret Voltaire trouvait dans le théâtre le moyen de changer la société en changeant les mentalités de ceux qui venaient les voir :

Seul le théâtre est capable de former une nouvelle société. Il faut tout simplement animer les arrière-plans, les couleurs, les mots et les sons d'une telle manière que, passant par l'inconscient, ils dévorent le quotidien et toute sa misère.¹⁷

Les interventions au Cabaret Voltaire puis les manifestations Dada à Zurich ou encore à Paris en 1920 peuvent être considérées comme les prémices des happenings qui se développeront dans les années 1950. La salle, quand il s'agit du Cabaret Voltaire, ou la scène, quand il s'agit d'un théâtre, est un lieu d'expression et d'innovation, sans qu'aucune discipline soit privilégiée ou même qu'une « harmonie artistique » soit exigée. Tout est mis en place pour créer un art nouveau et faire réagir le spectateur. Ainsi, Hugo Ball paraît-il au Cabaret Voltaire dans un costume d'évêque fait de tubes de cartons, des spectacles sont montés utilisant les masques de Marcel Janco, on joue de la musique sans se préoccuper de musicalité.

Jodorowsky s'inscrit dans cette mouvance dans ses premières créations théâtrales. Tout d'abord metteur en scène au Mexique de pièces de théâtre de l'avant-garde française, comme celles de Beckett, Ionesco ou encore Arrabal, il crée ensuite ce qu'il nomme des « éphémères paniques ». Ces spectacles suivent une trame écrite, puis les acteurs improvisent. Le but recherché est de rendre impossible une deuxième représentation identique. L'événement théâtral doit être vécu d'autant plus intensément par l'acteur et par le spectateur qu'il est unique et « éphémère ». En 1965, Jodorowsky, se penchant sur cette pratique théâtrale, explique :

¹⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹⁷ Hugo Ball, « Munich, 1914 », *La Fuite hors du temps*, Monaco, Éditions du Rocher, 1993, cité dans Guylaine Massoutre, *Renaissances : vivre avec Joyce, Aquin, Yourcenar*, Montréal, Fides, 2008, p. 46.

En acceptant son caractère éphémère, le théâtre trouvera ce qui le distingue des autres arts – et par là même son essence. [...] Les seules traces qu'il pourra laisser resteront gravées dans l'être humain en se manifestant par un changement psychologique.¹⁸

En menant cette posture à terme, pour rendre la représentation totalement éphémère, il ne la crée pas dans un théâtre mais dans tout autre lieu (dans une école d'art, un bassin sportif...), il privilégie des costumes qui se transforment ou se déchirent, et il utilise sur scène des instruments de musique inventés pour l'occasion (pots de toutes tailles formant une batterie ou encore tubes pour les eaux usés pourvus de cordes pour en faire une harpe). Le matériel employé sur scène fait aussi l'objet d'une attention particulière : il s'agit majoritairement de matières organiques ou de denrées périssables. Plusieurs animaux, tels des colombes ou des poules, sont sacrifiés sur scène, comme dans le théâtre originel dionysiaque, et cette vie fragile, exposée et sacrifiée, aide à faire ressentir au spectateur le caractère sacré et exceptionnel de cette « cérémonie panique ». Quant aux autres objets, ils sont jetés aux spectateurs à la fin du spectacle : rien ne doit subsister.

En dehors des éphémères paniques, un théâtre panique va se former, dans lequel resteront la liberté de ton et la volonté de dépasser les limites de ce qui peut être qualifié d'« Art ».

L'excès et le mélange des tons

Arrabal résume ainsi la pensée théâtrale des Paniques :

Malgré d'énormes différences entre nos tentatives, nous faisons du théâtre une fête, une cérémonie d'une ordonnance rigoureuse. La tragédie et le guignol, la poésie et la vulgarité, la comédie et le mélodrame, l'amour et l'érotisme, le happening et la théorie des ensembles, le mauvais goût et le raffinement esthétique, le sacrilège et le sacré, la mise à mort et l'exaltation de la vie, le sordide et le sublime s'insèrent tout naturellement dans cette fête, cette cérémonie « panique ».¹⁹

¹⁸ Alejandro Jodorowsky, « Vers l'éphémère panique ou Sortir le théâtre du théâtre », in Fernando Arrabal, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, op. cit., p. 82.

¹⁹ Fernando Arrabal, « Le théâtre comme cérémonie "panique" », in Fernando Arrabal, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, op. cit., p. 102.

L'une des pièces d'Arrabal, *...Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, se clôt d'ailleurs par un véritable appel aux spectateurs volontaires pour rester et participer à un « rite », qui peut se comprendre comme une poursuite de la pièce, mais cette fois jouée par les spectateurs.

Tout est fait pour sortir le spectateur de son fauteuil et pour créer un univers rompant avec le quotidien, un univers excessif, dans lequel tout est possible. Picabia imaginait déjà en 1924 pour *Relâche* une scène théâtrale dont le décor serait composé de 424 réflecteurs de traction avant empilés, et dont le final était l'arrivée d'une voiture sur scène. Pour *Le Cimetière des voitures* d'Arrabal, la scène est jonchée de carcasses d'automobiles, et dans *El mirón convertido* de Jodorowsky, le décor est celui d'une machine en fer qui s'étend, permettant aux acteurs d'évoluer sur celle-ci. Pour cette dernière pièce, il est aussi noté dès le début que l'emploi de la prestidigitation est requis, notamment lors de la transformation d'une chaise percée :

Chaque pied de la chaise devient tour à tour un bras et une main. Plusieurs pieds, plusieurs bras poussent. La chaise avance comme une araignée. Elle danse. Un de ses bras se lève, fait le signe de croix et de sa paume coule de la mayonnaise.²⁰

Un univers onirique est mis en place, peuplé de femmes gigantesques, d'êtres mi-humains mi-machines et d'hommes faisant de leur vie un jeu dans lequel ils jouent plusieurs rôles. Comme le souligne Frédéric Aranzueque-Arrieta, dans son livre *Panique : Arrabal, Jodorowsky, Topor* :

Le Panique doit être avant tout une fête cérémonielle, une orgie dionysiaque, comme celle que l'on voit dans les films de Jodorowsky, dans les pièces d'Arrabal ou dans les dessins de Topor. Une fête dans laquelle on brise les menottes et les camisoles de force ; une cérémonie où l'on peut clouer les bébés sur les portes, où les nains peuvent tranquillement copuler avec une statue d'église, où la zoophilie et le sadomasochisme deviennent un mode de vie comme un autre.²¹

²⁰ Alejandro Jodorowsky, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, Madrid, Siruela, 2007, p. 382-383 : « Una pata de la silla se transforma en brazo y mano, luego la otra. Le crecen varios pies, varios brazos. La silla avanza como una araña. Danza. Uno de los brazos se levanta, hace el signo de la cruz y de su palma chorre a mayonesa. »

²¹ Frédéric Aranzueque-Arrieta, *op. cit.*, p. 49.

Le jeu en effet peut prendre une forme érotique ou même sadomasochiste chez Arrabal. Dans *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*, les deux protagonistes échouent sur une île suite à un crash d'avion et s'inventent des personnages pour se désennuyer : l'Architecte devient tour à tour une femme et un esclave qui veut se faire fouetter. Le jeu s'étend aussi au langage car l'Architecte jouant le chien en vient, tout du moins dans la didascalie, à prononcer la proposition « Dans les entrailles », « *en langage canin* »²². Un autre jeu de langage est de jouer sur les registres de langue puisque le langage soutenu rejoint souvent la vulgarité dans les pièces paniques, comme par exemple dans *Hypermarché !*, où l'invocation du personnage A. à l'aspirateur est empreinte d'éléments triviaux :

Aspire mes faux pas dans la vie. Aspire le cercueil de mon père que j'ai caché dans mon vagin. Aspire les amours impossibles qui me clouent le cœur. Aspire les idées folles qui me rongent le cerveau. Aspire le beau prince devenu crapaud, les âcres tétons de ma mère, les griffures du monde. Rends-moi pure et propre.²³

Dans cette même pièce le personnage de l'auteur se retrouve finalement nu sur scène et parle avec ses personnages et avec le public. Le langage et la gestuelle paniques se rejoignent pour mêler trivialité et art, quotidien et littérature. Comme l'expose Arrabal dans son manifeste : « Le théâtre panique s'impose à nous par la démesure de son univers baroque »²⁴.

Mais cette volonté de brouiller les genres et de jouer avec le public se retrouve également dans le cinéma panique.

Le cinéma panique

Le mélange des genres

Le cinéma dadaïste était avant tout un cinéma expérimental proposant une vision décalée du monde dans des courts métrages, comme *Entr'acte* de René Clair et Francis Picabia, et *Ballet mécanique* de Fernand Léger, en utilisant des collages, un travail sur la lumière, des images ralenties ou accélérées, ou

²² Fernando Arrabal, *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*, Paris, Union général d'éditions, coll. 10/18, 1991, p. 122.

²³ Alexandro Jodorowsky, *Théâtre sans fin*, Paris, Albin Michel, 2015, p. 211.

²⁴ Fernando Arrabal, « Le théâtre comme cérémonie "panique" », in Fernando Arrabal, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire, op. cit.*, p. 104.

encore superposées. Les deux titres cités montrent également le désir des dadaïstes de dépasser les limites de chaque discipline puisqu' *Entr'acte* sert d'entracte cinématographique au ballet *Relâche* et le *Ballet mécanique* de Léger fait un parallèle entre l'art du ballet et le mouvement perpétuel des machines industrielles et des images kaléidoscopiques. Dada se plaît dans la confusion des genres.

Les paniques héritent de ce désir, tout en ayant à leur portée toute une technique et une histoire cinématographiques, dont ils peuvent s'emparer mais avec lesquelles ils peuvent également jouer. Ainsi Jodorowsky mêle-t-il différentes esthétiques dans ses films. À l'époque auteur de planches de bandes dessinées dans le journal *El Herald de México*, il apporte à *La Montagne sacrée* certains codes de la bande dessinée de science-fiction, comme les couleurs vives et la succession de mondes présentés à travers les représentants des différentes planètes venus aider le personnage principal dans sa quête. Dans *El Topo*, Jodorowsky joue avec d'autres codes, notamment celui du western. Le héros libère une jeune femme, tue des bandits, et se bat en duel dans une première partie mais passe soudain par une mort symbolique de type christique et dans une deuxième partie adopte le physique et la posture d'un moine bouddhiste afin de sauver des monstres enfermés dans une caverne :

Utilisant les codes du western traditionnel (méchants bandits contre braves villageois, pièges du désert, duels au pistolet), Alejandro les pervertit à plaisir. Il y insuffle d'abord une rare dose de violence, mais aussi et surtout y introduit ses futurs thèmes de prédilection : la quête de soi, l'éclatement du couple, la recherche de la spiritualité, l'amour filial, le culte de l'antihéros et de la dérision, l'amour des monstres, la critique de l'Église.²⁵

La première partie du film a tout d'un western crépusculaire, en vogue dans les années 1970, mais le film bascule vers un « western spirituel », où le héros essaie de se racheter.

Roland Topor quant à lui va utiliser en 1984 dans *Marquis* une technique généralement choisie pour un public familial. Le sujet de ce premier long-métrage de Topor est la vie du marquis de Sade, mais l'auteur choisit de le traiter en utilisant des masques animatroniques. Ainsi, Sade porte un masque

²⁵ Jean-Paul Coillard, *De la Cage au grand écran, entretien avec Alejandro Jodorowsky*, Paris, K-Inite, 2009, p. 146.

animé de chien et tous les autres personnages apparaissent de même sous forme d'animaux. La technique amène à faire un parallèle avec des films pour enfants, pourtant le fond est polémique car il présente des personnages dominés par leurs instincts sexuels, et cela va jusqu'à la personnalisation du sexe du marquis, dénommé « Colin », qui discute avec Sade et possède une volonté propre. L'ambiguïté est encore plus grande quand on rapproche cette œuvre d'une autre création de Topor à la même époque : « Téléchat », émission télévisée pour enfants réalisée avec des marionnettes et dans laquelle le chat Groucha a un microvivant, surnommé Micmac, qui intervient régulièrement. Ce mélange des genres réalisé dans ces films va ainsi jusqu'à l'excès, jusqu'au « mauvais genre », se jouant du bon goût.

Jeu avec le public

Théâtraliser, c'est « en rajouter » – sans nuance péjorative. Agir sur l'artifice, et contrairement à un cinéma qui veut à tout instant nous en faire accroire, c'est conserver la conscience du jeu, des rideaux, de la salle qui écoute.²⁶

Les Paniques, et tout particulièrement Jodorowsky, s'emploient à jouer avec et à déjouer les codes du cinéma, refusant la création d'un monde totalement clos et réaliste, où les effets spéciaux ne seraient présents que pour renforcer l'illusion. Le jeu avec le public débuté sur la scène théâtrale se poursuit à travers les films, en donnant à voir l'arrière du décor et en refusant la fracture entre la salle et l'écran. C'est ainsi que dans *El Topo*, une vieille dame dans une auberge se jette sur un esclave puis se tourne vers la caméra en prenant à partie le public : « Vous êtes témoins, il m'embrasse de force. » Quant aux trucages, Jodorowsky les montre dans *La Montagne sacrée*, et se moque des attentes du public, quand les policiers perpètrent un massacre de rue : des seaux de peinture rouge sont envoyés sur les manifestants, le « sang » jaillit d'eux par des petits tuyaux non dissimulés, ce sang d'ailleurs n'est pas toujours rouge mais peut être bleu, et les « morts » bougent encore parfois et relèvent la tête ! Dans son film datant de 2013, *La Danza de la realidad*, Jodorowsky garde cette façon de se libérer du tournage réaliste, en insérant notamment des interventions du réalisateur (lui-même), apportant par

²⁶ René Gardies, *Glauber Rocha*, Paris, Seghers, 1974, p.94.

exemple un pistolet dans la main d'un personnage. Mais c'est à la fin de *La Montagne sacrée* que Jodorowsky affiche le plus clairement ce jeu avec le public puisque le but de ce film est l'ascension d'une montagne par dix personnages afin de prendre la place des sages qui président au sommet et sont immortels. Or arrivés en haut et guidés par le personnage de l'Alchimiste joué par Jodorowsky lui-même, ils éclatent de rire, renversent les sages qui ne sont que des mannequins et Jodorowsky leur révèle le « grand secret » : « Cette vie est-elle réelle ? Non. Ceci est un film. Élargissez le plan. » Ce zoom back permet au public de voir alors à l'écran les techniciens du film en train de tourner la scène.

Le spectateur n'est plus passif mais en intégrant l'envers du décor il intègre l'œuvre à sa réflexion sur la vie. Cela rappelle le rapport au public de Dada : l'œuvre est créée pour jouer sur l'horizon d'attente des spectateurs et détruire leurs illusions sur une idée de l'art jugée obsolète.

Conclusion

La « trinité sacrilège »²⁷ composée d'Arrabal, Jodorowsky et Topor reprend dans le groupe Panique l'idée d'internationalisme, de liberté de création et de provocation prônée par le mouvement Dada. S'attaquant au langage et aux genres convenus, ils se réapproprient le rapport entre la scène ou l'écran et la salle, et usent des connaissances nouvelles sur les arts pour renouveler la critique artistique et sociétale.

Références

- ARANZUEQUE-ARRIETA Frédéric, *Arrabal : la perversion et le sacré*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- ARANZUEQUE-ARRIETA Frédéric, *Panique : Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- ARRABAL Fernando, *Fêtes et rites de la confusion*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1967.
- ARRABAL Fernando, *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*, Paris, Union général d'éditions, coll. 10/18, 1991.
- ARRABAL Fernando, *Le Panique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1973.

²⁷ Frédéric Aranzueque-Arrieta, *op. cit.*, p. 34.

PANIQUE, HERITIER DE DADA

- ARRABAL Fernando, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006.
- BALL Hugo, *La Fuite hors du temps*, Monaco, Éditions du Rocher, 1993.
- BEHAR Henri, *Le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979.
- CHESNEAU Albert, BERENQUER Angel, *Entretiens avec Arrabal. Plaidoyer pour une différence*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978.
- COILLARD Jean-Paul, *De la Cage au grand écran, entretien avec Alejandro Jodorowsky*, Paris, K-Inite, 2009.
- GARDIES René, *Glauber Rocha*, Paris, Seghers, 1974.
- HUBERT Christophe (dir.), *Topor, l'homme élégant*, Paris, Editions Hermaphrodites, 2004.
- JODOROWSKY Alexandro, *Théâtre sans fin*, Paris, Albin Michel, 2015.
- JODOROWSKY Alejandro, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, Madrid, Siruela, 2007.
- LAROCHE Michel, *Alexandre Jodorowsky cinéaste panique*, Paris, Albatros, 1985.
- SCHIFRES Alain, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Pierre Belfond, 1969.
- TZARA Tristan, *Sept manifestes Dada – Lampisteries*, Budry, 1924 / Pauvert, 1963.

ELISABETH POUILLY is a PhD student in Theatre Studies at the University Paris III – Sorbonne Nouvelle. She has a master's degree in Comparative Literature. Her doctorate, under the supervision of Joseph Danan, continues the research started in her master's thesis on the links between the cinema and the theatre in the work of Alejandro Jodorowsky, co-creator, with Arrabal and Topor, of the Panique group.

