

# ESPACES ONIRIQUES DANS L'ŒUVRE PANIQUE DE ROLAND TOPOR OU DE L'INSERTION DU FANTASTIQUE DANS LE QUOTIDIEN

DOMINGO PUJANTE GONZÁLEZ  
*Universitat de València*

À Xavier Kalinski

Fernando Arrabal remémore dans son dernier roman publié en 2002 et intitulé *Champagne pour tous!*, titre qui paraphrase la célèbre invitation de Roland Topor, ces années fertiles d'amitié complice et de création ludique et foisonnante, folle et révoltée vécues aux côtés de ce prolifique auteur français d'origine juive polonaise mort prématurément en 1997.

—Grâce à toi, Topor, quelle fête est le mouvement panique depuis trente-cinq ans! Depuis le 7 février 1962, jour de la création du groupe.

—Ce jour-là Jodorowsky, toi et moi, nous avons pris la meilleure décision... tous les trois d'accord... il y avait la couronne mais il n'y avait ni crâne ni fève!

En nous auto-expulsant... sans rouler jamais trop vite vers l'immortalité [...] au café de la Paix... merde! [...] Nous nous sommes refusés à connaître les charmes et la hargne des excommunications et des intronisations... des partis, des groupes, des mouvements ou des groupuscules plus ou moins artistiques. Ni regrets ni frissons!

—Il y en a qui portent les képis à l'intérieur de la tête!

Nous connaissions le mot final de la chimère.

—Et oui, Arrabal! Seuls les imbéciles ne changent pas d'idées.

—Et les fanatiques et les inquisiteurs, sont-ils capables d'évoluer?

—Que de soirées!...

—...que de culs, que de poèmes de Góngora, que de parterres, que de matelots de la reine, que de nénuphars sur testicules, que de filles de bonne compagnie, que de briques blondes et de plagiaires mous...

—La vie quotidienne ne l'était plus quand le dieu Pan faisait ses brusques apparitions<sup>1</sup>.

Le dieu Pan personnifie l'ambiguïté de sa propre nature dans un espace qui n'est pas seulement géographique mais qui actualise également la métaphore d'un territoire intérieur. Les grottes obscures de l'Arcadie qu'il habite représentent à la fois un paysage physique et psychique où demeurent nos pulsions. Il s'agit de ces trous noirs de la psyché où affleurent le désir et la panique, ce mouvement d'attraction et de répulsion où s'installe l'imagination. Pour les créateurs du Groupe Panique, Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky et Roland Topor, la littérature dite réaliste est vulgaire et grossière car les auteurs qui la cultivent recréent la dimension la plus apparente et la plus creuse du monde sous prétexte de restituer le réel. Dans sa vaste et polymorphe production artistique et littéraire, Topor —le plus osé des trois auteurs— donnera libre cours aux aspects oniriques et magiques de la réalité afin de rétablir la puissance inconsciente de l'existence et de redonner un sens au concept de vérité. J'envisage dans ce travail d'analyser la présence et la valeur de cette insertion constante et troublante du fantastique dans le quotidien et la prolifération d'espaces oniriques déconcertants où rôde l'angoisse dans l'œuvre toporienne.

Lorsque l'on aborde la production panique, il est difficile de ne pas succomber à la tentation de faire des interprétations psychanalytiques, étant donné la récurrence de certains leitmotivs et l'ancrage des personnages à un temps achronique et à des coordonnées spatiales étroitement liées à un univers onirique. Les œuvres paniques ne sont pas seulement en rupture avec la production artistique et littéraire de leur temps mais elles s'avancent également à leur évolution logique dans un espace géographique concret. En outre, Topor et les autres auteurs paniques questionnent les institutions de l'art et de la littérature qui deviennent dérisoires et burlesques par le biais de toute une série de phénomènes et de procédures complexes et multiples où le langage jouera un rôle primordial. Dans la production panique, on assiste d'une manière générale à la confrontation de deux situations antagoniques. Cette alternance de conduites, de moments, de sentiments, cette négativité marquée par un manque d'unité, de mesure, de goût et de logique tradition-

1 ARRABAL, F., *Champagne pour tous!*, Paris, Stock, 2002, pp. 127-130.

nelles ayant un but satirique et contestataire, combatif, voire belliqueux, fait partie sans aucun doute de ce que les critiques ont accordé d'appeler d'une manière générale l'avant-garde. Or, Topor ne démantibule pas les conventions par un pur plaisir de destruction, il sape l'ordre établi en vue de bâtir un nouvel ordre où l'unité, la beauté et la vérité considérées comme des conventions incitant à l'intolérance, à la répression et à la censure n'aient pas de place. Dans l'œuvre toporienne, le lecteur —ou le spectateur— est confronté à des univers circulaires et clos du point de vue de l'espace où pululent toute une série de personnages entourés d'objets dégradés, déformés ou métamorphosés. Il s'agit d'entités fictionnelles qui réagissent brusquement face au monde extérieur qui les oppresse, ce qui contribue à mettre en exergue leur étrangeté, voire leur aliénation, et l'éloignement d'un monde qui s'impose comme réel. Il est évident que les surréalistes dans leurs vies et dans leurs œuvres s'étaient entêtés des décennies durant à traverser cette fine lisière entre la réalité et la surréalité, ce miroir déformant qui nous renvoie notre propre image. Les paniques les ont fréquentés mais ils se sont vite séparés du groupe, après avoir vérifié par eux-mêmes le dogmatisme dans lequel était tombé le Pape Breton qu'Arrabal décrit de cette manière:

Atravesaba los umbrales con el empaque y la tiesura de Curro Romero haciendo el paseíllo en el silencio de la Maestranza. Al fondo y a la izquierda, como convenía a semejantes contertulios, los asiduos esperábamos en torno a una larga mesa. En aquellos tiempos, 1961, 1962, 1963, existía un gran espejo que tapaba la pared. [...] Breton, en cuanto se asentaba en su silla, cruzaba sus manos en su espalda y ritualmente bebía el primer trago de su *ballon de rouge*, que traduciríamos a lo bestia, pero con inesperado acierto, por *balón de rojo* o *copón de tinto*. Acto seguido se contemplaba en el espejo. Y con razón. Con su blanca y flotante cabellera, su mirada aguileña, su majestuoso donaire, ya no era el adolescente guaperas de sus años mozos, sino un venerable poeta de 70 años con la hermosura y la fiereza de la gallardía desparramada en un espacio siempre desmesurado<sup>2</sup>.

Je ne saurais insister sur le fait que Topor ne cherche rien d'autre qu'à se dégager de l'interdit, du tabou et de la censure imposés par une société castratrice et qui pratique l'exclusion. Ainsi adopte-il des formes proches de l'univers des rêves, a recours à des éléments appartenant au domaine de la

2 ARRABAL, F., «¡Surrealistas!», in *Visiones de Fernando Arrabal*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, p. 83.

fantaisie hantée par l'imagination et la mémoire. Il s'agit de toute une cosmogonie onirique où l'espace, le temps, les objets et les personnages acquièrent une nouvelle dimension, une autre profondeur fortement imprégnée d'une charge sexuelle et corporelle afin de casser, voire de transgresser, les limites que la réalité s'évertue d'imposer. Toute la quête toporienne se traduit de manière visuelle en des images extrêmes frôlant et même dépassant les limites de ce que la sensibilité humaine est censée supporter, des visions cauchemardesques où le corps est morcelé, torturé, métamorphosé. Les auteurs paniques se montrent parfois surpris de ces images de l'abîme créées par leur imagination débridée. Le fait d'avoir recours à une insertion obsédante d'un fantastique horrible et extrême et à une prolifération d'espaces et formes oniriques ne fait que dévoiler et souligner que l'artiste ou l'écrivain n'ont pas pour mission de résoudre des conflits ou des interdits intrinsèques à la vie de l'homme social. Il s'agirait plutôt de les rendre évidents, de les questionner, de les transformer en faisant qu'ils se chargent d'une nouvelle signification libératrice. Le sacrifice du corps permet de représenter la souffrance de l'homme moderne face à sa propre solitude et à l'absence de Dieu. C'est ainsi que le corps devient l'essence de l'être. Aussi sera-t-il revendiqué et sacralisé. Dans l'œuvre de Topor s'opère une récupération du corporel, de tout ce qui a été jugé sordide et immonde par les valeurs éthiques et esthétiques de la culture judéo-chrétienne. C'est sa manière d'exalter la vie et l'homme à partir d'images crues. Il cherche le bonheur d'une manière subversive. Rien ne doit être digne de mépris, personne ne doit être emprisonné dans l'archipel de la laideur, car tout peut être objet de désir, ou comme l'auteur le dit lui-même en 1965 dans son *Petit Mémento Panique*: «Tout peut être trouvé beau, tout peut rentrer dans une esthétique [...] Toutes les monstruosité sociales sont esthétiques (guerre, misère, mort, amour, etc.)»<sup>3</sup>. «En effet tout se démonte, se mange, se câline, se démolit, se retourne, se renverse, il n'y a pas de permis ou de défendu, de propre ou de sale. Ils ont raison: Platon le dit, il y a des idées de tout, même des choses les plus triviales, même de la merde. Celui qui se veut «pur» passe à côté du Vrai»<sup>4</sup>. En ce sens, Topor fait office de figure tutélaire car ses représentations s'efforcent de «provoquer» chez le lecteur ou le spectateur un sentiment de catharsis, plutôt artaudienne qu'aristotélicienne, visant à la contemplation non seulement de l'endroit mais aussi de l'envers de l'être, ce qui signifie

3 TOPOR, R., «Petit Mémento Panique», in ARRABAL, F., *Le Panique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1973, p. 70.

4 FEDOROFF, M. «Le poète enfant», in GLIBOTA, A., *Arrabal Espace*, Studio di Val Cervo, P.A.C., 1993, p. 144.

mettre à titre d'égalité, côte à côte, la réalité de l'imagination, des rêves et des phantasmes et la propre vie. Ainsi «le phénomène cathartique pour Artaud n'a pas pour but de libérer le spectateur de certaines passions en s'appuyant sur des émotions de base comme la crainte et la pitié, mais catharsis veut simplement dire, pour lui, prise de conscience des forces du subconscient, découverte d'un moi collectif, qui est fin en soi, qui n'enseigne rien, sinon une meilleure connaissance de soi»<sup>5</sup>.

Je voudrais à présent illustrer mes propos avec deux œuvres qui résumement parfaitement, me semble-t-il, tout ce que j'ai dit jusqu'à présent. Il s'agit du roman *Portrait en pied de Suzanne*, publié pour la première fois chez Balland en 1978 et du recueil de nouvelles intitulé *Café Panique* publié aux éditions du Seuil en 1982. Cette première œuvre me permettra de démontrer qu'il existe une cohérence propre à Topor, qui pourrait paraître un manque de cohérence ou un signe d'absurdité aux yeux d'un esprit cartésien, ordonné et calculateur. Le lecteur est une fois de plus confronté au désir toporien de vouloir faire aboutir d'une manière extrême une situation insoutenable, inquiétante et horrible. Le roman se prête à un résumé aisé: le narrateur tombe amoureux de son pied gauche blessé qui prend corps et incarne Suzanne, la femme de sa vie. Le couple infernal réuni en un seul corps va connaître les doutes et les déchirements communs aux amants ordinaires. Le héros se livre à cette romance schizophrénique, à cette danse fatale qui n'est qu'un faux pas de deux. À la fois homme et femme, maître et serviteur, il se démènera pour échapper à son destin en poussant Suzanne sous les roues d'un tramway. Cependant, avant d'arriver à ce paroxysme, cet apogée du désarroi proche de la folie, de l'auto-immolation et de l'auto-mutilation, toute une série de vicissitudes se succèdent où l'espace intérieur et extérieur particulièrement oppressant contribuent à créer une atmosphère de tension et de mystère menant à ce dénouement tragique. Le titre du roman est déjà ambigu, voire ironique et il nous fournit, à travers ce jeu de mots, les trois éléments importants de la fiction: le portrait, le pied et Suzanne. En effet, le lecteur n'assiste jamais à un portrait en pied mais à un portrait du pied métamorphosé en Suzanne. Le corps nous est déjà montré comme une entité fragmentée, morcelée, tronquée. Le récit est raconté à la première personne par un narrateur omniscient et omniprésent qui constitue également la voix du personnage principal, sorte d'anti-héros, à travers les yeux duquel le lecteur voit le monde qui l'entoure. Nous assistons donc à un long monologue d'un

---

5 TONELLI, F., *L'Esthétique de la cruauté. Étude des implications esthétiques du «Théâtre de la cruauté» d'Antonin Artaud*, Paris, Nizet, 1972, pp. 43-44.

personnage dont on ignore tout: son nom, sa condition sociale, son âge, son travail, sa vie privée ou les raisons qui l'ont poussé à entreprendre cette fuite en avant, ce chemin sans retour ou cette déperdition du corps. Le lecteur, impavide et impuissant, ne pourra que l'accompagner dans cet exode, cette débâcle panique. Il se sentira entraîné par ce tourbillon et se verra contraint à reconstruire ces trous du passé et en somme toute une identité brisée: «J'ignore si je suis peintre, architecte ou employé, mais je dois être pauvre puisque j'attache une grande importance à mon travail. Les raisons pour lesquelles j'ai dû fuir Paris sont ambiguës; en tout cas j'évite soigneusement de penser aux circonstances de mon départ»<sup>6</sup>. Topor nous offre une fois de plus un contrat à signer dès la première page sous forme d'énigme à décrypter. Le lecteur deviendra un alter ego du héros, sa mémoire. Il comblera ce processus amnésique qui s'est opéré chez lui et tâchera de résoudre le mystère qui s'annonce. On sait qu'il se trouve dans une ville étrangère qui se nomme Caracas, dont les habitants prononcent *Carcasse* «avec une intonation lugubre qui provoque le malaise» et dont il méconnaît la langue, pourtant il ne s'agit pas de la capitale du Venezuela. On apprend également qu'il est là depuis 23 jours, détail très précis qui contraste avec l'imprécision de ses souvenirs. Ce chiffre semble fasciner l'auteur. Rappelons au passage qu'Alice dans son conte *Alice au pays des lettres* —texte qui rend hommage à Lewis Carroll qu'il admire— s'endort à la page 23 de sa lecture, ce qui déclenche la fantaisie et la fiction. «Mes parents sont nés dans ce pays misérable d'Europe centrale, dont j'ignore la langue. En fait, il existe une incommunicabilité absolue entre ceux qui la parlent et moi» (P.P.S., p. 8).

Le héros parcourt sans trêve ni relâche le dédale de ses ruelles noires. Nous sommes face à l'espace du labyrinthe très fréquent dans les œuvres paniques où l'absence de lumière et l'ambiance lugubre et fantasmagorique s'emparent du personnage et confèrent une impression onirique au récit. En effet, ce n'est pas l'espace extérieur qui exerce une forte emprise sur le personnage et sa perception du monde, bien au contraire, c'est l'espace intérieur du personnage, obscur, ténébreux et crépusculaire qui se projette sur l'extérieur à travers des ombres spectrales qui donnent un aspect décrépit et moribond à tout ce qu'il contemple, tel un nouveau Lorenzaccio, ce héros visionnaire et chimérique qui lutte contre ses propres phantasmes. On dirait que le décor est né de l'angoisse du personnage.

<sup>6</sup> TOPOR, R., *Portrait en pied de Suzanne* [1978], Paris, Denoël, 2000, p. 7. Par la suite les références à l'œuvre seront indiquées entre parenthèses dans le texte: (P.P.S., p. X).

Les maisons possèdent de somptueuses façades baroques, mais je souffre de constater leur état de délabrement. Les détails des ornements et des sculptures disparaissent sous une couche de crasse. Le ciel, un ciel d'hiver, ne donne guère de clarté non plus. Je m'abîme les yeux à scruter la pénombre tout en sachant d'avance que mes croquis son faux. Les formes et les valeurs se dérobent, les angles changent. Les pierres que je m'acharne à déchiffrer se troublent comme une eau sale. Ma main explore à l'aveuglette des paysages glauques.

L'obscurité devient si dense, maintenant, que la page de mon agenda se fond dans la nuit. Une pensée me traverse: «Le dessin doit être juste puisqu'il est aussi confus que le modèle» (P.P.S., pp. 8-9).

Mis à part le goût du narrateur pour le dessin, quelques détails autobiographiques nous font subodorer l'autre Topor, le timide, le marqué par le fer rouge de la souffrance et nous permettent de situer spatialement le récit en Pologne d'où est parti Abram Topor, juif non pratiquant, son père et prix de sculpture de l'École des Beaux-Arts de Varsovie, au début des années 30. Il est venu s'exiler à Paris avec sa fiancée Zlata Binsztok pour échapper à l'antisémitisme d'Europe Centrale. La famille sera dispersée quelque temps plus tard et cette séparation du corps familial restera comme un traumatisme gravé dans la mémoire de l'enfant de trois ans. La confusion temporelle, le temps cyclique fait d'anticipations traduisent cet état d'ébranlement et de délabrement, mélangé à la sensation épouvantable et douloureuse d'être un fardeau abandonné dans un fossé de la route. Je voudrais insister sur l'importance de cet espace funèbre, obituaire, voire macabre, qui inonde le roman et qui émane du narrateur en constituant l'essence du personnage et sa quête d'identité. En effet, le lecteur assiste tout le long du récit à un délire halluciné où le décor joue un rôle primordial. Il s'agit de cet espace de cauchemar déjà signalé où règne l'obscurité. Ainsi tous ces éléments semblent mettre en place un monde infernal. Et c'est dans cette atmosphère de désagrégation où s'insère la discontinuité du discours du héros, son incohérence étant constitutive du texte. Cette fragmentation est systématique et ne fait qu'alterner récit et dialogue, pensées et discours, passé et présent, rêve et réalité. Ces jeux de rupture soulignent le fait que le personnage semble perdre la maîtrise intellectuelle de sa pensée. On a affaire à un véritable discours intérieur qui ouvre sur le désespoir du personnage à la recherche de lui-même. Ce ton du délire contribue à créer une charge émotionnelle croissante, accentuée par les interrogations rhétoriques et par les exclamations, ce qui altère la pensée du héros. Peu à peu le discours n'est plus régi par le raisonnement mais par le ressassement, par la répétition lassante: image de

Suzanne, image du temps perdu, image dévalorisante des hommes. Le héros part à la recherche d'une unité mais il ne met en scène qu'une multiplicité de soi frôlant la schizophrénie en tant que désagrégation psychique caractérisée par l'ambivalence de pensées, une conduite paradoxale, la perte de contact avec la réalité et un repli sur soi. Le héros se représente dans toute son ambiguïté: il est à la fois lui-même et Suzanne, le bourreau et la victime. Il se démultiplie en se projetant sur différents plans temporels: un récit au passé évoque le personnage intègre, un récit au présent montre un être dédoublé et torturé mal à l'aise dans un corps monstrueux qu'il maîtrise de moins en moins bien. Enfin, un récit fait d'anticipations offre un personnage restauré par l'action meurtrière ou suicidaire dont il est tout à la fois auteur et récepteur. Les continuelles reprises et palinodies à travers lesquelles le héros rétracte ce qu'il a dit auparavant soulignent sa faiblesse et le montrent cherchant une maîtrise de soi avant l'acte ultime qui donnera sens à sa vie. En outre, l'humanité est présentée sous un aspect dérisoire et cruel. Cette atmosphère asphyxiante ne peut aboutir qu'à la mort qui permettra la reconstitution d'une cohérence du héros. Le narrateur doit y trouver une identité perdue à la fois sexuelle et morale, personnelle et sociale, intérieure et extérieure, une réconciliation avec lui-même.

Je prétends à présent ébaucher quelques traits de l'importance de l'espace du corps dans le roman et dans toute la production toporienne. Le personnage toporien prend conscience de son corps à travers la souffrance. Ainsi le premier contact qu'a le héros avec l'espèce humaine lui faisant s'éveiller de cet état de léthargie qui le caractérise, se produit d'une manière violente. En opposition avec l'absence de vie de ce qui est censé être animé que le narrateur transmet au lecteur, l'objet inanimé apparaît métaphoriquement doué de vie, de volonté et de pouvoir d'action: «La réalité devient plus accessible dès qu'elle fait mal. Le caillou qui m'a blessé ne présente rien de commun avec mes mouvantes façades. Il n'est pas flou, lui. Ses caractéristiques sont simples mais précises. Son poids écrase, ses arêtes déchirent, ses angles percent. Il sait faire jaillir le sang» (P.P.S., p. 11). Cet accident fortuit fait que le héros considère et s'aperçoit de sa propre monstruosité, de sa difformité et de l'écœurement qu'engendre son corps. Ainsi il revit — comme le fera le héros arrabalien de *La pierre de la folie* que les camarades de l'école appelaient «grosse-tête» et «Quasimodo»<sup>7</sup> — avec une féroce

7 ARRABAL, F., *La pierre de la folie. Livre panique*, Paris, Julliard, 1962, p. 111. «Je sortais de l'école en courant pour décourager mes poursuivants. Dès mon retour à la maison je me réfugiais dans ma chambre. À travers les rideaux je regardais mes petits

intensité la souffrance et le rejet causés par sa différence pendant son enfance et son adolescence.

La cruelle prémisse hygiéniste et morale qui prétend que le corps est le miroir de l'âme se montre avec toute sa crudité et sa brutalité par le biais de l'auto-animalisation du personnage qui s'inflige un châtement moral, activé par le sentiment de faute et de péché qui doivent être expiés. Ainsi le héros se rabaisse à la condition d'un porc qui n'est bon qu'à être engraisé et sacrifié et qui se délecte à se vautrer dans la fange. Ce douloureux processus de mépris de son propre corps fait que la solitude physique et extérieure de l'espace soit en rapport direct avec la solitude intérieure, à laquelle s'unit d'une manière tragique la solitude émotionnelle à travers un mécanisme de prise de conscience. L'excès de nourriture est le corollaire du manque d'affection.

Mon Dieu, je suis trop gros ! Personne ne m'aime. Je suis encore jeune, pourtant. Mais il en a toujours été ainsi. À l'école, on me surnommait Bouboule, et plus tard Gros-Bide ou Gros-Lard, ou Gras-Double. Dieu, comme j'ai souffert ! Je suis seul à savoir quel trésor de pureté se trouve enfoui sous mes bourrelets de graisse. Les autres considèrent avec dégoût ce corps qu'ils croient être la représentation physique de mon état moral. Ainsi les visiteurs d'un zoo se figurent-ils souvent les animaux comme des types d'humanité coupable, condamnés à exposer au vu de tous leur dégradation. Le singe est un homme obscène et le tigre un homme fourbe, le serpent un homme vil et le lion un homme fier. Moi je suis un porc. Glouton et sale. L'esprit incapable de s'élever au-dessus du sol. La pesanteur divine me dicte sa loi: à ras de terre demeure mon corps, là doit croupir mon âme (P.P.S., pp. 11-12).

Le héros a gardé cette image enfantine de soi-même qui le traumatise, une perception négative de soi qui est renforcée par l'idée religieuse de la chute et qui l'empêche de s'épanouir émotionnellement dans la vie adulte. Cette prise de conscience involontaire et imprévue fait transparaitre son obsession par la gourmandise et son désir d'être mince, ce qui dévoile à son tour son déséquilibre et la scission qui s'opère entre son enveloppe physique et sa partie psychique, entre son ignominie extérieure et sa pureté intérieure,

---

camarades qui scandaient «grosse tête, grosse-tête» ou «Quasi-modo, Quasi-modo». Alors je me déshabillais complètement, je m'examinais dans la glace de l'armoire, et je voyais qu'en effet, ma tête était très grosse, et que je ressemblais à Quasimodo. Je me mis à pleurer. Les enfants criaient de plus en plus fort «grosse-tête» et «Quasimodo». Et je continuais à m'examiner, nu, dans la glace —en pleurant. Enfin, je me masturbais—.

entre son corps et son âme. Ce dédoublement ou cette dichotomie de l'être et l'absence de reconnaissance de son propre corps, qui est perçu comme un parasite, une entité étrangère et douée de vie indépendante, a fait que le héros traverse des étapes d'anorexie et de boulimie successives et douloureuses qui ont mis en danger sa survie.

J'ai souvent pris la décision héroïque de cesser de m'alimenter. Complètement. Ainsi l'alternative serait simple: maigrir ou mourir. Ma gangue de graisse fondrait, la maudite ! Je surgirais alors, translucide, éphémère, tel qu'en moi-même je suis. Par malheur, je ne dispose pas d'une volonté suffisante. La faim triomphe aisément de mes belles résolutions, je craque. Et si, d'aventure, je m'obstine à résister, plus exemplaire est ma faillite. Je m'empiffre de charcuterie, de pain et de gâteaux à la crème. Je bouffe à en crever. Pour détruire le corps ignoble dont je suis la victime. Tant pis si mon âme enfantine est entraînée dans sa chute ! Je ne me regretterai pas (P.P.S., pp. 12-13).

Le mépris et le dégoût générés par son corps sont tellement paniques qu'il éprouve un sentiment d'attraction et de répulsion vis-à-vis de lui-même. Cette émotion et ce jugement contradictoires éveillent chez le narrateur les instincts les plus bas d'un point de vue moral, la cruauté la plus fine envers son corps, ce qui fomenté l'envie cannibale de s'auto-annihiler, de se sacrifier, de manger sa propre chair: «Le corps nu que j'aperçois chaque fois que je passe devant la glace me soulève le cœur. Cette chair blanchâtre parsemée de poils noirs m'attire et me répugne à la fois. Sa laideur m'est odieuse mais la faim me rend altruiste. Je salive en regardant ma viande» (P.P.S., p. 22). Dans le comble de son désespoir, la religion, qui a causé entre autres cette dépréciation corporelle, ne peut pas le secourir. En effet, le héros interprète d'une manière ironique et blasphématoire que le bestialité qui s'est emparé de son corps est le résultat de l'application de la justice divine.

La prière me monte souvent aux lèvres, bien que je ne sois pas croyant. Je ne crains pas le vide causé par l'absence de Dieu. J'y gagne au contraire une marge plus grande pour évoluer. Je supporte mieux la carence divine qu'un creux à l'estomac. A moins que l'une ne soit la cause de l'autre. Dieu se trouve en chaque homme. En chacun, il prend une forme différente. Chez moi, c'est la faim. «Le gourmand creuse sa tombe avec ses dents», prétend le proverbe. Les miennes sont capables d'édifier une église.

Après tout, c'est peut-être la soif d'absolu qui m'aiguise l'appétit! La faim bestiale dont je souffre serait, dans ce cas, la plus haute manifestation de ma spiritualité. J'ai tort d'en avoir honte. Je suis fou de la contraindre! (P.P.S., pp. 22-23).

Ainsi tous les personnages qu'il rencontre dans cet espace sombre et inhospitalier représentent une menace. Il n'est plus capable d'imaginer des rapports qui ne soient pas fondés sur l'intérêt, sur la souffrance et la domination caractéristiques des rituels sadomasochistes où maître et esclave acquièrent leur sens. Des cérémonies que le héros associe aux pratiques religieuses chrétiennes. La désolation, l'incompréhension et l'isolement atteignent un sommet extrême et contribuent à renforcer l'idée d'onirisme. C'est le cas de la jeune vendeuse d'un magasin de chaussures qui est ouvert la nuit. Il s'agit d'une femme qui est réifiée par le regard du narrateur. Elle devient un automate, sorte de poupée ou de poussah, dépourvue d'intelligence «avec son front bas et sa bouche entrouverte» (P.P.S., p. 27).

Lorsque j'ai terminé mon numéro de mime, elle hoche la tête et va choisir une boîte dans une pile. Puis elle m'invite à prendre un siège, et lorsque j'ai obéi, elle s'accroupit à mes pieds, dans une attitude de prière, ou plus exactement d'adoration. Je me plais à imaginer que ma venue dans ce magasin de Caracas, à trois heures du matin, était depuis des siècles annoncée par les prophètes, et que cette femme accomplit les rites prévus par le cérémonial. Telle une esclave consentante, elle retire mes chaussures. Je suppose qu'elle s'apprête à me laver les pieds, après quoi nous partagerons le pain et le vin. Mais elle se contente de soulever le couvercle de la boîte en carton, et de défaire le papier de soie qui enveloppe une paire de souliers, d'un modèle identique aux miens. (P.P.S., pp. 27-28).

Cet épisode acquiert une importance capitale dans le roman puis qu'il met en évidence le pied qui est annoncé dans le titre et opère un virement radical vers l'accentuation et l'exacerbation de la souffrance physique et corporelle. Après avoir insulté et menacé la jeune femme qui accepte avec résignation l'assassin que la fatalité lui enverra —«ce sera un éventreur poli ou un étrangleur rustique, mais il me ressemblera» (P.P.S., p. 29), dit-il—, le héros continue son périple nocturne avec ses nouvelles chaussures trop petites, et devenues soudainement un engin de supplice.

Maudite soit ma sensiblerie! Maudite la vendeuse qui m'a vendu ces instruments de torture! Maudit le magasin ! Maudit le chauffeur de taxi ! Maudite la ville et maudit mon corps duquel provient tout le mal. J'ignorais qu'une douleur venue d'en bas pût être aussi intense. J'ai appris depuis longtemps à redouter celles qui naissent au sommet: rage de dents ou migraine, mais je découvre l'extraordinaire étendue de mon réseau d'information. Quelque part, très loin de mon cerveau, un morceau de cuir me cisaille le talon, et bien, mon cerveau est parfaitement renseigné. Il ressent

toutes les affres éprouvés par le pied, à l'instant même, et sans indifférence. A chaque pas, je suis au bord de l'évanouissement. Que j'attaque du bout de la semelle ou du talon, la torture augmente. Mes joues sont inondées de larmes, je gémiss comme un enfant (P.P.S., pp. 29-30).

Lorsqu'il arrive à l'hôtel à moitié évanoui l'ascenseur est en panne. Aussi est-il forcé de monter à pied les sept étages, devenus autant d'étapes de ce calvaire. Cette mortification du corps le convertit en victime propiciatoire: «Je baigne mes pauvres pieds, l'un après l'autre, dans le lavabo. Ils sont gonflés, tuméfiés à faire pitié. Le gauche, surtout, présente une vilaine blessure à la naissance du tendon. La plaie paraît profonde abondamment. Pour épargner les draps, je me sers d'une serviette éponge en guise de pansement. Je perds connaissance» (P.P.S., p. 31). Ce moment de souffrance extrême représente un tournant dans la fiction car lorsque le narrateur reprendra connaissance, il sera métamorphosé, ce qui contribuera à accélérer cette descente aux enfers intérieure et extérieure et à précipiter sa progressive animalisation. Cette transformation me fait songer à celle qu'a décrite Franz Kafka dans son roman *La Métamorphose*, où Gregor Samsa, cet inquiétant voyageur de commerce, se découvre un jour sur son lit transformé en un insecte monstrueux après un rêve agité et troublant. L'homme continue de penser et de sentir comme l'être affectueux qu'il a toujours été. Il ne réussit pas à comprendre la mutation fantastique qu'a subie son corps mais il ne désire pas empoisonner la vie de sa famille, il décide donc de nicher sous son lit. Ainsi cet antihéros toporien semble-t-il corroborer l'idée que l'humanité, comme les enfants de bas âge, cherche des refuges dans l'irrationnel, une fois l'âge adulte a été atteint. Un homme qui découvre que cette irrationalité abrite le poids d'une malédiction, comme si le cosmos s'était transformé en chaos, comme si la raison humaine se refusait à trouver dans le monde des signes extérieurs tranquillissants, des indices d'une congruence à partager. En effet, à l'instar de l'écrivain tchèque et juif —magistralement étudié par Joaquín Vidal Albiñana—, le cosmos cesse de participer aux yeux de Topor à l'aventure de l'homme, qui n'y voit qu'absurdité et incompréhension.

Como si la primitiva hostilidad del mundo, presente a lo largo de milenios, retornase para asumir su ciega fatalidad sobre un ser humano atónito y dislocado. *Imago mundi* carente de una autoridad, agónica ante la dispersión de sus propias representaciones, tantas como observadores. Aquella «santa realidad», a la que se refería Paul Claudel, se hallaría despojada de su inmanencia unívoca. Como si el intelecto y la norma —*nous* y *nomos*— se hubiesen desvanecido frente a la disformidad elemental de unas sombras

primordiales. Y esta regresión, este retroceso —involución purificadora para algunos—, suscitara el gran espectáculo o el gran escándalo de nuestra modernidad, en los vértices de cuyo triángulo, si se quiere, cabría situar el sarcasmo lúdico de Tristan Tzara, la lógica nihilista de Ludwig Wittgenstein y las disonancias atonales de Arnold Schoenberg. Simbología geométrica del desamparo, sobre cuya desazón se cierne el demonismo estético nietzscheano. Las repercusiones de su influjo sobre lo social, lo político y lo religioso son ineludibles para interpretar los avatares de nuestro siglo XX. La angustia prepotente y exultante de Nietzsche [...], no obstante, se agostaría en aquella frágil exclamación de J. P. Sartre: «El hombre es una pasión inútil»<sup>8</sup>.

Le héros se réveille donc de ce cauchemar transformé mais, contrairement à Samsa, ce ne sera que son pied gauche qui, grâce aux caprices d'une métamorphose atroce, commencera à parasiter le reste de son corps: «Il a doublé de volume, il est bariolé de couleurs incongrues: un arc-en-ciel atteint d'éléphantiasis. L'entaille est encore plus impressionnante aujourd'hui. On dirait qu'elle a été obtenue à l'aide d'une hache. Les bords de la fente, ourlés comme des lèvres, vomissent des caillots» (P.P.S., p. 32). Aussi prend-il conscience de sa monstruosité et de son inhumanité.

Ma vanité passe les bornes. Je considère l'humanité avec une commisération hypocrite. En réalité, je me félicite de ne pas lui appartenir. Et s'il advient que je m'attendrisse au spectacle affligeant du malheur, c'est avec délectation. Je suis friand de mélodrame. Je peux goûter, grâce à mon cœur exceptionnel, toutes les nuances de l'injustice. Tout en versant des larmes, je ne peux qu'admirer la délicatesse de ma sensibilité. Car je ne suis pas humain, bien sûr. Il n'y a qu'à me regarder pour s'en convaincre (P.P.S., pp. 36-37).

Le héros décide enfin de capituler et de permettre que son corps s'impose sur sa raison, qu'il gouverne ses actes et qu'il soumette ses volontés. Il actualise toutes les constantes et les motifs récurrents qui apparaissent dans les représentations et les actions sacrificielles où se produit un dédoublement dans les frontières du regard intérieur en liant l'horreur à la joie en vue de rendre visible que la blessure, l'épouvante et la monstruosité font partie de la condition humaine. Topor réussit, à l'aide de ces espaces oppressants et de

---

8 VIDAL ALBIÑANA, J., «Franz Kafka o la ebriedad del abandono», in KAFKA, F., *Obras escogidas*, Barcelona, Círculo de lectores, 1983, p. 7.

ces images du corps symboliques et cauchemardesques, à actualiser les préceptes artaudiens et à montrer cette danse macabre des paupières et des dents.

Sournoisement, mon corps fait bande à part. Je n'ai plus d'autorité sur lui. Il ne juge même pas nécessaire de m'informer. Il me censure. La douleur du pied, dont l'enflure dessine une bosse monstrueuse sous la couverture, se diffuse, atténuée, dans la jambe. Les mâchoires s'entrechoquent sur un rythme de danse macabre, un tic agite la paupière inférieure gauche. J'assiste, impuissant, à ces manifestations d'indépendance. Ma foi, j'y gagne une tranquillité d'esprit presque confortable. Je ne me battraï pas pour conserver le pouvoir. J'en suis fatigué. Que mon pied grossisse comme la grenouille de la fable, et qu'il éclate si ça lui chante! Que ma paupière batte ! Que mes dents claquent! (P.P.S., pp. 38-39).

Le personnage désespéré essaiera en vain de récupérer l'union perdue, de se reconcilier avec son corps. Il tâchera de se procurer une fellation avec la plaie de son pied qu'il associe à la bouche de Suzanne. Malgré le dramatisme de la situation, le lecteur ne pourra dissimuler son rire jaune. L'humour macabre, caustique et corrosif comme une goutte de vitriol est toujours au rendez-vous aux moments les plus dramatiques du devenir du héros toporien.

Laisse-moi te prendre, Suzanne. Cède à mon envie de plaisir. Je te désire, Suzanne. Abandonne-toi à mes caresses. Viens. Oui, je sais, mon ventre nous sépare... Mais en forçant sa résistance... En luttant, en insistant, nous pouvons nous rejoindre. Centimètre par centimètre, ta bouche s'approche de mon sexe... Certes, la difficulté paraît insurmontable... Oui, je sais, le genou te fait souffrir... Viens plus près, plus près encore... Un craquement. Je viens de me démettre la cheville (P.P.S., pp. 90-91).

À la fin la mort, qui plane sur tout le roman, achève le récit lui-même. Le héros place son pied, cette Suzanne accablante et tyrannique, sous les roues du tramway. Il met fin à la souffrance qui le caractérise en exorcisant dans son propre corps ce crime qu'il a commis à Paris, jamais avoué mais qui, à mon sens, l'a poussé à entreprendre cette fuite, ce chemin sans retour. L'espace conditionne une fois de plus le dénouement et marque la structure et le rythme cycliques du roman. Rebondissement au point de départ mais avec un dénouement tragique qui empêche le recommencement de l'action. En effet, au début du roman, le narrateur nous présente cet espace terminal, ce terminus, et nous anticipe son retour au même espace de la mort.

Large est le fleuve, mais nul reflet ne joue au creux de ses vagues.

Un pont sans éclairage le traverse, un peu plus loin, à gauche. Lorsque je devrai m'y engager, tout à l'heure, mon cœur battra.

J'habite sur l'autre rive, près du terminus des tramways. De ma fenêtre au septième étage, je surveille leurs bruyantes évolutions qui se prolongent toute la nuit. Les rames arrivent souvent vides au terminus et c'est une petite fête s'il descend quelqu'un. La nuit dernière, j'ai eu de la chance. Il m'a été donné de voir cinq voyageurs (P.P.S., pp. 9-10).

Le roman finit donc au même endroit.

Reconnais-tu l'endroit où nous sommes Suzanne? Il s'agit bien du terminus des tramways. Regarde, notre hôtel est en face. La chambre où nous avons vécu des jours heureux se trouve au septième étage. Qui occupe cette chambre, aujourd'hui? Ton amant, peut-être? Ne crains rien, je ne lui conserve pas rancune [...].

Écoute ce tintamarre. C'est un tram qui roule vers le terminus. Combien reste-t-il de voyageurs sur la plate-forme? Deux? Cinq? Descendons du trottoir, nous pourrions mieux les compter. Le fracas des roues sur les rails s'intensifie. Le sol vibre. Adieu Suzanne!

Avant de pousser Suzanne sous le tramway, j'ai eu le temps de penser: «À Paris, quelqu'un est mort» (P.P.S., p. 121).

J'aimerais aborder brièvement dans cette partie finale de mon étude le recueil intitulé *Café Panique*. Cette œuvre est composée de 38 nouvelles ou histoires courtes où Topor donne libre cours à ses humeurs noires et virulentes, à son ouvert penchant pour l'ironie et le sarcasme le plus dévastateur et sacrilège. Toutes les histoires ont un titre semblable faisant référence généralement au personnage principal —éventuellement deux personnages— qui anime la fiction. En ce qui concerne les noms de ces héros, il s'agit de pseudonymes ou de surnoms qui reflètent un trait, toujours dérisoire, du protagoniste. Le lecteur a affaire surtout à l'univers culinaire qui est présent d'une manière générale dans toute la production toporienne. L'auteur fait défiler tous les pouvoirs consacrés du monde social et culturel en ridiculisant leur mesquinerie et leurs intérêts créés. En effet, on est confronté à tout un univers de personnages au pelage varié qui subissent les conséquences d'une société policière et despotique. Nous assistons donc à un moment de l'histoire du devenir fictionnel d'Attends-la-suite, Goût-Bulgare, Frisée-aux-Lardons, Pommes-Vapeur, Fermeture-Éclair, Rage-au-Cœur, Chaussettes-Humides, Verre-en-Main, Pas-de-Bol, Coupe-Cigare, Voix-de-son-Maître, Tranche-Lard, Sans-Moi, Tant-qu'à-Faire, Vodka-aux-

Herbes, Triple-Dose, Douche-Froide, Beaux-Restes, Pas-ce-Soir, Secret-Bancaire, Pisse-Vinaigre, Salon-de-Thé ou Demi-Tarif entre autres. Le titre de l'œuvre fait allusion au café, cet espace privilégié où se retrouvent tous ces personnages étranges et caricaturaux. Le langage utilisé appartient au registre populaire, surchargé d'expressions figées, de phrases faites, de jeux de mots et de doubles sens qui déclenchent l'humour en fort contraste avec la crue réalité de l'histoire racontée. On contemple tout un portrait de société, un monde marginal peuplé d'êtres infimes et méprisés d'un point de vue social. Ils s'agitent dans des espaces décriés ou dépréciés, allant du bar au bordel, où s'allient les illusions de grandeur et la misère morale et sociale la plus absolue partagée par le narrateur, comme le démontre et l'illustre l'histoire aigre-douce, tendre et cruelle de *Triple-Dose*.

Rue de Richelieu, au Duc, le beaujolais n'est pas mauvais, mais c'est le patron qui est bouchonné. Enfin, comme il reste ouvert très tard, nous y passons de temps en temps avec Verre-en-main et Cul-sec, histoire de boire le dernier avant de rentrer. C'est là que Triple-Dose, la marchande de journaux, nous a raconté son histoire, en mouillant de ses larmes le fleurie de l'année:

— Je l'avais trouvé rue d'Aboukir, près d'une poubelle. Un cactus en pot, pelé comme un vieux chat. J'aime les plantes. Elles ne sont pas en train de vous casser les oreilles toute la journée. Elles se contentent de peu: quelques gouttes d'eau par-ci par-là, un dépoussiérage de temps en temps, et du soleil, de la lumière... Ah! Si on pouvait leur ressembler, mais non, nous, nous en voulons toujours plus, jamais contents! Regardez ces grèves continues, ces réclamations, ces manifestations... Enfin. J'ai ramassé mon cactus, je l'ai mis chez moi, sur le rebord de la fenêtre. Il semblait content. Oh, il n'a jamais manqué de rien, mon Jésus. Oui, c'est ma petite manie, je donne des noms à mes plantes, et lui, je l'ai appelé Jésus, à cause de la couronne d'épines, vous comprenez... Bien soigné, bien chouchouté, il a pris vingt centimètres en un mois. Et puis il a attrapé cette sale maladie des cactus qui les rend tout spongieux. Vous savez, une sorte de cellulite, c'est grave pour une plante grasse. J'ai fait tout ce que j'ai pu pour le sauver, mais mon Jésus était perdu. Il n'y avait plus d'espoir... Alors, mon pauvre cactus, j'ai dû le faire piquer!

Sans vouloir tomber dans un anti-alcoolisme primaire, je crois que c'est elle qui était piquée<sup>9</sup>!

9 TOPOR, R., *Café Panique*, Paris, Seuil, coll. «Point Virgule», 1982, pp. 116-117.

Il arrive souvent que ces mondes sordides apparaissent agrandis ou déformés par l'apparition d'éléments fantastiques qui servent de soupape de sûreté ou d'exutoire et qui contribuent à créer cette ambiance générale de comicité délirante. En outre, le livre est illustré par onze dessins de facture onirique suivant la logique interne et habituelle de l'auteur. Ces histoires, où alternent la narration et la forme dialoguée, ont une longueur variable. Le narrateur est toujours omniscient et il se mêle au reste des personnages. À titre d'exemple, je voudrais reproduire *L'histoire de Sans-Moi* où la panique de la situation fait apparaître soudainement la fantaisie la plus débridée.

—Ce type, Sans-Moi, avait une trouille bleue du dentiste. Un jour, pourtant, il se décide à prendre rendez-vous, convaincu par une nuit blanche qui l'a laissé sur les genoux. «Je vois ce que c'est, dit le dentiste, une vieille carie dans la molaire. Pas la peine d'avoir peur. Je vais tuer le nerf, ensuite vous ne sentirez rien». Il enfonce une longue aiguille pour sonder la carie. «Hum ! Profonde, en tout cas!» Sans-Moi, bouche bée, transpire à grosses gouttes. La main du dentiste pénètre dans la carie à la suite de l'aiguille, puis le bras, et finalement le dentiste lui-même disparaît à l'intérieur de la dent comme s'il allait à la cave. Sans-Moi entend l'écho de ses pas décroître, puis il se retrouve tout bête sur son fauteuil, plus solitaire que dans la salle d'attente. Au bout d'une petite heure, il se risque à appeler: Ohé! Y a quelqu'un? Une voix lointaine lui répond, comme s'il était ventriloque: «Voilà j'arrive!» Et, en effet, le dentiste sort de la molaire, très à l'aise, mais le regard sournois. «C'était vraiment une très vieille et très vaste carie. Maintenant que la dent est insensibilisée, je vais vous l'arracher. Vous ne sentirez rien.» «On ne peut pas mettre une couronne?» demande Sans-Moi qui adore parler technique. Mais l'autre répond que ce n'est pas possible et, crac! il arrache la molaire d'un seul coup. Par la suite, Sans-Moi a appris la vérité. En explorant la dent, son escroc de dentiste a découvert des peintures rupestres. Il a fait classer le site, et maintenant on peut le visiter dans son cabinet, à condition de ne pas fumer et de payer son ticket. Comme quoi la moralité se perd aussi vite que les dents<sup>10</sup>.

Ce genre d'écriture repose sur la forme supposément canonique de la nouvelle fantastique qui fait surgir un événement imprévu dans l'univers quotidien des personnages. Cette circonstance inattendue est perçue comme impossible selon toutes les lois connues et communément admises de cet espace. Ainsi une situation de la vie courante, marquée par la banalité et l'insignifiance, se charge-t-elle d'une force nouvelle grâce à la surprise et à la

10 *Ibid.*, pp. 84-85.

stupeur. La simplicité avec laquelle naît le fantastique assure la réussite du procédé et du récit qui, dans le cas de Topor, est toujours complété par l'émergence de cet humour panique qui le caractérise<sup>11</sup>. Dans ces nouvelles fantastiques, l'étrange, malgré sa violence et sa cruauté, s'empare du quotidien à travers la panique mais il se teinte également de comicité et de poésie. L'originalité de cette typologie ou de ce genre de textes, amplement cultivé par Topor, consiste à tisser des fils et à créer des liens inespérés qui seront nécessairement analogiques et non scientifiques, entre le monde réel, quotidien, voire anodin, et le fait étrange ou bizarre qui survient d'une manière surprenante. Dans ce récit, le lecteur assiste à un jeu de mots inconscient basé sur la comparaison traditionnelle entre une carie et une caverne.

En guise de conclusion, je voudrais signaler qu'après la contemplation de beaucoup de dessins toporiens et suite à la lecture de *Portrait en pied de Suzanne*, de *Café Panique* et de bien d'autres œuvres de l'auteur, j'ai été incité à reprendre l'œuvre de Kafka. Dans les deux cas, j'ai l'impression que toutes les apparences se conjurent pour nous dévoiler que l'image de la condition humaine a cessé d'être ce qu'elle a toujours été à défaut d'une loi universelle qui régisse son destin. Et surtout, il semblerait que «le monde ne fût plus l'espace idéal pour accueillir l'homme»<sup>12</sup>. Roland Topor, par le biais de ces espaces oniriques et de cette insertion du fantastique dans le quotidien, nous montre des personnages proches des héros romantiques, déchirés, torturés, qui essaient de reconcilier les contraires et qui atteignent la pureté par la débauche et le bien par le mal. Ce nouveau héros choisira, cependant, son propre corps comme lieu où se livrent toutes les batailles. L'esthétique de Topor est tragique —bien qu'il y ait toujours la distance de l'humour et de la dérision— car c'est dans l'affrontement destructeur du fantastique au réel, de l'intérieur à l'extérieur, de l'individuel au social que le personnage trouve l'accomplissement de son être, l'espace extrême et horrible qu'il crée n'étant que le bouleversant reflet de sa souffrance.

Fermons la boucle et retournons enfin au point de départ de mes propos pour citer cette fois la fin du dernier *roman* arrabalien, ce faux dialogue où rôde la mort —et la vie en tant que mémoire— et qui rend hommage à Topor, homme, artiste et écrivain. Le discours, cette discussion ou dialogue fictif, se termine par une question sur la création que l'Espagnol pose au Français.

11 Cf. BESSIÈRE, I., *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, coll. «Thèmes et textes», 1974.

12 Cf. VIDAL ALBIÑANA, J., *op. cit.*, p. 7.

—On reconnaît, Topor, les histoires qui racontent la vérité à ce qu'elles n'ont pas de chute?

—De minuscules fantômes hantent-ils encore, la nuit venue, les châteaux de sable que je construisais enfant, dans la cour de la ferme à Saint-Offenge... pour me cacher de...

— Topor, les amis... viennent d'arriver... ils sont plus nombreux que jamais.

Parfait! Garçon! De ma part... champagne pour tous<sup>13</sup>!

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRABAL, F., *La pierre de la folie. Livre panique*, Paris, Julliard, 1963.
- «¡Surrealistas!», in *Visiones de Fernando Arrabal*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999.
- *Champagne pour tous!*, Paris, Stock, 2002.
- BESSIÈRE, I., *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, coll. «Thèmes et textes», 1974.
- FEDOROFF, M., «Le poète enfant», in GLIBOTA, A., *Arrabal Espace*, Studio di ValCervo, P.A.C., 1993.
- TONELLI, F., *L'esthétique de la cruauté. Étude des implications esthétiques du «Théâtre de la cruauté» d'Antonin Artaud*, Paris, Nizet, 1972.
- TOPOR, R., «Petit Mémento Panique», in ARRABAL, F., *Le panique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1973.
- *Café Panique*, Paris, Seuil, coll. «Point Virgule», 1982.
- *Portrait en pied de Suzanne (1978)*, Paris, Denoël, 2000.
- VIDAL ALBIÑANA, «Franz Kafka o la ebriedad del abandono», in KAFKA, F., *Obras Escogidas*, Barcelona, Círculo de lectores, 1983.

---

13 ARRABAL, F., *Champagne pour tous!*, op. cit., p. 243.