

Les conceptions théâtrales d'Antonin Artaud portent en germe tout ce qui a révolutionné le monde du théâtre. Mais en tant que novateur, Artaud n'est pas moins héritier d'une longue tradition, celle d'un théâtre populaire engagé dans la vie, destiné à tout un peuple et non pas à une élite. Révolté contre une culture coupée de la réalité, ses recherches se ressentent de l'influence du mouvement Surréalisme : il a même porté à son plus haut degré la crise de l'esprit ouvert par ce mouvement. Acteur du cinéma, il était fasciné par ce nouveau moyen d'expression qui lui a fait redécouvrir l'espace. Théoricien du théâtre, son discours est moins soucieux de définir de nouvelles catégories esthétiques que de proposer une expérience culturelle différente. Ainsi regarde-t-il vers des cultures autres (celles de l'Orient en particulier) ou vers le passé ancien de la tradition occidentale (la tragédie grecque notamment). Pour Artaud, la redécouverte des sources se confond avec la quête d'un point de départ, d'un principe d'orientation pour créer.

En fait, les recherches surréalistes, ses expériences cinématographiques, la découverte du théâtre Oriental et l'héritage du théâtre antique ont contribué à la gestation des conceptions théâtrales d'Artaud. Pour mieux saisir le contenu, les enjeux et la portée de ses pensées, il convient d'analyser ces éléments qui sont à l'origine des forces créatrices d'Antonin Artaud.

Le Surréalisme et l'esprit de révolte

Artaud a vécu et a été formé à l'époque du Surréalisme auquel il a activement participé. C'est ainsi que la rédaction du No 3 de la revue "La Révolution Surréalisme" lui a été presque entièrement confiée. Lui qui était toujours seul, lui qui, au moment où il s'oriente définitivement vers le théâtre, avec les Manifestes A. Jarry, méprisait ouvertement toutes les écoles et tous les systèmes, lui qui fut rejeté par Breton, puis tout simplement par le succès, était sans doute une des plus brillantes incarnations de l'esprit de révolte qui a provoqué, après la guerre de 1914-1918, la naissance de tous ces mouvements littéraires. Combien, plus que Breton lui-même, il a gardé, on ne saurait dire l'esthétique surréaliste, mais plutôt, l'attitude surréaliste.

Le refus de la culture, de l'art et du théâtre

Ce que les Dadaïstes et les Surréalistes ont en commun, c'est tout d'abord une volonté de rupture, de refus de la société, l'attaque du langage prétendument artistique. Pour eux, l'art, figé dans des règles absurdes et gratuites, est mort. Le mouvement de révolte est, en effet, en premier lieu, rejet de l'anecdote en ce qu'elles ont d'arbitraire et d'inutile, en séparant théâtre, cinéma, poésie. Breton et ses amis surréalistes veulent remplacer l'art but de lui-même, finalité sans fin, miroir qui se prend sottement à son propre jeu, par un art conçu comme un moyen d'exploration de réalités inconnues, mais dont la connaissance concerne l'homme. C'est une attitude toute nouvelle que celle qui consiste à appliquer l'art à la réalité, au lieu de le constituer à partir d'elle et à l'aide d'une échelle de valeurs plus ou moins arbitraires. La réalité, la réalité cachée, inconsciente, la réalité à découvrir devient l'unique préoccupation. Ramener l'art à la vie, n'est-il pas à la fois un mot d'ordre surréaliste et une parole sans cesse redite d'Artaud? Artaud proteste "contre l'idée séparée que l'on fait de la culture, comme s'il y avait la culture d'un côté et la vie de l'autre, et comme si la vraie culture n'était pas un moyen raffiné de comprendre et d'exercer la vie"⁽¹⁾ C'est sur ce thème, presque sur cette phrase, que s'ouvre "Le Théâtre et son Double". Une grande idée surréaliste est que l'art ne tire plus sa valeur que de son pouvoir évocateur et non plus de son intérêt esthétique. Et malgré les protestations du public, sinon à cause d'elles, l'auteur contraint les spectateurs à parcourir le même chemin que lui. L'art n'est plus regard, ni celui de l'auteur, ni celui du public, il devient acte.

Acte, voilà bien le maître-mot d'Artaud, son obsession, qui n'a pas variée, mais plutôt intensifiée tout au long de sa vie, et tout ce que nous venons de dire est valable tant pour les Manifestes Alfred Jarry que, plus tard, pour ce qu'il appellera "le théâtre de la cruauté". C'est par l'acte qu'il définit le théâtre lui-même : "Le spectateur saura qu'il vient s'offrir à une opération véritable où non seulement son esprit, mais ses sens et sa chair sont en jeu." Il s'agit donc bien là aussi de proscrire l'esthétique, les notions de beau et de laid, au nom de l'efficacité. Artaud ne définit et ne définira plus la culture que comme une force, comme un recueil d'idées "dont la force vivante est identique à celle de la faim"⁽²⁾.

L'idée est bien la même que celle que le mouvement Dada a constamment mis en avant : atteindre, toucher le spectateur pour détruire, en agissant sur ses nerfs, sa cohérence guindée et factice, et le plus souvent par ce qu'Artaud appelait "la vertu anarchique du rire", mais rire d'indignation, rire arraché. La provocation se situe moins dans une oeuvre achevée que dans des processus de mise en scène qui visent à bouleverser l'âme.

Sans aucun doute, le théâtre d'Artaud va plus loin et ne se reconnaît pas, au moins à partir des années 30-31, dans cette unique intention d'agressivité envers le public. Le mépris du public s'inverse très naturellement en une considération accrue pour lui. Il est passé d'une volonté de scandale à une volonté de communauté.

Les surréalistes, et tout particulièrement Breton, ont maintes fois proclamé leur défiance envers le théâtre sous sa forme traditionnelle. Il proclamait qu'un spectacle devait s'adresser aux sens avant de s'adresser à l'intelligence. Cette conception du spectacle intégral, unissant musique, danse, poésie, Artaud l'a faite sienne bien avant de rencontrer le théâtre Balinais: "Nous voulons ressusciter une idée de spectacle total, où le théâtre saura reprendre au music-hall, au cirque, à la vie même ce qui de tout temps lui a appartenu."⁽³⁾

Le problème de langage

Le problème de langage est le problème central d'Artaud qui croit que le langage est détourné de sa fonction première : il nous sert uniquement à désigner des abstractions de l'esprit en séparant le mot de la réalité concrète. Cette rupture entre le mot et la chose est surtout marquée avec le passage de l'oral à l'écriture: "...l'écriture a cessé d'être la prose du monde, les ressemblances et les signes ont dénoué leur vieille entente, les similitudes déçoivent, tournent à la vision et au délire; les choses demeurent obstinément dans leur identité ironique:elles ne sont plus que ce qu'elles sont ; les mots errent à l'aventure sans contenu, sans ressemblance pour les remplir; ils ne marquent plus les choses".⁽⁴⁾

Le Surréalisme prétendait pouvoir redonner au langage sa force perdue: "Le langage a été donné à l'homme pour qu'il fasse un usage surréaliste", proclamait André Breton dans le Manifeste du Surréalisme⁽⁵⁾.Cet usage consiste à amener le langage à

exprimer l'inexprimable, une sorte d'au-delà du sens, d'enchaînement; à en user de façon nouvelle, de manière à donner à ces composantes des possibilités d'ébranlement physique. Dans son Second Manifeste du Surréalisme, Breton parlait d'une "alchimie du verbe", il réclamait qu'on prenne ces mots au pied de la lettre. Il voyait chez Rimbaud (*Une saison en enfer*) l'amorce de l'activité difficile qu'aujourd'hui seul le surréalisme poursuit". "Les idées bouleversantes que le surréalisme recèle apparaîtront après lui," dit encore Breton, qui met en relief la contribution du surréalisme à établir l'inanité scandaleuse de ce qui se "pense", à avoir réclamé que "le pensé succombât enfin sous le pensable." "L'alchimie du verbe" pourrait bien être, pour l'écriture, le double spirituel qu'Artaud appelle pour le théâtre. Dans "Le théâtre alchimique", Artaud recourt à l'analogie. Comme celui de l'alchimie, le principe du théâtre s'attache à des "bases": dans le domaine physique, des bases permettent de produire "réellement" de l'or; des bases identiques dans les arts produisent dans le domaine spirituel et imaginaire le même résultat. Argument décisif : "L'alchimie comme le théâtre sont des arts pour ainsi dire virtuels et qui ne portent pas plus leur fin que leur réalité en eux-mêmes."⁽⁶⁾

L'écriture automatique des surréalistes a montré l'existence d'une écriture au-delà. Au théâtre de dialogue écrit, où le mot caractérise la logique, il oppose le théâtre du langage physique, du langage matériel. Langage de signes renouvelés, de la pantomime non pervertie, de gestes qui ne seront plus transcription de mots, de phrases, d'objets:plutôt présentation des "forces essentielles".

Les conceptions principales du Surréalisme autour du langage ont été reprises par le Théâtre Alfred Jarry.Artaud a détruit la scène classique et tous les éléments de la représentation, du spectacle, qui font de l'homme un spectateur, quelqu'un qui regarde à distance sans prendre part, et il a brisé le langage: le jeta dans l'espace – rompit avec sa linéarité –le retourna contre lui-même, oublia son usage commun, pour le considérer à travers sa faculté de se muer en incantation. Artaud explique:"Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse et que'on lui fasse parler son langage concret." Artaud élargit le verbe à tout ce qui est langage gestuel. Le langage verbal vaut d'ailleurs moins, pour Artaud, par sa signification que par son énonciation dans l'espace.

On voit que Artaud a poussé au plus loin les réflexions sur le langage et c'est lui qui a essayé de mettre en oeuvre les théories formulées par les surréalistes.

L'influence du cinéma

Le Surréalisme et la “carrière” d’Artaud, se sont développés en même temps que le cinéma, et ont vu les films d’Eisenstein, de Marx Brothers, de Charlie Chaplin, de Buster Keaton, de Pickford. Avant de proclamer son dégoût pour une forme d’expression asservie aux puissances de l’argent, Artaud s’est voulu tout autant homme de cinéma qu’homme de théâtre. Parallèlement donc à l’éclatement du théâtre, a lieu, dans un autre domaine, une expérimentation, la recherche d’un nouveau style d’enchaînement des images. Ce n’est nullement un hasard si dans “Réponse à une enquête”, Artaud déclare : “J’aime le cinéma. J’aime n’importe quel genre de films.”⁽⁷⁾ Ne serait-ce pas qu’Artaud voit dans le cinéma “l’existant remarquable qui agit sur la matière grise du cerveau directement” qu’il recherche au théâtre, et la “vertu cinématographique” n’est-elle pas la même, sinon plus efficace, que la vertu théâtrale?

Certaines pages d’Artaud, qui datent du théâtre Alfred Jarry, sont à cet égard intéressantes, et recourent absolument ce qu’il dit dans “Cinéma et Réalité”, dans l’avant propos au scénario de “La coquille” : “J’ai cherché dans le scénario qui suit à réaliser cette idée du cinéma visuel où la psychologie même est dévorée par les actes...Ce scénario n’est pas la reproduction d’un rêve et ne doit pas être considéré comme tel... Ce scénario recherche la vérité sombre de l’esprit, en des images issues uniquement d’elle-mêmes et qui ne tiennent pas compte de la réalité où elles se développent, mais d’une sorte de nécessité intérieure et puissante qui projette ces images dans la lumière d’une évidence sans recours.”Cet idéal de l’image qui n’est reliée logiquement à aucune autre, qui est prise pour elle-même, dans sa matérialité, et révèle les arcanes de l’esprit, c’est celui du Théâtre Alfred Jarry: “La pièce se déroulera à la manière d’un rouleau de musique perforé dans un piano mécanique.”⁽⁸⁾

La technique cinématographique, qui amène une sorte d’envoûtement, d’emportement mécanique chez le spectateur, ne se rapproche-t-elle pas davantage de la technique rêvée par Artaud? Et ne permet-elle pas beaucoup mieux l’absence de logique entre les images et les tableaux, grâce à ce qu’Artaud appelle “la griserie de la rotation”?

L'anarchie du sujet et l'arnachie de la forme se rejoignent dans les films qu'admirait Artaud, et qui, soit comme le voulait le théâtre Alfred Jarry, illustrent une "poésie humoristique", (c'est le cas des Marx Brothers et l'on sait qu'humour égale arnarchie dans l'esprit d'Artaud),⁽⁹⁾ soit dégagent "cet élément magique qui participe de la vibration même de la pensée" qu'il a voulu isoler dans sa "Coquille".

Ce sont sans doute les Marx brothers qui associent le plus ouvertement l'incongruité de la forme, (les images s'enchaînent les unes aux autres selon un rythme rapide, oubliant perpétuellement l'anecdote commencée, au point que l'on doute de l'avoir comprise) à celle des attitudes tant par rapport à la société que par rapport au monde matériel. Chez les Marx Brothers, les sentiments sont toujours les plus élémentaires, les plus bas, mais l'impudeur avec laquelle ils les exposent le justifient: lâcheté, égoïsme, paresse, désir sexuel, telles sont les forces quasi-originelles qui le habitent. On pourrait très facilement rapprocher cela de ce qu'Artaud voyait dans son scénario de "La Coquille": érotisme, cruauté, goût du sang, recherche de la violence, obsession de l'horrible, dissolution des valeurs morales...

La violence destructrice est la même, la même aussi que celle que nous avons rencontrée dans le théâtre Alfred Jarry. Ce n'est nullement un hasard, car le système des Marx Brothers est proche de celui de Jarry: on a relevé à juste titre cette phrase de Groucho Marx dans "Soupe au Canard", phrase qui aurait pu être prononcée par Ubu-Roi: "Mon gouvernement sera encore pire que les précédents. Les impôts étaient trop lourds? Vous en paierez davantage. Je ferai fusiller tous ceux qui se livrent à des activités louches, à moins qu'ils ne partagent leurs bénéfices avec moi."

C'est la révolte suprême par le délire, par l'humour, et révolte contre la morale comme contre le monde matériel: si Artaud prétend, avec son scénario des "Dix-huit secondes", réinventer la quantité temps, les Marx Brothers réintroduisent dans l'expression cinématographique, plus frappante et plus déconcertante à la fois que l'expression littéraire, le fantastique d'un Hoffmann: ils sortent une lampe à souder allumée de leur poche, ou mangent un téléphone, et la fascination absolue qu'opère la projection se prête à cette libération. On pense à l'étonnement admiratif d'Artaud qui déclarait dans une interview en 1927 au "Monde illustré": "Le cinéma implique un renversement total de l'optique, de la perspective et de la logique. Il est plus excitant que le phosphore, plus captivant que l'amour."⁽¹⁰⁾

Il est significatif qu'Artaud choisit la forme cinématographique de préférence aux autres pour libérer les mots de leur valeur d'échange, les images de leur valeur explicative, pour les associer selon les lois d'un automatisme suggestif.

De même qu'Artaud écrira "Le théâtre et l'alchimie", il écrit "Sorcellerie et cinéma", pour démontrer que l'essence du cinéma n'est pas de raconter une histoire, mais "d'exprimer les choses de la pensée... par quelque chose de plus impondérable qui nous le restitue avec leur matière directe." Le cinéma ne "représente" pas, ou "représente" moins que le théâtre. C'est sans doute "Le Cuirassé Potemkine" qui marque l'adéquation totale des moyens de cet art et des aspirations d'Artaud.

Eisenstein en effet se sert de la matière non plus au titre de symbole, mais en elle-même, et répudie la photographie, art de réalisme et de représentation, pour traiter le reflet des choses, les aggrandir, les faire signifier, les utiliser comme une matière à informer. Eisenstein refuse, même dans une semblable fresque historique, de considérer l'histoire, la réalité comme des modèles, et laisse jouer l'imagination, l'esprit, mettant en scène non plus des individus mais des masses, non plus des caractères, mais des types. Ce qui importe le plus chez lui, et le rapproche d'Artaud, c'est le montage, qui n'est plus ni logique ni symbolique, ni clair: le mouvement narratif qui existe pourtant, est totalement découpé en tableaux puis remonté, d'une manière non pas technique mais créatrice, un peu à la manière des idéogrammes Chinois qu'Eisenstein avait étudiés. C'est ainsi que la scène des marches d'Odessa est encadrée de deux plans grotesques, précédée de la fuite d'un cul-de-jatte, qui court sur ses mains, suivie de la vision d'une femme aux yeux en sang. Cela rappelle la structure des pièces d'Artaud, énigmatique, chiffrée, à sa volonté de toucher les sens en premier, mais d'une émotion intellectuelle pour ainsi dire, à son refus de raconter une histoire. Eisenstein reprend ces principes lorsqu'il déclare: "L'apport du cinéma peut être bien plus grand, l'impression qu'il produit bien plus forte, s'il projette des corps humains et de la matière plutôt que des sentiments."⁽¹¹⁾

Cette volonté de travailler sur la seule matière, sans s'aider ni de la logique, ni d'un facile symbolisme, et de la faire exprimer à elle seule l'émotion caractéristique, quelle séquence l'illustre mieux qu'encore une fois celle des escaliers d'Odessa, où le sons, comme Eisenstein le note, n'est pas accompagnateur, mais créateur d'émotion

indépendant: “Le rythme de tambour produit par les bottes est en violation de toutes les exigences métriques. Il est introduit chaque fois à contre-temps, et chaque fois le plan dont il fait partie se termine différemment.”⁽¹²⁾

Ce rythme, décalé par rapport au film, cesse d’être accessoire; il est considéré non pas comme la suite inévitable d’un geste, mais, en lui-même. Cela se rapproche tout naturellement des paroles d’Artaud dans le théâtre Alfred Jarry: “On trouvera une organisation de la voix et des sons pris en eux-mêmes et non comme la conséquence physique d’un mouvement et d’un acte, c’est-à-dire sans concordance avec les faits.”

Eisenstein a réussi à ce à quoi Artaud aspirait: à rendre l’abstrait sensible grâce au concret, à fixer un abstrait dans son contenu émotif grâce à la matière d’une image, d’un plan. C’est, bien sûr, la folie, que représente la voiture d’enfant qui descend les marches, et qui est une expression, sans intermédiaire, mais en elle-même peu claire, (au sens méprisant qu’Artaud donnait à “la pensée claire”) de la panique qui se transforme en déraison. Artaud comme Eisenstein tendront plus tard à une forme presque scientifique de leur art, à effectuer une synthèse entre la mathématique et l’émotion, qu’Artaud croira trouver au théâtre Balinai et Eisenstein réaliser dans “October”, à propos duquel il déclarait: “Il se rapproche d’un cinéma purement intellectuel, incarnant idées, systèmes, concepts, dans des formes directes qui supprimeraient le recours aux transitions et aux paraphrases.”⁽¹³⁾ Supprimer ce recours, le cinéma ne le fait-il pas mieux que le théâtre? Le cinéma n’est-il pas plus “intellectuel” que ce dernier? Dans “Le Cinéma et l’Abstraction”, Artaud déclare: “C’est un principe très particulièrement terrestre que les choses ne puissent agir sur l’esprit qu’à travers un certain état de la matière, un minimum de formes substantielles suffisamment réalisées.”

Au-delà de tous les problèmes esthétiques habituels, de tous les problèmes d’accompagnements musicaux, de traduction des sentiments, Artaud pose le problème de l’expression. Par sa nature de “rêve éveillé”, le cinéma peut être considéré comme expression pure. Philippe Soupault, séduit comme tous les surréalistes par cet envoûtement radical et facile, déclare dans une interview: “Au cinéma, l’acteur est un signe vivant, Il est à lui seul toute la scène, la pensée de l’auteur et la suite des événements.”

Au théâtre, le corps de l'acteur s'interpose entre l'oeuvre et le spectateur. La pellicule reste matière, mais elle irréalise les corps, les rendant déjà ainsi plus perméables au regard, plus transparents sans les faire cesser d'être. Le cinéma tue véritablement la représentation du corps: "Toute image, la plus sèche, la plus banale, arrive transposée à l'écran... Il y a aussi cette espèce de griserie physique que communique directement au cerveau la rotation des images. L'esprit s'emeut en dehors de toute représentation."⁽¹⁴⁾

L'image cinématographique est donc à priori plus puissante que l'image théâtrale, elle est déjà à mi-chemin entre l'abstrait et le concret et réalise peut-être, ou au moins peut réaliser, nous l'avons vu tant chez les Marx Brothers que chez Eisenstein, cette impossible communion de l'esprit et de la matière qu'Artaud rêve de réaliser au théâtre. Ce sont les rythmes cinématographiques qui vérifient que l'efficacité de l'émotion n'a rien à voir avec la logique, ce sont les images cinématographiques qui imposent leur vie propre à l'esprit comme au monde qu'elles transforment par leur seule présence, ce sont peut-être elles qu'Artaud, fondamentalement, recherche, pour émouvoir l'esprit sans aucune espèce de transposition, car "le théâtre est déjà une trahison".⁽¹⁵⁾

La Quête des Sources

«Le Théâtre et son Double», publié en 1937, a ouvert un champs très vaste: celui de la redéfinition du langage théâtral par la reprise de possession des énergies perdues des anciens signes. Et ce retour aux sources chez Artaud a eu et continue d'avoir une portée pour réflexion sur le théâtre contemporain. En fait, les grandes expériences théâtrales de notre époque, Grotowski et Engenio Barba, Peter Brook, le Living Theater essayaient tous de retrouver les sources au théâtre, de proposer de nouvelles formes de «rituels vrais», comme disait Brook. Qu'il s'agisse de regarder vers des cultures autres (celles de l'Orient en particulier) et vers le passé ancien de la tradition occidentale, la réponse est toujours cherchée du côté d'un modèle de culture restée près des origines, d'une culture utilisatrice de mythes.

Le mythe de l'Orient

L'attraction de l'Orient, à l'époque d'Artaud, n'est pas chose nouvelle. On la trouve bien évidemment chez les surréalistes, et déjà chez Breton existe la division, fondamentale, selon Artaud, entre pensée orientale et pensée occidentale. Lorsque Breton définit l'écriture automatique, il ajoute: «Cela passe pour beaucoup plus du ressort de la pensée orientale que de la pensée occidentale, et suppose de la part de cette dernière une tension, un effort des plus soutenus».⁽¹⁶⁾

C'est au nom du mouvement tout entier qu'Artaud rédige le No.3 de la revue surréaliste où se trouve la lettre au Dalai-lama. Autour des thèmes qui y sont développés, maints surréalistes se regrouperont, dont Desnos, qui voyait en Asie «la citadelle de tous les espoirs».

Il est très frappant de constater, chez tous ceux qui travaillent dans le théâtre, une influence similaire. Leurs références à l'Asie, pour être plus discrètes que celles d'Artaud, ne sont pas moins constantes. C'est ainsi que Craig étudie les formes du théâtre exotique, les opposant à la dégénérescence du théâtre européen, et souligne avec admiration leur vitalité: «Il s'agit d'annoncer l'existence d'une vitalité qui se révèle déjà dans la beauté d'une forme définie fondée sur une ancienne et noble tradition».⁽¹⁷⁾

Meyerhold comme Eisenstein ont puisé aux mêmes sources. Ajoutons naturellement Jarry, et nous trouverons la présence du théâtre Oriental tout au long de l'histoire du théâtre contemporain.

Artaud, qui a été élève de Dullin, dit dans une lettre à Max Jacob: «On a l'impression en écoutant l'enseignement de Dullin qu'on retrouve de vieux secrets et toute une mystique oubliée de la mise en scène...Les Japonais sont nos maîtres directs et nos inspireurs.» Il déclarera aussi que chez Dullin, l'idéal est «l'acteur japonais qui joue sans accessoires».

C'est sans doute chez Dullin qu'Artaud découvre l'Extrême-Orient pour la première fois. Mais Dullin n'était pas le seul à être entouré d'une «atmosphère» extrême-orientale. C'est l'époque où l'on découvre la peinture et les sculptures des civilisations primitives, c'est l'époque où un Apollinaire magnifie l'art nègre, où un Picasso renie la Vénus de Milo pour une statuette Africaine. Bref, tout cela est encore diffus, confus, mais

l'attrance vers des formes artistiques radicalement autres est nette. Après 1918, on a l'impression que la civilisation occidentale est arrivée à un terme. Et Artaud se fait vraiment l'interprète d'une époque lorsqu'il dit: «Pour l'instant, je me bornerai à dire que la révolution la plus urgente à accomplir est dans une sorte de régression dans le temps».⁽¹⁸⁾

On voit que la fameuse Exposition de 1931 a seulement catalysé des aspirations qui ne lui étaient d'ailleurs pas personnelles. L'art Balinais comme l'art antique paraissent concilier l'art et le naturel, la nature et la culture surgie des forces instinctuelles. De plus en plus, la conviction se fait jour que, selon le mot de Craig: «Sans une étude sérieuse du théâtre des anciens, il serait impossible à l'homme de créer un théâtre nouveau».

Le théâtre Balinais comme modèle

Nous avons ici un itinéraire artistique qui oppose deux lignes. Il commence par la destruction de l'évolution de l'art, dans la culture occidentale, et par conséquent, par la destruction du théâtre existant pour s'avancer vers la construction d'un art, d'un théâtre (et d'une culture) qui va unifier l'art et la vie, la culture et la vie.

L'oppositon avec le théâtre occidental apparaît dans ses premiers écrits et le théâtre Alfred Jarry a été créé «en réaction contre le théâtre, et pour rendre au théâtre cette liberté totale qui existe dans la musique, la poésie ou la peinture et dont il a été jusqu'ici curieusement sevré»⁽¹⁹⁾. Théâtre pur, autonome, un art digne de sa fonction créatrice, qui ne sera plus séparée de la vie: «Ce que nous voulons, c'est rompre avec le théâtre considéré comme un genre distinct, et remettre au jour cette vieille idée, au fond jamais réalisée, du spectacle intégral»⁽²⁰⁾. Contre le théâtre occidental, intéressé à «résoudre des conflits sociaux et psycho-logiques, de servir de champ de bataille à des passions morales»⁽²¹⁾, présenter la vie dans son sens supérieur.

Le théâtre d'Artaud emprunte désormais tout son sens, toute sa magie à celle des civilisations dites primitives, qui le fascinent de plus en plus. Il leur envie certes une culture incarnée, vivante, mais aussi encore plus profondément l'identification totale entre le corps et le jeu théâtral, le souffle et la pensée, la nature et la culture. Artaud commence «Le Théâtre et son Double» sur le mot de culture, avant même de parler de

théâtre. Il le clôt sur une étude de «L'athlétisme affectif» et «Le Théâtre Séraphin», deux textes qui expriment une volonté exaltée de fusion scientifique, organisée, précise des cris et de l'affectivité. Il s'agit donc, comme dans la thérapeutique Chinoise, dont l'exemple est donnée par Artaud lui-même, «de localiser très précisément le siège corporel de nos passions, et ainsi, à volonté, de les éprouver ou de les provoquer.»⁽²²⁾ Il s'agit de mêler si étroitement le corps et l'esprit que l'un cesse d'être expression de l'autre, et de réaliser ce qu'Artaud appelle dans «le théâtre Balinais», “l'intrusion indiscreète du spectacle dans les zones intimes de la sensibilité”⁽²³⁾.

Mais pour Artaud, il ne s'agit pas de “jouer”, il rejette le côté artificiel-mimétique du théâtre occidental. L'art représentatif de la réalité est à l'opposé de ce qu'Artaud rêve de faire au théâtre, “Nous avons besoin que le spectacle auquel nous assistons soit unique, qu'il nous donne l'impression d'être aussi imprévu et aussi incapable de se répéter que n'importe quel événement amené par les circonstances. En un mot, avec le théâtre nous renouons avec la vie au lieu de nous en séparer”⁽²⁴⁾.

Ce qui préoccupe Artaud est la reconquête de l'unité; c'est enfin se sentir relié au monde, aux choses. Dans le domaine théâtral, cette volonté s'exprime par la recherche d'un langage capable de revitaliser le mot et de faire renaître le corps. Mais cela implique une autre vision de l'homme et du monde.

En 1931, avec le théâtre Balinais, il sent trouver à l'Orient une autre vision de l'homme et du monde. Il parle désormais d'une “culture des gestes”, opposée à la “culture des mots” de l'Occident⁽²⁵⁾. Dans cette vision de l'homme et du monde, la notion de la culture rejoint celles du corps et de l'espace dans un tout “organique” : “J'appelle culture organique une culture basée sur l'esprit en relation avec les organes...Il y a dans cette culture une idée de l'espace et je dis que la vraie culture ne peut s'apprendre que dans l'espace, et que c'est une culture orientée”⁽²⁶⁾ Il s'agit en fait d'une culture non dualiste - comme celle de l'Occident - qui ne sépare pas le visible de l'invisible, le physique du psychique. L'unité est conçue sur tous les plans du réel, liée à toutes les énergies cosmiques; la personne est le corps pluriel, une entité psycho-physique, où il n'y a plus de séparation entre le corps et l'esprit.

Le théâtre Balinais est pour Artaud une révélation, mais la révélation de ce qu'il savait déjà; il repense ses idées, il en perçoit mieux le fondement métaphysique et la signification historique, il pousse plus loin ses recherches vers l'élimination du texte dans un «théâtre pur » et le retour du théâtre à sa pureté originelle.

Artaud constate dans son article sur le théâtre Balinais: «Les Balinais réalisent avec la plus extrême rigueur, l'idée du théâtre pur, où tout, conception comme réalisation, ne vaut, n'a d'existence que par sa degré d'objectivation sur la scène. Ils démontrent victorieusement la prépondérance absolue du metteur en scène dont le pouvoir de création élimine les mots⁽²⁷⁾.» Si la mise en scène est dans une pièce de théâtre la partie spécifiquement théâtrale, ce langage qu'est le théâtre consiste dans tout ce qui occupe la scène, dans tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène et qui s'adresse d'abord au sens. Ce que Artaud avait cherché à travers les aventures du Théâtre Alfred Jarry prend enfin forme; cette forme est une idée claire et distincte de la mise en scène comme langage spécifique du théâtre, du metteur en scène comme véritable auteur de l'oeuvre théâtrale. Il n'est plus question de décor qui joue, d'éclairages qui jouent, etc. selon le sens d'un texte mais de signes qui signifient immédiatement l'action dramatique.

Le «théâtre pur» qui hante la pensée d'Artaud s'opposait à toutes les formes de théâtre qu'il connaissait, y compris celui des réformateurs de son temps. Or les Balinais lui permettent de mettre un nom sur ce qu'il refuse: «Psychologie»; le «théâtre pur» s'oppose donc au «théâtre psychologique». Le langage des mots, en effet, est particulièrement apte à exprimer les sentiments et les passions, à traduire les conflits psychologiques, à montrer dans les drames sociaux leurs effets sur le caractère des individus. Le langage des mots est aussi le domaine de la pensée claire qui s'applique à réduire l'inconnu au connu. Il est donc normal qu'un théâtre «branche de la littérature», soit «un théâtre psychologique». Au contraire, un théâtre dont le langage est dans l'espace exprime une réalité que les mots ne peuvent saisir précisément parce qu'elle n'est pas psychologique, «il ne s'agit pas de savoir si le langage physique du théâtre ...peut exprimer des sentiments et des passions aussi bien que le mots⁽²⁸⁾», mais de constater qu'il est fait de signes directement liés à un autre *signifié* qui est proprement métaphysique, c'est-à-dire, aux yeux d'Artaud, de nature cosmique et non psychologique.

Le théâtre est donc, par essence, destiné à représenter ce monde obscur que la psychologie ne connaît pas et que la métaphysique révèle. Or où trouver l'essence dans sa pureté sinon aux origines? Si le théâtre Balinais est un modèle de «théâtre pur», c'est parce qu'il est l'héritier d'une très ancienne tradition et que, par elle, il reste plus près des origines. Or, on sait que le théâtre est né de et dans la religion. Le théâtre le plus proche de son commencement a donc une vocation religieuse. Si le théâtre est religieux par essence, cela veut dire que sa fin n'est pas le plaisir que procure la beauté ou même le jeu. Artaud n'a jamais cru que le théâtre avait pour vocation de distraire le spectateurs. Il retrouve donc dans la signification religieuse du «théâtre pur» une constante de sa pensée.

Ce qu'Artaud a vu à l'Exposition coloniale, ce n'est pas quelque chose qui serait pour le Balinais ce qu'est la messe pour les catholiques, il ne s'agit pas d'un culte lié à une théologie et célébré sous la direction des prêtres. Artaud n'a pas besoin de savoir ce que sont les dieux des Balinais ni même s'il y a une caste sacerdotale: ce qui, à ses yeux, est religieux dans de tels spectacles, c'est justement quelque chose qui est indépendant de la forme religieuse historique. Acteurs et spectateurs ne sont pas au théâtre pour y remplir une obligation religieuse: cela ne veut pas dire qu'ils y oublient leurs dieux. On peut prendre plaisir à exercer une activité qui n'a pourtant pas pour fin ce plaisir et on peut communiquer avec le monde des dieux en dehors des cérémonies du culte. La notion de fête est sans doute celle qui correspond au voeu d'Artaud qu'exauce le Théâtre Balinais: cette troupe venue à l'Exposition coloniale de Paris pour donner des représentations devant un public non des fidèles mais des curieux, cette troupe ne transforme évidemment pas en spectacle une cérémonie sacrée: il n'empêche que l'action dramatique ne soit essentiellement participation au milieu divin. Le caractère religieux et même mystique de cette participation n'implique nullement qu'il y ait profanation à donner ces représentations en dehors du peuple fidèle: elles sont spectacles parce qu'elles sont profanes et elles sont profanes parce qu'elles sont «réjouissance»; mais ce qui «réjouit», c'est précisément la «communication» avec «un principe transcendant⁽²⁹⁾».

Un langage “de signes”

La scène devient selon Artaud le lieu où le nouveau langage s’inscrit et se développe: “Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu’on la remplisse, et qu’on lui fasse parler son langage concret. Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d’abord les sens, qu’il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n’est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu’il exprime échappent au langage articulé”.⁽³⁰⁾

Hors des mots et de l’écriture, Artaud appelle une autre écriture qui est la transcription du corps lui-même dans l’espace: «Une forme de créer poésie dans l’espace... appartient au langage par des signes... par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique tels qu’ils existent dans certaines pantomimes non perverses». ⁽³¹⁾

Le théâtre Balinais, théâtre oriental, était pour Artaud une grande découverte; ce spectacle «qui tient de la danse, du chant, de la pantomime, de la musique»⁽³²⁾ est le spectacle qu’Artaud veut réaliser sur la scène: “à travers leur dédale de gestes, d’attitudes, des cris jetés dans l’air, à travers des évolutions et des courbes qui ne laissent aucune portion de l’espace scénique inutilisée, se dégage le sens d’un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots”⁽³³⁾. Tout dans le nouveau théâtre va s’organiser autour du corps de l’acteur, dans un système de signes qui nous donne cette idée d’une “métaphysique tirée d’une utilisation nouvelle du geste et de la voix”.⁽³⁴⁾

Parce que le théâtre est l’art qui ne fait saisir que le visible; et plus il parle par des signes purs et physiques, plus son efficacité est grande sur les spectateurs. La passion ne se livre pas à partir d’un geste abstrait ou d’une vague expression du visage. Elle peut par la précision de ses moyens d’expression, faisant toute une économie de signes extérieurs. C’est l’impression qu’Artaud retient du spectacle Balinais, quand il parle de son «intellectualité admirable que l’on sent crépiter partout dans la trame serrée et subtile des gestes, dans les modulations infiniment variées de la voix... D’un geste à un cri ou à un son, il n’y a pas de passage: tout correspond comme à travers de bizarres canaux creusés à même l’esprit!». ⁽³⁵⁾

Mais si l'acteur artaudien constitue l'élément le plus essentiel et efficace du spectacle, cela ne veut pas dire que son jeu est fondé sur l'improvisation. Au contraire: "tout en effet dans ce théâtre est calculé avec une adorable et mathématique minutie. Rien n'y est laissé au hasard ou à l'initiative personnelle".⁽³⁶⁾

Et il devient plus précis lorsqu'il s'agit de ses projets de mise en scène: «Sans rien tuer de la spontanéité propre à chaque acteur : le ton de voix, la gesticulation, les mouvements d'ensemble, seront calculés pour obéir à un rythme où tout prendra sa place. La mise en scène, étayant la pièce fonctionnera comme une machine bien montée»⁽³⁷⁾.

Si les textes d'Artaud peuvent nourrir une pratique théâtrale, c'est par leur radicalité même – celle d'une pensée sur le théâtre et ses possibles. «Artaud, dit Grotowski, était un grand poète de théâtre, ce qui signifie un poète des possibilités»⁽³⁸⁾. Et s'il y a une fécondité d'Artaud, c'est précisément, comme l'a bien compris Brook⁽³⁹⁾, parce qu'il a apporté non pas une méthode que l'on pourrait chercher à appliquer mais une vision inscrite dans de grandes métaphores. Sur la route des réponses réelles, elle indique le chemin. Pourtant, sans la quête incessante de cette source, il n'est pas du théâtre vivant.

L'héritage du Théâtre Grec

Artaud s'est assez peu soucié, dans ses écrits au moins, du théâtre antique, tant il était fasciné par le théâtre oriental. Pourtant entre Eschyle et Artaud existent plus que des similitudes ou des survivances: le théâtre d'Eschyle et, à un moindre degré celui de Sophocle étaient déjà, il y a vingt-cinq siècles, des «théâtre de la cruauté».

Il ne s'agit pas d'imposer à Artaud un héritage que celui-ci aurait négligé sinon renié. Mais on découvre entre les deux dramaturgies des correspondances, des rencontres profondes tant sur le plan métaphysique que sur celui de l'organisation technique et de la fonction du théâtre. «Le théâtre de la Cruauté à été créé pour ramener au théâtre la notion d'une vie passionnée, convulsive... Il s'agit de rendre à la représentation théâtrale l'aspect d'un foyer dévorant, d'amener au moins une fois au cours d'un spectacle, l'action, les situations, les images à ce degré d'incandescence implacable...»⁽⁴⁰⁾

Le théâtre est chose grave et dangereuse. L'enjeu en est à la fois l'humain et l'univers. Car le théâtre est d'abord essentiellement métaphysique. Tous les moyens

d'expression utilisés par l'homme y ont leur place: le geste, la danse, la musique qui peuvent mieux que la parole constituer le langage total et spécifiquement théâtral existaient déjà dans les chœurs de la tragédie grecque. Nous nous interrogerons sur la procès qu'Artaud tente au verbe et qui met en question en effet toute la civilisation occidentale. D'autre part, l'importance primordiale que l'auteur du «Théâtre et son Double» donne au metteur en scène, le soin qu'il apporte à l'organisation du théâtre, sa conception d'un théâtre total qui entraîne acteurs et spectateurs au cœur d'une cérémonie presque sacrée, ne nous semblent pas étrangers à la signification profonde que les Grecs accordaient à la représentation de l'Orestie par exemple. Enfin, nous tâcherons de comprendre le sens véritable de cette cruauté qui éclate dans l'espace et dans le temps et qui est selon Artaud, et selon Eschyle, l'expression même de la vie.

Le Verbe en procès

Un nouveau langage est né, qui restitue au corps sa royauté et retrouve toutes les harmoniques sur-réelles que nous n'entendons plus. Ce langage s'est édifié contre quelque chose, contre un autre langage, contre la civilisation qui l'a engendré. «Le Théâtre et son Double», plus qu'une somme de nouveaux principes, plus qu'un cours d'art dramatique, est tout entier une critique systématique qui accuse l'histoire de l'Occident. «Le Verbe est mort!» vaticine Artaud. Et alors l'Occident a perdu le fondement et la justification de toutes ses valeurs.

On doit reconnaître que en l'Occident, le verbe a pris la prééminence sur toutes les autres formes d'expression comme la peinture ou la musique. A partir du XVII^e siècle, le théâtre, bannissant tout ce qui dérangeait l'ordre des convenances, se cantonna très précisément dans le domaine de la parole et les jeux de scène étaient réduits au minimum. Tout alors est convention: la rampe, le rideau, les décors, les personnages... Le théâtre classique, né de la scène close est essentiellement apodidactique et se sert du langage comme d'un instrument de déduction qui raconte, explique et démontre...

Ce théâtre trouve naturellement sa forme d'expression dans le dialogue. C'est là le scandale dénoncé par Artaud: «Comment se fait-il qu'au théâtre... en Occident, tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole,

par les mots, ou si l'on veut, tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue... soit laissé à l'arrière-plan?"⁽⁴¹⁾ Le théâtre occidental n'est plus métaphysique; il est essentiellement psychologique et baigne dans un enchaînement linéaire de répliques! "Le dialogue - chose écrite et parlée - n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre; et la preuve, c'est que l'on réserve dans les manuels l'histoire littéraire du langage articulé"⁽⁴²⁾.

Artaud veut à toutes forces supprimer la dictature de cette langue parasite qui fait loi et retrouver l'improvisation directe à partir de la scène, la fougue originelle. C'est un choix fondamental qui nous est imposé entre une imitation plus ou moins réaliste de l'homme que nous livre le théâtre de la parole et une représentation vraie et totale de l'homme qui exige alors la mise en oeuvre de tous les moyens artistiques connus. Artaud veut remonter du mot au verbe originel et du verbe au geste; il veut "briser le langage pour toucher la vie".

Pendant les tragédies antiques ne constituent-elles pas aussi un "théâtre de la Parole"? Sont-elles alors condamnées comme tout le théâtre occidental par le juge impitoyable qu'est Artaud? Apparemment l'accusation semble justifiée; dans la tragédie grecque on trouve les deux griefs que renferme le théâtre occidental: une large utilisation de la parole et la présence de la forme dialoguée qu'Artaud stigmatise si violemment⁽⁴³⁾.

Avant d'entamer plaidoyer ou réquisitoire, il faut tenir compte des conditions dans lesquelles il nous est permis d'approcher ces oeuvres. En effet celles-ci nous ont été transmises par les manuscrits et nous ne possédons de façon absolument certaine que l'élément verbal et écrit. Mais Artaud connaissait l'importance du langage gestuel et total chez les Grecs: "...Si nous nous montrons aujourd'hui tellement incapables de donner d'Eschyle, de Sophocle, de Shakespeare une idée digne d'eux, c'est très vraisemblablement que nous avons perdu le sens de la physique de leur théâtre. C'est que le côté directement humain et agissant d'une diction, d'une gesticulation, de tout un rythme scénique nous échappe. Côté qui devrait avoir autant sinon plus d'importance que l'admirable dissection parlée de la psychologie de leurs héros. C'est par ce côté, par le moyen de cette gesticulation précise qui se modifie avec les époques et qui actualise les sentiments que l'on peut retrouver la profonde humanité de leur théâtre".⁽⁴⁴⁾ On peut donc déjà affirmer qu'avec le langage articulé, coexistait un langage plastique et spatial, idéographique tel que l'a défini Artaud.

Pour Eschyle et Sophocle, la scène est le lieu privilégié sur lequel la Théorie du chœur est la seule réalité métaphysique: “La tragédie est d’abord un chœur et non pas un drame”⁽⁴⁵⁾. Sa fonction et sa structure sont alors celles des Mystères Orphiques ou de ceux d’Eleusis menés par une conception de la beauté pure et vivante, violente mais totale qui à l’origine habitait le cosmos.

L’aspect psychologique est présent en effet dans les personnages d’Eschyle et de Sophocle; mais il serait faux de considérer leur théâtre comme un théâtre psychologique au même titre que celui de Racine ou Corneille. Le drame d’Eschyle et de Sophocle ne repose guère sur l’évolution d’une situation psychologique. Il est un sorte de “tourbillon vivant et synthétique” composé de formes, de sentiments, de paroles “au milieu duquel le spectacle prend l’aspect d’une véritable transmutation”.⁽⁴⁶⁾

L’organisation théâtrale

Si le théâtre antique n’avait pas élaboré une théorie de la mise en scène aussi précise que celle d’Artaud, il vivait en fonction de principes identiques et aurait sûrement reconnu cette définition du «Théâtre et son Double»: “...La mise en scène pure contient par des gestes, par des jeux de physionomie et des attitudes mobiles, par une utilisation concrète de la musique tout ce que contient la parole, et puis elle dispose aussi de la parole. Des répétitions rythmiques de syllabes, des modulations particulières de la voix enrobant le sens précis des mots, précipitent en plus grand nombre les images dans le cerveau, à la faveur d’un état plus ou moins hallucinatoire, et imposent à la sensibilité et à l’esprit une manière d’altération organique qui contribue à enlever à la poésie écrite la gratuité qui la caractérise communément”.⁽⁴⁷⁾ Ce pourrait presque être le commentaire de certaines scènes d’Agamemnon, des Perses, ou d’Ajax...

Artaud ne se contenta pas de trouver le contenu de son théâtre, d’en édifier la théorie; il en organisa très précisément le côté vivant et concret. Ce souci constant s’explique par l’idée de totalité qui fait de chaque point, par son appartenance à l’ensemble, un élément important. La liaison étroite du théâtre avec la vie que réclame Artaud va de pair avec des liens multiples et tout aussi resserrés à l’intérieur de la machine théâtrale: “Le spectacle est représentation au sens de déploiement d’un volume,

d'un milieu à plusieurs dimensions, expérience productrice de son propre espace",⁽⁴⁸⁾ et tout y participe. Aussi voyons-nous Artaud s'attacher à la fois à l'organisation matérielles de son théâtre et à l'influence de celui-ci sur les spectateurs, pressé d'en déterminer en même temps le programme et la signification. Nous avons montré combien les évolutions scéniques étaient réglées avec la plus grande précision dans l'orchestre grecque. Les rencontres ne s'arrêtent pas à ce seul point et il est dans la logique des choses qu'une même conception métaphysique et dramatique entraîne de similaires tendances sur le plan du sens et de la technique.

Nous arrêtons donc d'abord à l'étude de l'organisation théâtrale, même si ce plan concret et très quotidien semble secondaire, car il témoigne d'une correspondance profonde sur le fond et sur la forme.

Examinons en premier lieu l'emplacement théâtral. En Grèce, l'hémicycle qui entoure l'autel du dieu est le lieu géométrique et inaltérable de la passion théâtrale. Pour plafond, le ciel... La dimension cosmique de toute représentation pouvait ainsi être saisie immédiatement; les conventions scéniques avaient à peine besoin d'exister; l'espace se déployait de lui-même aux yeux des spectateurs massés sur les gradins. Au fond de l'orchestre s'élevait une construction assez haute, le *skene* où se trouvaient les loges des acteurs et des *choreutes*. Devant elle, le *proskenion* supportait les décors. Les acteurs et le chœur jouaient dans l'orchestre sur le sol lui-même. Le rideau était inconnu et les décors, simples châssis peints, adossés au mur, étaient peu importants.

Artaud va plus loin encore et exige un dépouillement total. Sa conception de l'édifice théâtral se veut aussi révolutionnaire que ses théories. "C'est ainsi qu'abandonnant les salles de théâtre existant actuellement nous prendrons un hangar ou une grange quelconque, que nous ferons reconstruire selon les procédés qui ont abouti à l'architecture de certaines églises ou de certains lieux sacrés, et de certains temples du Haut-Tibet".⁽⁴⁹⁾ Quatre murs sans la moindre décoration et point de scène; le public est massé en bas, assis au milieu, sur des sièges mobiles, qui lui permettent de suivre à chaque instant le spectacle.

La scène traditionnelle n'existe donc plus; "un emplacement central sera réservé cependant afin qu'éventuellement l'action puisse se rassembler et se nouer". Tels sont très schématiquement les plans du lieu théâtral à Athènes et selon Artaud. De ceux-ci se

dégage, constante, la présence du sacré rendue palpable jusque dans l'architecture. Le théâtre est le véritable temple de Dionysos, divinité populaire de la vigne et de la nature. L'autel placé sur le devant de *l'orchestre* est là pour rappeler cette origine religieuse. Il n'y a pas de scène non plus, à proprement parler, dans le théâtre grec; les acteurs et le chœur jouaient de plain-pied.

Nous avons souligné combien la partie mise en scène prime pour Artaud sur tout le reste. "Pour moi, nul n'a le droit de se dire auteur, c'est-à-dire créateur, que celui à qui revient le maniement direct de la scène", écrit Artaud.⁽⁵⁰⁾

Eschyle était à la fois auteur, acteur, régisseur et *choreute*. Maître du jeu, il dirigeait les répétitions des *choreutes*, instruisait les acteurs, réglait les évolutions; il imaginait les pas et interprétait parfois le rôle de protagoniste. Il contrôlait aussi la partition musicale et souvent même la composait. Il choisissait les formes et les couleurs des costumes, décidait les décors et surveillait leur exécution; il s'occupait même du bruitage...Artaud remplissait, lui aussi, toutes ces tâches.

On voit que le théâtre grec et le théâtre d'Artaud rejettent ensemble la scène close à l'italienne, l'effet recherché est bien la même: celui du mélange total des éléments en fusion et de leur lente montée sous pression jusqu'au brutal jaillissement qui s'élance le plus haut possible et brûle tout ce qu'il touche. Les théâtres de la terreur et de la cruauté, antique et moderne, sont ainsi des sombres cratères d'où s'élève par la répercussion constante du verbe et d'action entre la scène et le public, la communion corrosive avec un métaphysique cosmos.

De la Terreur à la Cruauté

Les thèmes choisis par Artaud pour son théâtre de la Cruauté sont, dit-il, cosmiques, universels, et doivent être capables de répondre à l'agitation et à l'inquiétude de notre siècle. Il faut en effet toucher le spectateur, le bouleverser métaphysiquement. Le théâtre pour Artaud comme pour Eschyle n'était pas un art gratuit, n'existant que pour lui-même. La raison d'être du théâtre est dans sa fonction. Il doit entretenir avec le spectateur des rapports vitaux et établir la communication perdue.

Déjà le théâtre antique avait ainsi établi la communication: “Le phénomène dramatique ...métamorphose l’homme à ses propres yeux et le fait agir comme s’il était entré dans un autre corps, comme s’il avait changé de caractère...Et ce phénomène prend le caractère d’une épidémie: une foule entière se sent envoûtée...Cette sorte d’envoûtement est la condition de tout art dramatique”.⁽⁵¹⁾

Artaud, dans «Le Théâtre et son Double», ne dit pas autre chose quand il compare le théâtre à la peste, qui est l’expression de la cruauté. Il tient à préciser: «Cruauté n’est pas synonyme de sang versé, de chair martyr, d’ennemi crucifié. Cette identification de la cruauté avec les supplices est un tout petit côté de la question...On peut très bien imaginer une cruauté pure sans déchirement charnel»⁽⁵²⁾ qui serait à la fois la vie et la mort et mènerait les êtres et les choses inéluctablement. C’est en matérialisant cette notion suprême que le théâtre peut retrouver sa portée universelle et son efficacité. Le ressort principal en sera la peur, l’hallucination, l’angoisse...

La cruauté sombre et violente est présente et vive aussi bien à Troie qu’à Mycènes, qu’à Thèbes ou à Argos: “Le lion mangeur de chair crue a sauté le mur et à sa soif il a lapé le sang royal”.⁽⁵³⁾ Le poids de cette fatalité, de cette absence totale de liberté est la dimension tragique de toute l’Antiquité. Cette conscience d’une loi de partage impersonnelle, aveugle, impartiale, qui décide à l’avance du sort de chacun, contre laquelle les dieux mêmes ne peuvent rien, est l’axe immuable de toute une cosmogonie sacrée qu’a vécu, jusqu’au Ve siècle avant J.-C., le peuple grec.

Le destin est l’ordre du monde que nul n’a le droit de fausser, c’est la terreur, c’est la cruauté souveraine. “Du point de vue de l’esprit, cruauté signifie rigueur, application, et décision implacable, détermination irréversible, absolue”.⁽⁵⁴⁾ L’enchaînement immuable des choses est nécessairement cruel. Clytemnestre et Egistre sont soumis à la même loi qu’Agamemnon. Mais pour l’être humain, le destin, la cruauté n’existent qu’à partir du moment où il en prend conscience. “La cruauté est avant tout lucide, c’est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience. C’est la conscience qui donne à l’exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu’il est entendu que la vie c’est toujours la mort de quelqu’un”.⁽⁵⁵⁾

Cette revue sommaire montre que les théâtres d’Aschyle et d’Artaud témoignent d’une théorie et d’une direction semblables. Les rencontres sur le plan d’organisation

matérielle viennent confirmer encore une appartenance profonde au même idéal cosmique, philosophique et dramatique. Bien souvent Eschyle nous aide à comprendre Artaud. Il est étonnant de voir à quel point étaient liés dans la tragédie grecque tous les principes essentiels qui sont aussi la base du «Théâtre et son Double».

Conclusion

Artaud a repris au mime grec, à la tragédie romaine, aux clowns et acrobates du Moyen-Age, et enfin aux acteurs balinais ce qu'ils pouvaient lui offrir, le legs d'une tradition où le geste domine le verbe, où les personnages sont stylisés, où l'on ne s'occupe pas de littérature. Il a repris cette technique universelle, mais l'a voulue pensée, réfléchie, non seulement expérimentée mais vécue. Artaud a proclamé mieux que quiconque qu'il fallait briser certains cadres. Il a voulu confondre tous les genres en une explosion artistique et sociale déterminante. Le théâtre se fait désormais en communication avec les forces spontanées de la rue, de la guerre. A la fois entraîné par son siècle et le guidant, Artaud a exprimé le désir d'expérimenter et vivre un théâtre qui tourne à la fois vers le passé et vers l'avenir:

«Ce n'est pas en vain que tout les jeunes gens de 20 à 25 ans, et qui pensent, ont senti que le *Théâtre de la Cruauté* était dans la voie du vieux théâtre primitif, et l'écrivent. Qu'ils le contestent ou qu'ils le nient, il faudra bien que les gens en place reconnaissent que le *Théâtre de la Cruauté* a l'avenir avec lui.»⁽⁵⁶⁾

Un théâtre moderne doit donc retrouver la voie du vieux théâtre primitive. Or c'est dans la tragédie antique qu'Artaud a trouvé le modèle d'un théâtre où la quête rétrospective va de pair avec la quête prospective; où on a su retrouver «les jaillissements des forces permanentes» et «les inquiétudes de l'époque»⁽⁵⁷⁾. Alors que le théâtre balinais est an-historique, il est permanent, il a la permanence de l'idée, de l'«idée du théâtre pur», il est «théâtre de quintessence»⁽⁵⁸⁾. cette quintessence, l'expérience de *Cenci* cherche à la retrouver. Dès lors, le modèle auquel se réfère Artaud se situe hors du temps, à la fois archaïque et moderne; primitif, en ce sens qu'elle est antérieure à toute histoire connue. Tel est l'état rêvé qu'il veut retrouver: une idée qui échappe au phénoménal, donc à

l'historique autant qu'au cosmique. La formule de Derrida devient alors lumineuse: «pour Artaud, l'avenir du théâtre — donc l'avenir en général — ne s'ouvre que par l'anaphore qui remonte à la veille d'une naissance». ⁽⁵⁹⁾

Notes:

- (1) Antonin Artaud, “Le Théâtre et son Double”, Oeuvres Complètes, tome IV, p.11
- (2) Ibid., p.9
- (3) Ibid., p.74
- (4) Michet Foucault, Les Mots et les Choses, p.61-62
- (5) André Breton, Manifeste du Surréalisme, p.44
- (6) Artaud, t.IV, p.47
- (7) Artaud, Ibid., t.III, p.9
- (8) Ibid.
- (9) Ibid.,IV,p.133
- (10) Ibid., t.V,p.211
- (11) S.M.Eisenstein, Ma conception du cinéma,p.31
- (12) S.M.Eisentein, Le film, sa forme, son sens, p.46
- (13) Ibid.
- (14) Artaud, Ibid., t.III, p.16
- (15) Ibid.
- (16) André Breton, “Entretiens avec A.Parinaud”.
- (17) in le prospectus du “Mask”
- (18) Artaud, t.IV, p.70
- (19) Ibid., p.146-7
- (20) Ibid.,p.11
- (21) Ibid., p.10
- (22) Ibid., p.29
- (23) Ibid., p.51
- (24) Ibid., t.II, p.18
- (25) Ibid, t.IV, p.129
- (26) Ibid., p.201-202
- (27) Ibid, p.64-65.
- (28) Ibid, p.85.

- (29) Ibid, p.310.
- (30) Ibid., t.IV,p.45
- (31) Ibid., p.47-48
- (32) Ibid., p.64
- (33) Ibid.
- (34) Ibid., p.65
- (35) Ibid., p.69
- (36) Ibid.
- (37) Idem., t.II; p.121-122
- (38) “Il n’était pas entièrement lui-même”, in Vers un Théâtre Pauvre
- (39) “Le Théâtre Sacré” in L’Espace Vide.
- (40) Ibid., p.373
- (41) Ibid., p. 45
- (42) Ibid., p.45
- (43) Cf. par ex. : Eschyle, Les Sept contre Thèbes,v.375-676-Prométhée Enchaîné, v.785-876.in Tragiques Grecs: Eschyle, Sophocle.
- (44) Ibid., p.128
- (45) Nietzsche, La Naissance de la Tragédie, p.59
- (46) Artaud, t.V, p.41
- (47) Ibid., t.IV. p.145
- (48) Ibid., p.104
- (49) Ibid., p.93
- (50) Ibid., p.141
- (51) Nietzsche, La Naissance da la Tragédie, p.57
- (52) Artaud, t.IV, p. 121
- (53) Eschyle, Agamemnon, traduction de Paul Claudel.
- (54) Artaud, t.IV, p.121
- (55) Ibid.
- (56) Artaud, t.V, p.204
- (57) Ibid, p.47

- (58) Artaud, t.IV, p.80
 (59) L'Écriture et la Différence, p.341

Bibliographie:

- Alain et Odette Virmaux, (1996). Antonin Artaud, Qui êtes-vous? Editions La Manufacture.
- Alain et Odette Virmaux, (1979). Artaud: un bilan critique. coll. Textes et critique, Pierre Belford.
- André-Carraz, D. (1973). L'expérience intérieure d'Antonin Artaud. Paris: Librairie St Germain-des-près.
- Artaud, A. (1978). Oeuvres complètes, tome I,II, III, IV, V, IX, X, XIII, Ed. Gallimard.
- Baldry, H. C. (1975). Le théâtre tragique des Grecs. Paris: François Maspéro.
- Bermel, A. (1977). Artaud's theatre of cruelty. New York: Taplinger Publishing Company.
- Borie, M. (1997). Le Fantôme ou le théâtre qui doute. Coll. Le Temps du Théâtre; Actes Sud.
- Borie, M. (1989).Antonin Artaud: Le théâtre et le retour aux sources. Paris: nrf, Bibliothèques des Idées, Gallimard.
- Breton, A. (1985). Manifeste du Surréalisme. Paris: Folio, Gallimard.
- Brook, P. (1977). L'Espace Vide. Paris: Le Seuil.
- Brunel, P. (1982). Théâtre et Cruauté ou Dionysos profané. Bibliothèque de l'Imaginaire, Librairie des Méridiens.
- Brustein, R. (1964). The theatre of revolt. Little, Brown and Company, Boston-Toronto.
- Colloque de Cerisy, (1973). Artaud. 10/18.
- Copfermann, E. (1972). La Mise en Crise Théâtrale. François Maspéro/Cahier Libre.
- Derrida, J. (1998). Paule Thevenin. The secret art of Antonin Artaud. The MIT Press.
- Derrida, J. (1967). L'Écriture et la Différence. Paris: Le Seuil.
- Dort, B. (1979). Théâtre en jeu. Essais de critique, 1970-1978, Seuil.
- Dumoulié, C. (1996). Antonin Artaud. coll."Les contemporains", Paris: Le Seuil.

- Duroroi, G. (1972). Artaud, l'Aliénation et la Folie. coll. Thèmes et textes, Larousse.
- Eisenstein, S. M. (1976). Le film, sa form, son sens. trad. Armand Panigel, Paris: Bourgeois.
- Eisenstein, S. M. (1971). Ma conception du cinéma. Paris: Buchet-Chastel.
- Fanchette, J. (1971). Psychodrame et théâtre moderne. Paris: Buchet-Chastel.
- Floch, K. (1995). Antonin Artaud et la conquête du corps. Association Découvrir.
- Foucault, M. (1966). Les Mots et les Choses. Paris: nrf. Gallimard.
- Garelli, J. (1982). Artaud et la question du lieu: essais sur le théâtre et la poésie d'Artaud. Paris: José Corti.
- Gouhier, H. (1974). Antonin Artaud et l'essence du théâtre. Paris: Vrin.
- Groupe Tel Quel (Dirigé par Philippe Sollers), Artaud. Centre culturel international.
- Hayman, R. (1977). Artaud and after. Oxford University Press.
- Hort, J. (1960). Antonin Artaud: Le suicidé de la société. Geneva: Editions Connaître.
- Joski, D. (1970). Artaud. coll. "Classiques du XXe siècle", Editions Universitaires.
- Knapp, B. L. (1980). Antonin Artaud: Man of vision. Swallow Press /Ohio University Press.
- Larrouy, M. (1997). Artaud et le théâtre. CRDP Midi-Pyrénées.
- Lévêque, J.-J. (1985). Antonin Artaud. coll.'Les plumes du temps', Paris: Henri veyrier.
- Nietzsche, F. (1949). La Naissance de la Tragédie. Paris: Folio, Gallimard.
- Sellin, E. (1968). The dramatic concepts of Antonin Artaud. University of Chicago Press.
- Sontag, S. (1973). A la rencontre d'Antonin Artaud. Paris: Christian Bourgeois.
- Thevenin, P. (1993). Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle. Seuil.
- Tonelli, F. (1972). L'esthétique de la cruauté. Paris: Nizet.
- Tragiques Grecs:Eschyle, Sophocle, La Pléiade, Gallimard, (1967)
- Wiles, T. J. (1980). The Theater event: Modern theories of performance. The University of Chicago Press.