

ANTONIN ARTAUD

Écrits sur le théâtre

Fragments choisis et présentés par

MONIQUE BORIE

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Note de l'éditeur

Cet ouvrage n'a pas la prétention de faire le tour des écrits sur le théâtre d'Artaud. C'est une traversée chronologique de l'œuvre, qui souhaite à travers le choix de textes pas toujours connus nous proposer la lecture d'une pensée sur le théâtre dont la pertinence nous semble toujours d'actualité.

Nous avons choisi de préciser le détail des sources bibliographiques, qui font référence aux éditions complètes Gallimard, en fin d'ouvrage.

Les notes de bas de page précisent le contexte quand cela nous a paru nécessaire ou quand les textes pourraient sembler, pour certains, s'éloigner de préoccupations théâtrales.

Notre objectif, en toute modestie, est de donner à (re)découvrir une œuvre essentielle au questionnement de l'Art dramatique.

Photo de couverture :

Antonin Artaud

© Man Ray 2015 Trust / ADAGP – 2021, image : Telimage, Paris

© Gallimard pour les textes traduits par Marie Dézon et Philippe Sollers

© 2022, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS

1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON

Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-627-4

Avant-propos

Comme l'a souligné Peter Brook, parmi les grandes figures de référence de la pratique théâtrale du xx^e siècle Artaud occupe une place à part. Stanislavski, Meyerhold ou Brecht proposaient tous, sinon des systèmes, du moins des méthodes et des modèles précis, en tout cas ils définissaient des techniques. De plus, ils ont illustré concrètement leur conception du théâtre dans des mises en scène emblématiques. Artaud, pour sa part, n'a jamais réalisé le Théâtre de la Cruauté. Ni la brève expérience du Théâtre Alfred Jarry, ni la tentative des *Cenci* ne peuvent être considérées comme une sorte de mise en application des idées d'Artaud, et lui-même en a souligné les limites. Ce sont en fait les textes-manifestes ou les lettres autour de ces expériences qui nous éclairent sur une orientation qui ne prendra toute sa dimension qu'avec les textes fondamentaux des années 1930 regroupés sous le titre *Le Théâtre et son double*.

« Quiconque veut savoir ce qu'est le Théâtre de la Cruauté doit se reporter aux écrits d'Artaud », écrit Brook dans *L'Espace vide*. En effet, la fécondité véritable d'Artaud est celle d'un discours qui porte en lui la force d'une pensée sur le théâtre visant à briser les frontières de ce qui est. Comme le rappelait Grotowski : « Artaud est un poète du théâtre, c'est-à-dire un poète des possibilités. »

Monique Borie, professeur émérite à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne-Nouvelle, a consacré la plus grande partie de ses recherches et de ses enseignements aux rapports entre l'anthropologie et le théâtre. Elle a publié notamment trois livres où l'outil anthropologique sert d'appui pour poser et développer les problèmes du théâtre : *Mythe et théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?* (éd. Nizet), *Antonin Artaud : le théâtre et le retour aux sources* (éd. Gallimard), *Le Fantôme ou le théâtre qui doute* (éd. Actes Sud). Récemment sont parus *Corps de pierre, corps de chair : sculpture et théâtre* (éd. Deuxième époque), *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck* (éd. Ides et Calendes).

[1]

[...] L'Atelier¹ ne prétend rien inventer, il veut seulement s'essayer à servir le théâtre. Les conquêtes de Gordon Craig, d'Appia, de tous ces libérateurs du théâtre vont trouver un lieu enfin où se manifester en France. Et cela rigidement, sans concession aucune au vieux théâtre, aux vieux trucs, aux vieux décors, mais non plus sans sectarisme qui émascule. Et plus loin même que ces précurseurs l'Atelier va s'essayer à retrouver tout le théâtre, le théâtre passé et le théâtre à venir.

Il n'appartient pas à l'auteur de ces lignes, lui-même acteur et lié à l'Atelier, d'en juger les réalisations, tout au plus pourra-t-il en analyser les tendances. L'Atelier possède des méthodes de travail qui lui sont propres. Car en dehors des répétitions la troupe continue à travailler, chaque acteur redevenant élève, sous la conduite de Charles Dullin. Sentir, vivre, penser réellement, tel doit être le but du véritable acteur. Les Russes pratiquent depuis longtemps l'usage d'une certaine méthode d'improvisation qui force l'acteur à travailler avec sa sensibilité profonde, à extérioriser cette sensibilité réelle et personnelle avec des mots, des attitudes, des réactions mentales inventées sur place, improvisées. La recherche des intonations, voilà le grand écueil des personnalités. Ces exercices d'improvisation révèlent, aiguisent la personnalité véritable. L'intonation est trouvée par le dedans, poussée au dehors par l'impulsion

1. Compagnie dirigée par Charles Dullin, dont Antonin Artaud a fait partie.

ardente du sentiment, et non obtenue par imitation. Dullin a développé le procédé. Il en a fait une méthode profonde de travail. Il improvise comme les autres. [...]

[2]

[... P]ar glissements successifs la réalité et l'esprit se pénètrent si bien que nous ne savons plus, nous spectateurs, où l'un commence et où l'autre finit. Que viennent faire ces fantômes dans notre monde, sur ce plateau où les machinistes circulent, et les comédiens surpris au milieu de leurs zizanies. Ainsi la mise en scène surélève la pièce² et favorise l'illusion. Ce ciel qui est un ciel de théâtre, ces arbres qui sont en tissus, nul n'en est dupe, ni les acteurs qui répètent, ni nous, ni ces larves en quête d'un moule où se couler. Alors où est le théâtre ? Eux, ils vivent, ils se disent réels. Ils nous l'ont fait croire. Alors nous, que sommes-nous ? Et pourtant ces six personnages ce sont encore des acteurs qui les incarnent ! Ainsi se pose tout le problème du théâtre. Et c'est comme un jeu de miroirs où l'image initiale s'absorbe et sans cesse rebondit, si bien que chaque image reflétée est plus réelle que la première et que le problème ne cesse pas de se poser. Et la dernière image emporte toutes les autres et supprime tous les miroirs. De telle sorte que l'on voit tous les six personnages aux visages de spectres, et rangés comme des momies, s'en aller par l'ascenseur et disparaître dans le vrai cintre jusqu'à la prochaine représentation.

On a beaucoup loué celui-ci et celui-là ; mais le vrai personnage de la pièce est encore Georges Pitoëff qui donne au personnage central un masque et des gestes de

2. *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello par la compagnie Pitoëff à la Comédie des Champs-Élysées.

vision. Il y avait une chose, une seule chose à dire sur lui et justement cela. Ludmilla Pitoëff et Kalff, très belles mais encore demeurées humaines, je veux dire de chair et d'os, je veux dire actrices en un mot. L'une ingénue et l'autre mère, et très denses, mais de la vie, non de l'esprit. [...]

[3]

[...] Si le théâtre n'est pas un jeu, s'il est une réalité véritable, par quels moyens lui rendre ce rang de réalité, faire de chaque spectacle une sorte d'événement, tel est le problème que nous avons à résoudre.

Notre impuissance à croire, à nous illusionner est immense. Les idées de théâtre n'ont plus pour nous le brillant, le mordant, ce caractère de chose unique, inouïe, entière que conservent encore certaines idées écrites ou peintes.

[...]

Le théâtre est la chose du monde la plus impossible à sauver. Un art basé tout entier sur un pouvoir d'illusion qu'il est incapable de procurer n'a plus qu'à disparaître.

... Les mots ont ou n'ont pas leur pouvoir d'illusion. Ils ont leur valeur propre. Mais des décors, des costumes, des gestes et des cris faux ne remplaceront jamais la réalité que nous attendons. C'est cela qui est grave : la formation d'une réalité, l'irruption inédite d'un monde. Le théâtre doit nous donner ce monde éphémère, mais vrai, ce monde tangent au réel. Il sera ce monde lui-même ou alors nous nous passerons du théâtre.

[...]

L'illusion ne portera plus sur la vraisemblance ou l'in vraisemblance de l'action, mais sur la force communicative et la réalité de cette action.

Voit-on maintenant à quoi nous voulons en venir ? Nous voulons en venir à ceci : qu'à chaque spectacle monté nous jouons une partie grave, que tout l'intérêt de notre effort réside dans ce caractère de gravité. Ce n'est pas à l'esprit ou aux sens des spectateurs que nous nous adressons, mais à toute leur existence. À la leur et à la nôtre. Nous jouons notre vie dans le spectacle qui se déroule sur la scène. Si nous n'avions pas le sentiment très net et très profond qu'une parcelle de notre vie profonde est engagée là-dedans, nous n'estimerions pas nécessaire de pousser plus loin l'expérience. Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa chair sont en jeu. Il ira désormais au théâtre comme il va chez le chirurgien ou le dentiste. Dans le même état d'esprit, avec la pensée évidemment qu'il n'en mourra pas, mais que c'est grave, et qu'il ne sortira pas de là-dedans intact. Si nous n'étions pas persuadés de l'atteindre le plus gravement possible, nous nous estimerions inférieurs à notre tâche la plus absolue. Il doit être bien persuadé que nous sommes capables de le faire crier.

[4]

[...] Si nous faisons un théâtre ce n'est pas pour jouer des pièces, mais pour arriver à ce que tout ce qu'il y a d'obscur dans l'esprit, d'enfoui, d'irrévélé se manifeste en une sorte de projection matérielle, réelle. Nous ne cherchons pas à donner, comme cela s'est produit jusqu'ici, comme cela a toujours été le fait du théâtre, l'illusion de ce qui n'est pas, mais au contraire à faire apparaître aux regards

un certain nombre de tableaux, d'images indestructibles, indéniables qui parleront à l'esprit directement. Les objets, les accessoires, les décors même qui figureront sur la scène devront être entendus dans un sens immédiat, sans transposition ; ils devront être pris non pas pour ce qu'ils représentent mais pour ce qu'ils sont en réalité. La mise en scène, proprement dite, les évolutions des acteurs ne devront être considérées que comme les signes visibles d'un langage invisible ou secret. Pas un geste de théâtre qui ne portera derrière lui toute la fatalité de la vie et les mystérieuses rencontres des rêves. Tout ce qui dans la vie a un sens augural, divinatoire, correspond à un pressentiment, provient d'une erreur féconde de l'esprit, on le trouvera à un moment donné sur notre scène.

[...]

On voit à quelle terrible besogne nous nous attaquons ; nous ne visons à rien moins qu'à remonter aux sources humaines ou inhumaines du théâtre, et à le ressusciter totalement.

Tout ce qui appartient à l'illisibilité et à la fascination magnétique des rêves, tout cela, ces couches sombres de la conscience qui sont tout ce qui nous préoccupe dans l'esprit, nous voulons le voir rayonner et triompher sur une scène, quitte à nous perdre nous-mêmes et à nous exposer au ridicule d'un colossal échec. Nous n'avons pas peur non plus de cette sorte de parti pris que notre tentative représente.

Nous concevons le théâtre comme une véritable opération de magie.

[...]

Nous sommes tous désespérés de machinisme à tous les étages de notre méditation. Mais les racines véritables du mal sont plus profondes, il faudrait un volume pour les analyser. 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. [...]

[5]

[...] Le Théâtre Jarry³ voudrait réintroduire au théâtre le sens, non pas de la vie, mais d'une certaine vérité sise au plus profond de l'esprit. Entre la vie réelle et la vie du rêve il existe un certain jeu de combinaisons mentales, des rapports de gestes, d'événements traduisibles en actes et qui constituent très exactement cette réalité théâtrale que le Théâtre Jarry s'est mis en tête de ressusciter. Le sens de la réalité véritable du théâtre s'est perdu. La notion de théâtre est effacée des cervelles humaines. Elle existe pourtant à mi-chemin entre la réalité et le rêve. Mais tant qu'elle n'aura pas été retrouvée dans son intégrité la plus absolue et la plus féconde, le théâtre ne cessera pas de périlcliter. Le théâtre actuel représente la vie, cherche par des décors et des éclairages plus ou moins réalistes à nous restituer la vérité ordinaire de la vie, ou bien il cultive l'*illusion* – et alors c'est pire que tout. Rien de moins capable de nous illusionner que l'illusion d'accessoire faux, de carton et de toiles peintes que la scène moderne nous présente. Il faut en prendre son parti et ne pas chercher à lutter avec la vie. Il y a dans la simple exposition des objets du réel, dans leurs combinaisons, dans leur ordre, dans les rapports de la voix humaine avec la lumière toute une réalité qui se

3. Le Théâtre Alfred Jarry était la compagnie dirigée par Antonin Artaud (1926-1928).

suffit à elle-même et n'a pas besoin de l'autre pour vivre. C'est cette réalité fausse qui est le théâtre, c'est celle-là qu'il faut cultiver.

La mise en scène du *Songe*⁴ obéit donc à cette nécessité de ne rien proposer aux regards du public qui ne puisse être utilisé immédiatement et tel quel par les acteurs. Personnages à trois dimensions que l'on verra se mouvoir au milieu d'accessoires, d'objets, au milieu de toute une réalité également à trois dimensions. Le faux au milieu du vrai, voilà la définition idéale de cette mise en scène. Un sens, une utilisation d'un ordre spirituel neuf donné aux objets et aux choses ordinaires de la vie.

[6]

Madame⁵,

Vous me demandez ce que j'attends de cette pièce osée et scandaleuse : c'est bien simple, j'en attends *tout*. Car au point où nous en sommes cette pièce est tout. Elle dénoue une situation douloureuse. Elle touche au vif d'une vérité même pas assez épouvantable pour nous désespérer d'exister. Et c'est bien dans cet esprit que je la monte. Et j'en suis aussi sûr que d'un mécanisme remonté pour faire partir sa charge d'explosifs à heure dite. Comme quelque chose de plus qu'une œuvre théâtrale, osée et scandaleuse, elle est comme la vérité même de la vie, quand on la considère dans son acuité.

4. *Le Songe ou Jeu de rêves* d'August Strindberg, dans une traduction de l'auteur et une mise en scène d'Antonin Artaud, au théâtre de l'Avenue en juin 1928.

5. À Domenica Blazy, qui jouait le personnage d'Ida Mortemart dans la pièce *Victor ou les Enfants au pouvoir* de Roger Vitrac, mise en scène par Antonin Artaud en décembre 1928 à la Comédie des Champs-Élysées. Cette lettre était incluse dans le programme du spectacle.