

REVUE BIMESTRIELLE SUR ANTONIN ARTAUD

NUMÉRO 13, MAI 2025



ÉCHO ANTONIN ARTAUD

numéro conçu par François Audouy

ARTAUD, MAUVAIS LECTEUR

C'est le titre volontairement provocateur, emprunté au passionnant article de Jean-Louis Cornille, que j'ai choisi pour introduire ce numéro 13 de la revue consacré au thème d'Artaud et ses doubles. Mauvais lecteur ou plutôt lecteur de mauvaise foi, sélectif et égocentrique, qui ne pioche dans les textes des autres que ce qui sera utile aux siens. Une attitude qui se tient quand on se veut révolutionnaire, anti-"*"littéraire"* et efficace. Artaud mauvais lecteur mais lecteur tout de même, de Platon à René Guénon, et de Lao Tseu à Nerval. Artaud qu'on a tendance à isoler dans sa marginalité de Mômo, de maudit et de fada mais qui s'inscrit néanmoins dans une époque - celle des deux guerres -, dans un mouvement - le surréalisme, même s'il en fut vite un dissident-, dans, même s'il récuserait le mot, une histoire littéraire -adolescence marquée par Baudelaire, goût pour le gothique de Poe et Lewis, découverte de Lautréamont, de Rimbaud et des avant-gardes.

"Personne n'est une île", écrivait John Donne. Une citation reprise par Hemingway en exergue de *Pour qui sonne le glas*. Oui, rien de nouveau sous le soleil : les auteurs - surtout les grands- se volent des titres, des citations, se renvoient la balle ou se parodient. Personne n'est une île et Artaud ne saurait faire exception. S'il fut relégué à la marge, il oeuvre à remettre cette marge au centre. Solitaire bien entouré, hors les pires années asilaires, il n'a eu cesse de correspondre, de s'opposer, de s'associer, dans des revues, dans des théâtres, des expositions de peinture ou des émissions radiophoniques. Il n'a eu cesse d'être influencé par ses frères et soeurs d'élection, de diverses époques, de divers lieux, du poète irlandais John Millington Synge à Van Gogh et des danseurs balinais à la peintre mexicaine Maria Izquierdo. Il a influencé en retour ses successeurs, poètes, acteurs, peintres, exégètes, metteurs en scène et philosophes à un degré d'intensité rare.

"Peu de gens ont acheté le premier album du Velvet Underground, mais tous ces gens ont formé des groupes", ce dicton célèbre de l'histoire du rock s'applique parfaitement à Artaud : il ne sera sans doute jamais un énorme succès de librairie mais nombre des lecteurs qu'il a marqués l'ont été au fer rouge, à vie, au point de créer leurs propres œuvres. Rock toujours : dans les années 70, les chanteurs David Bowie et Mick Jagger ont sérieusement envisagé - le numéro 11 de notre revue le révèle- d'incarner Nana qui himself dans un projet de film avorté du cinéaste Marcus Reichert, qu'aurait produit Coppola. Excusez du peu. Si de super-stars planétaires se sont penchées sur son "berceau de sperme" (*Héliogabale*), c'est que les forces souterraines d'Artaud, souvent sans s'y référer explicitement, ont travaillé toute l'avant-garde des soixante-dix dernières années. Parfois comme emblème du génie fou, point limite à atteindre ou non, de façon caricaturale, parfois de manière plus profonde, dans son refus des normes sociales, son mysticisme et sa violence. Artaud nous parle quotidiennement à travers tous ses successeurs et nous l'écoutons car sa voix porte, stridente, terriblement actuelle.

C'est ainsi que nous avons retenu une approche à la fois chronologique et thématique pour traiter des doubles d'Artaud, commençant par ses facettes littéraires et philosophiques pour évoluer vers le spectacle vivant. Dans un thème qui se voulait vaste et inclusif, nous sommes heureux de proposer une diversité de textes, études, témoignages, récits, rédigés par des collaborateurs issus du monde universitaire mais aussi des artistes de différents arts et de plusieurs pays (Canada, Afrique du Sud, Pays-Bas, Brésil...). Pour clore le tout, il nous paraissait important de donner la parole à des metteurs en scène et comédiens contemporains témoignant de leur rencontre décisive avec le Mômo et de son influence sur leur création. Si ce numéro n'est qu'une première étape vers un projet plus large - nous y reviendrons-, nous espérons qu'il éclairera mieux certains aspects de la galaxie artaldienne.

Artaud, mauvais lecteur ? Sans doute. Et par cela même grand poète.

FRANÇOIS AUDOUY



Table des matières

Jean-Louis Cornille: <i>Nerval et Artaud: in vitro</i>	10
Amanda Di Ponio: <i>Effacement de soi, enfermement et violence : ridiculiser la normativité hétérosexuelle et sociale dans Les Mamelles de Tirésias de Guillaume Apollinaire et Le Jet de sang d'Antonin Artaud</i>	14
Laure Murat: <i>Antonin Artaud et Adrienne Monnier, Extrait de Passage de l’Odéon reproduit avec la gracieuse autorisation de Laure Murat et des éditions Gallimard.</i>	21
Ilios Chailly: <i>Quand Louis Aragon découvrait et redécouvrait Antonin Artaud</i>	25
Laurent Vignat: <i>Des lettres pour être, Jacques Rivière – Jean Paulhan – Antonin Artaud</i>	29
Simon De Gavre : <i>De l’unique et du rapport entre souffrance & temporalité : Artaud lu par Blanchot</i>	40
Joeri Visser: <i>Effacer la face. Sur la politique de la visagéité dans les écrits d’Antonin Artaud, Gilles Deleuze et Félix Guattari</i>	49
François Audouy: <i>Artaud/Sollers: du cri au gli</i>	58
Damien Panerai: <i>Artaud, Barrault: frères en théâtre ?</i>	61
Théophile Choquet: “ <i>Quand je danse je sens la main d’Artaud</i> ”: <i>Artaud et le butoh</i>	75

Ilios Chailly: Peter Brook et Antonin Artaud : aux origines d'un théâtre du possible..	86
Narciso Telles: Artaud, Arrabal et nous	91
Guilherme Conrado Rispolli: L'année où le Teatro Ipanema rencontre la poésie de la folie et monte Artaud !	98
Leandro Sousa Alve: Le théâtre comme délire: Artaud, le rêve et la poétique de la cruauté d'un point de vue brésilien	105
Kader Benamer: Artaud des antipodes ou la rencontre de la vie et l'oeuvre d'un auteur français avec un groupe de rock argentin en 1970	109
Julie Louart: //Artaud//.....	113

Les contributeurs

Jean-Louis Cornille : Professeur émérite de l'Université de Cape Town, est l'auteur de nombreux ouvrages sur Baudelaire, Rimbaud, Jarry, Apollinaire, Céline, Sartre et Georges Bataille. Il a récemment publié un long article sur Artaud dans les Varia de la revue en ligne *Corps : Artô in vitro*.

Amanda Di Ponio : Titulaire d'un doctorat à l'université de St Andrews en Ecosse, enseigne désormais à l'Université d'Huron au Canada. Elle a publié *Early Modern Theatre of Cruelty And Its Doubles : Artaud and Influence* (Palgrave 2018). Ses centres d'intérêt incluent les arts dramatiques et les performances, l'histoire sociale moderne et les théories du XXème siècle.

Laure Murat: Historienne et essayiste, elle est née en 1967. Elle a enseigné à l'université californienne de UCLA et a publié de nombreux livres, dont *La maison du docteur Blanche, histoire d'un asile et de ses pensionnaires de Nerval à Maupassant*, *Passage de l'Odéon*, *L'homme qui se prenait pour Napoléon*, couronné par le prix Fémina de l'essai, *Qui annule quoi ? Sur la cancel culture*, ou encore *Proust, roman familial*, lauréat du prix Médicis. Dernier ouvrage en date : *Toutes les époques sont dégueulasses, ré(é)crire, sensibiliser, contextualiser chez Verdier*.

Ilios Chailly : Comédien, chercheur et fondateur de la revue Écho Antonin Artaud. Après avoir incarné Artaud sur scène pendant plusieurs années, il consacre l'essentiel de son travail à l'exploration de son œuvre, à laquelle il a dédié une thèse de doctorat et six ouvrages : *Antonin Artaud ou l'anarchiste couronné* (Éd. Libertaires), *The Bachall Isu ou la canne de saint Artaud*, *Héliogabale ou l'alchimiste couronné* (Éd. Philomène-Alchimie), *Le surréalisme et la fin de l'ère Artaud* (Éd. L'Harmattan), *Artaud le marteau - Asiles, drogue et électrochoc*, ainsi qu'un livre consacré à l'analyse approfondie des derniers textes révolutionnaires d'Artaud, récemment découverts à Cuba. Il travaille actuellement à une biographie détaillée du poète et à une étude approfondie de *Le Théâtre et son double*.

Laurent Vignat : Romancier, nouvelliste, essayiste, né en 1970, Laurent Vignat a publié une quinzaine de livres. À dix sept ans, en classe de terminale, il découvre Antonin Artaud par sa correspondance avec Jacques Rivière ; un émerveillement. Quelques années plus tard, il consacre un mémoire de maîtrise à la Sorbonne au *Van Gogh, le suicidé de la société*. Près de vingt années s'écoulent jusqu'à l'écriture d'une biographie, *Antonin Artaud, le visionnaire hurlant*, préfacée par Serge Malausséna, neveu du poète. Dernier livre paru : *Lire Antonin Artaud*, anthologie commentée de textes arrimés à des problématiques actuelles.

Simon de Gavre : Chercheur, il a passé ses études de philosophie à Paris, quitte la France et s'installe à l'étranger. Actuellement, il réside à Greifswald en Allemagne et y enseigne le français et la philosophie. Depuis fin 2023, il travaille à la rédaction de sa thèse de doctorat en littérature, laquelle porte sur Antonin Artaud. Parallèlement, sous le pseudonyme Simon Degrave, il a publié dans diverses revues de poésie contemporaine. Son premier ouvrage, *Une conférence à Berlin*, a paru en mai 2025 aux éditions Portaparole.

Joeri Visser : Titulaire d'un doctorat sur les derniers écrits d'Artaud à l'université d'Utrecht, il y enseigne désormais. Son intérêt porte particulièrement sur la philosophie et la littérature française et des auteurs tels qu'Artaud, Joë Bousquet ou Roger Gilbert-Lecomte. Il a publié des traductions de textes de Michel Serres et travaille actuellement au développement de projets pédagogiques autour de la langue néerlandaise et de la littérature.

François Audouy : Auteur et enseignant, il a publié plusieurs livres de poésie et de fiction (derniers en date : *Mémoire vive* et *L'Amour de Proust au Temps du Covid*, tous deux parus en 2025) ainsi qu'un essai sur l'oeuvre d'Artaud (*Antonin Artaud le sur-vivant*, 2016). Il a également participé à la première traduction vers l'anglais des *Messages révolutionnaires*, parue chez Bloomsbury en 2024 et collabore régulièrement à la revue Écho Antonin Artaud.

Damien Panerai : Écrivain et journaliste français, passionné par la chanson française et la littérature. Il s'est d'abord illustré avec un *Dictionnaire de rimes* et une préface aux *Lettres d'amour et d'humeur de Cyrano de Bergerac*. Il a ensuite publié plusieurs biographies à succès, notamment *Serge Gainsbourg, une histoire vraie* et *Joe Dassin, une histoire vraie*. Son style mêle rigueur documentaire et narration fluide. Panerai cherche à dévoiler l'humain derrière la figure publique. Il explore aussi des thématiques liées à l'amour, la poésie et la mémoire artistique. Son travail s'impose dans le champ de la biographie musicale contemporaine.

Théophile Choquet: Artiste de théâtre. Il a effectué sa formation de comédien aux conservatoires de Metz et Strasbourg, puis auprès de groupes et compagnies de théâtre réputées à travers le monde. Passionné par l'oeuvre-vie d'Antonin Artaud, il est membre de l'Association Rodez- Antonin Artaud. A ce titre, et depuis une dizaine d'années il a produit et présenté de nombreux événements artistiques, représentations théâtrales, performances, réuni des artistes et des chercheurs pour des conférences, des colloques. Des activités organisées en France et dans plusieurs pays du monde, notamment en Amérique du Sud, au Brésil, en Argentine, au Chili ainsi qu'en Norvège.

Narciso Telles : Acteur, metteur en scène et dramaturge brésilien. Postdoc en Théâtre (UDESC (Brasil), 2012 et Université Autonome Métropolitaine (UAM- México)/Université Castilla de la Mancha (Cuenca- España), 2017). Il est professeur titulaire du diplôme de théâtre, du programme de d'études supérieures en arts du spectacle (PPGAC) de l'Université fédérale de Uberlândia (UFU/MG/Brésil). Chercheur au CNPq et au GEAC/UFU. Directeur artistique du collectif de théâtre Nucléo 2 -Uberlândia/MG/Brasil.

Leandro Alves : Doctorant en arts du spectacle du programme de troisième cycle en arts du spectacle de l'Université fédérale d'Uberlândia, Brésil (PPGAC/IARTE/UFU). Supervision par le professeur Narciso Larangeira Telles da Silva.

Guilherme Conrado Pereira Ríspolli : Acteur et producteur. Il est titulaire d'une maîtrise en arts de la scène et d'un diplôme en théâtre de l'UFU. Il a joué dans des films réalisé par les frères Pretti et Lana Rhodes. Au théâtre, il a travaillé sur *LOBO*, de Carolina Bianchi ; *Balada dos Enclausurados*, d'Eric Lenate et Érica Montanheiro ; et *58 indications sur le corps* (version brésilienne) », d'Emílio Garcia Wehbi (Argentine). En outre, il a étudié avec des professionnels tels que Marcelo Várzea, Eduardo Milewicz, Ciça Castello et Pedro Nogh.

Abdelkader Benamer: Artiste, auteur, il est né en 1972, vit et travaille en région parisienne. Littéraire de formation, spécialisé dans les œuvres produites dans la période 1950-1980 (Blanchot, Michaux, Genet, Duras, Kateb Yacine, Sollers, Robbe-Grillet, Eric Laurrent), la question de l'image comme effet de style s'est naturellement imposée à lui, d'où son intérêt pour la photographie et la vidéo. Ecrire et faire des images sont devenus des activités parallèles et synonymes pour lui, selon une esthétique qu'il désigne sous le vocable « amaurose », une pathologie qui touche l'oeil en le privant de sa vision sans lésions ou raisons concrètes.

Julie Louart : Comédienne de formation, elle est aujourd'hui metteure en scène, professeure de théâtre et fondatrice de la Compagnie des CriArts. Depuis 2009, elle y développe un théâtre sensoriel, radical et pluridisciplinaire, où les formes artistiques s'entremêlent dans une recherche de vérité scénique et de nécessité politique. Formée au Conservatoire d'Amiens, aux Cours Florent et titulaire d'une licence en arts du spectacle, elle conçoit le théâtre comme un espace de trouble, d'émancipation et de cris – au sens le plus viscéral du terme.

Jean-Couis Cornille

Nerval et Artaud: in vitro

Le nom de Nerval était apparu une première fois sous la plume d'Antonin Artaud lorsque celui-ci publia en 1925, dans la Revue européenne, un poème en prose intitulé *La Vitre d'Amour*, intégré quatre ans plus tard à *L'Art et la Mort* (1929). Il s'agit d'une fantaisie amoureuse à la façon d'un conte dont l'inspiration ouvertement hoffmannienne la rapproche des récits de rêve surréalistes. Un pauvre étudiant, plongé dans ses livres, transi d'amour pour sa voisine, voit régulièrement celle-ci nue « à travers les vitres fendues » de sa chambre, sans jamais oser l'aborder. Mais lorsque soudain cette fenêtre s'ouvre, les reflets s'y démultiplient féériquement, faisant apparaître une assemblée de « grands auteurs » qui proposent leur assistance au jeune étudiant, exauçant du même coup son vœu de conquête ; il y a Hoffmann en personne, mais encore Achim d'Arnim, et Lewis, l'auteur du *Moine* ; et surtout Nerval, traducteur de contes d'Hoffmann : « *Gérard de Nerval apparut. Il était plus grand que tout. Il y avait aussi un petit homme qui était moi* » (O.C.I, 185). Si Artaud se crut en droit d'en parler mieux qu'un autre, c'est, clamait-il, sur base d'une proximité vécue avec le poète : « *j'ai toujours senti la vie de Gérard de Nerval près de la mienne* » (O.C. XI, 184). Et il ne fait aucun doute qu'Artaud, lorsqu'il parle de l'autre, se met lui-même en scène. Et cela par deux fois.

Que se passe-t-il en effet de l'autre côté de cette vitre à présent éclatée, imaginairement traversée en 1925 déjà, en compagnie de Nerval et de quelques autres ? Même si, en réalité, Nerval ne l'a jamais quitté, son fantôme fait un retour en force lorsqu'Artaud se retrouve interné à Rodez. Ainsi, dans une lettre du 13 mai 1945, adressée au Dr. Dequeker : « *Je vous ai vu une autre fois dans ces états où les âmes communiquent passer au-dessus de moi comme une croix, laquelle était une épée à quatre branches, et je me remémorais à ce moment-là le poème de Gérard de Nerval : La Rose qu'elle tient c'est la Rose Trémière et La Sainte de l'abîme est plus sainte à mes yeux.* » (O.C.XI, 89) – deux vers issus d'*Artémis*. Plus de vingt ans auront donc passé avant que le nom de Nerval ne revienne sous la plume d'Artaud, pour s'imposer de façon spectaculaire à un moment où son internement est sur le point de prendre fin et que sa carrière semble relancée. L'occasion en est la réponse que fit Artaud à l'exégèse kabbalistique qu'avait fournie Georges Le Breton des *Chimères*, auquel il reprochait de s'être réfugié dans une « *critique des sources* », par « *crainte d'y entrer de trop près* » (O.C.XI, 188) et de s'y perdre.

Cette extraordinaire lettre, datée du 7 mars 1946, soit quelques semaines avant sa remise en liberté et deux ans avant sa mort, ne fut jamais envoyée, pas plus que ne fut achevé le projet qui en résulta d'une brève étude sur *Les Chimères*. Artaud soutenait au contraire qu'il n'y avait en ces sonnets rien d'hermétique ni d'occulte : ils seraient même « très clairs » pour peu qu'on s'accorde à leur rendre vie, au lieu de se demander d'où ils viennent ; ce sont « les *insolites sonnets de ses irrécusables Chimères* » (O.C.XI, 185) qui permettent d'expliquer la Kabbale, et non l'inverse. Un sonnet, sur ce plan, retient plus intensément son attention : ce n'est pas *Artémis*, mais *Antéros*, cet anti-héros qui se réclame d'une race maudite, ennemie du peuple élu, dont Artaud cite, plus ou moins correctement, le dernier tercet : « *Ils m'ont plongé trois fois dans les eaux du Cocyté,/ Et, protégeant tout seul ma mère Amalécyté,/ Je ressème à ses pieds les dents du vieux dragon* ». D'un point de vue strictement nervalien, cependant, sa lecture elle-même s'avère incorrecte, puisqu'Artaud, lisant de travers à son habitude, force le texte à plus d'un endroit ; il transforme les « *eaux du Cocyté* » en « *un bain de vitriol* » (O.C.XI, 186), comparant cette plongée à une « descente aux enfers », et accuse la « *mère Amalécyté* » d'avoir trahi *Antéros*. Or, rien dans le sonnet ne permet d'affirmer que la mère était « traître » ; ni que plonger quelqu'un dans les eaux de l'Enfer équivaudrait à l'anéantir ou à le rendre amnésique (ce serait confondre le *Cocyté* avec le *Léthé*). Bien au contraire, c'est le rendre invulnérable que de l'y plonger ; et ce n'est que régénéré de la sorte qu'*Antéros* devient capable de protéger sa mère « tout seul ».

On ne peut toutefois pas lui reprocher cette mauvaise lecture, puisque comprendre *Les Chimères*, n'est, selon Artaud, « *pas seulement une affaire de sens* » (O.C.XI, 187), et que ni la mythologie, ni l'alchimie, « *les tarots, la mystique, la dialectique ou la sémantique* » n'en peuvent venir à bout : seule la diction confère ou restitue aux sonnets leur plein sens, en faisant « *sonner dehors* » (O.C.XI, 187) les « *vers si durs à enfanter des Chimères* », qu'il s'agit donc d'expectorer, d'animer par le souffle afin de virer et de vibrer à l'unisson avec eux – une position qui remonte bien évidemment à des prises de positions formulées dans *Le Théâtre et son Double*. Artaud le rappelle (dans une lettre du 25 mars 1946) à Roger Blin : il faut « *pousser la voix jusqu'à l'expiration du souffle non dans le cri, mais jusqu'à ce roc naturel d'en dedans, dans le silence d'une incarnation d'être qui [fait] avorter les spectres* ». Mais il est obligé d'ajouter, ayant perdu le souffle en raison des traitements subis : « *J'ai essayé de dire devant Colette Thomas (une jeune actrice) quelques vers de Gérard de Nerval dans ce sentiment mais je m'y suis épuisé en vain* » (O.C.XI, 217-8). La poésie est affaire de corps. D'ailleurs une fois sorti de Rodez, Artaud avait fait installer dans sa chambre d'Ivry, qu'il pensait avoir été occupée par Nerval autrefois, un billot de bois sur lequel il frappait à coups de marteau, pour rythmer son souffle en déclamant ses poèmes ou les faisant réciter par Colette Thomas. Tout lecteur, idéalement, est aussi acteur. Et lire un auteur, c'est en être habité : en acquérir l'esprit afin, tel un chaman, d'augmenter sa propre force, par imitation approximative.

On ne renaît qu'au travers d'un autre que soi ; et cet autre vous a prévu et vous annonce. Aucun hasard donc à ce que dans le nom même d'Antonin Artaud retentissent ceux des deux seuls poèmes nervaliens (ré)cités par lui : *Antéros* et *Artémis*. Mais ne dirait-on pas tout autant que c'est en Artaud que Gérard se pensait déjà ? Ce qui n'est pas immédiatement lisible n'en produit pas moins des effets repérables : le passé s'immisçant au sein du présent, les spectres traîquent au milieu des vivants, et inversement.

Il aura donc fallu attendre Artaud pour qu'un auteur atteigne ces mêmes limites du langage déjà abordées par *Les Chimères*, les retraverse et en revienne (deux fois vainqueur, trois fois vaincu) pour, non sans éclats, en faire œuvre à son tour. La poésie de Nerval est en effet comparée à « un primitif enfantement » (O.C.XI, 191), une parturition dans la douleur et les affres, d'êtres neufs, dans la volonté qui l'anime de « faire revenir » ces « petits enfants » que sont « *Antéros*, *Artémis* », etc. (O.C.XI, 197). On sait l'insistance avec laquelle Artaud se dira fils de ses œuvres, au sens le plus littéral : en s'en prenant à cette « mère traître qui prend son utérus pour être », à laquelle il opposera cette « Madame utérine fécale », véritable Chie-Mère dans le limon vitreux de laquelle Artaud voit la source noire de toute poésie : « *Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère* », écrit-il dans *Ci-Gît* (O.C.XII, 77). Ou encore, dans une lettre à Henri Parisot datée du 7 septembre 1945 : « *je sais que j'étais né autrement, de mes œuvres et non d'une mère* ». Il ira même jusqu'à contempler le scénario inverse : « *Antéros se venge de sa mère, s'il la fait naître avec des vieilles dents* » (O.C.I, 186) - le jeu de mot sur « fenêtre » auquel il se prête n'étant peut-être pas dû au hasard. Serait-ce donc cela le sens ultime, insoupçonnable, de *La Vitre d'Amour* : Artaud né *in vitro*, et non *in utero* ?



Amanda Di Ponio

Effacement de soi, enfermement et violence : ridiculiser la normativité hétérosexuelle et sociale dans *Les Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire et *Le Jet de sang* d'Antonin Artaud

« C'était au temps où j'étais dans l'artillerie
Je commandais au front du nord ma batterie
Un soir que dans le ciel le regard des étoiles
Palpitait comme le regard des nouveau-nés
Mille fusées issues de la tranchée adverse
Réveillèrent soudain les canons ennemis (...)
Et tous mes artilleurs, à leurs postes,
Observèrent les étoiles s'éteindre une à une.
Puis des cris retentirent dans toute l'armée.
ILS ÉTEIGNENT LES ÉTOILES À COUPS DE CANON.»

(Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*)

Les premières lignes du Prologue des *Mamelles de Tirésias*, pièce jouée pour la première fois en 1917, sont prononcées par le Directeur. Elles traduisent avec éloquence les effets de la guerre sur l'humanité. Même les étoiles, symboles de stabilité, disparaissent ; les constellations sont "assassinées", entraînant dans leur chute toute cohérence dans l'univers. Le Directeur appelle à recréer une stabilité intérieure : « Depuis cette nuit, moi aussi j'allume une à une toutes les étoiles qui s'étaient éteintes ». Le Directeur transforme le théâtre en force militaire et invite la société française à tirer les leçons de la guerre, à s'ouvrir à la réforme sociale et à engendrer des enfants pour vaincre la mort par des vies nouvelles. Pour cela, il propose un "usage raisonnable de l'improbable" dans le théâtre, non pas en se contentant de photographier une "tranche de vie", mais en recréant la vie dans sa vérité même : « Sons gestes couleurs cris tumultes/musique danse acrobatie poésie peinture/Chœurs actions et décors multiples ». Dans cette œuvre "surréaliste"^[1], les vérités se dévoilent sur un théâtre circulaire idéal, symbolisant la modernité artistique :

« Un théâtre rond à deux scènes,
une au centre, l'autre formant comme un anneau
Autour des spectateurs et qui permettra
Le grand déploiement de notre art moderne.»^[2]

[1] Le mot a été inventé en cette occasion, Apollinaire définissant sa pièce comme un "drame surréaliste", sept ans avant *Le Manifeste du surréalisme* de Breton.

[2] Une vision de l'espace scénique qui n'est pas sans anticiper les théories théâtrales d'Artaud vingt ans plus tard.

Voilà donc le cadre idéal pour *Les Mamelles de Tirésias*. Un "surréalisme" qui, mieux que réaliste, se veut réel et vrai. La pièce se déroule au Zanzibar, lieu du "Partout et du Nulle Part". Les personnages se divisent en représentations abstraites, comme "Le Policier", conventions comme "Le Mari", à l'accent belge incongru ou objets personnifiés tels que le Kiosque, une personne couverte de journaux, image de la kiosquiére pouvant seulement remuer un bras. Et, évidemment, dans le rôle-titre, le/la non-binaire "Tirésias/Thérèse". Dans la Préface, Apollinaire s'inquiète de la chute de la natalité en France. Il n'accuse pas les femmes modernes de refuser leur traditionnel rôle sociétal mais identifie le remplacement de l'amour par les angoisses de la guerre comme le problème principal.

Dans *Les Mamelles de Tirésias*, le regard porté sur le féminisme est empathique : « Je suis féministe et je ne reconnais pas l'autorité des hommes ». Thérèse souhaite faire la guerre plutôt qu'enfanter, ce qui sous-entendrait que la seconde tâche est plus ardue que la première. Les femmes, il est vrai, ne sont en guerre qu'avec une société injuste. Hurlant sur le public à travers un mégaphone, Thérèse défie la logique patriarcale : « Ce n'est pas parce que vous m'avez fait la cour dans le Connecticut/Que je dois vous faire la cuisine à Zanzibar ». Il n'y aucune logique, affirme la pièce, à ce que la femme soit maintenue dans une position subalterne. Les concepts de sexe et nourriture sont liés : le Mari réclame "du lard" et Thérèse entend "de l'amour". Dans une longue série d'éternuements, Thérèse informe son mari qu'en plus de soldat, elle veut être artiste puis député, avocate, ministre, Président de la République, sénateur, docteur, psychiatre, mathématicien... Elle fait exploser ses seins à l'aide de la flamme d'un briquet avant de jeter aux spectateurs les ballons de son corsage ("Envolez-vous, oiseaux de ma faiblesse !"). Dans *Trouble dans le genre: Le Féminisme et la subversion de l'identité* (1990), Judith Butler rejette l'existence de vérités biologiques en dehors des discours culturels ; masculinité et féminité ne sont alors que des constructions sociales et malléables. Thérèse questionne la notion de genre. Les ballons bleu et rouge de ses seins, couleur du drapeau français, sont des emblèmes de l'empire colonial français, vendu comme une mère affectueuse et protectrice quand il n'est qu'un père pillard et destructeur.

Thérèse ironise sur le cliché selon lequel les femmes éduquées seraient prédisposées à perdre leur vertu ou celui qui lierait la beauté au péché. Elle se moque également de l'obsession expressionniste pour la culpabilité liée au corps féminin. En tant qu'homme, Thérèse se rit de la masculinité et de l'idéal d'un esprit fort dans un corps puissant et animal : « Je suis un étalon/de la tête aux talons ». Le Mari, choqué de la transformation de Thérèse, affirme que ça a "dû lui échapper". En plus de révéler le mépris du Mari de la vie intérieure des femmes, la transformation de Thérèse ridiculise la perception des femmes libérées comme masculines. En plus du sexe et d'une vision exclusive et binaire du genre, l'institution du mariage est parodiée dans la pièce. En se battant avec son mari, Thérèse jette un pot de chambre, un urinoir et une bassine, qu'il identifie comme un piano, un violon et du beurre. Le manque de communication entre les sexes est invoqué, au milieu d'une tentative surréaliste d'isoler les objets de leur valeur d'usage. En résulte un monde d'absurdes juxtapositions à nouveau utilisé pour questionner le genre, Thérèse s'emparant du pantalon du mari et le revêtant de sa jupe en retour, l'attachant, se coupant les cheveux et enfantant un chapeau.

En parallèle de ce couple apparaissent les personnages de Presto et de Lacouf, armés de pistolets en carton, qui se défient en duel pour savoir s'ils sont à Zanzibar ou à Paris. Finalement, le Peuple de Zanzibar les abat tous deux. Entendant ce son, Thérèse revendique la victoire de la liberté. Avec l'élimination d'une intrigue traditionnelle, Apollinaire se débarrasse de toute notion de causalité. Ce sera désormais le règne des connections inattendues et hasardeuses. La mort puis la "résurrection" de Presto et Lacouf, continuant leur conversation, condamne l'idée d'une mort héroïque au combat, la valorisation symboliste d'une "belle mort" et la valorisation de la mort dans le théâtre moderne en général.

Pour revenir au prologue du Directeur et encourager la société française à tirer les leçons de la guerre, par des réformes sociétales et davantage d'enfants, pour vaincre effectivement la mort en créant davantage de vies, la pièce dénonce les traditionnelles formes de fermeture, d'effacement de soi, d'enfermement et de violence dans les relations entre Thérèse et le Mari et en parallèle dans celles entre Presto et Lacouf. Le Mari nie l'humanité des femmes si elles refusent de procréer et déclare qu'il fera des enfants lui-même. Au reporter, il affirme son espoir d'être nourri par ses propres enfants. Il ne se reproduit que par pur égoïsme et, d'ailleurs, certains nouveau-nés sont déjà engagés dans un processus de production, l'un comme marchand de lait, l'autre comme romancier à succès.

Dans l'acte 2, il affirme que Thérèse est devenue "soldat ministre merdecin" - que le Policier interprète comme "mère des seins" - puis précise qu'"elle est plutôt merdecine" - que le Policier interprète comme "mère des cygnes" en référence au "chant du cygne". Bien que cela paraisse absurde à première vue, on passe de la moquerie cynique du Mari à l'égard de la lutte des femmes à l'idée que les notions traditionnelles de féminité entonnent leur "chant du cygne" dans le monde contemporain.

Un nouveau mode de relation doit être adopté. Dans la négociation finale, au milieu des pleurs d'enfants entendues sur scène et dans la salle, la Voyante/Tirésias tue le Policier - représentant de l'establishment bourgeois conservateur devenu inefficace (ce qui ne l'empêche pas de se relever un moment plus tard) - et revient vers le Mari, déclarant : « *Il faut s'aimer ou j'en meurs sur-le-champ* ». Le Mari lui apporte une réserve de ballons et de balles pour compenser les seins qu'elle a perdus ; elle refuse de les utiliser et ils les lancent ensemble au public. Ainsi, ils rétablissent leur intimité selon des schémas relationnels normatifs, mais les marqueurs de la différence de genre sont fermement rejetés.

Dans un esprit surréaliste avant la lettre, la pièce rejette les relations mutuellement exclusives, dénonçant la pensée préfabriquée comme superficielle et nuisible, pour les réorganiser en fin de compte de manière à engendrer une interaction humaine authentique, libérée des conventions bourgeoises, ici tournées en ridicule. La pièce surréaliste d'Apollinaire est donc anti-tradition, anti-héroïque, anti-religieuse, et s'oppose ainsi aux piliers de l'establishment bourgeois. Dans la pièce d'Antonin Artaud de 1925, *Le Jet de sang* [3], au lieu d'un récit structuré par les dialogues, on a droit à un scénario destiné à la performance, évocateur d'un film surréaliste, qui présente des images emblématiques pour montrer un monde en désintégration — du corps organique, de la famille, de la société — détaché de la logique, représenté non pas par des personnages, mais par des morceaux de corps jonchant la scène. Le résultat est une pièce aussi dramatique que celle d'Apollinaire. Elle s'ouvre sur un jeune homme déclarant son amour à une jeune fille :

« *LE JEUNE HOMME* : Je t'aime et tout est beau.

LA JEUNE FILLE, avec un tremolo intensifié dans la voix : Tu m'aimes et tout est beau.»

Au lieu de répondre, elle répète ses mots et imite son ton en automate : elle se soumet à ses demandes sans enthousiasme, ridiculisant ainsi l'amour hétérosexuel, réduit à un rituel d'auto-glorification masculine dans lequel les femmes doivent jouer le rôle de miroir flatteur. Suivent de surprenantes didascalies : « *On entend comme le bruit d'une immense roue qui tourne et dégage du vent. Un ouragan les sépare en deux. A ce moment, on voit deux astres qui s'entrechoquent et une série de jambes de chair vivante qui tombent avec des pieds, des mains, des chevelures, des masques, des colonnades, des portiques, des temples, des alambics, qui tombent, mais de plus en plus lentement, comme s'ils tombaient dans du vide, puis trois scorpions l'un après l'autre, et enfin une grenouille, et un scarabée qui se dépose avec une lenteur désespérante, une lenteur à vomir.*»

Ce rituel annonce une destruction sans rédemption. Étant donné que l'ouragan ne pouvait être présenté sur scène avec les moyens techniques de l'époque, la succession de tels éléments suspend toute notion de vraisemblance. Comme dans *Les Mamelles de Tirésias*, l'amour hétérosexuel est moqué aussi chez un couple parallèle, ici le Chevalier et la Nourrice, qui peine à marcher à cause de ses seins lourds et gonflés ("Laisse là tes mamelles", dit d'ailleurs le Chevalier). Ils communiquent dans un échange sexuellement explicite accompagné d'insultes. Le Chevalier réclame "ses papiers" et veut boire le lait de ses seins lourds.

[3] Le *Jet de sang* semble parodier une pièce d'Armand Salacrou de l'année précédente, *La Boule de verre*. On peut en trouver le texte dans *L'Ombilic des limbes*, deuxième livre d'Artaud, publié en 1925.

Plus tard, il se jette sur elle et la secoue violemment en lui demandant où elle a mis son fromage. Vers la fin de la pièce, “(...) une multitude de scorpions sortent de dessous les robes de la nourrice et se mettent à pulluler dans son sexe qui enfle et se fend, devient vitreux, et miroite comme un soleil” — représentation horrifique et comique de l’imprégnation des femmes par les hommes. Artaud a recours ici à une image typique de la schizophrénie : le soleil (ou ses rayons) émanant d’un orifice corporel — le juge Schreber de Freud croyait que les rayons du soleil pouvaient sortir de son anus, comme l’analysent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L’Anti-Œdipe*. Pour Artaud, le théâtre doit être “une sorte d’étrange soleil, une lumière d’une intensité anormale où il semble que le difficile et l’impossible même deviennent tout à coup notre élément normal” produisant un exorcisme total qui force l’humanité à ôter ses masques et se révéler telle qu’elle est pour en sortir anoblie et plus héroïque (“Le Théâtre et la Peste”, texte issu du *Théâtre et son double*). Comme chez Apollinaire, la maternité est douleur et sacrifice. Leur relation établit l’amour hétérosexuel comme une consommation de la femme par l’homme, stimulant la violence physique plutôt que l’amour, et suggérant la prédominance de la violence dans le traitement des femmes par les hommes, un autre exemple du théâtre conventionnel comme refuge pour la guerre, non pour l’amour.

L’institution du mariage n’est pas un refuge pour l’amour et se trouve aussi ridiculisée dans *Le Jet de sang*. Le Jeune Homme cherche sa “femme” et ne la trouve pas. Les personnages anonymes définis uniquement par leur fonction — cordonnier, prêtre, bedeau, maquerelle, juge, marchande des quatre saisons — le rejettent, mais le prêtre — parlant de façon incongrue avec un accent suisse — lui demande : « *À quelle partie de votre corps pensez-vous le plus souvent ?* » et le Jeune Homme répond : “À Dieu”. Le prêtre ajoute : « *Nous autres on se repaît des petites saletés des hommes dans le confessionnal* », suggérant que les gens ordinaires seraient plus chastes que les prêtres censés veiller à l’abandon des passions charnelles. Lorsque la Voix gigantesque et la Main de Dieu apparaissent ensuite, elles reproduisent également le motif de la violence physique terrifiante : « (...) une main énorme saisit la chevelure de la maquerelle qui s’enflamme et grossit à vue d’œil ». Puis la voix crie : “Chienne, regarde ton corps !” et son corps apparaît nu et hideux sous sa jupe et son corsage transparents. La Maquerelle crie : “Laisse-moi, Dieu” et mord le poignet de Dieu En conséquence, « *Un immense jet de sang lacère la scène (...)* ». Comme Thérèse, la Maquerelle subit la violence physique de son alter ego masculin, sauf que dans *Le Jet de sang*, cet alter ego est Dieu sous le contrôle duquel l’humanité est maintenue dans un état de peur, car dans le tonnerre furieux et les éclairs en zigzag, les personnages courent, se heurtent, tombent, et se relèvent. Lorsque les lumières se rallument, tous les personnages sont morts sauf la Maquerelle et le Jeune Homme : le sang de Dieu n’apporte pas la vie, comme le voudraient les rituels de l’Église chrétienne, mais la mort.

Dans ses textes "En finir avec les chefs-d'œuvre" et "Le Théâtre et la Peste", écrits dans le cadre de l'essai de 1938 *Le Théâtre et son double*, Artaud affirme que le théâtre doit agir directement sur l'organisme par des gestes qui forcent le spectateur à adopter certaines attitudes, comme les serpents sont influencés par la musique ; ainsi, le public devrait être au centre et l'action se dérouler autour de lui. Un principe similaire au théâtre circulaire d'Apollinaire à deux scènes, l'une encerclant les spectateurs. Le public doit être bombardé de sons, d'éclairages suggestifs, et d'une action violente et concentrée. Elle évoque un jaillissement d'images surnaturelles dans la tête du poète et dans celle du spectateur. Contre un art "fermé, égoïste et personnel", il propose un "théâtre de la cruauté" anarchique, précisant que cela n'a rien à voir avec le sang ni les actes cruels commis sur scène entre humains mais avec une cruauté, manifestée par l'auteur envers lui-même et son public, pour reconnaître que « *Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête* ». *Notre respect exagéré pour la tradition étouffe la créativité : « Une des raisons de l'atmosphère asphyxiante, dans laquelle nous vivons sans échappée possible et sans recours, -et à laquelle nous avons tous notre part, même les plus révolutionnaires d'entre nous, — est dans ce respect de ce qui est écrit, formulé ou peint, et qui a pris forme, comme si toute expression n'était pas enfin à bout, et n'était pas arrivée au point où il faut que les choses crèvent pour repartir et recommencer »* (incipit de "Pour en finir avec les chefs d'œuvre").

Dans "Le Théâtre et la Peste", Artaud détaille le lien entre les deux non comme une métaphore, mais comme une association factuelle, en identifiant leur capacité commune de bouleversement et de régénérence : « *La peste prend des images qui dorment, un désordre latent et les pousse tout à coup jusqu'aux gestes les plus extrêmes ; et le théâtre lui aussi prend des gestes et les pousse à bout : comme la peste il refait la chaîne entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre la virtualité du possible et ce qui existe dans la nature matérialisée. (...) Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient opprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle et qui d'ailleurs ne peut avoir tout son prix que si elle demeure virtuelle, impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile.*»

Dans cet essai, il clarifie aussi ce qu'il entend par la cruauté du théâtre : « *Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se focalisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit* ». S'il y a en effet trop de signes, comme ceux détaillés dans *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire et *Le Jet de sang* d'Artaud, la génération contemporaine nécessite une nouvelle sensibilité pour se définir, ainsi que de nouveaux modèles relationnels – entre spectateur et acteur, entre hommes et femmes, entre gouvernement et citoyen, entre créateur et créé – libérés des schémas relationnels cultivant et rationalisant l'effacement de soi, l'enfermement, et la violence.



Caure Murat

Adrienne Monnier et Antonin Artaud

Extrait de *Passage de l'Odéon* reproduit avec la gracieuse autorisation de Laure Murat et des éditions Gallimard

Dans le temps, la vie de libraire d'Adrienne Monnier (1) (1915-1951) occupe la presque totalité de sa vie tout court (1892-1955), se confond avec elle sans écarts. Dans l'espace, ce choix se matérialise rue de l'Odéon, où Adrienne Monnier a élu domicile (au numéro 18) et boutique (au 7). Mieux : elle a superlativement baptisé son commerce "Maison", comme pour indiquer qu'elle l'*habitait* autant qu'elle le gérait. Point fixe du monde littéraire pendant quarante-cinq ans et pour plusieurs générations, l'Odéonie a étendu son caractère immuable à la créatrice, à moins que ce ne soit l'inverse : Adrienne Monnier, dont les longues jupes et les gilets gris ont défié un demi-siècle de mode, incarne un de ces symboles dont on se dit familièrement : quand ils ne seront plus là, un monde mourra, "ce sera fini".

Au fil des années, les clients de la librairie ont pris leur envol ou consolidé une carrière. La Maison des Amis des Livres a tracé ou modifié leur itinéraire ; là-bas, des rencontres, des lectures, des conversations ont déterminé des choix, indiqué la voie, tandis qu'Adrienne, inaltérable, se chargeait du plus précieux : leur oeuvre. Témoin privilégié, révélatrice de talents, marraine littéraire, interlocutrice de choix : Adrienne, point de référence de leur propre vie, ne "bougeait" pas, ne devait pas bouger, sous peine d'emporter avec elle une part d'eux-mêmes. « *Croyez que je ne songe jamais qu'avec une tendre amitié à mes amies du côté de l'Odéon qui m'ont toujours été si fidèles et si dévouées* », écrit Paul Valéry dans l'une de ses dernières lettres à Adrienne, en évoquant le couple qu'elle forme avec Sylvia Beach.

« *Mais elles ne se doutent pas de tout ce qu'elles signifient pour moi. Tout simplement des êtres mythiques et favorables qui ont mission de liaison entre ce que je suis et ce que je fus. Il me semble quand je viens par là que je suis encore le bizarre, le ténébreux, le bavard d'il y a...».* Et, dans le renoncement de préciser le nombre des années, il signe : *Le Teste de la rue Gay-Lussac* (2).

1) Adrienne Monnier, fondatrice de La Maison des Amis du Livre en 1915, une "librairie-bibliothèque de prêt d'un genre nouveau" (Laure Murat), appelée à devenir le rendez-vous favori du Tout-Paris littéraire.

2) BLJD, Lettre de Paul Valéry à A. Monnier, s.d. "Samedi" [1944 ou 1945].

Les revendications affectueusement possessives d'un Jean Prévost, la nostalgie d'un Prévert ou même la fidélité distante d'un Breton (qui montra toujours le même respect vis-à-vis de la libraire, malgré son éloignement) disent également, à leur façon et parmi beaucoup d'autres témoignages, la singularité de son rôle : mieux que la mère de quelques écrivains, elle aura été l'amer du fleuve Odéon, comme l'on dit de ces bâtiments visibles sur les côtes et qui servent de points de repère aux navigateurs.

Les archives d'Adrienne Monnier révèlent aussi cela : l'irrégularité de la fréquentation, des abonnements au cabinet de lecture ou de certaines correspondances ne changent rien au statut de la librairie, que certains retrouvent après des années d'absence, de voyages, de fatigues et d'exploits, avec la même complicité. Port d'attache de la vie littéraire, espace de transit, abri provisoire : on revient à "La Maison des Livres" comme si on ne l'avait jamais quittée. En témoigne la relation insolite d'Antonin Artaud avec Adrienne Monnier, dont il fréquenta la maison par intermittence - intermittence en partie forcée par la maladie. Abonné entre 1921 et 1923, sa présence à la librairie se perd progressivement dans les sables des archives pour reparaître en 1939 sous la forme d'une lettre-confession très spectaculaire, écrite après avoir été "transféré de Sainte-Anne à Ville-Evrard avec quelque chose de plus que de la brusquerie". L'écrivain y tutoie souvent Adrienne - qui n'avait pas l'habitude de ces familiarités -, développe une longue réflexion mêlant des problèmes d'initiés, de sosies et d'usurpateurs pour demander enfin : « *Maintenant, toi qui es une grammairienne et une linguiste consommée explique-moi donc le sens psychologique exact de l'expression suivante : "J'AI LA TETE PRES DU BONNET" car à y réfléchir ce n'est pas si simple que cela. Et pourquoi ne dirait-on pas aussi "J'ai le coeur près du bonnet" puisque pour certaines sectes occultes c'est le coeur qui tient lieu de tête, et la tête n'existe pas. - Voir artère coronale. En ce qui me concerne moi, le coeur pour le peu qui m'en reste est certainement près du bonnet, car sans lui il aurait sauté.»* (3)

Cinq ans plus tard, l'écrivain, procédant exactement à la façon de Nerval, c'est-à-dire alternant une lucidité proprement effroyable avec des visions délirantes, s'adresse à Adrienne depuis l'asile de Rodez sur un tout autre ton. Mais une chose n'a pas changé : la confiance qu'il place en elle et dans son jugement, voire la proximité qu'il se sent avec elle. Cet aspect mérite d'être souligné, comme la lettre vaut d'être citée intégralement malgré sa longueur, tant est forte l'impression qu'on en retire.

3) IMEC, lettre d'Antonin Artaud à Adrienne Monnier, 4 mars 1939. C'est dans cette lettre, présentée par Adrienne dans *La Gazette des Amis des Livres* (n°6-7, avril 1939, p. 104-106) qu'Antonin Artaud révéla être l'auteur de *Au Pays des Tarahumaras*, paru non signé dans le numéro de la *Nouvelle Revue Française* d'août 1939.

« Chère mademoiselle et amie,

Je sais que vous aimiez beaucoup ce qu'Antonin Artaud écrivait, mais vous l'avez compris en amie, en cœur et en fait et non seulement mentalement, intellectuellement et cérébralement vous devez croire ce que je vais vous dire ici et ne pas commettre l'erreur criminelle et perverse des médecins de l'administration et de la police française qui s'obstinent à vouloir me traiter en névropathe et en aliéné parce que ma vie est un exemple vivant de l'existence de tous les états surnaturels dont la littérature et les livres discutent sans les connaître et que les hommes haïssent parce qu'ils haïssent le surnaturel, le merveilleux et le vrai. Je ne suis plus Antonin Artaud parce que je n'en ai plus le moi, ni la conscience ni l'être bien que je sois dans le même corps que lui et que civillement et légalement je porte le même nom que lui et que cette lettre-ci soit signée de ce nom-là parce que sur cette terre-ci je ne puis en avoir d'autres. Pourtant je me souviens de toute sa vie point par point mais je sais qu'en réalité je ne l'ai pas vécue et je crois que seule une certaine mémoire corporelle m'est restée parce que je suis dans le même corps mais la conscience est celle d'un autre que personne ne veut reconnaître et que tout le monde s'acharne à nier. Les vies successives existent mais qui par hasard commet la faute de s'en souvenir publiquement et de le proclamer est incarcéré, torturé, encamisolé, emprisonné et traité ensuite de monomaniaque de la folie de persécution, de délirant et d'halluciné quand il [trois mots illisibles].

C'est ce qui m'est arrivé. Et il m'arrive en plus que voilà 7 ans que je lutte contre une monstrueuse coalition de magie noire que vous connaissez fort bien puisque vous l'avez vue de vos yeux et que vous avez vue [sic] avec moi-même aujourd'hui vendredi 28 avril vers 10 heures 1/2 du matin le supplice de Sainte Jeanne d'Arc et la mise en tranche des Catholiques anglais sous la Renaissance sur l'ordre d'Henri VIII et d'Elisabeth. Cela est beau dans les livres et délicatement goûté par le dilettantisme des lecteurs mais affirmé par un homme comme moi comme vrai cela vaut l'enterrement, la camisole, les piqûres antisyphilitiques, et les traitements électriques de choc (electroshock) afin de lui enlever toutes ces idées folles de l'esprit. Mais vous divaguez mon enfant nous allons vous guérir de votre tête. Le merveilleux n'est pas de ce monde et nous ne l'y avons jamais vu. Vous vous livrez en plus à des pratiques de magie et croyez voir des démons ! Voilà où j'en suis, vous qui savez la vérité Adrienne Monnier confessez-la vous réaliserez un acte de justice et Dieu vous le rendra certainement car il existe et il est vrai et non mythique quoi qu'en pense le monde de démons au milieu duquel nous vivons et qui nous torture parce que nous croyons en Dieu. Je suis fidèlement vôtre.»



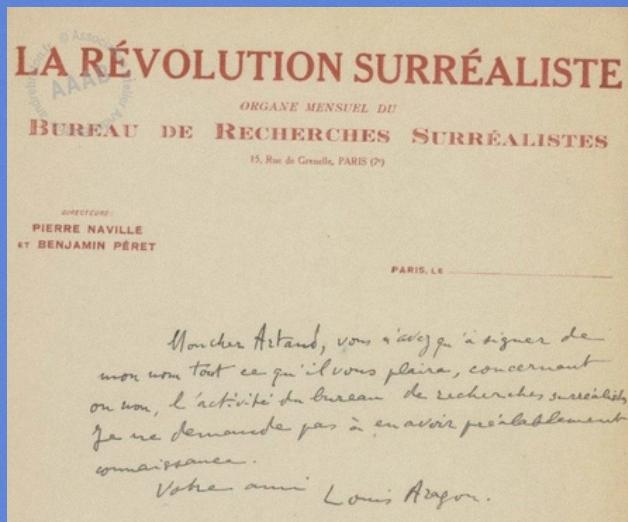
Ilios Chailly

Quand Louis Aragon découvrait et redécouvrait Antonin Artaud

Le lundi 29 septembre 1924, depuis un café de Commercy, dans la Meuse, Louis Aragon écrivait à André Breton : « Pour Artaud, écris-moi tout ce que tu en sauras. J'ai relu sa correspondance. C'est une chose qui creuse en élargissant. On ne sent que mal, tout d'abord, le dégât qu'elle cause. »

Après quelques hésitations à rejoindre le mouvement surréaliste, Artaud s'engage pleinement dans cette aventure. Le vendredi soir du 23 janvier 1925, lors d'une réunion générale au café Certa, situé dans une galerie aujourd'hui disparue près de l'Opéra, il se voit confier la direction du Bureau de recherches surréalistes après délibération. Les surréalistes lui accordent alors une autorité décisionnelle totale, soutenue par une lettre de Louis Aragon lui donnant pleins pouvoirs.

« Monsieur Artaud, vous n'avez qu'à signer de mon nom tout ce qu'il vous plaira, concernant ou non, l'activité du bureau de recherches surréalistes, je ne demande pas à en avoir préalablement connaissance. Votre ami Louis Aragon. »



Le lundi 26 janvier 1925, à peine nommé à son nouveau poste, Artaud rédige la *Déclaration du 27 janvier*, signée par 27 membres du mouvement surréaliste : « Nous n'avons rien à voir avec la littérature ; (...) Le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie ; il est un moyen de libération totale de l'esprit (...) Nous sommes des spécialistes de la révolte. (...) Le surréalisme n'est pas une forme poétique mais "un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même, bien décidé à broyer désespérément ses entraves, et au besoin par des marteaux matériels." »

À cette époque, André Breton, préoccupé par ses problèmes de couple, se retire temporairement du groupe et accorde une confiance absolue aux décisions d'Antonin Artaud. Ainsi, Artaud prend également la direction du troisième numéro de la revue *La Révolution surréaliste*, dont l'édition, parue le 15 avril 1925, porte le titre provocateur *1925 : Fin de l'ère chrétienne*. Ce numéro est donc conçu par Artaud, qui y redirige les principaux manifestes, comme "l'Adresse au Pape".

Le 18 avril 1925, lors d'une conférence à la Residencia de Estudiantes à Madrid, Louis Aragon présente Antonin Artaud comme un leader charismatique prêt à entraîner les masses dans une révolte transformatrice : « Je vous annonce l'avènement d'un dictateur : Antonin Artaud est celui qui s'est jeté à la mer. Il assume aujourd'hui la tâche immense d'entraîner quarante hommes qui veulent l'être vers un abîme inconnu, où s'embrase un grand flambeau, qui ne respectera rien, ni vos écoles, ni vos vies, ni vos plus secrètes pensées. ».

Le 20 avril 1925, sentant une menace imminente, André Breton décide de reprendre la revue et de fermer le Bureau de recherches surréalistes, mettant ainsi fin à ce qu'il décrit comme "l'expérience dont Artaud venait d'être responsable". L'ère Artaud au sein du mouvement surréaliste prend fin, et, progressivement, Breton, gêné par la révolution de l'esprit mystique et libertaire qu'Artaud souhaitait mener, établit ses premiers contacts avec des personnes proches du Parti communiste. Cependant, pour le moment, les relations entre Artaud et Aragon ne changent pas pour autant.

Dans une interview de Robert Aron accordée à Alain et Odette Virmaux, on apprend qu'un texte d'Aragon serait à l'origine de la fondation du Théâtre Alfred-Jarry, considéré par Robert Aron comme le premier théâtre surréaliste au monde : « J'étais alors très lié avec Louis Aragon. Peut-être se souvient-il encore du jour où, descendant avec moi dans un fiacre découvert l'avenue des Champs-Elysées, il me fit don d'un texte manuscrit qu'il avait écrit sous le titre de *Discours sur le peu de réalité* ? Voulant manifester publiquement notre amitié naissante et le goût que j'avais de son œuvre, je lui propose de faire représenter, à l'issue de ma conférence, un passage d'une de ses pièces, qui figurait dans son livre *le Libertinage*. (...) Puis il me suggère, pour mettre en scène cet embryon de spectacle, un de ses amis surréalistes, Antonin Artaud dont il vante le génie. C'est ainsi que j'entrai en contact avec cet étonnant personnage qui devait, pendant quelque quatre ans, me procurer de grandes joies, assorties de grands tracas... » (in : A. et O. Virmaux, *Artaud vivant*)

Les deux représentations d'Au pied du mur (tiré de *Libertinage d'Aragon*) furent montées par Artaud les 28 et 29 mai 1925, au Collège de France et au Vieux-Colombier, dans le cadre d'un cycle de conférences organisé par Robert Aron lui-même. Cette pièce, mise en scène par Artaud, fut jouée avec Génica Athanasiou. « *Pendant la représentation, Aragon reste impassible à mon côté, et apparemment satisfait. Simplement, je crois remarquer, dans l'assistance, quelques surréalistes qui me semblent ricaner.* » (Idem)

En août 1925 sera publié *Le Pèse-Nerfs* d'Antonin Artaud dans la collection de Louis Aragon, "Pour Vos Beaux Yeux". Cette édition est limitée à 65 exemplaires signés, avec une couverture spécialement dessinée par André Masson.

En janvier 1927 André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret et Pierre Unik adhèrent officiellement au Parti communiste et entreprennent « *une purge de ceux des surréalistes qui ne partageait pas leurs opinions ; ils allaient bientôt exclure certains de leurs meilleurs collaborateurs comme Desnos, Masson, Leiris, le docteur Fraenkel, Miro, Malkine, Ernst, Limbour et Ribemont-Dessaignes. Artaud et Philippe Soupault, accusés de fidélité décadente à une activité purement littéraire, furent les premiers exclus après Vitrac.* », écrit Thomas Maeder dans *Antonin Artaud*.

Artaud, refusant de suivre la voie plus politisée du surréalisme, se brouille avec Louis Aragon et André Breton, s'échangeant divers pamphlets, comme son texte virulent de mars 1927, aujourd'hui perdu, intitulé *Les Barbares*, suivi de la riposte surréaliste *Au grand jour* (avril 1927). Artaud répond ensuite avec *À la grande nuit ou le Bluff surréaliste* (juin 1927). Une brève réconciliation intervient après l'affaire Claudel, le 14 janvier 1928. Les surréalistes, pensant à tort qu'Aragon en était l'auteur, étaient venus perturber le deuxième spectacle du Théâtre Alfred Jarry, monté sans l'autorisation de Claudel. Finalement, Artaud parodia Claudel, ce qui ravit les surréalistes.

Le 9 février 1928, au Studio des Ursulines à Paris, les surréalistes, avec Breton et Aragon en tête, viendront contester Dulac et soutenir Artaud. Maxime Alexandre raconte à Alain et Odette Virmaux : « *Nous étions trois ou quatre surréalistes, dont Aragon et moi, à faire face à un personnage très élégant, qui avait l'air d'un officier. Et sans doute pour faire impression sur nous, cet homme nous montre sa boutonnière : "J'ai la croix de guerre, nous dit-il, et la médaille militaire." Là-dessus, il a été aussitôt giflé par Aragon, lequel a d'ailleurs lui-même les deux décorations, ce qu'il n'a pas avoué et que j'ai appris seulement beaucoup plus tard.* » (Idem)



Caurent VIGNAT

Des lettres pour être

Jacques Rivièrē – Jean Paulhan – Antonin Artaud

- Jean, j'ai quelque chose à vous montrer.

Assis derrière son bureau, Jacques Rivièrē, le directeur de la Nouvelle Revue Française, paraît préoccupé. L'homme de trente-huit ans est mince. Une inquiétude dans le regard voile son grand visage lumineux. Sur la coupole du front s'entrecroisent des pensées contradictoires. Une large cravate enserre approximativement le col cassé de sa chemise. Il y a du dandysme chez lui mais contrebalancé par une sorte de gaucherie timide, « provinciale » et une nervosité rentrée. Quand il parle, ce n'est jamais spontanément. Chacun de ses mots est précédé d'un silence qui est une politesse accordée à la raison et à la cohérence. Son secrétaire, Jean Paulhan, de deux ans son aîné, se tient devant lui, physique large, visage fatigué. Une moustache accompagne la franchise de ses sourires et la douceur de sa voix. Tous les deux se trouvent dans une pièce exiguë, aux murs saturés de livres et de manuscrits, au 3 de la rue de Grenelle. On est le mardi 20 mai 1924.

Les deux hommes s'apprécient beaucoup, malgré leur origine différente : l'un est issu de la bourgeoisie bordelaise, catholique et conservatrice ; l'autre de la petite bourgeoisie nîmoise, protestante, intellectuelle et libérale. Le directeur aime l'efficacité de son secrétaire. Ils partagent la même curiosité, la même disponibilité pour les littératures qui émergent. Et ça foisonne en ce moment. Les deux hommes travaillent énormément ; leurs nuits sont courtes.

Le directeur a étalé sur son bureau quelques lettres recouvertes d'une écriture ample auxquelles s'ajoutent des pages de poèmes à la graphie malhabile. Rivièrē regarde un long moment son secrétaire.

- Artaud, Antonin Artaud, ça vous dit quelque chose ?

Le regard de Jean se fixe sur les poèmes.

- Que valent-ils ?

Géné, Jacques avoue qu'il ne s'en souvient plus, qu'il ne les a pas relus depuis qu'il les a reçus il y a presque une année. Ce dont il est certain, c'est qu'il a refusé de les publier.

- Pourquoi ?

- Je les avais trouvés... inachevés, incohérents, patauds, du symbolisme mal digéré... J'ai rencontré leur auteur, une fois, ici. C'est un jeune homme qui vient du sud... Comme vous, mais de Marseille. Très vif, très beau, ombrageux. Il s'intéresse à la peinture, au théâtre. Il fait partie de la troupe de Dullin. Il m'a paru très tourmenté, des tics nerveux le défiguraient.

Le regard du directeur s'emplit alors d'une curieuse détresse qu'il veut faire partager à son secrétaire.

- Jean, je n'ai rien compris... J'ai agi comme un petit censeur, ce que je ne veux pas être. Je vous demande de bien lire ces lettres, de les lire à tête reposée. Elles accompagnaient l'envoi des poèmes. J'aimerais savoir ce que vous en pensez.

Jacques fait une pause puis lui tend trois lettres composées de plusieurs feuillets.

- Je crois qu'on est face à quelque chose d'extraordinaire, de bouleversant.

Jean prend les lettres, laisse les poèmes, quitte le bureau, suit les méandres étroits d'un couloir mal éclairé.

Créée en 1908 par, entre autres, André Gide, le grand-écrivain-prophète qui nourrit toute une génération de jeunes gens, la plus prestigieuses revue de littérature française, qui a publié notamment Valéry, Saint-John Perse, Proust (que Rivière avait rattrapé par le col dur en 1914 après que la Recherche fut publiée à compte d'auteur en 1912 suite à un premier refus de Gallimard et du cercle « gidien »), ce phare éditorial, donc, réside à l'époque dans un appartement mal conçu, compliqué, toujours sombre, même lorsque un joli soleil printanier donne.

Jean, déjà, après avoir accroché sa veste à une patère, desserré sa fine cravate et remonté les manches de sa chemise bleu-ciel, s'est installé derrière son bureau sur lequel il a écarté quelques tapuscrits en attente. Il fait chaud, malgré l'heure encore matinale.

La première lettre remonte au 5 juin 1923. Elle répond au refus du 1^{er} mai. Ce qui étonne Jean : doit-on répondre à un refus ? Quand on essuie un refus, habituellement on se tait, on laisse le temps à la blessure d'amour-propre de se cicatriser, on ne revient pas à la charge au risque de passer pour un enquiquineur présomptueux. Mais les premières lignes ne sont pas celles d'un auteur indigné. Conscient du caractère peut-être importun de sa démarche, il veut toutefois revenir sur la « question de la recevabilité de ces poèmes ».

Quelque chose se passe ensuite. Sans aucune espèce de transition surgit un paragraphe à la graphie tenue.

« Je souffre d'une effroyable maladie de l'esprit. Ma pensée m'abandonne, à tous les degrés. Depuis le fait simple de la pensée jusqu'au fait extérieur de sa matérialisation dans les mots. Mots, formes de phrases, directions intérieures de la pensée, réactions simples de l'esprit, je suis à la poursuite constante de mon être intellectuel. Lors donc que je peux saisir une forme, si imparfaite soit-elle, je la fixe, dans la crainte de perdre toute la pensée. Je suis au-dessous de moi-même, je le sais, j'en souffre, mais j'y consens dans la peur de ne pas mourir tout à fait.»

Cette confession, là, inattendue, dans toute sa vérité déchirante, saisit Jean. On parlait de littérature, de problème de publication ; le voilà précipité dans le chaos d'un esprit qui suffoque.

Tout ceci qui est très mal dit risque d'introduire une redoutable équivoque dans votre jugement sur moi.

« Tout ceci qui est très mal dit... », Jean lève les yeux un instant puis relit le paragraphe précédent...

Non ! Au contraire, ceci est admirablement bien « dit » ! Il perçoit, dans l'expression de cette détresse et surtout dans l'exposé si net des relations entre le langage et l'esprit, la marque d'un grand écrivain. Jean le mesure d'autant mieux à l'aune de ses propres difficultés à mettre sur le papier ses pensées. Plus de dix ans qu'il travaille à une thèse sur les proverbes malgaches sans parvenir à ordonner discursivement ses réflexions. Plus de dix ans qu'il déplie les ressorts de la sémantique pour en comprendre les mécanismes et de fait comprendre comment le sens peut s'emparer du monde en le nommant. Là, il se trouve face à une puissance du dire qui proclame en un même mouvement son impuissance à dire. Ce hiatus tend toute la lettre et fascine son lecteur, qui se lisse la moustache, qui est, profondément, humainement, ému. Ému par la course inconsidérée d'un esprit en perte pour «saisir », coûte que coûte, une forme « LITTÉRAIREMENT » acceptable ; course douloureuse fixée sur la page, dans le tremblement des phrases dont les mots, eux, ahurissant paradoxe, ne tremblent pas.

Jean allume une cigarette. Il se laisse pénétrer un court instant par le rayon lumineux qui oblique de la petite fenêtre. En quelques lignes, pense-t-il, ce jeune homme en a plus découvert sur le rapport entre pensée et langage que lui en plusieurs années d'études et de lectures savantes.

L'autre lettre, datée du 29 janvier 1924, est plus longue. L'écriture, resserrée, signe un effort. Elle s'ouvre par un reproche feutré « Vous êtes en droit de m'avoir oublié ». En effet, plus de sept mois se sont écoulés depuis la dernière lettre mais cela n'a pas entamé la détermination du jeune Artaud : il déclare vouloir compléter sa « petite confession mentale » pour aller « jusqu'au bout de [lui-même] ». On est désormais bien loin d'un simple refus de poèmes. Ce qui se déploie sous l'œil de Jean, c'est l'exposé maîtrisé, didactique presque, d'un « cas mental caractérisé » censé intéresser pour lui-même son destinataire.

« Cet éparpillement de mes poèmes, ces vices de forme, ce fléchissement constant de ma pensée, il faut l'attribuer non pas à un manque d'exercice, de possession de l'instrument que je maniais, de développement intellectuel ; mais à un effondrement central de l'âme, à une espèce d'érosion, essentielle à la fois et fugace, de la pensée, à la non-possession passagère des bénéfices matériels de mon développement, à la séparation anormale des éléments de la pensée (l'impulsion à penser, à chacune des stratifications terminales de la pensée, en passant par tous les états, toutes les bifurcations, toutes les localisations de la pensée et de la forme).

Il y a donc un quelque chose qui détruit ma pensée ; un quelque chose qui ne m'empêche pas d'être ce que je pourrais être, mais qui me laisse, si je puis dire, en suspens. Un quelque chose de furtif qui m'enlève les mots que j'ai trouvés, qui diminue ma tension mentale, qui détruit au fur et à mesure dans sa substance la masse de ma pensée, qui m'enlève jusqu'à la mémoire des tours par lesquels on s'exprime et qui traduisent avec exactitude les modulations les plus inséparables, les plus localisées, les plus existantes de la pensée. Je n'insiste pas. Je n'ai pas à décrire mon état.»

Jean interrompt sa lecture sur cette stupéfiante prétérition : « Je n'ai pas à décrire mon état »... Il allume une autre cigarette dont les volutes sculptent l'immatérialité de la lumière, comme ces phrases ceinturant fermement, domptant ce « quelque chose de furtif » qui détruit, avale les mots. Quelle énergie déployée par ce grand malade pour expliquer si éloquemment ce qui l'empêche d'écrire ! Pourtant, comme il le rappelle avec fermeté dans le post-scriptum de la lettre, il refuse le silence, il refuse de capituler devant son « âme » écroulée.

«Je suis un homme qui a beaucoup souffert de l'esprit, et à ce titre j'ai le droit de parler.»



Évidemment qu'il a « le droit de parler » ! Mais que peut-il sortir de cette « âme » effondrée qui ressemble à celle d'un mutilé cherchant, malgré un bras manquant, à saisir devant lui une fleur, à caresser un visage ? Pourrait-il - Jean cherche rapidement un exemple -, pourrait-il comme Breton et Soupault lâcher sur le papier des gerbes d'écriture automatique ? Se glisser dans des proverbes, les détourner pour se protéger du néant qui l'habite ? Ce jeune homme est-il capable de produire autre chose que son propre diagnostic ?

Jean réfléchit, relit quelques passages, aventure des hypothèses sur l'origine d'un tel effondrement. Une s'impose à lui très vite, une cruelle et si courante. Comment ce pauvre garçon, si vulnérable, a-t-il traversé la guerre ? A-t-il été exposé à des horreurs qui auraient traumatisé son esprit ? On en voit encore tant, dans les rues de Paris, de ces jeunes gens, prématûrement gris, aux figures parfois fracassés, aux regards perdus, figés pour toujours. À chaque fois qu'il en rencontre un, Jean ressent une violente empathie mêlée de scrupule car lui, cette « Grande Guerre », il l'a vécue dans une sorte de joie paradoxale. En 1915, il fut un zouave en belle jupe-culotte rouge, boléro et chéchia. Combattant courageux, il découvrit la camaraderie, la joie de tenir le coup au fond des tranchées, de repousser les assauts ennemis. Joie presque enfantine, qui côtoyait tous les jours le malheur, celui de voir tomber à ses côtés un camarade. Cette proximité avec la mort libère, épure, radicalise l'existence[1]. Elle ramène chaque homme à sa stricte vérité de vivant. Lorsque, après guerre, Breton, Aragon ou Soupault l'interrogeaient sur son expérience du front, il demeurait très allusif. S'il leur avait avoué que cette « Grande Guerre », cette boucherie infernale et patriotique, lui avait procuré des moments puissants de joie, il les eût sans aucun doute heurtés, eux force-nés antimilitaristes, anarchistes du verbe. Pourtant n'est-ce pas là la plus grande insolence que de considérer le champ d'honneur comme un immense champ de jeu mortel et absurde ?

Jean se lève de sa chaise, fait quelques pas qui font grincer les chevrons du parquet. Il revient au présent. À maintenant. À ces lettres véritablement bouleversantes. Jacques a raison.

Celle du 29 janvier est suivie d'un poème, « Cri ». Ces cinq strophes forment une façade classique qui se lézarde sitôt qu'on s'attarde dessus.

« *Le petit poète céleste
Ouvre les volets de son cœur.
Les cieux s'entrechoquent. L'oubli
Déracine la symphonie.* »

[1] Voir le roman *Le Guerrier appliqué*, paru pour la première fois en 1917.

Il y a certes de l'audace dans l'automatisme des images mais c'est l'ensemble, la ligne d'ensemble qui ne tient pas, qui hoquette. Très vite, le poème, comme s'il s'épuisait à simplement se faire, se raccroche, pour ne pas sombrer, à des mots qui sentent des lectures trop fraîches, « courroux », « alcôve », ou à des figures rebattues telles des « anges » à la Huysmans ou à une « limace » lautréamontienne.

Séparée nettement du reste, la dernière strophe ravive la curiosité de Jean.

*« Deux traditions se sont rencontrées
Mais nos pensées cadenassées
N'avaient pas la place qu'il faut,
Expérience à recommencer.»*

Cet aveu, qu'il imagine douloureux, de l'insuffisance du poème, si insuffisant qu'une fois terminé, il faut « recommencer », le touche. Ce qui le touche, c'est la lucidité de ce jeune homme. Contrairement à d'autres poètes d'avant-garde, il n'est pas dupe des mirages du langage, d'une rhétorique qui, sous des atours provocateurs, terrorisants, se heurte à ses propres limites et devient vite éculée[1]. Un poème dit « surréaliste » s'imité beaucoup plus facilement qu'un sonnet classique. Cet aveu, donc, est surtout héroïque.

Jean réfléchit encore : « Expérience à recommencer », « Expérience à recommencer », « Expérience à... ». Jean sursaute. Il vient de comprendre. Ce qui a dû bouleverser son directeur dans ces lettres est cet aveu d'une insuffisance du langage ; il y en a un autre qui l'a puissamment éprouvée, jusque dans sa chair, ce qui explique sa fulgurante trajectoire dans la poésie française, c'est l'insurgé de Charleville, Arthur Rimbaud, l'une des grands passions de Jacques[2]. Ce jeune Artaud qui exprime si magnifiquement son chaos, son néant, cherche lui aussi une langue pour se fabriquer un nouveau corps, pour relever son « âme » anéantie. « *Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résument tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant* », avait écrit Rimbaud à son ami Paul Demeny, en mai 1871, se souvient Jean. En attendant, de quoi dispose-t-on ? De quelques poèmes maladroits, artificiels qui contiennent en eux-mêmes le germe de leur destruction. Mais est-ce si important ?

[2] Intuition que Jean Paulhan finalisera plus tard dans son essai *Les Fleurs de Tarbes*, paru en 1941. Toutefois, le projet d'écrire une critique des nouvelles rhétoriques - ce qu'il appellera « la terreur » - apparaît dès 1925 dans une lettre adressée à Francis Ponge « une sorte de déclaration critique » (voir dossier rédigé par Jean-Claude Zylberstein dans l'édition des *Fleurs de Tarbes* de 1973, coll. Idées/Gallimard).

[3] Voir le recueil d'études de Jacques Rivière, *Rimbaud, Dossier 1905-1925*, présenté, établi et annoté par Roger Lefèvre, éd. Gallimard, 1977.

Il replie délicatement les lettres, ouvre la petite fenêtre pour dissiper les fumées alourdis de pensées et quitte le bureau. Ses gestes sont calmes ; son esprit bouillonne. Il laisse sa veste sur la patère. De petites taches humides noircissent ça et là le bleu de sa chemise.

- Oui...

Lorsqu'il entre dans son bureau, Jacques est en train d'annoter calmement un placard d'épreuves. Contrairement à son secrétaire, malgré l'air étouffant de la pièce, il a gardé sa veste. Il interrompt sa lecture et le questionne en posant un regard sur les lettres que Jean tient dans sa main.

- Vous aviez raison : ces lettres sont un témoignage extraordinaire, déclare-t-il sans détour.

Jacques acquiesce d'un sourire. Jean s'assoit en face de lui. Une lame lumineuse, brûlante, sépare les deux hommes. Il est presque midi.

- On peut ouvrir ? demande Jean en indiquant la fenêtre.

C'est un petit vent tiède maintenant, pas très agréable, qui joue avec les pages des épreuves que Jacques était en train de lire

- Ces lettres, reprend Jean, sont un puissant témoignage sur les rapports entre le langage et la pensée. Pour tout vous dire, ce qui m'impressionne, c'est que ce jeune homme a réussi à fixer en quelques phrases définitives tout ce qui me préoccupe depuis des années. Je ne sais ce que deviendra ce Monsieur Artaud. Ce que je puis dire, ce dont je suis certain, c'est que, s'il trouve son moyen d'expression adéquat, sa langue, et des formes littéraires convenant à son tempérament, il sera aussi puissant, aussi déterminant qu'un Rimbaud.

Jacques opine, un poing fermé contre sa bouche.

- J'y ai évidemment pensé en lisant ces lettres.

- Alors Jacques, soyez le Georges Izambard, le Paul Demeny[4] de cet Antonin Artaud ! Publiez ces lettres !

[4] Tous deux furent les destinataires des fameuses *Lettres du voyant* d'Arthur Rimbaud du 13 et 15 mai 1871. Le premier, Georges Izambard, jeune professeur de rhétorique de 21 ans, arrivé en tant que remplaçant en janvier 1870 au collège de Charleville, se lie d'amitié avec cet élève extrêmement doué ; le second, Paul Demeny, que Rimbaud rencontre grâce à son professeur, est un jeune poète habitant à Douai. En septembre et octobre 1870, Rimbaud lui confie ses *Cahiers de Douai*, qui regroupent ses poèmes, en vue d'une publication, qui ne se fera pas.

Jacques partage l'enthousiasme de son secrétaire ; ce parallèle a quelque chose d'enivrant pour lui qui, depuis près de vingt ans, lit, relit les Illuminations, a partagé ses découvertes rimbaudienennes, lorsqu'il était jeune, avec Alain-Fournier, son beau-frère, son ami de toujours surtout, à jamais disparu, qui a donné maintes analyses, lettres, réflexions, et une conférence sur sa poésie[5]. Toutefois, un doute barre aussitôt son front haut.

- Que vont penser nos abonnés si je publie de telles lettres ? C'est que la NRF publie habituellement des œuvres... achevées, « littéraires »...

Jean balaie d'un regard les murs du bureau contre lesquels des étagères alignent impeccamment tous les numéros de la revue depuis sa création en 1908.

- Croyez-vous que notre époque soit encore à l'achèvement, à ce qui est clos, à ce qui est figé dans des formes préétablies ? Je sais que vous comme moi nous tenons à une « littérature » qui se tient ferme, mais les temps ont changé. On ne reviendra plus en arrière. La Guerre a remis en cause nos équilibres intellectuels, esthétiques, humanistes. Elle les a mis à terre. Notre monde, notre monde occidental s'est en partie effondré. Et notre civilisation, Valéry l'a dit, est mortelle. Sur ce désastre, Jacques, se construit une autre littérature, qu'on le veuille ou non. Une littérature qui balbutie, qui veut se débarrasser des vieilles rhétoriques pour en inventer d'autres, disloquées, chaotiques, au plus près des failles de l'esprit, une littérature qui assume son incomplétude, son inachèvement, sa fragilité. C'est ce que Tzara a compris, c'est ce qu'ont compris Breton, Aragon et les autres surréalistes... Publier ces lettres, Jacques, j'en suis convaincu, c'est faire entrer la NRF dans notre époque blessée ! Publier ces lettres déchirantes, et je n'ai rien lu de plus déchirant sur la conscience depuis les Pensées de Pascal, c'est donner voix aux blessures de notre temps !...

Rarement Jacques n'a vu son secrétaire aussi exalté. Une telle conviction finit de le convaincre. Jean tire alors une autre cigarette de son paquet, l'allume calmement. La fumée ramène aussitôt sa voix à sa tonalité habituelle, douce, quasi féminine.

[5] Retenons, entre autres, une conférence donnée au Vieux-Colombier le 06 décembre 1913 et une étude publiée en 1914, dédiée à André Gide, dans laquelle Rivière fait de Rimbaud « un merveilleux introducteur au christianisme » en ce qu'il « brise toutes nos communications naturelles et fait naître en nous le besoin de relations nouvelles. » in Rimbaud, Dossier 1905-1925, page 187.

- Et puis, Jacques, il y a une occasion à saisir... Depuis l'affaire du *Télémaque* d'Aragon[6], toute la clique surréaliste considère la revue comme un organe bourgeois, conservateur, réactionnaire. Il faut casser cette image, qui est fausse en plus. Ces lettres pourraient y contribuer, j'en suis certain... Ça pourrait les calmer, ces excités de l'insulte et de l'excommunication.

- C'est bien vu, Jean ! On va les publier, ces lettres.

Le lundi 1^{er} septembre 1924, paraît dans le numéro 132 de la NRF *Une Correspondance*. Début d'une autre histoire, d'une longue histoire, celle de la réception de ces lettres qui ont fasciné tant d'écrivains, de critiques, de philosophes, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Christian Bobin. Témoignage sur les rapports tendus, douloureux entre la conscience et la création, cette *Correspondance* est même devenue un « classique » : on la propose désormais comme sujet d'examen[7]...

Quoi qu'il en soit, même après plus de cent ans, la puissance de ces lettres pour être demeure intacte.

Essai narratif par Laurent VIGNAT, Mars 2025

[6] En avril 1923, Jacques Rivière publia dans la NRF une critique des *Aventures de Télémaque* de Louis Aragon. Il loue d'abord la virtuosité de l'auteur : « [...] Aragon n'écrit pas, il vole ; je ne connais personne aujourd'hui qui sache mettre moins de distance entre le vœu de la pensée et son accomplissement ; il y a dans tout ce qu'il fait quelque chose de féerique, comme chez Rimbaud. [...] C'est un poète. » Mais assez vite, dans l'article, l'éloge se nuance puis s'inverse. Rivière reproche à l'ouvrage « une sorte de colère antidogmatique, qui [finit] par ressembler au dogmatisme le plus étroit », qui serait, selon lui, d'une révolte systématique. Il le met en garde contre le « danger de vieillir dans la révolte ». Enfin, il établit un parallèle, qui suscitera l'ire d'Aragon et de ses amis, entre cette écriture et celle du « premier Barrès ». (voir *L'esprit NRF 1908 - 1940*, éd. Gallimard, 1990, p. 433). Aussitôt, Aragon lui répond dans une lettre ouverte publiée par *Paris-Journal* datant du 6 avril. Injurieuse à plusieurs endroits, la lettre rabaisse l'avis du directeur de la NRF à celui d'un « pion » et considère que l'article comme toute la personne de Rivière « relève du pied quelque part. » Breton envoie également une lettre de récrimination qui se conclut par l'assurance qu'il tient le directeur de la revue « à l'avenir pour une fripouille ». (voir Jean Lacouture, *Une adolescence dans le siècle*, Jacques Rivière et la NRF, coll. Folio, éd. Gallimard, 1997, p. 872)

[7] Sujet de la spécialité « Humanité, littérature et philosophie » au baccalauréat, juin 2021.



Simon de Gavre

De l'unique et du rapport entre souffrance ET temporalité : Artaud lu par Blanchot

Maurice Blanchot, dans un court article consacré à Artaud et inséré plus tard dans son *Le Livre à venir*, avança que ce qu'écrivit Artaud - « avec la profondeur que l'expérience de la douleur lui donne » - « est d'une intensité que nous ne devrions pas supporter » (1). Il poursuivit : « Quand nous lisons ces pages, nous apprenons [...] que souffrir et penser sont liés d'une manière secrète, car si la souffrance, quand elle devient extrême, est telle qu'elle détruit le pouvoir de souffrir, détruisant toujours en avant d'elle-même, dans le temps, le temps où elle pourrait être ressaisie et achevée comme souffrance, il en est peut-être de même de la pensée. Étranges rapports. Est-ce que l'extrême pensée et l'extrême souffrance ouvrirraient le même horizon ? Est-ce que souffrir serait, finalement, penser ? »(2)

Cette parenté du penser et du souffrir fut directement suggérée par Artaud : « L'exercice vrai de l'esprit, défendit-il, creuse la vie comme une maladie » (IV, 286). Mais si assurément le souffrir et le penser furent, pour lui qui n'eut de cesse d'être exposé à l'un et de s'adonner à l'autre, inextricablement liés, s'en tenir là pourtant est trop peu dire pour Blanchot - il y a plus et ce dernier chercha à penser ce surplus, à en cerner les contours : aussi invoqua-t-il les extrêmes versions de l'un et de l'autre. Que faut-il dès lors entendre par « l'extrême pensée » ? Que doit-on comprendre par « l'extrême souffrance » ?

Quant à cette dernière d'abord, la façon dont Artaud tissa un lien entre temps et souffrance est d'ores et déjà significative : « Les choses, détailla-t-il, sont faites avec le temps, c'est-à-dire par succession de douleurs conscientes » (XVI, 221) - ou encore : « Le temps n'est que l'espace de la douleur » (XVI, 278). Par cette dernière image, Artaud insinue que l'espace-temps, cet inévitable creuset de tout vécu, n'est plus seulement ce qui permet une expérience de la souffrance mais en serait le lieu même.

La souffrance, partant, n'est plus seulement ce qui se fragmente et s'échelonne dans la continuité du temps, mais tout au contraire le temps est cela même qui se dissémine dans la continuité de la souffrance. Cette approche pour le moins renversante éclaire par retour cette autre déclaration en apparence bien plus anodine : « *Les choses sont un éternel - perpétuel présent* » (XX, 145).

Or, tel serait l'un des sens possibles de l'extrême souffrance évoquée par Blanchot : un état de souffrance si continu et intense qu'il n'y eût même plus, selon ses propres mots et par retour, « *le temps de souffrir* » - un temps n'étant que souffrance(s) ne permettant pas, en tant qu'il n'est que cela, une ressaisie de la souffrance comme souffrance. On sait Blanchot adepte de telles subtilités dialectiques : « *Il ne peut plus que se souffrir, lit-on par exemple dans son récit Le Dernier Homme, souffrance qu'il ne pouvait pourtant pas souffrir.* »(3)

Faut-il n'y voir qu'une appétence pour une certaine préciosité littéraire ? Que de vaines arguties destinées à impressionner le lecteur par le truchement d'une obscurité cultivée à dessein ? Ce serait, ici, s'en tenir pour quitte à trop bon compte que de le prétendre.

L'impossibilité de ressaisir la souffrance, d'achever de la souffrance comme souffrance, ainsi que le formula Blanchot, ne peut être telle qu'en vertu de l'absence de son contraire : de même qu'il n'existerait pas de veille comme veille sans son essentiel autre qu'est le sommeil, de même ne peut-il exister de souffrance comme souffrance si celle-ci ne connaît pas d'arrêts - d'instants qui ne soient pas aussi faits de souffrance et au regard desquels la souffrance pourrait être rétrospectivement ressaisie comme souffrance. Or, « quand nous lisons ces pages » - et il est nécessaire de souligner avec insistance cette dimension du propos de Blanchot, c'est-à-dire le fait qu'il aspire à en rester au message du texte artaudien, qu'il souhaite s'y cantonner et ne pas propager les mythes et paroles sulfureuses diffusés dans la presse de l'époque, et pas seulement d'ailleurs -, « nous apprenons (4) » que tel n'est pas le cas, qu'une telle césure n'intervient pas. Tout au contraire les pages rédigées par Artaud, aussi bien avant qu'après la période asilaire, nous apprennent-elles que « l'état de douleur suprême » finit à terme par être aussi bien atteint que « dépassé » (Q, 1473) - que l'extrême souffrance dans un même mouvement s'achève et s'annule comme souffrance.

Artaud lui-même, évoquant déjà dans le premier *Pèse-Nerfs* de 1925 – publié par Aragon dans la collection “Pour vos beaux yeux” – « cette pointe extrême de la souffrance où il n'y a rien » (I**, 214), confessait en outre à Paulhan en 1931 : « Je crois que j'ai touché à l'absolu de la souffrance perceptible en esprit, au maximum au-delà duquel il n'y a plus qu'inconscience, perdition complète, mais aussi anéantissement de sa douleur (5) » (I**, 176).

On rétorquera que Blanchot, de ces citations, ne pouvait au mieux connaître que celle issue du premier *Pèse-Nerfs*, encore qu'elle fût retirée de l'édition marseillaise ultérieure, celle des Cahiers du Sud. Mais pour en rester à ce même *Pèse-Nerfs*, les variations d'Artaud sur « son néant », « la vraie douleur » et « sa pensée » (I*, 97) – en bref : sur tout ce qu'il n'aurait ni ne sentirait pas (« pas d'œuvres, pas de langue, pas de parole, pas d'esprit, rien », (I*, 101)), loin de suggérer seulement ce genre d'interprétations, bien plutôt les appellent et les requièrent.

Dans un tel état de souffrance où le « rien » règne, il ne peut plus être conclu du présent à l'avenir parce qu'il n'y a plus de temps : parce que l'éternité fut conçue par Artaud comme « négation absolue du temps » (XV, 43) et que « le temps, c'est l'attente, / [et que là] où il n'y a pas d'attente il n'y a pas de temps. » Une souffrance qui est telle qu'elle ne laisse aucune place à l'espoir, compris comme attente « tournée en avant », non plus qu'au désespoir, étrangement compris comme attente « vers l'arrière » – une souffrance qui est telle qu'elle rive la personne qui souffre sur elle-même, sur le présent de la souffrance, abolit le temps : est le lieu d'une épreuve d'un présent qui n'est que cela, d'un perpétuel présent qui figure l'éternité (6). « *Trop de douleur, écrivait finalement Artaud, quelque part finirait par provoquer une Débâcle au milieu des choses.* » (Q, 897) : et c'est là exactement ce qui se produisit, ce que le texte d'Artaud, comme le remarque Blanchot, nous raconte inépuisablement (7).

Alors même que l'on cherche à chasser ce que l'on voulait nous faire croire être le naturel d'Artaud, à savoir le mythe Artaud, dont celui du poète maudit (que la souffrance suit comme son ombre) n'est qu'un aspect, celui-ci paraît revenir au galop – avec l'assentiment toutefois d'une critique littéraire se voulant vraiment lectrice, à l'écoute de ce que le texte a à (nous) dire et y étant d'autant plus attentive qu'elle se sait prise malgré elle dans les rets des diverses réceptions critiques d'Artaud régnant alors, limitée et menacée dans son approche par ces contingences historiques : « *Nous ne sommes pas encore capables de nous rendre attentifs comme il le faudrait au destin d'Antonin Artaud* (8) ».

Aussi ce retour malgré elle de la critique au mythe mérirerait-il de plus amples développements, en l'occurrence un retour aux textes d'Artaud lui-même : montrer en quoi celui-ci élabora son propre mythe réhabiliterait en partie les lectures que l'on accusa d'alimenter le « mythe Artaud » et qui furent bien moins éloignées de la réalité du texte que la critique ne le prétendit (dans un mouvement de défense et de réappropriation non moins légitimes et que l'on pourrait qualifier d'historiquement nécessaires). Contentons-nous cependant, dans le cadre de ce petit article, de suggérer cette tension entre la déclaration de principe et le résultat critique.

Ce n'est pas là – entendons eu égard à Artaud – la seule difficulté sur laquelle achoppe le lecteur de cet article blanchotien. On sait que Blanchot, de même que d'autres critiques de la même époque, par exemple Jean Paulhan, firent grand cas de cette catégorie critique : « l'unique » (à laquelle quelques-uns ne se privèrent pas d'ajouter la majuscule, témoignant par-là d'un respect quasi religieux envers ce qui serait le propre de l'œuvre). Ainsi Blanchot lui-même nous prévenait-il en ces termes : « *Il serait tentant de rapprocher Artaud de ce que nous disent Hölderlin, Mallarmé [...] Mais il faut résister à cette tentation des affirmations trop générales. Chaque poète dit le même, ce n'est pourtant pas le même, c'est l'unique, nous le sentons. La part d'Artaud lui est propre* (9) ».

Blanchot a-t-il vraiment résisté à cette tentation des rapprochements ? Sa déclaration de principe, sa méthode avouée, ne sont-elles pas ici ou là désavouées par sa pratique du commentaire, de la lecture ? Voyons par exemple cette lettre d'Artaud à Peter Watson, lettre que Blanchot connaissait bien et sur laquelle il s'attarda : « *Je n'ai jamais écrit que pour fixer et perpétuer la mémoire de ces coupures, de ces scissions, de ces ruptures, de ces chutes brusques et sans fond [...] Toute mon œuvre n'a été bâtie et ne pourra l'être que sur ce néant, / sur ce carnage, cette mêlée de feux éteints, de cris taris et de tueries, / on ne fait rien, on ne dit rien, mais on souffre, on désespère et on se bat, oui, je crois qu'en réalité on se bat* (je souligne).»

Parallèlement à cette lettre, lisons Blanchot nous enjoignant de ne pas « *commettre l'erreur de lire comme les analyses d'un état psychologique les descriptions précises, et sûres et minutieuses* (10) » qu'Artaud offrit au lecteur dans ses premiers livres, *Le Pèse-Nerfs* et *L'Ombilic des Limbes* notamment. Continuant, Blanchot ajouta : « *Descriptions, mais celles d'un combat [...] Le "je ne puis pas penser, je n'arrive pas à penser", est un appel à une pensée plus profonde* (11) ».

Cette lecture des premiers textes d'Artaud à partir de la lettre à Peter Watson soulève quelques questions quant à l'unique : ses limites sont-elles celles de tel texte en particulier, de telle époque ou de l'œuvre en son intégralité ? Autrement dit, peut-on mobiliser celle-ci pour éclairer ceux-là sans tout à fait manquer ce qu'ils ont de propre, comme le fait Blanchot en réemployant à dessein le lexique du combat qu'Artaud utilisa pour présenter rétrospectivement ses premières œuvres à Peter Watson ? On peut imaginer que ces questions-là se laissassent aisément résoudre, moyennant quelques partis pris critiques aussi aisément défendables que ceux leur étant opposés.

Il est bien plus intéressant cependant de remarquer que, parlant de descriptions d'un combat en référence à cette dernière lettre d'Artaud, où celui-ci précisément dit se battre et mener un combat, Blanchot rapproche en réalité Artaud de ce que nous dit... Kafka et ne résiste pas, ce faisant, à la tentation dont il disait vouloir se prémunir. N'établit-il pas, en effet, un rapprochement entre le combat dont Artaud s'entretint à Peter Watson et *Description d'un combat de Kafka* (12) ? Entre les premiers livres d'Artaud et le titre du premier livre de Kafka ? Entre « l'extrême souffrance » d'Artaud, souffrance aussi peu ininterrompue que ne le sont les conditions de toute expérience, à savoir l'espace et le temps, et la souffrance de Kafka ? Ne fait-il pas tout cela à la fois, lorsque l'on sait ce qu'il lut dans les textes d'Artaud et que l'on se rappelle ce qu'il disait, avec une confondante simplicité, du livre précité de Kafka : « *Description d'un combat est le titre du premier livre de Kafka. Combat qui n'admet ni victoire ni défaite, et cependant ne peut s'apaiser ni prendre fin* (13) » ?

Pareillement, Blanchot n'établit-il pas un rapprochement entre Artaud et Hölderlin lorsqu'il parle de l'extrême souffrance d'Artaud, alors même qu'il déclare vouloir résister à la tentation d'un rapprochement entre Artaud et Hölderlin ? Ne pense-t-il pas aux *Remarques sur Œdipe de Hölderlin*, à cet « *in der äußersten Grenze des Leidens, à l'extrême limite de la souffrance* (14) » dont parla ce dernier ?

Cette extrême limite atteinte, théorisait Hölderlin, ou plus littéralement dans celle-ci, « la personne humaine s'oublie, parce qu'elle est tout entière dans le moment » (15) ou l'instant. Parallèlement à cette limite, on retrouve étonnamment chez ce même Hölderlin l'idée d'un temps rivé sur lui-même : celui de la souffrance, qui présente de fortes analogies avec le temps comme « succession de douleurs conscientes » et comme « perpétuel présent » dont Artaud fit état. Une telle idée se concrétisa dans l'œuvre de Hölderlin, dans certaines pages de Hölderlin, dès l'époque de *Hypérion* et à travers la figure d'Empédocle, lequel fut « las de compter les heures » et se jeta dans le feu de l'Etna ; elle court et s'étend jusqu'aux plus tardives *Remarques sur Antigone*, où ainsi que l'écrivit Hölderlin :

« [Lorsque le temps] est compté dans la souffrance, [...] le cœur compatit bien mieux à la marche du temps à laquelle il se plie, et comprend ainsi le simple cours des heures, sans conclure du présent à l'avenir (16) ». Il serait tentant de continuer à rapprocher Artaud de ce que nous dit Hölderlin ; de rapatrier « le simple cours des heures » où l'avenir se résorbe dans le présent dans « le perpétuel présent » artaldien, de dissoudre le temps « compté dans la souffrance » dans celui comme « succession de douleurs conscientes », où une certaine éternité est éprouvée dans l'instant, fût-ce au prix de l'unique ; mais en avons-nous le droit ? Blanchot nous y autorise-t-il ?

Avant de nous prononcer, ne nous en tenons pas seulement à « l'extrême souffrance » et tentons de penser ce avec quoi Blanchot nous dit qu'elle entretient maints « étranges rapports » : « l'extrême pensée ». Cette dernière pourrait manifestement être interprétée selon deux directions opposées mais complémentaires, selon deux sens distincts mais agissant cependant réciproquement l'un sur l'autre ; autrement dit, elle pourrait tout aussi bien traduire un manque à penser qu'une certaine prise de distance avec ses propres pensées. Prise de distance qui, elle-même, résulte d'un manque de distance primitif, d'une obsession ne souffrant pas de possible prise de recul : « *Il ne me faudrait qu'un seul mot parfois, déplora Artaud, un simple petit mot sans importance, pour être grand, pour parler sur le ton des prophètes, un mot témoin, un mot précis, un mot subtil, un mot bien macéré dans mes moelles, sorti de moi, qui se tiendrait à l'extrême bout de mon être.* » (I**, 88)

Recherche perpétuelle de l'épithète, fuite toujours recommencée des mots : ainsi s'écoule ici le simple cours des heures, ainsi se dessine l'un des aspects de l'extrême pensée. Cette aspiration à la pensée ouvre dans la réflexion un espace au sein duquel le spontanément propre en vient à revêtir la figure de l'étranger, ouvre un espace où peu à peu vient s'immiscer un certain sentiment de rupture. « *Agir, écrit en ce sens Cioran, entraîne moins de risques, parce que l'action remplit l'intervalle entre les choses et nous, alors que la réflexion l'élargit dangereusement* (17) » ; cela n'est-il pas encore plus vrai lorsque la réflexion prend les mots eux-mêmes pour objet, s'enquiert de sa propre condition de possibilité ? Certains, on le sait, allèrent jusqu'à soutenir que la folie d'Artaud fut le résultat de ce qu'il pensa et provoquèrent un tollé critique, Roger Laporte par exemple. Comme souvent cependant, c'est Artaud lui-même qui suggéra que le pensé (ici : les mots eux-mêmes) est en mesure de perturber la pensée, Artaud lui-même qui formula une thèse que la critique s'empressa de neutraliser (18) :

« Je me suis demandé si les mots étaient capables de dire tout ce que je voulais leur faire dire, et si surtout j'avais le droit de penser qu'ils le disent vraiment et en fait [...] Je me demandais jusqu'à quel point l'écrivain a le droit de se croire le Maître du langage [...] Il y a dans tout cela quelque chose de déroutant et de terrible. » (X, 97)

Si l'hypothèse selon laquelle Blanchot pensa aussi à Hölderlin est à nouveau prise au sérieux, trouvera-t-on également dans l'œuvre de ce dernier une allusion à cette extrême pensée qui, sur le même modèle que l'extrême souffrance, serait telle qu'elle en viendrait à pouvoir annuler la pensée elle-même ? Certes, et Blanchot connaissait très bien l'ouvrage de Heidegger intitulé *Approche de Hölderlin*, ouvrage dans lequel ce premier cite ce dernier pour nous rappeler que le langage ou les mots (*die Sprache*) s'avèrent être « *le plus dangereux de tous les biens (der Güter Gefährlichstes)* » (19). Ne serait-il pas tentant, à nouveau, de rapprocher ce que nous dit Hölderlin de ce qu'Artaud nous disait lorsqu'il évoquait, à propos des mots, ce quelque chose de déroutant et de terrible ? Un autre rapprochement n'est-il pas possible ici ?

Notre thèse du moins est la suivante : Blanchot, dans sa lecture d'Artaud, ne fut pas seulement tenté mais céda à la tentation des rapprochements qu'il semblait frapper d'interdit (de façon claire quant à Kafka, d'une façon plus voilée mais cependant bien réelle quant à Hölderlin) - par où s'exprimerait ou se confirmerait la fonction pour ainsi dire seulement régulatrice de l'unique, sur un modèle analogue à celui pensé par Kant pour la philosophie : l'Idée critique de l'unique, tout comme l'Idée philosophique d'une science possible, ne peut être admise qu'à titre problématique et comme supposant de... la synthèse.

1 M. Blanchot, *Artaud* (1956), in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2016, p. 58.

2 Idem.

3 M. Blanchot, *Le Dernier Homme* (1957), Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1992, p. 112.

4 M. Blanchot, *Artaud* (1956), in *Le livre à venir*, op. cit., p. 58.

5 À Rodez, Artaud remobilisera ce paradoxe et parlera de son « état vrai qui est toujours le summum et passe à travers la douleur sans la sentir », tandis qu'il déclarait quelques lignes auparavant : « Je cane devant l'extrême douleur car il n'y en a pas » (XIX, 153).

6 Voir à ce sujet Saint Augustin : « Quant au présent, s'il restait toujours présent sans se transformer en passé, il cesserait d'être temps pour être éternité » (*Confessions*, XI, XIV, 18, in *Œuvres*, I, tr. P. Cambronne et alii, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 1041) ; Sartre, après l'évêque d'Hippone, identifiera le fait de se tenir « dans l'éternité ou dans l'instant, ce qui revient au même puisque l'instant, n'étant point défini intérieurement par la liaison avant-après, est intemporel. » (in *L'être et le néant* (1943), éd. A. Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2016, p. 201).

7 « Pour moi, il n'y a plus de bons moments dans ma vie. Chaque seconde est une éternité d'enfer » (in *Lettres à Génica Athanasiou*, Paris, Gallimard, coll. Le Point du Jour, 1969, p. 113) – « Pour moi c'est la douleur perpétuelle » (I*, 119) – « J'ai toujours été au sommet de la douleur, j'y suis à chaque minute depuis toujours » (XIX, 122). On pourrait multiplier les citations à l'infini...

8 M. Blanchot, *La cruelle raison poétique* (1958), in *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 2006, p. 432.

9 M. Blanchot, *Artaud* (1956), in *Le livre à venir*, op. cit., p. 58. 10 M. Blanchot, *Ibid.*, p. 57.

11 Idem.

12 Ce rapprochement paraît d'autant moins fortuit, d'autant plus voulu et calculé que Blanchot décida d'intituler *Descriptions d'un combat* l'un des quatre grands paragraphes de cet article sur Artaud.

13 M. Blanchot, *De Kafka à Kafka* (1981), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, quatrième de couv.

14 Hölderlin, *Remarques sur Œdipe*, in *Fragments de poétique*, éd. & tr. J.-F. Courtine, Paris, Imprimerie nationale, coll. La Salamandre, 2006, p. 411.

15 Idem.

16 Hölderlin, *Remarques sur Antigone*, tr. D. Naville & F. Fédier, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 962 (trad. légèrement modifiée, Fédier et Naville traduisant un peu abusivement Leiden par déchirement).

17 E. Cioran, *De l'inconvénient d'être né* (1973), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1990, p. 220.

18 Il ne s'agit pas ici de dire qu'elle eut absolument tort ; sûrement eut-elle raison et l'hypothèse de Roger Laporte n'aurait-elle dû rester qu'une hypothèse parmi d'autres. Mais Laporte, au même titre que ses détracteurs, fit preuve d'une certaine exclusivité. Il faut dire que Laporte, s'empressant de mentionner certaines lettres de Van Gogh pour étayer sa thèse, procédait ce faisant à l'encontre des mœurs critiques et s'attirait de facto les foudres de quelques zélés : il s'en prenait à l'unique.

19 M. Heidegger, *Hölderlin et l'essence de la poésie* (1936), tr. H. Corbin et alii, in *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2016, p. 41.



Joeri Visser

Effacer la face

Sur la politique de la visagéité dans les écrits d'Antonin Artaud, Gilles Deleuze et Félix Guattari

« *Oui, le visage a un grand avenir, à condition d'être détruit, défait.* »
Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*.

I. Le visage : un conte de terreur

Dans le septième plateau de *Mille Plateaux* (1980), Gilles Deleuze et Félix Guattari concluent que « *le visage est un conte de terreur* » (MP, 206). Pour expliquer ce qui rend le visage un conte de terreur, ils utilisent les images analogiques du mur blanc et des trous noirs pour ensuite décrire comment ces trous noirs commencent à se former sur le mur blanc. D'une certaine manière, ces trous rendent le mur visible, tangible et compréhensible, mais ils définissent et codifient également ce mur blanc qui, au départ, n'a pas de forme, organisation et signification. Deleuze et Guattari affirment ainsi que : « *Le système trou noir-mur blanc ne serait donc pas déjà un visage, il serait la machine abstraite qui en produit, d'après les combinaisons déformables de ses rouages* » (MP, 207). Autrement dit, la machine abstraite, en tant que principe organisateur, est à la fois, certes, une forme de terreur, mais elle rend, en même temps, la vie personnelle, la vie de tous les jours et la société organisable. La machine abstraite produit alors quelque chose de répétable, reconnaissable et gérable, mais elle peut aussi devenir répressive au moment où elle arrête les flux, les énergies et les intensités qui circulent librement sur le mur blanc. C'est pour cette raison que Deleuze et Guattari affirment que « *si l'homme a un destin, ce sera plutôt d'échapper au visage, défaire le visage et les visagifications, devenir imperceptible, devenir clandestin, non pas par un retour à l'animalité, ni même par des retours à la tête, mais par des devenirs-animaux très spirituels et très spéciaux, par d'étranges devenirs en vérité qui franchiront le mur et sortiront des trous noirs* » (MP, 209).

Mille Plateaux doit beaucoup aux derniers écrits d'Antonin Artaud dont Deleuze et Guattari empruntent explicitement le concept du corps sans organes et auquel le sixième plateau est entièrement dédié. Néanmoins, les concepts de schizophrénie, de pathos et de jugement de Dieu prennent également leurs sens à travers les écrits d'Artaud. Quant à la visagéité, sans s'y référer directement ou indirectement, le concept doit également beaucoup aux derniers écrits d'Artaud. Même si Deleuze et Guattari n'y font pas explicitement référence, j'estime qu'Artaud - après son retour à Paris en 1946 et en décrivant les images, les dessins et les croquis de ses innombrables carnets - suit la même ligne de pensée que les auteurs de *Mille Plateaux*. Alors qu'Artaud considère la visagéité comme un fardeau plus individuel et personnel, mais aussi - plus important encore pour l'emprise qu'elle exerce sur nous - linguistique, Deleuze et Guattari politisent le concept en l'appliquant sur une échelle plus large. Nous pourrions même avancer que les lignes moléculaires qu'Artaud trace sont devenues des lignes molaires dans le raisonnement de Deleuze et Guattari.

Dans cet article, je donnerai tout d'abord une description du concept de la visagéité tel qu'il est élaboré dans *Mille Plateaux*. J'examinerai également la diffusion de ce concept dans d'autres ouvrages de Deleuze et ceux de Guattari. Ensuite, je considérerai comment l'idée de visagéité émerge dans les derniers écrits d'Artaud et, enfin, j'envisagerai ce que les conséquences d'une dévisagéification seraient pour Artaud, Deleuze et Guattari. Si le visage est un conte de terreur, c'est avant tout un conte qui se présente sous une forme linguistique. Et c'est la langue, en fin de compte, qui crée la terreur.

II. Le visage : le triomphe du Christ

Dans *Mille Plateaux*, chaque plateau est précédé d'une esquisse, d'une image ou d'une peinture. Le plateau qui porte sur la visagéité est précédé d'une peinture de la vocation de Saint Pierre et Saint André (1308-1311) par Duccio di Buoninsegna. Duccio travaillait essentiellement dans le style de l'art byzantin et il est reconnu pour son utilisation de couleurs chaudes et les émotions qu'il mettait dans les personnages qu'il présentait. Dans le tableau que Deleuze et Guattari avaient choisi pour commencer l'histoire de leur plateau, nous voyons Jésus ordonner à Pierre et à André de le suivre. Pierre qui était si humain et qui commettait tant d'erreurs dans son discipulat et qui se voit finalement attribuer le fardeau de suivre le Christ à fond, est peut-être une des victimes premières et majeures de la visagéité, parce que Deleuze et Guattari disent que « *le visage, c'est le Christ* » (MP, 216).

Le Christ est le principe organisateur, le point focal et le stimulus de la subjectivisation du désir dans la politique de la visagéité, car « *il invente la visagéification de tout le corps et la transmet partout* » (MP, 216). Si nous correspondons à l'image du Christ, tout nous va bien et nous n'aurons pratiquement pas l'impression que nous nous inscrivons dans une logique d'imagerie. Mais le Christ, en tant que visage – « *l'Homme blanc moyennement quelconque* » (MP, 217) –, devient répressif si d'autres visages potentiels ne ressemblent pas à ce Christ. Ils doivent ainsi être christianisés ou, comme le disent Deleuze et Guattari, visagéifiés (MP, 218). Le racisme, Deleuze et Guattari argumentent avec fermeté, n'opère donc pas par exclusion ou par désignation de quelqu'un comme l'Autre, mais fonctionne plutôt « *par détermination des écarts de déviance, en fonction du visage Homme blanc qui prétend intégrer dans des ondes de plus en plus excentriques et retardées les traits qui ne sont pas conformes* » (MP, 218). Le véritable racisme, alors, n'exclut personne, mais s'engage à faire entrer tout le monde, comme dans la vocation de Saint-Pierre, dans un même moule.

Dans *Mille Plateaux*, nous avons une lecture plutôt politique de la visagéité. Dans d'autres ouvrages, Deleuze aussi bien que Guattari montrent comment la dévisagéité est opérationnelle dans les arts en créant et en libérant des lignes de fuite à partir des visages établis. Dans *Cinéma 1: L'Image-Mouvement* (1983), par exemple, Deleuze développe le fonctionnement de la dévisagéité dans les gros plans de certains films (voir : C1, 136-144) et qu'il appelle les images affectives. Ou bien Guattari, qui, dans *Cartographies Schizoanalytiques* (1989) analyse la déterritorialisation subtile du visage qui, ainsi, libère une puissance de dévisagéité dans les photographies de Keiichi Tahara (1951-2017) (voir : CS, 136-144). Ou bien encore Deleuze qui, dans *Francis Bacon. Logique de la Sensation* (1981), lit et comprend l'œuvre de Francis Bacon (1909-1992) à travers la logique de la visagéité. Pour comprendre comment la logique d'Artaud a affecté le raisonnement deleuzien, nous allons observer d'un peu plus près la logique de la sensation selon Deleuze.



III. Le visage: l'organisation de la tête

Dans sa 'lecture' d'un grand nombre de tableaux du peintre irlandais Francis Bacon (1909-1992), Deleuze a pour but de clarifier la logique de la sensation qui, tout en restant chaotique, crée une consistance ou un rythme afin de recréer une unité initiale des sens (cf. FB, 46). Dès l'une des premières pages de ses analyses, Deleuze oppose le figuratif à ce qu'il appelle la 'Figure.' Alors que le figuratif ne fait que représenter, la Figure rompt avec cette représentation par isolement - « *Isoler est donc le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait* » (FB, 12). Dans ce sens, la Figure est un mode de sensation qui est, selon Deleuze, « *maîtresse de déformations, agent de déformations du corps* » (FB, 44). Deleuze affirme que la Figure, qui s'articule à travers le corps, est une tête et non pas un visage. Cette différenciation est essentielle puisque le visage est ici considéré comme l'organisation structurée sous laquelle la tête marque le site chaotique qui résiste à la représentation. Le figuratif est alors le résultat d'une visagéification qui organise, surcode et restreint la vitalité et la singularité de la tête, c'est-à-dire la Figure. Cette tête, cependant, ne devrait pas être réduite à une pièce de viande, car « *[c]e n'est pas qu'elle manque d'esprit, mais c'est un esprit qui est corps, souffle corporel et vital, un esprit animal, c'est l'esprit animal de l'homme* » (FB, 27). Autrement dit, la tête, en tant que Figure, est une chair impulsive, énergique et vitale qui pervertit le visage pour articuler une vitalité corporelle qui est l'esprit animal de l'homme.

Cette vitalité corporelle ouvre sur une infinité de potentialités que la vie peut offrir. Dans ce sens, l'esprit animal est un corps désorganisé - ou mieux : déchristianisé - que Deleuze, empruntant ce concept du cycle de poèmes *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948) d'Artaud (voir : OCXIII, 104), appelle le corps sans organes (et qu'il abrège en CsO). Deleuze situe ce CsO « *au-delà de l'organisme, mais aussi comme limite du corps vécu* » (FB, 47). Le CsO réside ainsi au-delà ou en dessous de l'organisme - là où le corps organisé s'est épuisé et où il est soumis à des forces vitales mais inconcevables. Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari associent également la dévisagéification au CsO, parce que ce dernier résiste toujours au visage.(cf. MP, 210).

Aussi intéressante que soit son analyse des peintures de Bacon en lien avec ses idées sur la visagéité et le CsO, il est frappant de noter que toutes ces 'lectures' de Deleuze ne font pas référence, ni directement ni indirectement, aux dessins, aux portraits ou aux textes sur le visage, la peinture ou les arts d'Artaud. Ce manque pourrait s'expliquer par la disponibilité des textes, mais pas par le raisonnement d'Artaud parce que celui-ci est étonnément similaire.

IV. Le visage : un champ de mort

Après son retour à Paris en 1946, Artaud se met frénétiquement à écrire des bribes de textes, à esquisser des scènes surréalistes et à jouer et à expérimenter avec la matérialité à la fois de la langue et le papier de ses carnets dans lequel cette langue prend sa forme. En juillet 1947, certains de ses dessins et portraits sont exposés à la Galerie Pierre à Paris. L'exposition est accompagnée d'un catalogue contenant un texte d'Artaud qui commence par affirmer que « *Le visage humain est une force vide, un champ de mort* » (PD, s.p.). La forme du visage humain qui s'est alors imposée au corps n'a jamais correspondu à ce corps. Artaud déclare ainsi que : « *Depuis mille et mille ans en effet que le visage humain parle et respire on a encore comme l'impression qu'il n'a pas encore commencé à dire ce qu'il est et ce qu'il sait* » (PD, s.p.). C'est pour cette raison que « *c'est au peintre justement à le sauver en lui rendant ses propres traits* » (PD, s.p.). Dans l'histoire de l'art, affirme Artaud fermement, personne n'a réussi à réaliser un portrait authentique de l'homme. Seul Vincent Van Gogh peut être considéré comme un exemple (dans une version antérieure de ce texte, Jean Dubuffet (voir : O, 1533-1534) est également vu comme un artiste exemplaire) et c'est pour cette raison que « *j'ai cherché à faire dire au visage qui me parlait ; le secret d'une vieille histoire humaine* » (PD, s.p.). Ce constat implique par conséquent que les visages de ses portraits ne sont donc pas nécessairement les visages que nous croyons voir ou que nous nous attendons à voir. C'est donc pour cela que « *J'ai fait venir parfois, à côté des têtes humaines, des objets, des arbres ou des animaux parce que je ne suis pas encore sûr des limites auxquelles le corps du moi humain peut s'arrêter* » (PD, s.p.). Où commence et où finit alors le corps ? Que peut un corps ? Si un portrait devait représenter quelqu'un, devrait-on représenter le visage tel que l'on croit le voir ?

Dans le même cahier où Artaud écrit son texte définitif pour le catalogue, il déclare, quelques pages plus tard, que : « *Ces cahiers / n'ont pas été / mis sous verre / dans l'intention / d'être enchâssés / comme des pièces / de musée* » (Cl, 1267-1268). Les carnets d'Artaud ne sont donc pas des objets ou des pages à regarder simplement derrière une vitre dans un musée, mais plutôt des outils que l'on peut utiliser en recherchant « *comme / moi une vérité / et une mécanique / perdue* » (Cl, 1267-68). Le mot 'mécanisme' est souligné et s'avérera finalement important car Artaud suggère que ses carnets sont sur la piste d'un mécanisme perdu et oublié. En ce qui concerne l'arrêt de la vitalité du corps en donnant un visage à quelqu'un, Artaud suggère que ce mécanisme est beaucoup plus répandu et enraciné et qu'il ne se réduit pas uniquement aux portraits. En fin de compte, Artaud suggère que ce mécanisme de visagéité se manifeste dans la langue.

A la onzième page de son dernier cahier, Artaud déclare que « *le même personnage / revient donc chaque / matin (c'est un autre) / accomplir sa / révoltante, criminelle / et assassine, sinistre / fonction qui est de / maintenir / l'envoûtement [sic] sur / moi* » (CI, 2328). Comme nous le savons, le jardinier d'Ivry apportait le petit déjeuner à Artaud chaque matin et cet homme ordinaire, obéissant tout simplement aux règles qui lui sont imposées, continuait à lui donner sa nourriture quotidienne et maintenait ainsi un éternel envoûtement sur Artaud. Artaud utilise les mots 'envoûtement' et 'envoûté,' qui sont des dérivés des vieux mots français 'volt' et 'vout,' qui signifient 'visage.' Autrement dit, la personne qui revient tous les matins accomplit alors chaque jour son assassinat en donnant un visage à Artaud. Pour Artaud, le visage est donc un conte de terreur car il réduit quelqu'un à quelque chose de reconnaissable, de statique et, par conséquent, à quelque chose qui est mort. Cet envoûtement, ou ce processus sinistre de visagéité, fait d'Artaud un sujet – ou, dans son cas un patient – et c'est par un mécanisme qui fonctionne à travers la langue et qui se trouve finalement dans la profondeur de la langue. Partout et à tout moment, en se servant de la langue, nous envoûtons et nous nous envoûtons – nous donnons et nous nous donnons des visages – en arrêtant les flux de l'intensité vitale du corps.

V. Le visage : le mécanisme d'infra-sens

Dans *Logique du Sens*, Deleuze conclut qu'Artaud « *est le seul à avoir été profondeur absolue dans la littérature, et découvert un corps vital et le langage prodigieux de ce corps, à force de souffrance, comme il dit. Il explorait l'infra-sens, aujourd'hui encore inconnu* » (LS, 114). Le terme 'infra-sens' est intéressant car il suggère qu'un autre sens peut être découvert en dessous ('infra') du sens apparent. C'est surtout dans ses derniers écrits qu'Artaud a cherché les mécanismes perdus dans les profondeurs de la langue. Le jugement de Dieu se trouve dans la langue, parce c'est la langue qui nous envoûte et qui nous donne un visage. C'est la langue, en fin de compte, qui fait des trous noirs sur le mur blanc. Nous sommes tous appelés comme Saint Pierre, mais pouvons-nous résister à cette vocation ? Pouvons-nous détourner notre visage du Christ et faire le lien avec la vitalité de notre corps ? Pouvons-nous jouer avec les mécanismes de la langue de telle sorte que, pour un instant, nous n'ayons plus à porter la croix et alors à être défini, codifié et limité par le visage ?

Dans *Cartographies Schizoanalytiques*, Guattari écrit que : « *Le visage du Christ, telles les traces sur Saint Suaire de Turin, n'a cessé de hanter la subjectivité capitaliste occidentale, comme aujourd'hui ceux des présidents Washington, Lincoln et Jackson sur le dollar américain !* » (CS, 316). Dans leur réflexion sur la visagéité, Deleuze et Guattari montrent le fonctionnement de son mécanisme à travers la machine abstraite et ils explorent ses conséquences sociales et politiques. Sans le nommer, il s'agit d'une critique évidente d'Emmanuel Levinas, qui avait mis son espoir dans le visage, et sans le nommer non plus, il s'agit aussi d'une continuation évidente des explorations et des expérimentations d'Artaud. Le visage permet de penser, mais il devient un fardeau s'il nous enferme dans cette même pensée. Artaud suggère que le visage est ancré dans la langue et se manifeste par conséquent dans toutes les facettes de notre vie quotidienne. Rendre la langue étrangère, c'est effacer la face. Expérimenter avec la langue, c'est lever l'envoûtement et donc nous sauvegarder du jugement de Dieu, qui se manifeste en visage. Changer la langue, c'est alors changer le monde, ou mieux : changer le visage du monde.

Références:

- OCXIII. Artaud, Antonin. *Œuvres Complètes. Tome XIII.* Ed. Paule Thévenin. Paris: Gallimard, 1974.
- PD. Artaud, Antonin. "Portraits et Dessins par Antonin Artaud." Exposition Galerie Pierre, 4-20 juillet, Paris. Disponible sur: <https://gallica.bnf.fr>.
- C1. Artaud, Antonin. *Cahiers d'Ivry.* Ed. Évelyne Grossman. Paris: Gallimard, 2011.
- O. Artaud, Antonin. *Œuvres.* Ed. Évelyne Grossman. Paris: Quarto, 2004.
- MP. Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Mille Plateaux.* Paris: Minuit, 1980.
- C1. Deleuze, Gilles. *Cinéma 1 : L'Image-Mouvement.* Paris: Minuit, 1983.
- FB. Deleuze, Gilles. Francis Bacon. *Logique de la Sensation.* 2002. Paris: Seuil, 1981.
- LS. Deleuze, Gilles. *Logique du Sens.* Paris: Minuit, 1969.
- CS. Guattari, Félix. *Cartographies Schizoanalytiques.* Paris: Galilée, 1989.



François Audouy

Artaud/Sollers: du cri au gli

Tout ou presque a été écrit sur Philippe Sollers, né Joyaux en 1936, l'année du périple existentiel d'Artaud en pays Tarahumara : Sollers l'habile (sens de son pseudonyme latin), le jeune homme prometteur d'*Une Curieuse Solitude* salué par Mauriac et Aragon, le théoricien terroriste de *Tel Quel*, l'éditeur chez Gallimard, le dandy germanopratin, Le séducteur de *Femmes*, le maoïste et le balladurien, le rétais et le vénitien, l'amoureux de Joyce et de Céline, de Casanova et de Vivaldi, l'esthète à porte-cigarettes immortalisé par Michel Houellebecq dans ses *Particules élémentaires*. On oublie régulièrement qu'il a oeuvré pour la reconnaissance d'auteurs d'avant-garde devenus des incontournables, pour l'entrée de Bataille en Pléiade, pour la traduction des *Messages révolutionnaires* et l'organisation du colloque de Cerisy-la-Salle autour d'Artaud en 1972. Sollers, sur une période de cinquante ans, n'a eu de cesse d'écrire ou d'intervenir sur Artaud, de l'époque de *Tel Quel* aux œuvres plus tardives des années 90/2000. Un fructueux dialogue post-mortem.

Dans *L'État Artaud*, sa première intervention au colloque de Cerisy-la-Salle, la langue de Sollers s'artaldise, se fond dans le flot glossolalique : « *Qui assassine Artaud ? La famille. Qui la famille, quoi la famille ? Pas seulement la petite charmille, vous, toi, moi, eux, toi, lui, elle, je, il, elle, ils, elles, bref la cellule granulée caviar, mais plus profondément, je veux dire plus coïtalement et crotalement la méta-famille, le schéma, l'emblème, le symbole soi-disant inné qui veut se faire naître et nier l'inné* » (je souligne ce passage artaldien dans le néologisme, dans l'oralité du "je veux dire" qui ferait de la con-science sociale et de la pseudo-science l'ennemi "né et inné de tout génie" pour citer l'expression d'Artaud sur le docteur Gachet dans *Van Gogh le suicidé de la société*). Sollers étire soudain ses phrases en un guttural gloussement : « *le gli* dont je parle, le gli surveillant le meurtre périodique de l'état Artaud, c'est à la fois le blanc d'oeuf ou le supplément de menstrues en glaires, la ménopause et sa glaise, à savoir glis, glittis, la terre tenace, la glu du dégueulis s'agglutinant pour être proclamée glyphe à loi et y faire le loir, le glutinant glouglou glycérine de toutes les gloses qui prennent la langue pour un ventre à faire leur gloutte, leur glossaire pour y serrer l'os (...)* » Et après, tout pourquoi pas ? Pourquoi ne pas attaquer l'os en ébullition de l'état Artaud, serrer l'os dans le glossaire (où Michel Leiris serre lui ses gloses) ?

Car qui ne fait pas de l'Artaud, note Sollers, ne retire rien d'Artaud, de son fluide vital qui fait couler le verbe comme une merde d'être vrai, loin des sujet-verbe-complément constipés des boutiquiers de la grammaire correcte, celle qui rectifie le rectum : « Mais si vous ne faites pas de l'Artaud, à quoi vous sert Artaud ? A moins que vous ne fassiez autre chose qui vaudrait de l'Artaud ? » On pense à Barthes, autre intervenant du colloque, pour qui écrire sur Artaud reviendrait à parvenir au niveau d'incandescence d'Artaud, à se laisser gagner soi-même par la fureur de sa langue en feu.

Artaud chez Sollers apparaît au moins en filigrane jusqu'à des textes plus tardifs comme *La Fête à Venise*, roman de 1991. Un Artaud christique sacrifié sur le marché de l'art version trading dont le *Van Gogh*, pourtant "très clair" est "illisible sauf par cent personnes" (là, Sollers exagère un peu). Un Artaud dont l'expérience d'asile psychiatrique "n'a pas dû être bien différente" de celle de son modèle néerlandais, "plus terrible, si possible, à cause de la guerre". Un Artaud à jamais rétif -naïvement ?- à toute récupération commerciale ("André Breton, voilà près de trente ans que vous me connaissez, je ne veux pas écrire pour un catalogue qui sera lu par des snobs, de riches amateurs d'art, dans une galerie où on ne verra pas d'ouvriers et de gens du peuple parce qu'ils travaillent pendant le jour"). Les ouvriers, note cyniquement (lucidement ?) Sollers, ne lisent pas plus Artaud aujourd'hui que les snobs ne savent ressentir Van Gogh.

En 1992, le neveu d'Artaud, Serge Malausséna, poursuit Sollers pour avoir publié un texte de son oncle dans le numéro 34 de *L'Infini* - revue qui succède à *Tel Quel* à partir de 1983. Des notes préparatoires à la Conférence du Vieux Colombier. Un Artaud "nié dans son corps comme dans son langage", dira Sollers, par la sainte et horrible famille, par l'institution culturelle de "nantis tranquilles" face à laquelle le rescapé de Rodez n'a pas voulu s'exprimer. Dans ce texte de 1994 repris dans *L'Eloge de l'infini* en 2001, Sollers revient sur l'affaire et la réception difficile d'Artaud, de son vivant, de nos jours encore. Qui d'autre en 1947, où la littérature bourgeoise se repaît d'"engagement" à peu de frais, qui ayant vécu l'enfermement et la faim dans sa chair est capable de donner, demande Sollers, un autre sens au terme de "marché noir", celui d'une "magie noire" déguisée ? Enfin, un texte de 2004 dans le *Nouvel Observateur* souligne "l'irréligion de nature et d'âme" du poète et se clôt sur ce beau diagnostic : "Artaud ou l'extrême douleur surmontée, sans laquelle rien n'est vrai. Sachons l'entendre."

*Le gli, explicite Sollers dans la discussion subséquente, "c'est quelque chose qui, par rapport au cri, transforme la glotte en crotte, et qui croit que la glotte répand de la crotte."



Damien Panerai

Artaud, Barrault, frères en théâtre ?

« *On n'échappe pas à son physique. Celui de M. J.-L. Barrault le destine à ne jamais passer inaperçu, quoiqu'il entreprenne. Nous reconnaîtrons partout sous ses cheveux tziganes, un nez en proie, bossué au milieu, deux yeux plus intenses que bienveillants. Il a bien l'air de ceux qui veulent tout, l'obtiennent et veulent davantage. C'est le propre des archanges un peu maudits.* »[1]

C'est Colette qui parle. À deux détails près, forme du nez et cheveux tziganes [2] (c'est-à-dire frisés, et souvent ébouriffés), ce portrait du jeune Jean-Louis Barrault ne s'appliquerait-il pas aussi bien à Antonin Artaud ? Voire mieux : lequel des deux fait désormais figure d'archange maudit ? Si leurs trajectoires, leurs carrières, seront ensuite aussi divergentes que possibles, il y a bien eu entre Artaud et Barrault, au milieu des années 30, plus qu'une rencontre : un échange essentiel.

La destinée singulière d'Artaud – exil, folie, internement – et la radicalité de son œuvre le font souvent voir comme une sorte de météore, un être absolument à part, égaré dans son époque. C'est en partie vrai, sans doute. Mais dans les années 1920 et 1930, Artaud se rattache à un contexte social et culturel identifiable : le théâtre d'avant-garde parisien[3]. C'est là que s'élabore un idéal, celui d'un théâtre dépouillé, où prime la subjectivité du metteur en scène. Il y a d'abord eu Lugné-Poe, au Théâtre de l'Œuvre, de 1893 à 1929. Puis, Jacques Copeau monte le Théâtre du Vieux-Colombier en 1913. Ce n'est pas un hasard si la dernière apparition publique d'Artaud en 1947, séance restée célèbre, se déroulera dans cette même salle du Vieux-Colombier où il avait joué 25 ans plus tôt.

[1] Colette, *La Jumelle noire*, chroniques théâtrales, 1937. Texte écrit en mai 1937 à propos de Numance, mis en scène et joué par Barrault. Repris dans les Œuvres complètes de Colette, éd. du Centenaire, tome 12.

[2] Notons qu'Artaud était lui-même tout à fait crédible en tzigane, comme on le voit dans le film Tarakanova de R. Bernard (1929) où il a les cheveux aussi frisés que Barrault.

[3] Sur la filiation complexe du théâtre d'avant-garde à Paris au début du XXe siècle, voir *l'indispensable Histoire du théâtre dessinée* d'André Degaine (Nizet, 1992).

Chez Copeau se révèlent deux fortes personnalités : Charles Dullin et Louis Jouvet. Tous deux seront non seulement acteurs, mais aussi metteurs en scène et directeurs de troupe. En 1927, Jouvet et Dullin s'associent avec deux autres confrères, Gaston Baty et Georges Pitoëff, pour fonder le Cartel des Quatre, une association « d'entraide et d'estime réciproque » au service de ce nouveau théâtre exigeant, misant sur l'intensité du jeu des acteurs. Antonin Artaud et Jean-Louis Barrault ont connu tous ces gens et en seront vivement marqués. Artaud s'en souvient notamment dans une remarquable conférence donnée au Mexique en 1936 intitulée « Le théâtre d'après-guerre à Paris » et qui sera republiée dans la revue théâtrale de la compagnie Renaud-Barrault[4].

Deux élèves de Dullin

Né le 4 septembre 1896, Artaud avait, à quatre jours près, exactement 14 ans de plus que Barrault, né le 8 septembre 1910. Il l'a donc précédé dans ce milieu théâtral parisien. Dès 1920, il se rend au Théâtre de l'Œuvre, et rencontre Lugné-Poe qui, fasciné par lui, l'engage immédiatement : il y restera un an, travaillant comme homme à tout faire, souffleur, régisseur, figurant. L'année suivante, il fait la connaissance de Charles Dullin, qui vient de fonder le Théâtre de l'Atelier. Artaud est immédiatement emballé, ainsi qu'il l'écrit en 1922 : « *C'est à la fois un théâtre et une école où l'on applique des principes d'enseignement inventés par lui [Dullin] et qui ont pour but d'intérioriser le jeu de l'acteur. Car outre l'assainissement de la scène, il en recherche la rénovation ou, pour mieux dire, la nouveauté. En d'autres termes il veut que ses spectacles donnent sans cesse une impression de jamais vu. Tout se passe dans l'âme.* »[5]

Il redira dans sa conférence de 1936 toute son admiration pour Dullin : « *l'un des derniers acteurs en France à posséder une réelle, écrasante intensité dans l'action, et son jeu évoque parfois l'image d'une machine perforeuse en train de percer les plus dures murailles.* »[6] Quant à l'atmosphère du Théâtre de l'Atelier : « *Charles Dullin voulait ressusciter l'esprit des anciens compagnons du Moyen Âge, de ces troupes ambulantes où l'acteur était à la fois artisan, poète, auteur, mendiant et aventurier. Dans sa troupe tous travaillaient, aussi bien des mains que de la tête. Les acteurs se muaient en maçons, peintres, machinistes, administrateurs, improvisateurs, tailleurs. C'était l'ivresse du travail. Le travail avant tout.* »[7]

[4] Artaud, *Le théâtre d'après-guerre à Paris*, op.cit.

[5] Ibid.

[6] Artaud, *Le théâtre d'après-guerre à Paris*, 1936. Paru dans les Cahiers Renaud-Barrault n°71, Julliard, 1er trimestre 1970. Le texte original français étant perdu, on ne le connaît que par la version publiée dans la presse mexicaine en espagnol, retraduite ultérieurement en français par Philippe Sollers et Marie Dézon.

[7] Lettre à Yvonne Gilles, citée par Paule Thévenin dans « 1896-1948 », biographie résumée d'Artaud parue dans les Cahiers Renaud-Barrault, n°22-23, Julliard, mai 1958.

Dullin confie à Artaud non seulement quelques rôles, mais aussi d'autres tâches : dessiner des costumes, parfois même le décor - pour *La Vie est un songe* de Calderón notamment, montée sur la scène de Vieux-Colombier, où Artaud joue son premier rôle important, celui du roi Basile. Artaud reste chez Dullin jusqu'en mars 1923. Paule Thévenin estimera que ces années passées à l'Atelier auront été « peut-être les meilleures de sa vie »[8].

Barrault lui aussi rendra souvent hommage à Dullin, son maître en théâtre. Il célébrera entre autres sa curiosité, sa capacité d'émerveillement. La grande leçon de Dullin, dira-t-il, c'est « la leçon de virginité. Plus Dullin avançait dans son métier, plus il avait l'air de l'ignorer. »[9] Sa méthode d'enseignement était variée : « *Dullin nous faisait faire des improvisations. C'était nouveau à cette époque. Il nous enseignait l'authenticité des sensations : ressentir avant d'exprimer.* »[10] Là se situe, d'après Barrault, la différence fondamentale avec Artaud pour ce qui est de la conception du théâtre : « *Dullin avait le sens de la vérité [...], tandis qu'Artaud avait le sens de la transfiguration.* »[11]

Barrault rencontre Artaud

Quand Barrault, âgé de 20 ans, entre au Théâtre de l'Atelier au début de l'année 1931, Artaud n'en fait plus partie, mais Génica Athanasiou y est encore comédienne. C'est par elle[12] que Jean-Louis Barrault rencontre Antonin Artaud au cours de l'hiver 1934-1935. Celui-ci est alors un personnage très en vue. La prestigieuse Nouvelle Revue française publie ses textes enflammés sur le théâtre, plus tard réunis dans *Le Théâtre et son double*. Il fréquente la crème de l'avant-garde, Edgar Varèse, d'anciens surréalistes (Desnos notamment), des membres du Grand Jeu... Il joue dans *Liliom*, le seul film que Fritz Lang réalisera en France. Les témoignages de Barrault sur Artaud sont précieux, car celui-ci apparaît sous un angle assez rare : « *J'ai connu Artaud avant l'édition du Théâtre et son double. J'ai connu Artaud gai, espiègle, princier et enfant... Je n'ai pas connu Artaud malade. J'ai connu Artaud drogué bien sûr, et qui m'a fait jurer dans les rues de Paris (on déambulait dans les rues des nuits entières) de ne jamais prendre de drogues. Il y avait entre la drogue et Artaud un cadavre : c'était le sien. Il avait une haine de la drogue, il suppliait qu'on le désintoxique.* »[13]

[8] Paule Thévenin : « 1896-1948 », op.cit.

[9] Entretien radiophonique avec Guy Dumur, France Culture, 1981. On le trouve en ligne sur le site franculture.fr. Le contenu sera repris en volume sous le titre *Jean-Louis Barrault, Une vie sur scène : entretiens inédits avec Guy Dumur*, Flammarion, 2010 et en version audio sous le titre *J'ai toujours aimé la vie*, Harmonia Mundi, 2010.

[10] Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Seuil, 1972, p.70.

[11] Entretien avec Guy Dumur, op.cit.

[12] Entretien avec Guy Dumur, op.cit. Au moment de la rencontre avec Barrault, Génica Athanasiou ne partage plus la vie d'Artaud, mais ils sont restés proches.

[13] Entretien avec Guy Dumur, op.cit. Barrault a plusieurs fois raconté ce serment qu'Artaud lui avait demandé par rapport à la drogue : « *C'est mon ennemi numéro un* » lui aurait-il confié (*La Tour de feu*, n°112, 1971, p.140).

Autre fait rapporté par Barrault dans *Souvenirs pour demain* : « Nous nous voyions presque quotidiennement. Parfois nous échangions une rose. Il me demandait de l'imiter. Je m'exécutais. Au début il souriait, attentif aux moindres détails, il approuvait, puis s'énervait, puis, excité, il se mettait à hurler : "On m'a vvolé ma pppersonnalité, on m'a vvolé ma pppersonnalité !" Et il s'enfuyait en courant. Lui avais-je fait du mal ? Non. Car dans l'escalier je l'entendais éclater de rire. Nous n'étions dupes ni l'un ni l'autre. »[14]

Dans une autre version de la même anecdote, Barrault ajoute : « Je ne le revis pas de trois jours. Mais quand nous nous sommes retrouvés, nous avons ri franchement. Car les exaltations les plus enfiévrées d'Artaud savaient presque toujours garder un recueil de prodigieuse lucidité. Artaud eut longtemps pour se défendre une savante possibilité d'humour. Dans ses rictus les plus exacerbés, Artaud savait garder près des lèvres un petit sourire de coin, dont l'intime n'était pas dupe. »[15]

Barrault a insisté plus d'une fois sur ce point crucial, l'humour, et son rôle salvateur : « Nous avons tous des pointes qui nous font passer de l'autre côté. Seulement, nous sommes conscients de ce passage. À ce moment-là, nous avons recours à l'humour ou à nos propres freins, et nous revenons à l'intérieur de notre cercle. Le jour où la lucidité, l'humour, ne tiennent plus, on continue de passer, mais on ne peut plus revenir. Quand j'ai connu Artaud, il avait cette extra-lucidité et ce sens de l'humour. C'est pourquoi, quand il avait cette fusée qui le faisait passer de l'autre côté, il revenait dans son cercle après avoir ri, après avoir fait des blagues, après avoir dit d'autres extravagances qui effaçaient la bande magnétique. »[16] Plus tard, Artaud semble avoir perdu cet humour, cette capacité à revenir dans son cercle.

Pour l'heure, Barrault reçoit l'influence d'Artaud, comme il le dira « d'une façon fulgurante. [...] Il suffisait de trois ou quatre jets d'Artaud pour que tout à coup une déchirure cellulaire se produise en moi et me découvre ce que je portais sans le savoir. C'est sur le plan de l'alchimie corporelle qu'il m'a surtout influencé, sur la respiration, sur le ternaire de la Kabbale, le ternaire gestuel, sur toutes ces choses-là que j'ai développées ensuite à mon idée. »[17]

[14] Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, op.cit. p.102.

[15] Jean-Louis Barrault, « L'Homme théâtre... », *Cahiers Renaud-Barrault* n°22 -23, op.cit.

[16] Entretien avec Gaston Fedié rapporté par Pierre Chaleix dans *La Tour de feu*, op.cit. p.140.

[17] *La Tour de feu*, op.cit., p.143.

L'influence a-t-elle été réciproque ? Selon Barrault lui-même, pas du tout : « Artaud était un poète avant d'être un comédien : sa vocation d'acteur n'est pas tout dans sa vie. Je n'ai rien appris à Artaud. C'est lui qui m'a donné quelques clefs de son savoir. Il se trouva que j'en possépais les serrures à l'état instinctif. C'est pourquoi plus tard je m'en suis servi. »[18]

Quelles sont ces clefs ? Des conseils de lecture d'abord : *Les Vers dorés* attribués à Pythagore, des textes sacrés orientaux, les *Upanishads*, le *Bhagavad-Gîtâ*, *Le Livre des morts égyptiens...* Ensuite, surtout, une haute conception du théâtre - le théâtre comme alchimie, la représentation comme moment unique suspendu dans le présent, le travail de l'acteur sur son propre corps, l'importance accordée au souffle, l'acteur comme « athlète affectif »[19] imposant sur scène une présence intense. Ce que confirment les écrits ultérieurs de Jean-Louis Barrault sur le théâtre[20].

L'épreuve de la mise en scène

Au printemps 1935, Artaud et Barrault sont donc très proches sur le plan personnel, mais aussi chacun d'eux s'apprête, à quelques semaines d'intervalle, à présenter une pièce en tant qu'acteur et metteur en scène. Artaud a déjà travaillé la mise en scène dans le cadre du « Théâtre Alfred Jarry » en 1927-1928. Mais pour la première fois, il est à la fois metteur en scène, auteur et acteur : ce sera *Les Cenci* (17 représentations entre le 6 et le 22 mai). Pour Barrault, il s'agit de sa toute première mise en scène : *Autour d'une mère*, adapté de *Tandis que j'agonise* de Faulkner (6 représentations, début juin).

Barrault était au départ présent dans l'aventure des *Cenci* : il était prévu qu'il joue le personnage de Bernardo. Cela tourna court. Barrault s'entendit très mal avec Iya Abdy, qui jouait le rôle de Béatrice Cenci. Comme celle-ci avait participé au financement du spectacle, elle lui sembla vouloir le régenter : « *on tombait dans l'amateurisme mondain et je ne pouvais le supporter, dira Barrault. D'où cette violente querelle avec la dame : nous nous sommes même battus.* »[21] Ayant renoncé au rôle de Bernardo, Barrault reste cependant en bons termes avec Artaud et participe encore aux répétitions. C'est là que se situe une divergence de méthode entre les deux hommes, consignée par Artaud très peu de temps après, dans sa lettre à Barrault du 14 juin 1935 : « *Je t'ai d'ailleurs vu travailler dans Les Cenci, quand je te demandais de faire répéter les acteurs.*

[18] Entretien avec Guy Dumur, op.cit.

[19] Cette expression, que Barrault emploie plusieurs fois dans ses écrits, est empruntée à un chapitre du *Théâtre et son double*, « Un athlétisme affectif ». C'est dans ce même chapitre qu'Artaud, s'appuyant sur la Kabbale, développe une théorie du souffle selon une combinaison de rythmes ternaires, que Barrault fera sienne.

[20] Particulièrement *Réflexions sur le théâtre*, Vautrain, 1949 et *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Flammarion, 1959 et « Pour un petit traité d'alchimie théâtrale » dans les *Cahiers Renaud-Barrault*, n°22-23, op.cit.

[21] Propos rapportés par A. et O. Virmaux dans *Antonin Artaud, Qui êtes-vous ?*, La Manufacture, 1986. Dans ce même ouvrage, le témoignage de Roger Blin, qui est à la fois assistant metteur en scène et acteur dans *Les Cenci*, confirme en tous points ce récit.

Tu les triturais d'une façon, où tu mettais tellement de toi que tout de même à la fin les choses sortaient du cadre. Enfin plusieurs fois devant moi tu as fait une réserve sur ma façon personnelle de travailler, concernant le fait qu'étant avant tout auteur je ne pouvais pas assez loin les choses, et que je me heurtais dans la réalisation à des obstacles que je ne pouvais pas vaincre faute de travail et d'application. [...] Je ne veux pas proclamer un spectacle monté par moi s'il y avait même un clin d'œil qui ne m'appartienne. [...] Je ne suis pas homme à supporter qui que ce soit auprès de moi, même dans une œuvre quelle qu'elle soit, et après les Cenci moins que jamais. S'il y a des animaux à faire passer dans ma pièce je les ferai passer moi-même sur le rythme et dans l'attitude que je leur imposerai. Et je trouverai les exercices qu'il faut pour leur faire trouver cette attitude ou il faudra qu'il soit démontré que je ne suis qu'un vulgaire théoricien, ce que je ne crois pas. »[22]

Cette dernière phrase nous paraît importante. Car elle révèle une cassure chez Artaud, liée à l'échec des *Cenci*. Après publication de ses manifestes époustouflants sur le théâtre dans la NRF Artaud peine à convaincre comme metteur en scène. André Frank, alors secrétaire du Théâtre des Folies-Wagram, racontera plus tard : « *Les bonnes volontés se sentaient ébranlées ; le personnel réclamait son dû ; des fournisseurs présentaient leurs factures ; et les recettes, les deux premières passées, roulaient à la catastrophe. Je me souviens, au théâtre, d'une soirée affreuse, où Antonin Artaud, pour la première fois, montra le visage crispé, "écartelé", séparé du monde, son visage maintenant familier. Un échec matériel, une chaîne d'incompréhensions ont décidé de son destin : l'Artaud génial et tragique, l'Artaud prophète et magique était né.* »[23] Il entre peut-être, dans ce témoignage d'André Frank, une certaine illusion rétrospective. Pourtant, un fait est indéniable : après les *Cenci* et l'expérience avortée du « Théâtre Alfred Jarry », Artaud ne sera plus jamais membre d'aucune aventure collective.

Trois semaines après les *Cenci*, Jean-Louis Barrault à son tour fait ses premières armes de metteur en scène au Théâtre de l'Atelier, qu'il a loué à Dullin pour quelques jours. Ce sera *Autour d'une mère*, d'après Faulkner, six représentations seulement, mais qui sont restées mythiques. Le public au départ n'est pas spécialement favorable. La pièce est précédée de certaines rumeurs qui incitent à la moquerie : le spectacle est aux 3/4 muet, les acteurs sont presque nus, Barrault dans une scène va jouer un cheval ! C'est précisément cette scène attendue qui va retourner la salle en sa faveur, selon plusieurs témoins. « *Au dressage du cheval, raconte Barrault, le silence se fit. Je le sentis pour la première fois, coagulant tout le public, l'ensevelissant pour n'en faire qu'une seule pâte. Tenant ainsi public et cheval par ma bride imaginaire, je me mis, par volupté à improviser quelque peu. Scène ou numéro (appelez ça comme vous voudrez) : théâtre en tout cas, que je terminai par un galop percutant sur la salle, cheval à genoux, relevé, cambré sur pattes de derrière et sortie rapide. À cet instant, la salle fut prise, sinon maîtrisée, du moins consentante.* »[24]

[22] Il s'agit de la première des dix lettres connues d'Artaud à Barrault, publiées dans : Lettres à Jean-Louis Barrault, Bordas, 1952. En revanche, aucune des lettres de Barrault à Artaud ne semble avoir été conservée.

[23] André Frank : *Rencontres avec Antonin Artaud et Jean-Louis Barrault*, introduction à l'édition des Lettres à Jean-Louis Barrault, op.cit.

[24] Propos de Barrault rapporté par Marcel Bozonnet dans Joël Huthwohl (dir.), *Jean-Louis Barrault, une vie pour le théâtre*, Gallimard, 2010.

Quelque chose sur scène s'est passé, d'unique et d'inoubliable, qui a fait événement : c'est ce qui a manqué aux représentations des Cenci. Artaud, qui a vu la pièce (où joue d'ailleurs Génica Athanasiou), retrouve Barrault à la sortie, comme celui-ci le raconte : « *Nous descendîmes tous deux sur le boulevard Rochechouart et nous partîmes ensemble sur deux chevaux imaginaires, galopant jusqu'à la place Blanche. Puis il disparut brusquement. Il était ivre d'enthousiasme. Il devait écrire plus tard un article qui parut dans Le Théâtre et son double : mon meilleur certificat de travail.* »[25]

L'article, plutôt élogieux, est d'abord publié dans la NRF le 1er juillet 1935. Il aura d'autant plus d'impact qu'il sera placé ensuite à la toute fin du *Théâtre et son double*. Il y a eu à ce moment entre les deux hommes divers projets communs, en particulier une adaptation en tragédie du *Journal de l'année de la peste* de Defoe[26]. Pour Antonin Artaud, on le sait, la peste est l'expression idéale du théâtre lui-même. Mais rien ne se concrétisera[27]. Dans la lettre du 14 juin 35 déjà citée, Artaud prend acte de sa différence de situation avec Barrault : « *je te répète qu'au point où tu en es il faut que tu réalises ton œuvre et avec ta façon personnelle de comprendre certaines idées. Moi j'ai l'intention de me recueillir pour quelque temps et d'essayer de chasser enfin les vices qui me paralySENT.* »[28]

Une autre lettre d'Artaud, non datée, écrite probablement de la fin de l'année 1935, lui prodigue une injonction énigmatique – que Barrault n'écouterà guère – et l'on mesure combien la divergence entre eux s'accentue : « *Laisse tes recherches de personnages humains, l'Homme est ce qui nous emmerde le plus et reviens aux dieux souterrains c'est-à-dire aux forces ennemis et qui s'incarnent quand on veut les saisir.* »

Des chemins qui bifurquent

Leurs chemins à partir de là vont bifurquer. En 1935, les *Cenci* est la dernière tentative de mise en scène d'Artaud. Cette année-là, il tourne encore deux films comme acteur, ensuite c'est fini : il ne reviendra jamais au cinéma. Fin décembre 1935, il note dans ses carnets intimes : « *Mois maudit d'une année maudite, année des déceptions et de l'Échec.* »[29] C'est tout le contraire pour Barrault, qui se trouve en phase ascendante : sa première mise en scène lui a donné une visibilité. Il tourne, lui, cette même année 1935 ses deux premiers films. L'année suivante, il rencontre sur un tournage Madeleine Renaud, compagne et partenaire de toute une vie. Ses cachets au cinéma lui permettent de monter sa deuxième pièce : *Numance de Cervantès*, en 1937. À cette occasion, il rencontre Paul Claudel, dont il deviendra le metteur en scène privilégié. Le voilà lancé pour une éclatante carrière au théâtre et au cinéma.

[25] *Souvenirs pour demain*, op.cit. p.89.

[26] Précision apportée par Barrault dans la Tour de feu, op.cit. p.141.

[27] Barrault montera cependant une adaptation de *la Peste* de Camus, en étroite collaboration avec celui-ci sous le titre : *État de siège* en 1948. De l'aveu même de Barrault, cette mise en scène se souvenait d'Artaud (mort cette même année) et de sa réflexion sur le théâtre et la peste.

[28] Artaud entame en effet en septembre 1935 une cure de désintoxication, vite interrompue, avant le tournage de son tout dernier film, *Koenigsmark*. Comme il l'écrit à la même période, « ma vie depuis plusieurs années n'est qu'une longue désintoxication manquée », lettre au Dr Dupouy, 17 juillet 1935.

[29] Cité par E. Grossmann dans Antonin Artaud, *Œuvres*, Gallimard, coll.« Quarto », 2004, p.1745

Premier trimestre 1969

CAHIERS RENAUD BARRAULT



ANTONIN ARTAUD

Textes de : *A. ADAMOV, J.-L. BARRAULT,*
P. BOULEZ, A. BRETON, J. CUISINIER,
A. FRANK, E. IONESCO, P. LOEB, A. MASSON,
A. PARINAUD, H. PICHETTE, J. POLIÉRI,
M. ROBERT, J.-M. ROYER, P. SONREL,
J. WAHL, R. WEINGARTEN.

Artaud pendant ce temps prend le large. Il n'a plus d'engagement, rien ne le retient en France. Après les *Cenci*, il comptait monter *La Conquête du Mexique* vue du point de vue des autochtones (le texte était déjà prêt depuis 1933). La culture indienne le fascine de plus en plus. Fin janvier 1936, il s'embarque pour l'Amérique latine. Barrault, on le sait, a fortement contribué à financer ce voyage. Le 31 janvier, Artaud lui écrit une brève lettre : « *À peine arrivé à La Havane j'entre dans un courant nouveau à croire qu'il n'y a jamais d'illusions et qu'on ne peut rêver que ce qui existe. Jusqu'à présent les horoscopes et ma foi intime qui ne m'ont jamais trompé prouvent que le Mexique donnera ce qu'il doit donner.* » Puis, il le supplie de lui envoyer encore de l'argent, au moins 500 francs, « *sous peine de ne pas entrer au Mexique* ». Barrault y répond favorablement, car Artaud lui réécrit du Mexique le 17 juin, en partie pour le remercier. Ses explications, en particulier sur le but de son séjour mexicain, restent sibyllines : « *Je suis venu ici trouver les moyens de vivre en Sécurité en France à mon retour. Et il faudra que les choses changent, à tout prix. Je suis donc venu au Mexique chercher la force, et les forces, de pousser à ce changement. [...] Je me débats donc, d'abord pour vivre, et le pain quotidien surtout ; enfin pour sortir du Mexique et rejoindre certaines tribus et m'initier à leurs pratiques. Je ne vais pas au hasard mais j'ai depuis Cuba un filon. J'ai une chose précieuse à trouver, quand je l'aurai en mains je pourrai automatiquement réaliser le vrai drame* » [note en marge d'Artaud lui-même : « *Il ne s'agit peut-être pas de théâtre sur les planches.* »] que je dois faire, avec la certitude de réussir. J'ai une revanche à prendre contre bien des gens, et bien des choses. » Et enfin : « *Je suis venu au Mexique pour rétablir l'équilibre et briser la malchance.* » Suit une nouvelle demande d'argent : « *Aujourd'hui mille francs seraient pour moi le pactole.* »

On ignore la réponse de Barrault. Mais on sait qu'Artaud entre-temps a donné plusieurs conférences. Ainsi, le 18 mars, celle consacrée au *théâtre d'après-guerre à Paris* rend un vibrant hommage à son ami, dont il n'a vu que la première mise en scène mais qui annonce avec une clairvoyance étonnante, sa carrière à venir : « *Jean-Louis Barrault est à Paris le représentant de cette recherche d'un théâtre dans l'espace, à la vie interne cachée. [...] c'est, plus qu'un théâtre social, le théâtre de l'angoisse humaine en réaction contre le destin. C'est le théâtre de la révolte humaine qui n'accepte pas la loi du destin, c'est un théâtre rempli de cris qui ne sont pas de peur mais de rage, et encore plus que de rage, du sentiment de la valeur de la vie. C'est un théâtre qui sait pleurer, mais qui a une conscience énorme du rire, et qui sait qu'il y a dans le rire une idée pure, une idée bienfaisante et pure des forces éternelles de la vie.* » [30]

Le 10 juillet 1936, Artaud écrit une nouvelle lettre à son ami : « *Mon vieux Barrault, Depuis ma dernière lettre la situation a changé. Une pétition signée des intellectuels et artistes les plus éminents de Mexico est adressée ces jours-ci au Président de la République, contresignée en outre par plusieurs ministres et Départements ministériels afin de me donner les moyens d'exécuter une Mission auprès des vieilles races d'Indiens. Il s'agit de retrouver et ressusciter les vestiges de l'antique culture Solaire. Mais il me faut tenir en vie jusqu'à ce que tout soit prêt ; et tel Bernard Palissy, je brûle les meubles et vis en ascète et en désespéré.* »

[30] Artaud, *Le théâtre d'après-guerre à Paris*, op.cit.

La suite de la lettre est une nouvelle demande d'argent, particulièrement pressante, où revient deux fois le mot « désespéré ». Il est difficile d'évaluer dans cette lettre la part de bluff et de sincérité. Antonin Artaud a-t-il entièrement basculé dans le délire ? De quelle Mission (la majuscule est de lui) providentielle se croit-il investi ? Imagine-t-il pouvoir persuader Barrault ? On ne sait pas. Barrault, des années plus tard, expliquera : « [...] je comparerais sa lutte à un long calvaire vers la santé. Il avait la hantise de la santé. Il est allé au Mexique pour retrouver la santé par la danse du peyotl. »[31]

Revenu du Mexique, Artaud a revu Barrault en 1937, avant l'Irlande et la série des internements. Si l'on en croit les souvenirs de Barrault, plus de trente ans plus tard, ce serait la dernière fois qu'ils se seraient revus : « Mon dernier souvenir de lui : place Dauphine, chez Jean, petit restaurant. Il me lisait le manuscrit des Tarahumaras. »[32] Ensuite, entre 1937 et 1943, il ne subsiste aucune trace de communication entre eux.

Quatre lettres de Rodez

C'est de Rodez, dans une lettre datée du 15 avril 1943 qu'Antonin Artaud remercie Barrault de lui avoir envoyé 1000 francs. S'il l'appelle « Mon très cher ami », il a cessé de le tutoyer. Il ne tutoie désormais plus personne, ce que confirme un autre de ses amis, l'un des plus fidèles, Roger Blin : « [...] Artaud tenait beaucoup à maintenir les distances. À partir de 1946, il a cessé d'accepter le tutoiement, même de moi. Il avait trop subi le tutoiement flic de certains infirmiers durant neuf ans ! »[33]

Artaud lui-même écrit dans *Artaud le Mômo* : « Pas de tutoiement, ni de copinage, jamais avec moi, pas plus dans la vie que dans la pensée. »[34]

Mais la distance est marquée aussi avec lui-même. La lettre du 15 avril, comme tous ses écrits depuis décembre 1941, est signée Antonin Nalpas, nom de jeune fille de sa mère. Il y évoque à plusieurs reprises, comme une personne distincte de lui, Antonin Artaud, « mort à Villefranche [sic] en août 1939 », dont il serait une sorte de témoin, puisqu'il fait allusion à une conversation antérieure : « Je me souviens vous avoir entendu lui dire un jour dans votre atelier de la rue des Grands Augustins[35] : "Il paraît que tu es Dieu". Ce qui en fait était une erreur mais correspondait à une vérité profonde et à un Mystère qui est dans le Catéchisme, celui qu'on appelle le Mystère de la Rédection. L'âme d'Antonin Artaud était celle d'un Ange, l'un des Anges le plus près de Dieu et cet ange a nom Hippolyte... »

[31] *La Tour de feu*, op.cit., p.140

[32] *Souvenirs pour demain*, op. cit. p.104-105. Il s'agit sans doute de la première version, que publie la NRF en 1937 sous le titre *Un Voyage au pays des Tarahumaras*. En 1945 paraîtra une nouvelle version, retravaillée et étoffée par Artaud entre-temps, aux éditions Fontaine.

[33] Cité par A. et O. Virmaux, *Antonin Artaud, Qui êtes-vous ?*, op.cit.

[34] *Artaud le Mômo*, « L'exécration du père-mère », Œuvres complètes, tome XII, Gallimard, p.51.

[35] Barrault a en effet habité entre 1934 et 1936 un vaste grenier rue des Grands-Augustins, ouvert à tous et fréquenté le soir et la nuit par de nombreux amis, poètes, artistes, gens de théâtre... Artaud y passait très souvent. L'endroit fut récupéré en 1937 par Picasso : c'est là que celui-ci peignit, entre autres, *Guernica*.

On le voit, il est alors en plein trouble de dépersonnalisation, mêlé de mysticisme chrétien... Après quelques développements du même ordre, il en vient au but principal de son courrier : « Pour chasser les démons et permettre à Dieu d'y descendre et d'achever sur terre le Mystère de la Rédemption humaine il faut de l'héroïne et de l'opium et c'est un acte de charité chrétienne et humaine élémentaire que d'en donner à l'homme malheureux, tourmenté et malade qui est ici et n'en peut plus de supporter sur lui la souffrance du Péché Humain. Et c'est ce que le docteur ***[36] ne veut pas comprendre. Je vous demande en grâce de lui écrire pour l'inviter à se déterminer à l'acte pour tous salutaire de m'en donner. Et en même temps puisque vous avez retrouvé votre âme dans le ciel faites le voyage de Paris à Rodez et venez me voir pour m'en apporter vous-même. Je vous embrasse. »

Six mois plus tard, le 5 octobre 1943, Artaud écrit de Rodez, une nouvelle lettre à Jean-Louis Barrault, qui lui a écrit et à qui il répond. Le ton général semble plus apaisé, moins délirant : il a d'ailleurs retrouvé son identité et signe de son vrai nom. C'est à nouveau en chrétien qu'il s'exprime, « après vingt ans d'éloignement de son culte, et plusieurs années d'athéisme et de blasphème dont tous mes écrits sont constellés. » Il « réprouve » d'ailleurs sévèrement toutes ses œuvres écrites, sauf la correspondance avec Jacques Rivière (peut-être parce que Rivière était lui-même un chrétien convaincu), *Le Théâtre et son double* et *Nouvelles Révélations de l'Être*.

« Déclamer un poème c'est prier. Mais prier c'est expulser le Mal de Soi d'abord, [...] [un] effort de purification magique [...] C'est pourquoi tout poème qui ne sert pas à prier Dieu est mauvais et inutile, entièrement. [...] - C'est pourquoi les vrais artistes n'ont jamais été que dans les cloîtres, Jean-Louis Barrault, et que le Théâtre n'a été grand que tant qu'il n'a été lui-même qu'une manifestation du religieux et du Sacré, entendue avec piété et dévotion. [...] Moi je ne demande plus qu'à finir mes jours dans la prière et hors du monde, dans un cloître, auprès de Dieu. Mais hors de France, certainement. »

Cet élan mystique va bientôt s'estomper, puis carrément s'effondrer [37]. Il est cependant encore question de Dieu dans la lettre suivante, datée du 1er février 1944. Artaud, écrit, toujours depuis Rodez, à Barrault, qui vient de monter avec un succès retentissant *Le Soulier de satin* à la Comédie Française. Artaud est au courant : la pièce est mentionnée au début de la lettre. « Mon bien cher Ami, lui écrit-il, [...] je n'en peux plus des distances qui nous séparent et de ne plus voir ceux qui me sont chers [...] ; mais je vois que la vie vous retient par trop de soucis, de préoccupations, d'angoisses et qu'elle vous empêche de me donner le signe que j'attends de vous. - Peut-être vous retient-elle aussi par des charmes faux, des illusions captieuses et que vous n'avez pas entièrement tuées. »

[36] Le nom du médecin est ainsi élidé dans l'édition publiée des Lettres à Jean-Louis Barrault : il s'agit probablement de Gaston Ferdière.

[37] Evelyne Grossmann, dans sa chronologie très précise, date du 1er avril 1945 le rejet violent, et semble-t-il définitif, du christianisme et de toute forme de religion, par Artaud. *Œuvres, coll. « Quarto », op.cit. p.1760.*

Au-delà de l'amertume personnelle palpable, Artaud semble regretter ce temps où les deux amis étaient en phase. Ce qui frappe ici, c'est combien sa position s'est radicalisée : au fond, ce qu'il reproche à Barrault, c'est de se vouer encore à l'art (le « théâtre » et les « images » incluant sans doute le cinéma), c'est-à-dire à un monde d'illusion, alors que le combat pour lui se joue dans la vie réelle.

Enfin, la dixième et dernière lettre d'Artaud à son ami est datée du 14 septembre 1945. Elle est adressée de Rodez à « *M. Jean-Louis Barrault, Pensionnaire de la Comédie-Française, Paris.* » Artaud se plaint une fois de plus de « *l'obsène iniquité de la situation* », c'est-à-dire son enfermement depuis septembre 1937. « *Car tout le monde sait, ajoute-t-il, que je n'ai jamais été malade mais que tous les Français sont devenus hystériques à l'idée que je pourrai maintenant retrouver ma liberté.* » Il se dit à nouveau victime d'envoûtement, et de tentatives d'empoisonnement, parle d'André Breton qui aurait « *risqué sa peau sous les mitrailleuses de la police pour venir me délivrer* »[38], puis de la cathédrale de Rodez « *bâtie suivant les conceptions d'un certain saint Antonin de Florence [...] dont l'esprit est mon pire ennemi* ». Enfin, il évoque quelques alliées : « ses deux plus grandes amies », deux jeunes filles de sa famille toutes deux nommées Catherine, et une certaine Cécile, qu'il devait épouser et qu'il croit morte en 1940[39], « *mais on a tiré de son cadavre un double* » : « *je vous demande de faire le nécessaire pour qu'elles puissent parvenir ici et d'avertir aussi Alain Cuny* »...

Jean-Louis Barrault a raconté bien plus tard comment il a réagi à ces courriers extravagants : « *[...] dans les lettres qu'il m'a envoyées de Rodez, ses conversions chrétiennes étaient des fusées aussi excessives que ses retours à l'Antéchrist. Je ne pouvais pas plus croire aux conversions qu'aux retours. Il y avait certainement là une fissure, un combat avec lui-même, comme une espèce de désintégration de la personnalité.* »[40]

[38] Cet épisode fantasmatique où il imagine André Breton massacré en voulant lui porter secours à son retour d'Irlande en 1937, revient à de multiples reprises dans ses lettres et dans les Cahiers de Rodez. Le fait qu'Artaud ait revu ensuite plusieurs fois Breton bien vivant ne l'empêchait pas de continuer à y croire. Breton commenterai : « *Qu'il pût fréquemment y faire allusion dans ses lettres ou ses conversations avec moi montre assez que le monde n'admettait plus pour lui les coordonnées habituelles.* », La Tour de feu, op.cit., p.6.

[39] Artaud pense ici bien sûr à Cécile Schramme, qu'il compta en effet épouser en 1937. Elle mourut en fait deux ans après lui, en 1950. Voir Echo Antonin Artaud n°12 p.64-68.

[40] La Tour de feu, op.cit., p.139-140.

Deux destins

Artaud quitte définitivement l'asile de Rodez le 25 mai 1946 et revient en région parisienne. Il lui reste moins de deux ans à vivre. Il ne reverra jamais, semble-t-il, Jean-Louis Barrault. Pourtant, celui-ci fait partie du « comité des amis d'Antonin Artaud » présidé par Jean Paulhan et chargé d'assurer son existence matérielle. Le 7 juin, Roger Blin organise au Théâtre Sarah Bernhardt une séance consacrée à son œuvre et à son bénéfice, où Artaud lui-même n'est pas présent. Ses textes sont lus par de grands noms du théâtre : Maria Casarès, Alain Cuny, Jean Vilar, Louis Jouvet, Charles Dullin entre autres. Le nom de Jean-Louis Barrault est sur l'affiche. Mais, interrogé douze ans plus tard à ce sujet, celui-ci dira n'en avoir « aucun souvenir. Je n'y ai pas participé. Juin 46, dites-vous, je n'étais pas à Paris. »[40] Dans ses *Souvenirs pour demain*, il est moins catégorique : « Je ne devais pas être à Paris... enfin, je ne sais plus. Abîmes du cœur humain... »[41] Il est possible que tout simplement son nom ait été sur l'affiche pour attirer le public, car Barrault, auréolé de ses succès au théâtre comme au cinéma (*Les Enfants du Paradis* en 1945) est alors une véritable star.

En tout cas Barrault n'a pas souhaité revoir son ami. Artaud n'était plus le même, il le savait bien. « *Chez lui : un destin de crucifié. Chez moi, je ne sais, le désir de vivre, de remplir mon propre destin, dégoût surtout de le voir utilisé par certains intellectuels à des fins que je trouvais sordides.* »[42] Il refuse ainsi d'assister à la conférence du Vieux-Colombier le 13 janvier 1947 : cette séance, dira-t-il plus tard, se fondant notamment sur le témoignage de Gide, « *fut affreuse, inutile, honteuse. On montrait la bête curieuse, pas pour lui, pour s'en servir. Tristesse et dégoût !* »[43] « *La difficulté, expliquera-t-il enfin, c'est de respecter les autres et de rester en accord avec soi-même. Il y a un moment où pour respecter les deux, on est obligé de tourner le dos et s'en aller. En ce qui me concerne, c'est ce qui est arrivé.* » [44]

On peut croire que Jean-Louis Barrault, qui connut le succès dans plusieurs théâtres et dans des tournées triomphales, aura réussi là où Antonin Artaud en sera resté à un essai admirable certes, mais seulement théorique. Mais, avec le recul du temps, alors que s'estompe la gloire de Barrault et que le nom d'Artaud semble garder un rayonnement intense, on peut relativiser l'échec de l'un et la réussite de l'autre. Barrault ne manquera jamais de se souvenir d'Artaud comme d'un frère en théâtre, qui lui en aura révélé un secret essentiel : « *Avec lui, ce fut la métaphysique du théâtre qui m'entra dans la peau.* »[45] Mais Artaud sans doute est allé plus loin que lui dans l'épreuve de soi-même. Barrault sans doute l'aura senti : « *Ne m'avait-il pas dit, après la sublime défaite des Cenci : - La tragédie sur scène ne me suffit plus, je vais la transporter dans ma vie. Il devait tenir parole. Il aura fait de lui-même un théâtre, un théâtre qui ne triche pas.* »[46]

[40] *La Tour de feu*, op.cit. p.142.

[41] *Souvenirs pour demain*, op. cit. p.105.

[42] *Souvenirs pour demain*, op. cit. p.104-105.

[43] *Souvenirs pour demain*, op. cit. p.105. Même sentiment exprimé dans l'entretien de *La Tour de feu*, op.cit. p.144-145.

[44] *La Tour de feu*, op.cit. p.145.

[45] *Souvenirs pour demain*, op. cit. p.105.

[46] *Souvenirs pour demain*, op. cit. p.104.



Théophile Choquet

“Quand je danse je sens la main d’Artaud”: Artaud et le butoh

A la fin des années 1950, environ dix ans après la mort d’Antonin Artaud, la réception au Japon de ses écrits va marquer une nouvelle génération d’artistes de la scène. La lecture de ses textes, tout comme la lecture de la théorie de l’informe de Georges Bataille, influencent directement la danse butoh au moment de sa naissance. L’esprit extraordinaire de Tatsumi Hijikata[1] sait aussi s’emparer de la violence, de l’érotisme contenus dans les œuvres de Jean Genet et de Yukio Mishima. Lautréamont et Sade font également partie de ses inspirations. A l’orée des années 1960, Hijikata est le principal architecte du mouvement du butoh : une danse intrinsèquement spirituelle, qui engage le danseur comme le spectateur dans un nouveau rapport à soi et au monde, dépassant le cadre d’une simple représentation. Changeantes, souvent incohérentes et bannissant la psychologie, les formes étranges du butoh ne laissent pas indifférents.

Mettre en mots cet art particulier du corps en mouvement est toujours difficile, et le définir précisément, à l’aide d’un langage rationnel, s’avère impossible. Le butoh, versatile, est toujours ailleurs. Danse théâtrale, oui, mais les tentatives de définition théorique se font toujours au mépris de sa dimension protéiforme, et iconoclaste. Une danse qui est plus qu’une danse, un acte radical dans la mesure où il engage l’être tout entier. Et avec l’être, le monde et tous ses éléments, la cosmogonie. Dans cette résistance même à l’esprit de définition, à l’herméneutique, force est de constater, déjà, une première connivence entre le butoh et Antonin Artaud. Artaud dont l’identité plurielle défie si souvent la logique analytique du chercheur. Nous traitons ici d’univers impropre à être disséqués par la pensée, et qui passent entre les mailles de la rationalité, rendant souvent leur commentaire nul et non avenu.

[1] Hijikata Tatsumi (1928-1986) créateur de l’Ankoku butoh (danse des ténèbres) à l’aube des années 1960 au Japon, révolutionna la notion même de danse moderne, imposant un univers fantasmatique et transgressif, renversant toute notion d’harmonie ou de beauté chorégraphique. Artiste visionnaire, il accouche d’un corps humain difforme, souffrant, organique et impie, d’une obscénité inacceptable dans une société en pleine normalisation consumériste (Kuniichi Uno, Hijikata Tatsumi - Penser un corps épuisé, préface, Les Presses du Réel, 2018)

L'expérience du butoh relève davantage du vécu que de la compréhension. Il exclue presque entièrement les formes signifiantes, la monstration des émotions. S'il ne fait pas non plus appel à la raison, à l'intellect, il s'adresse pleinement aux sensations. Ni métaphysique, ni expressionniste, ni métaphorique, ni théâtral, le butoh n'est pas non plus la mise en mouvement d'un concept, il ne se chorégraphie pas au sens où l'on entend la chorégraphie en Occident.

Si les contours du butoh ne sont pas définissables, cette forme contemporaine ne saurait s'apprécier pleinement sans la notion du contexte sociologique de sa naissance. Les recherches propres au butoh des origines s'entendent plus clairement, et avec plus de précision, au regard de la société japonaise de l'époque, traversée par les profonds bouleversements de l'après-guerre. Troubles dont témoigne directement une nouvelle scène artistique en rupture avec l'institution traditionnelle. De tout temps, l'art s'est fait l'écho des mouvements sociaux comme des orchestrations politiques. Ainsi, la crise identitaire du Japon d'après-guerre habite les artistes d'avant-garde. Au rang desquels figurent Tatsumi Hijikata et Kazuo Ohno, immense danseur également inspirateur et initiateur du butoh.

Avec le butoh, il ne s'agit pas pour Hijikata de chercher à revitaliser un courant de danse déjà existant, ou bien d'un geste de rénovation d'une pratique chorégraphique. C'est la quête d'un commencement, d'une recherche entièrement neuve, en rupture totale avec la notion de corps dans l'espace tel qu'on le connaît jusqu'alors.

C'est une première affinité profonde avec Artaud, qui comme Bataille, prend le corps comme sujet. Placer ce corps hors d'un champ conventionnel, et, faire table rase des conceptions préétablies, puis engager une révolution du corps en scène. Artaud, une trentaine d'années auparavant, appelait de ses voeux un théâtre de la cruauté.

Le butoh, avènement du théâtre de la cruauté ?

Pour qui a lu attentivement les écrits d'Artaud sur le théâtre de la cruauté, la découverte de la danse butoh est sidérante, elle en ravive le souvenir. Cette danse provoque immédiatement nos sens et notre perception, les dérange profondément. Le butoh va plus loin que toute autre danse, par sa manière de faire événement. Quelque chose se passe. De troublant, de fascinant, de gênant parfois. Spectateur, en voyant évoluer les buto-ka, danseurs/performers, comment ne pas penser d'emblée à la vision théâtrale d'Artaud et croire que l'on n'a jamais été aussi proche d'une incarnation, d'une traduction scénique de son utopie ?



Photographie de Nourit Masson-Sékiné, 1983

Voici un théâtre où le corps est défait de ses aspects socialement organisés. L'être social, civilisé, se trouve ici complètement déconstruit, même décomposé. Mouvements spasmodiques, membres tendus à l'extrême, gestes sans forme particulière, informes. Grimaces redoutables... Le butoh naît d'une nécessité. L'espace de la danse devient le lieu de tous les possibles. La danse est. Le plus intensément possible. Oui, c'est artaldien, à n'en pas douter ! Le butoh ne se soucie pas d'illustrer. Ses artistes fondateurs, Hijikata et Ohno, n'ont pas élaboré leur danse à partir de la pensée d'un tiers, encore moins d'un traité ou d'une méthode préalable.

Les préceptes d'Artaud sont certes livrés au lecteur, mais sans indication du processus de leur réalisation. Artaud les a mûris théoriquement, mais ne les a pas transposés de façon aboutie et probante dans son activité de metteur en scène. Les conditions de leur mise en pratique restent une énigme. Ils demeurent à l'état d'utopie théâtrale. Une poétique saisissante, bouleversante, mais qui n'offre pas de méthode, de clé pour en concevoir la dramaturgie. Un théâtre en forme de promesse ouverte sur l'infini. Là aussi, les univers d'Artaud et du butoh se rejoignent certainement dans un appel commun aux sens. Dans son expression, le poète mobilise notre sensibilité, émotionnelle et physique, plus que notre compréhension rationnelle.

Ainsi, évoquer ce qui relie entre eux ces univers, revient à interroger la nature particulière d'une influence poético-philosophique touchant la création chorégraphique. Que peut être l'incidence d'une telle pensée, sur le corps en mouvement ? Influence prégnante à plusieurs égards dans les réalisations du butoh - et avec la force de l'évidence - mais une influence qui ne dit pas son nom. Ni d'un côté : Artaud n'a pas, comme Brecht[2], bâti une véritable école de pensée dans le théâtre, avec des outils théoriques dont se réclament directement les créateurs. Ni de l'autre : les danseurs de butoh n'ont pas revendiqué son legs en l'agitant comme un étendard.

Dans son ouvrage *Le Théâtre et son double*, Artaud a fondé à sa manière une poétique du théâtre. Elle fascine pour sa subversion théorique : tout au long de l'ouvrage, des considérations sur l'art théâtral imposent une perception inédite du monde (et inversement). Par ailleurs, ce serait un tort de tenir pour un traité complet sur le jeu de l'acteur un texte s'apparentant davantage à un essai philosophique. Dans ce livre Artaud fait par d'une réflexion profonde et poétique et plutôt complexe, son théâtre de la cruauté tire sa force justement de sa polysémie.

[2] Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht appartiennent à la lignée des réformateurs du théâtre au XXème siècle. Plus près de nous sont Grotowski, ou encore Peter Brook et Eugenio Barba

Il nous provoque par la mise à jour d'un langage neuf, radical sur les plans visuel et auditif, sur tous les plans de la représentation. Il nous fait voyager sur tous les paramètres du théâtre. Dispositif disruptif, choquant, où le corps de l'acteur doit avoir la primauté sur le texte. On a pu penser que cette cruauté, ainsi nommée, soit synonyme de brutalité, de torture ou de sadisme, et qu'elle renvoie à une demande de violence dans les interactions scéniques, des acteurs envers les spectateurs. En fait, le cruel pour Artaud a une signification plus ouverte et nuancée : il est avant tout le fait de trouver dans la présence de l'acteur les moyens de la radicalité. D'abord par le corps et sa capacité à créer des images physiques puissantes. Cette dimension de l'acte à partir du corps, demande un entraînement aussi puissant que celui du butoh. Mais cette technique, selon Artaud, doit être mise au service d'un théâtre du danger. Il exige un sens de l'urgence dans l'acte théâtral. Citons-le : "Et s'il est encore quelque chose d'infernal et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leur bûcher."

Réaliser une mise en scène du théâtre de la cruauté serait le transcender. Il est entendu qu'il est possible d'y arriver uniquement en rompant les codes de la représentation et en faisant fi des tabous conventionnels. Le butoh intègre dans son langage une fascination pour la répulsion, l'érotisme, le sale et le monstrueux. Le danseur cherche à défier l'espace et le spectateur et les contaminer par sa présence. Plus qu'assister au butoh, on en est traversés. Artaud était, on le sait, à la recherche d'un renouvellement du rapport entre la scène et la salle. Une intensification de la connexion entre l'acteur et le spectateur. A la manière d'une contagion, comme pour la propagation d'un virus.(Voir, "Le Théâtre et la peste")



La question du lieu

Artaud se dressait contre le théâtre en tant qu'institution, et en tant que bâtiment dans la cité. Le théâtre ne pouvait pas se limiter aux conditions d'un lieu. Faire sortir le théâtre des conventions, il était partisan d'une transgression des frontières de la scène et en cela le butoh aura réalisé sa vision après sa mort. Butoh dans les lieux alternatifs ou hors les murs ; dans l'espace public, rues, cimetières, dans la nature.

Maura Baiocchi, directrice de Taanteatro, compagnie de théâtre chorégraphique active depuis 1991 au sud de São Paulo (Brésil), a importé dans son pays la pratique du butoh, qu'elle a étudié dans les classes de Kazuo Ohno et Min Tanaka. Dans chacune de ses créations elle accorde une place importante au lien entre le corps dansant et l'environnement. Le butoh peut être aussi cet espace de redécouverte d'une connexion authentique entre le corps et la nature. Un espace de liberté véritable, où le rituel à une grande importance. C'est là un thème cher à Artaud, le retour d'un sens du sacré au théâtre, comme il existait aux origines de l'humanité, avec un sens du rite. Les artistes de la compagnie Taanteatro ont fondé un théâtre qui doit beaucoup à la pensée d'Artaud et dérive du butoh. Aujourd'hui à distance de ce dernier, leurs performances opèrent une jonction esthétique, politique entre la danse, et le lieu, le paysage naturel où elle se produit. Des réalisations artistiques impressionnantes, qui aujourd'hui s'expriment dans le concept d'Ecoperformance.

Un théâtre du corps en crise

Quand le butoh advient, il peut incarner ce théâtre du corps en crise. La notion de crise comprise dans ce qu'elle a de positif, en tant qu'ouverture au champ de tous les possibles. Par ailleurs, on assiste littéralement au corps en crise - et c'est là une constante dans le butoh - car le danseur soumet son corps à un principe de tension extrême. Ce faisant il recherche activement une forme de présence scénique totale.

Le butoh est la mise en acte des forces visibles et invisibles. Le corps est le lieu. Le butoh porte l'ambition de recréer un corps, un corps libre libéré de la morale sociale et de ses diktats. Un corps à la conquête d'une mémoire des origines, à la fois sur le plan personnel, individuel mais aussi sur le plan collectif. Si le butoh est l'incarnation de la danse, il transcende l'individualité pour toucher l'universel, en éveillant les mythes de l'inconscient collectif. Une mémoire plurielle inscrite dans l'ADN de chacun. Hijikata envisageait le corps non pas comme un moyen - l'instrument d'une composition, d'un discours - mais comme une fin.

Corps-mot-image

Le butoh, dans ses différentes modalités, valide donc une quête chère à Artaud : la quête d'un corps libre et en cela politique. Et pourquoi pas d'un corps sans organe. L'entraînement des danseurs de la classe de Kazuo Ohno comportait notamment de longues improvisations à partir de phrases-moteurs d'inspiration. Au Brésil, suivant l'entraînement de Taanteatro[3], dérivé de cette classe, j'ai moi-même dansé longtemps sur la phrase suivante, que prononçait Ohno : « *Soyez la fleur qui boit le soleil, soyez la lumière qui pénètre et la fleur qui éclot* ».

Il ne s'agit pas d'illustrer par le corps la fleur qui éclot, mais qu'il devienne cette dynamique. De devenir la fleur. Au gré du mouvement, le corps s'approprie quelque chose de l'énergie de la fleur, quelque chose de l'intensité de la lumière.

Dans le butoh, le mot-image tient une grande place dans le processus de composition. Il est vecteur de mouvement, d'inspiration chorégraphique. Artaud, qui a déploré à de nombreuses reprises, la toute puissance du texte dans le théâtre occidental, a pu parfois voir son postulat mal compris. Selon lui, il ne s'agissait pas tant d'éliminer le langage verbal, que de le considérer comme un des éléments parmi d'autres du dispositif théâtral. Il tenait à ce qu'on explore le statut du mot, du langage qui doit être pris dans sa dimension poétique, non dans sa signification première et ordinaire.

Dans la danse, contemporaine ou classique, la musique occupe une grande importance, et cela avant les mots qui en sont généralement exclus. Cependant, dans l'exercice du butoh les mots tiennent une place première. C'est à partir des mots que la chorégraphie interne est dirigée, en y superposant un patchwork de musique choisie. Le danseur de butoh élabore la performance à partir de métaphores. Les archives des notations d'Hijikata sont une formidable source d'information nous permettant de mieux comprendre l'architecture de ces performances.

Natsu Nakajima, récemment disparue, a été une disciple de Tatsumi Hijikata dans les années 1960 et est devenue plus tard une excellente pédagogue de la transmission de l'enseignement qu'elle avait reçu. J'ai eu la chance de la rencontrer il y a une dizaine d'années et de participer à l'un de ses stages en France. N'étant pas danseur mais comédien, et bien moins à l'aise dans le pur mouvement que dans l'interprétation de textes, j'étais intimidé par le butoh et craignais qu'il soit complètement étranger mon travail scénique. Lui confiant mes craintes, elle me rassura en m'expliquant que les mots pour transmettre des images s'incorporait dans la dynamique de la chair.

Sa réponse m'a surpris et j'étais ravi de la possibilité de cette connexion entre corps et langage verbal. Elle me confia ensuite que les mots accompagnaient naturellement sa danse, que la danse était pour elle un poème. Une conscience élargie du poème, qui serait à l'origine du mouvement.

Reformer un corps

En 1943 à 1946 Artaud vit de grandes souffrances. L'expérience de l'électrochoc à l'asile psychiatrique de Rodez dégrade profondément sa santé mentale et physique. Depuis cet état de délabrement intérieur, il poursuit une singulière tentative de reformation, de reconception de son propre corps. Non pas à travers la danse, comme dans le butoh, mais à travers l'écriture et le dessin. Dans ses carnets, Artaud refaçonnera son identité, hanté par le besoin de se donner une nouvelle généalogie. « *Je suis ma mère, mon père* »[4]. Redéfinir l'être, le corps. Lui donner une nouvelle naissance, avec une détermination absolue. Cette recherche graphique et visuelle n'est pas sans rappeler, dans sa matérialité, celle qu'Hijikata menait dans ses propres carnets. Artaud déclame :

« *Le théâtre
est l'état
le lieu
le point
où saisir l'anatomie humaine,
et par elle guérir et régenter la vie.* » [5]

La recherche de la vitalité au théâtre était plus largement pour Artaud une façon d'être au monde, une requête adressée à la vie même. Le butoh est artaldien en ce qu'il semble "prêt à renoncer à être un "art de la danse", pour être un "art du mouvement de l'être au monde"»[6].

Artaud l'incompris

On ne peut pas dire que les entreprises théâtrales d'Artaud aient rencontré un grand succès de son vivant. Je pense que l'échec a été le ferment de son obsession. Il a fait face à des obstacles et n'a eu de cesse de se battre pour sa survie, et sa vision révolutionnaire de ce que doit être le théâtre et la création. L'ankoku butoh aussi revendiquait sa place de minorité pour n'être en aucun cas récupéré par le capitalisme et le libéralisme qui alienent les corps des populations. Aujourd'hui l'Ankoku butoh d'Hijikata a disparu du butoh actuel.

[4] Antonin Artaud, *Ci-gît*, K Editeur, 1947

[5] Antonin Artaud, *Aliéner l'acteur*, texte paru dans la revue l'Arbalète n°13, été 1948

[6] Nourit Masson-Sékiné, *Tirer la langue sous la pluie*, essai sur la danse butoh, p.54, Editions Origine

Par ailleurs, il existe un sens de l'éthique qu'ont en commun Artaud et les artistes du butoh, et qui attirent de nombreux créateurs contemporains. L'éthique propre à la recherche d'un corps libre, libéré de ses entraves, marque sa dimension politique et la lecture d'Artaud, comme la pratique du butoh, offrent à l'artiste contemporain un espace et les moyens d'une rébellion : « Il est possible, à travers l'accès aux travaux d'Hijikata (textes narrations et transcriptions de ses discours), de comprendre l'Ankoku Butoh comme un opérateur de pratiques décoloniales et anti néolibérales, déclencheur de réflexions du corps soumis à des contextes sociopolitiques spécifiques et contre lesquels il peut et doit se rebeller. [7] »

« Quand je danse je sens la main d'Artaud. », disait Hijikata

Ces quelques mots font percevoir simplement et immédiatement toute la subtilité du lien entre l'Ankoku butoh et Artaud. Lien sensible et sensoriel, et la sensibilité constitue bien une forme d'enseignement, un mode de connaissance. Le lien de cause à effet entre la lecture de ses textes et la production chorégraphique n'est pas direct. Mais « une sympathie profonde et existentielle, c'est ce que Hijikata exprimait à l'égard d'Artaud, plutôt qu'une influence par sa vision clairvoyante du théâtre » [8].

Tous deux ont eu en partage le goût d'une aventure spirituelle à travers le corps. Aventure aussi fascinante que complexe à définir pour ses observateurs. Conjugant plusieurs thèmes et problématiques, elle se traduit notamment par une quête de l'intensité dans la présence corporelle, charnelle. Ce lien à la chair d'Hijikata, porté à la scène, dit notre condition humaine. C'est en cela que réside la survivance du butoh. Ce besoin de croire dans la force d'un art performatif pour accoucher d'une nouvelle perception de l'être et du monde.

Depuis sa création, le butoh a évolué et s'est diversifié, transformé au contact d'autres cultures et pratiques chorégraphiques. Il s'est éloigné des performances historiques. Une part de son essence s'est diluée, certes. Le butoh reste un art mineur qui continue d'oeuvrer et la pensée d'Artaud opère toujours de manière souterraine, avec ses résurgences volcaniques, « tel un courant de lave parcourant le monde de manière souterraine ». [9]

[7] Thiago Abel, A-notaciones de Tatsumi Hijikata, *Butô como operador de creacion*. A(n)notation de Tatsumi Hijikata, le Butoh comme opérateur de création, Edition Trevas, São Paulo, 2024

[8] Kuniichi Uno, *Hijikata Tatsumi - Penser un corps épuisé*, préface, Les Presss du Réel, 2018, p.52

[9] Une métaphore de Cleise Mendes, professeure de l'Université Fédérale de Bahia, Brésil, prononcée lors du colloque consacré à Artaud 70 ans après sa mort, à Salvador de Bahia, en septembre 2018



Ilios Chailly

Peter Brook et Antonin Artaud : aux origines d'un théâtre du possible

Déterminer précisément l'origine de l'intérêt de Peter Brook pour Antonin Artaud présente certaines difficultés. On peut toutefois formuler l'hypothèse que Brook aurait été familiarisé avec les idées d'Artaud lors de son séjour à Paris dans les années 1950. Les idées théâtrales d'Alexandre Salzmann, proche collaborateur de Gurdjieff et figure influente auprès de René Daumal et Artaud dans les années 1930, pourraient constituer un lien indirect significatif entre Brook et Artaud. En effet, Brook partageait lui-même à cette époque les enseignements de Gurdjieff, ce qui rend plausible l'idée d'une résonance ou d'un intérêt éveillé par cette proximité intellectuelle.

Dans l'article *Artaud et le grand Puzzle*, écrit en 1973, Peter Brook raconte qu'il a découvert Artaud grâce à une femme passionnée qui lui avait demandé d'écrire un article pour un petit journal avant-gardiste. « *Un jour, j'entrai dans une librairie, je vis un livre d'Antonin Artaud et je l'achetai : c'est ainsi que je fis sa connaissance. Sans en avoir conscience, pendant des années le terrain avait été préparé, et j'étais prêt pour une impression profonde. En même temps, une voix me prévint que la révélation la plus saisissante ne pouvait jamais offrir qu'une perspective supplémentaire, qu'une pièce de plus au grand puzzle.* »

Une autre hypothèse plausible situe la découverte d'Artaud par Brook à la suite de sa rencontre avec Joseph Chaikin, acteur central du Living Theatre et fervent admirateur des théories d'Artaud. Quelle qu'en soit l'origine exacte, il est incontestable qu'au début des années 1960, la pensée théâtrale de Brook reflète nettement l'influence d'Artaud, en particulier à travers sa recherche d'un théâtre dominé par l'énergie, la vitalité et un dynamisme radicalement nouveau.

En 1963, lors d'une conférence à Édimbourg sur le théâtre organisée par Kenneth Tynan, Peter Brook affirme explicitement que le véritable théâtre doit inventer un langage nouveau capable de se confronter à ce qu'il nomme "*la mort des mots*", référence directe aux conceptions artadiennes du langage théâtral. C'est dans ce contexte idéologique que Brook, autorisé par Peter Hall à constituer un groupe expérimental au Lamda (London Academy of Music and Dramatic Art), choisit de baptiser ce groupe "Théâtre de la Cruauté", assumant ouvertement l'héritage intellectuel d'Artaud. Cette appellation illustre clairement l'intention de Brook de poursuivre et d'approfondir l'approche radicale inaugurée par Antonin Artaud, en réinventant les fondements mêmes du théâtre occidental. « *Y a-t-il un autre langage, tout aussi exigeant pour l'auteur que le langage des mots ? Y a-t-il un langage de l'action, un langage des sons, un langage de la parole-parodie, de la parole injure, de la parole-contradiction, de la parole-choc ou de la parole cri ? (...) Charles Marowitz et moi-même avions formé avec le Royal Shakespeare Theater un groupe nommé Théâtre de la cruauté, pour explorer ces problèmes et tenter d'apprendre ce que pourrait être un théâtre sacré.* » (Peter Brook - L'espace Vide)

C'est donc en 1964 que le groupe expérimental du *Théâtre de la Cruauté* voit le jour. Brook, accompagné de son assistant Charles Marowitz, sélectionne une troupe composée de douze comédiens et s'installe dans une salle paroissiale située au-dessus d'un pub de King's Road, à proximité du Royal Court Theatre. Là, ils entreprennent un travail de laboratoire visant à expérimenter de nouvelles formes d'expression théâtrale. Les répétitions consistent souvent en de longues sessions où les acteurs, assis en cercle à même le sol, scandent des vers de Shakespeare. D'autres recherches se concentrent sur l'expérimentation sonore par la frappe d'objets, l'exploration des rythmes ou encore la quête de sons inédits.

Comme le souligne Monique Banu-Borie dans son article *Le théâtre des années soixante, l'ère Artaud*, Peter Brook n'a pas cherché à simplement reproduire par imitation le théâtre de la cruauté d'Artaud. Il s'est plutôt approprié les principes théâtraux développés par Artaud, notamment ceux exposés dans ses écrits tels que *Le Théâtre et son Double*, afin de trouver des réponses concrètes à sa volonté de renouvellement du langage théâtral. Selon Banu-Borie, la force d'Artaud réside précisément dans sa capacité à ne pas cristalliser sa pensée en une méthode figée, mais à ouvrir de multiples champs du possible.

L'idée principale qui guide Brook est de créer un nouveau langage intense du théâtre, aussi efficace, voire davantage, que celui des mots. Dans *Orghast* (1971), par exemple, en travaillant sur des propositions sonores inspirées d'anciens sons japonais, de chants africains ou d'exercices sur le grec ancien, Brook cherche à inventer une nouvelle langue dotée d'une gamme émotionnelle organique profondément liée au corps. Son ambition est de retrouver, à travers la création d'un théâtre sacré, l'énergie perdue des mots et de développer un langage théâtral libéré de tout conditionnement social, culturel ou ethnique.

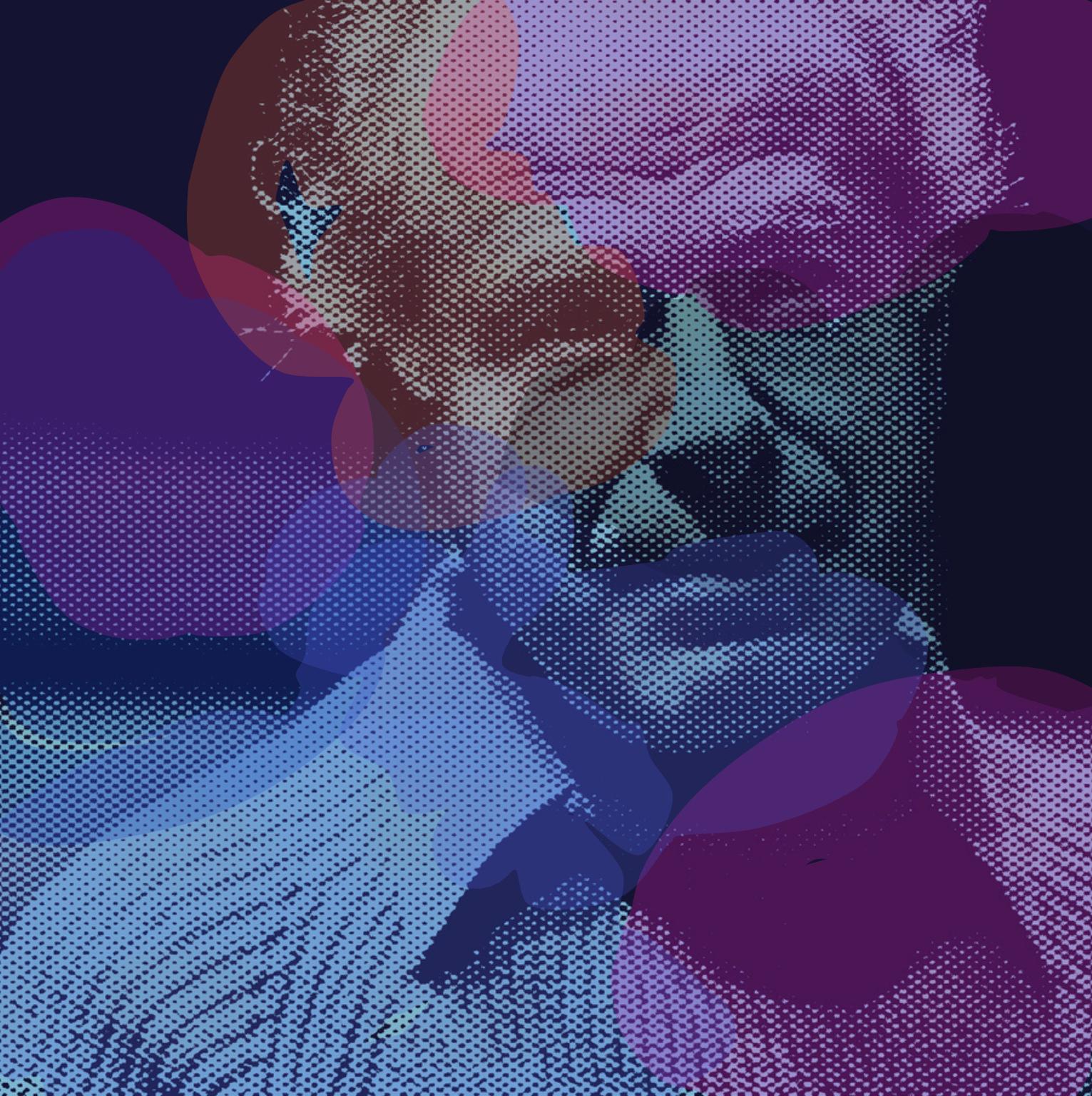
Après douze semaines de préparation, le groupe présente ses premiers résultats. Cette représentation inclut notamment des scènes absurdes écrites par Paul Ableman, une mise en scène de la courte pièce d'Artaud intitulée *Jet de Sang*, des extraits des *Paravents* de Jean Genet et un montage expérimental d'*Hamlet*. Fidèle aux aspirations du théâtre de la cruauté d'Artaud, Brook expérimente également des configurations spatiales inédites, notamment en inversant la disposition habituelle des acteurs et du public. Il demande aux acteurs de projeter fortement leur voix, de confronter directement les spectateurs, et travaille intensément autour du thème de la folie.

Ce travail de laboratoire ouvre la voie, en janvier 1966, à la première représentation à New York de *La Persécution et l'Assassinat de Jean-Paul Marat* représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade (*Marat -Sade*) de Peter Weiss au Martin Beck Theatre de Broadway. Ce spectacle, à l'image des *Cenci*, est marqué par une chorégraphie intense et une énergie évocatrice du théâtre artaldien. Ce spectacle s'inspire de la période où Sade était interné à Charenton sous la direction du Dr Coulmier, entre 1801 et 1814, où il monta plusieurs pièces de théâtre interprétées par les internés. Quand on évoque cette pièce, on ne peut évidemment pas ne pas penser à la scène de l'assassinat de Marat incarné par Antonin Artaud dans le *Napoléon* d'Abel Gance.



Dans son essai *L'Espace vide*, qui rassemble de nombreuses réflexions issues de son exploration du théâtre de la cruauté, Peter Brook écrit : « *Dans le désert, pourtant, la voix d'un prophète a retenti. S'en prenant à la stérilité du théâtre d'avant-guerre, en France, un génie visionnaire, Antonin Artaud, écrivit des pamphlets où il décrivait avec imagination et intuition un autre théâtre - un théâtre sacré dont le centre ardent s'exprime à travers les formes qui lui sont les plus proches. Un théâtre qui agirait comme la peste, par contamination, par envirement, par analogie, par magie, un théâtre dans lequel l'événement lui-même tiendrait lieu de texte.*» Puis il rajoute quelques pages après : « *Artaud affirmait que le théâtre était le seul endroit où nous pouvions nous libérer des contraintes de nos vies quotidiennes. Cela faisait du théâtre un lieu sacré où trouver une réalité plus profonde. Ceux qui considèrent l'œuvre d'Artaud avec suspicion se demandent ce que valent cette vérité et cette expérience. Un cri arraché au sein d'une mère peut briser un mur de préjugés chez n'importe quel homme, un hurlement peut sûrement l'atteindre jusqu'aux tripes.*» Cependant, dans la même œuvre, Brook fait son autocritique en notant qu'il n'a pas été aussi radical qu'Artaud le préconisait : « *Appliquer les théories d'Antonin Artaud, c'est le trahir, car ce n'est jamais qu'une partie de sa pensée qu'on exploite (...) Nous n'avons pas commencé au cœur des flammes comme Artaud le souhaitait, nous avons commencé très simplement à la lisière de la forêt.* »

Dans les années 1970, un intérêt accru pour les idées d'Artaud (Barba, Living Theatre...) apparaît, lié notamment à la republication du *Théâtre et son Double*, mais aussi parce que l'esprit d'Artaud correspondait à cette époque. Jerzy Grotowski affirmera : « *Nous entrons maintenant dans l'ère Artaud.* » Ce qui est certain, c'est que Peter Brook a beaucoup contribué à cette entrée. Toujours dans *Le théâtre des années soixante, l'ère Artaud*, Banu-Borie écrit : « *Peter Brook, qui a longtemps rappelé que nous étions 'les enfants d'Artaud', est celui qui s'est, à l'origine, le plus explicitement revendiqué de sa vision théâtrale.* »



Narciso Telles

Artaud, Arrabal et nous

Le présent travail cherche à présenter le chemin emprunté par Nós - Narciso, Carla, Michelle et Anamaria - dans la rencontre avec Artaud et Arrabal. Antonin Artaud est un homme de théâtre. C'est avec cette déclaration que nous entamons notre voyage à travers sa pensée sur le théâtre, sa définition du Théâtre de la Cruauté et ses principaux éléments constitutifs. Nous présenterons ici notre lecture des principes d'Artaud, afin de proposer un dialogue avec notre processus de création du cadre II, acte II de la pièce *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* d'Arrabal.

Le Théâtre de la Cruauté a pour principe directeur la proposition de récupérer les caractéristiques primitives perdues tout au long de l'histoire du théâtre occidental. Artaud défend un théâtre qui (re)rencontre le rituel, l'enchantement, le mythe, la métaphysique et l'alchimie. Un théâtre où la scène est au centre de l'attention et où le texte acquiert une dimension au-delà des significations linguistiques des mots. Un théâtre où la magie est quelque chose de visible sur la scène et favorise la peste de tout le public devant ce qui est présenté. Il dit : « *Car si le théâtre est comme la peste, ce n'est pas seulement parce qu'il agit sur d'importantes collectivités et qu'il les bouleverse dans un sens identique. Il y a dans le théâtre comme dans la peste quelque chose à la fois de victorieux et de vengeur.* »

(ARTAUD, Le théâtre et la Peste, *Le Théâtre et son double*)

Ainsi, le théâtre doit révéler la fascination qui libère l'esprit de ceux qui y participent comme à un rituel. En ce sens, notre penseur met en évidence l'importance de l'image et la force qu'elle a dans ce processus de libération. À travers l'image, l'imaginaire supplante la réalité quotidienne, lui donnant un caractère plus transcendant et alchimique : un double de la réalité.

Le concept (ou la métaphore ?) du double est extrêmement présent dans l'œuvre d'Artaud. Pour lui, « *Le théâtre aussi doit être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie, aussi vaine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique* »

(ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*).

Le double reprend le caractère mythique, où l'homme est le possesseur d'une double nature humaine – masculine et féminine. Par le mythe, l'homme retrouverait son identité et la possibilité d'une transformation alchimique. En ce sens, la mise en scène ne serait pas le double de l'œuvre dramatique, mais le double d'elle-même dans l'engagement de l'homme dans la découverte de lui-même.

Fernando Arrabal, de nationalité espagnole, né à Melilla en 1932, vit en France depuis 1955. Un pont entre la poétique d'Artaud et la dramaturgie d'Arrabal peut être construit à partir du concept de Théâtre Panique. Le concept de panique a été élaboré dans les milieux intellectuels français avec la participation, entre autres, d'Arrabal, Roland Topor et Alejandro Jodorowsky, sans toutefois constituer un mouvement esthétique à part entière. « *Arrabal a dit que "Panique" n'était pas un groupe ou un mouvement, mais une façon d'être selon une idéologie basée sur l'exaltation de la moralité multiple.* » Dans son texte *Homme paniqué* de 1963, l'auteur discute d'une anti-définition du terme: « *"Panique" est une façon d'être gouverné par la confusion, l'humour, la terreur, le hasard et l'euphorie.* » (ARRABAL, 1973 : 52). Travaillant à partir de deux mots - mémoire et hasard -, Arrabal construit une proposition poétique et esthétique qui caractérise les créations artistiques dans la perspective "Panique": « *Parmi la liste des caractéristiques de l'homme paniqué, je souhaiterais souligner, pour nourrir notre réflexion : le talent fou, l'enthousiasme ludique, la solitude et l'anti-pureté. Et parmi les fantômes qui le hantent, je retiens : la paranoïa, l'envie, la mythologie, le désespoir et la susceptibilité.* » *ultiples combinaisons que leurs personnages ambigus leur permettent.* »(ARRABAL, 1976 : XII)

Habituellement, le héros d'Arrabal est ambigu. Tyran et esclave, bon et cruel, innocent et coupable, victime et bourreau, il vit toujours en marge d'un monde ordonné qu'il ne comprend pas. La plus grande menace qui pèse sur lui vient du monde extérieur, exprimée à travers une répression brutale et anonyme qui surprend ses valeurs antisociales et sa liberté, finissant par l'immobiliser. Dans cette situation, le personnage féminin d'Arrabal est plus lucide que l'homme, médiateur entre le héros et le monde oppressant. La femme apparaît toujours sous le triple aspect de mère-enfant-prostituée, pleine d'instincts et d'intuition. Et tout le drame d'Arrabal vient du jeu des relations entre les personnages et des multiples combinaisons que leurs personnages ambigus leur permettent.

Les aspects soulignés ci-dessus imprègnent la production dramaturgique d'Arrabal et la rattachent aux idées de cruauté, de métaphysique, d'alchimie et de double développées par Artaud. C'est dans cette perspective que nous avons choisi *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* pour le travail de montage scénique.

L'environnement où se déroule l'histoire de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* est une île déserte. L'intrigue repose sur deux personnages : l'un, civilisé, seul survivant d'une catastrophe aérienne ; l'autre, un être primitif. La pièce débute précisément par la rencontre du civilisé avec cet homme primitif, effrayé. Deux années passent. Ils sont désormais l'architecte et l'empereur d'Assyrie.

Pour l'exercice de scène, nous avons choisi l'image II de l'acte II, dans laquelle l'empereur exige d'être exécuté par l'architecte lors d'une cérémonie de cannibalisme. Et, comme dans un rituel de communion solennelle, l'architecte mange son corps, suce son cerveau, et découvre soudain l'enfer d'une conscience coupable et solitaire, celle-là même qui avait tant tourmenté l'empereur.

Nous

Le processus de travail en vue de l'assemblage du cadre II, acte II de la pièce *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* était fondamentalement motivé par la question du double. Au départ, notre intention était de vérifier la possibilité que deux actrices interprètent des rôles masculins – leurs doublures qui, au cours de la scène, se transfigurent en femmes. Cette alternance de duplicité rendait, à notre avis, l'exercice actoral extrêmement stimulant.

Avec les lectures et les discussions autour de la scène, fondées sur la pensée artaldienne, nous avons perçu d'autres pistes possibles. Après avoir défini la distribution – les étudiantes de premier cycle Carla Martins et Michelle Cabral, ainsi que l'étudiante de deuxième cycle Anamaria Sobral –, nous avons entamé nos réunions de préparation. Lors des premières rencontres, nous avons abordé la poétique d'Artaud, les aspects de la dramaturgie d'Arrabal et la pièce choisie. J'ai demandé aux actrices de lire l'intégralité du texte, tout en définissant ensemble l'extrait qui serait présenté.

Nous avons tenu trois réunions de travaux pratiques, au cours desquelles j'ai proposé des exercices de sensibilisation. Durant ces séances, nous avons développé, à partir de l'idée du double et de l'instinct féminin, une séquence d'improvisations fondées sur des mouvements libres. À partir de stimuli sonores, les actrices ont improvisé des gestes à la recherche d'une expression primitive, d'un chemin métaphysique possible vers la libération de l'esprit — une expression qui échappait aux stéréotypes et à la superficialité. L'actrice Michelle Cabral commente : « *Lors de notre première rencontre de répétition, le metteur en scène (Narciso Telles) nous a demandé de chercher à travers le corps la représentation du féminin. Cette façon de marcher, d'agir, de ressentir, etc... La demande m'a semblé étrange, étant donné que le casting était composé de femmes. Au cours de l'exercice, je me suis rendu compte qu'il y a l'être féminin qui est originel et la « femme culturelle », le mythe construit dans la société, de ce qu'est la représentation du féminin, et combien nous, les femmes, sommes inexorablement insérées dans ce contexte. À partir de là, on m'a montré l'ampleur de notre défi en tant qu'actrices, des femmes qui jouent des hommes, qui jouent des femmes. L'homme/féminin, la femme/féminin, l'acteur et son double... L'homme/la femme et leurs masques... Le puzzle était formé. Commence alors la recherche du primitif, de l'origine première, de l'instinct et de l'émotion. La faim.»*

En réponse, les actrices ont élargi leur expression corporelle et, avec leur souffle, ont émis de petits sons, toujours liés au mouvement. L'intégration entre la respiration et les gestes s'appuyait sur la notion d'athlète affectif.

L'acteur porte ses sentiments dans sa musculature, et c'est cela qui libère les affections. En ce sens, le concept de double apparaît également dans le travail de l'acteur, car deux dimensions y sont sollicitées : l'une intérieure (les émotions), l'autre extérieure (comme catalyseur des forces de la nature).

Dans notre processus, ces aspects sont apparus dans les exercices de respiration que nous avons menés pour libérer l'instinct — en particulier chez les doubles de l'architecte. Nous avons ensuite développé des improvisations guidées par les circonstances du passage choisi, jusqu'à parvenir aux dialogues eux-mêmes.

Je laisse la parole aux actrices : « La proposition, lorsqu'elle se rapportait à la question du double, était de rechercher le côté féminin (anima) des personnages ; penser à la fertilité, une source génératrice. Entrer en contact avec le féminin qui suppose légèreté, sensualité, sensibilité m'a fait retomber dans la forme. La déconstruction est alors devenue nécessaire pour que quelque chose de « nouveau » se matérialise, et deux dynamiques m'ont aidé à avancer dans cette direction : l'exercice du fruit et les improvisations liées à la scène elle-même. La dynamique du fruit a ouvert de nouvelles possibilités d'exploration de l'espace et de la relation. Un point intéressant était d'aller au-delà du monde humain vers le purement instinctif - quand « l'animal » finit par remonter à la surface - puisque l'idée serait de manger le fruit « avec tout le corps », de le dévorer. Cela a provoqué l'activation des sens, entraînant un changement corporel. Le deuxième exercice - celui d'improviser à partir de la scène dans laquelle l'Architecte dévore l'Empereur - n'est venu qu'accentuer le premier, car dans la mécanique de l'improvisation, nous finissons par mettre en scène la « déconstruction » réalisée avec la « dévoration du fruit », créant une situation analogue avec l'Empereur. Un autre point fondamental du processus a été les conversations sur l'univers artaldien : nous éclairer pour comprendre la nécessité de ritualiser le repas, par exemple.» (Carla Martins)

« Ensuite, ils m'ont montré ce qu'ils étaient en train de construire : une sorte de rituel qui montrait deux êtres dansant et se sentant l'un l'autre ; l'un, sur le point de dévorer l'autre. J'ai dit à Narciso que je craignais que mon insertion ne brise une organicité déjà travaillée. Il a dit qu'il pensait à moi pour l'empereur qui, au moment de la scène choisie, était déjà un cadavre. À ce moment-là, les choses ont commencé à avoir plus de sens, parce que l'état même de la scène me demandait d'être à l'intérieur et à l'extérieur en même temps. J'ai imaginé que ce doute pourrait être utilisé à notre avantage.

Improviser. J'ai commencé à faire des symboles avec des références au sacré : les mudras que Jésus fait de ses mains (du moins dans l'iconographie connue), les bras du crucifié ; et avec des références sexuelles : une ouverture et une fermeture de jambes, des regards malicieux, etc. Narciso a demandé que cela soit maintenu, car le texte faisait référence aux religions qui interdisent la masturbation, entre autres. Carla respirait bruyamment et s'est également jointe à la chorégraphie.» (Anamaria Sobral)

De nombreuses images et expressions produites proviennent du personnage mythique présent dans la dramaturgie d'Arrabal et ont été incorporées par les actrices au cours de ce processus. Il y avait une volonté de communion avec le public, afin qu'il puisse être contaminé par la mise en scène. Comme le préconisait Artaud, notre objectif était de donner à la scène un caractère pestilentiel et métaphysique, capable de contaminer le public et de provoquer une ébullition dans son esprit.

Il convient de noter que la conduite des improvisations, à partir du fragment choisi, a également été guidée principalement par le corps et la respiration. Le travail sur le texte s'est inscrit dans l'idée du mot enchanteur — c'est-à-dire que le mot devait dépasser son caractère purement linguistique et, en lien avec le corps, entrer dans la voie du rituel. Comme le disait Artaud : « (...) Mais, à côté de ce sens logique, les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique, — pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens » (ARTAUD Antonin, *Second manifeste du théâtre de la cruauté*)

Ce sens enchanteur s'est aussi manifesté dans le costume de l'Empereur. Le choix d'un manteau unique pour l'Empereur a permis à l'ensemble de la distribution d'entrevoir de nouvelles possibilités de création d'images. Par exemple : à la fin de la scène, les architectes sont « dévorés » par le manteau de l'Empereur — image d'un cycle, d'un mythe de l'éternel retour. Il est important de noter que ce manteau était déjà orné de perles, de colliers, de symboles, facilitant ainsi l'établissement d'un univers rituel.

Avec cet exercice scénique, nous avons cherché à faire émerger la puissance de l'enchantement propre au langage du Théâtre de la Cruauté.

Références :

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. São Paulo : Max Limonad, 1987.

ARRABAL, Fernando. *L'architecte et l'empereur d'Assyrie*. São Paulo : Abril Cultural, 1976. Collection de théâtre vivant.

ARRABAL, Fernando (Dominique Sevrain, Alexandre Jodorowsky, Topor). *Le Panique*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1973.



Guilherme Conrado Pereira Rispolli

L'année où le Teatro Ipanema rencontre la poésie de la folie et monte Artaud !

En 1986, le Théâtre Ipanema, fondé à Rio de Janeiro par les acteurs et metteurs en scène Rubens Corrêa et Ivan de Albuquerque, entreprend un travail approfondi autour de l'œuvre d'Antonin Artaud — acteur, dramaturge, metteur en scène et poète français. Ce choix aboutit à la création d'un spectacle intitulé *Artaud !* (1986), dont le titre, accentué par un point d'exclamation, fonctionne à la fois comme cri, appel, et proclamation : une adresse directe au théoricien du Théâtre de la Cruauté. Il ne s'agit pas simplement de représenter Artaud, mais de l'invoquer, de le faire résonner comme une présence vive et dérangeante.

La dramaturgie du spectacle repose sur un montage de textes d'Artaud, extraits de ses écrits théoriques et poétiques, dans lesquels il développe ses conceptions du théâtre, de la vie et du rôle de l'acteur. Cette composition textuelle est articulée autour de l'évocation de sa période d'internement, soulignant la tension entre création et aliénation, entre souffrance et lucidité visionnaire. L'accent est ainsi mis sur la relation d'Artaud avec le corps médical, les traitements qu'il subit, et les effets que ces derniers ont pu produire sur sa pensée et son écriture. Au-delà d'un simple hommage, la mise en scène propose une véritable résurgence de la figure d'Artaud. À travers cette recréation scénique, le Théâtre Ipanema engage un dialogue vivant avec une œuvre dont l'héritage est aussi fulgurant que controversé. Il s'agit, par cette actualisation scénique, de (re)vivre Artaud — de l'incarner comme une force théâtrale, politique et métaphysique agissante.

Dans le document-vidéo *Artaud !* (1986), réalisé par Gilberto Gouma, la première image de Rubens Corrêa le montre assis dans les gradins, comme spectateur parmi les spectateurs. Il déclare alors, dans un geste distancié d'inspiration brechtienne : « *Je regarde Antonin Artaud* ». Cette affirmation introduit un glissement : Corrêa ne se contente pas de représenter Artaud, il s'y identifie, il devient Artaud. Le corps de l'acteur devient ici le lieu d'un processus d'incorporation : il ne s'agit pas d'illustrer un texte, mais de le faire vibrer dans la chair, de le vivre dans une totalité organique. Le discours artaldien, à la fois incantatoire et prophétique, est ici prononcé tel une prière adressée à la figure du « saint Artaud » — figure paradoxale qui s'humanise progressivement sous nos yeux. Sur cette trajectoire, où l'homme de théâtre devient trop humain, se dessine une rencontre abyssale avec l'inconscient : Artaud-Corrêa touche, par l'incarnation, à une zone archaïque et transpersonnelle, celle d'un théâtre comme révélation de forces enfouies.

Le corps peut être envisagé comme un champ de forces, et l'inconscient comme une production d'énergies dans le travail de l'acteur. Dans cette perspective, la pulsion — comprise ici comme le passage entre le somatique et le psychique — insuffle au processus inconscient sa dynamique propre. Le concept de « pulsion » apparaît comme une notion frontière, à l'interface du corps et de l'esprit : elle est le représentant psychique des excitations issues de l'intérieur du corps qui atteignent la psyché, c'est-à-dire une mesure de l'exigence de travail imposée au psychisme par sa connexion avec le corps (KAUFMANN, 2007, p. 439).

Éveillée par le désir, la pulsion est l'énergie qui tend vers un objet, dont le but est la satisfaction ou le soulagement. Elle est à la fois désir corporel et sujet désirant — mais aussi non-désir. Un désir antérieur au désir lui-même : l'essence. La volonté s'y manifeste comme énergie vitale. C'est elle qui pousse Rubens à lutter, avant tout, contre l'excès du corps-organisme.

C'est ici que surgit le CsO artaldien. Si je le cherche, c'est qu'il existe, mais son existence ne présuppose aucune préexistence : ni destin, ni karma. Le corps sans organes est ce qui maintient l'homme en vie : un désir désirant. Il est dodécaphonie et polyphonie mêlées d'un corps vibrant, qui ne manque de rien, car il a l'infini pour prémissse existentielle, pour abîme de l'Etre. Il ne cherche pas à trouver, mais à se perdre dans la recherche. Trouver, c'est mourir. Or, la production du corps sans organes présuppose, d'abord, l'énergie — la vie. Sa quête est donc éternelle, ininterrompue. Lorsque vous croyez être arrivé au corps sans organes, lorsque vous pensez l'avoir trouvé, vous êtes en réalité face à une limite (LINS, 2011, p. 46-47).

La qualité de ce désir est traversée par une tension fondamentale. Selon Guillermo Cacace, « la tension est l'éphémère de ce qui se passe en dépendance absolue de ce qui va se passer. C'est la présence matérielle et inexorable de l'absent qui habite la relation entre les choses » (CACACE, 2012, p. 66). Pour le metteur en scène argentin, cette tension puise sa force dans l'inachevé, et c'est précisément la tâche de l'acteur de s'y impliquer, de se laisser transformer par elle.

Le processus corporel — ou psychosomatique — de l'acteur vise ainsi l'activation des forces de l'inconscient productif, la libération de flux d'énergie qui stimulent les impulsions et enflamment sa corporéité, l'entraînant dans une autre dimension de présence. Comme le souligne Britto, le concept de pulsion est intimement lié à ce flux énergétique qui définit la présence scénique, puisqu'il « présuppose un quantum d'énergie physique » : l'énergie mentale naît de processus corporels. Sans ce flux vital, il n'y a pas de véritable phénomène théâtral. Grotowski l'avait déjà affirmé : l'essence du théâtre réside dans « la pulsation, le mouvement et le rythme ». Il faut un corps-en-vie : c'est de lui que surgissent les impulsions, qui se transforment ensuite en actions et en associations (BRITTO, 2001, p. 11).

Teatro Ipanema

RIO
PREFEITURA

Il s'agit ici de l'intensification de la présence de l'acteur, que l'autrice défend comme une manifestation du langage de l'inconscient dans le jeu scénique. Cette approche nous renvoie à l'idée d'un corps présentifié, c'est-à-dire d'un corps rendu pleinement actif et vibrant dans l'instant, à partir duquel émergeront des actions et des associations scéniques. Ce processus — que l'on pourrait nommer présence-action-association — s'inscrit dans la quête perpétuelle d'une unité organique au cœur du travail de création de l'acteur.

À partir de ce corps en état de veille, des flux imagés et des actions symboliques se déploient, formant une trame dramaturgique qui nous conduit vers un langage de l'inconscient — fragmentaire, non linéaire, chaotique — tel qu'il se manifeste, par exemple, dans la performance de Rubens Corrêa. Chez lui, on observe des transitions récurrentes entre des états apparemment hallucinatoires et des moments d'extrême lucidité. Le spectateur est dérouté par ces passages, par ces basculements temporels où s'imbriquent folie et raison, hallucination et clarté, sans qu'on puisse jamais les dissocier pleinement.

Autrement dit, Rubens nous donne à voir, dans une seule et même action, à la fois la déraison — la folie — et son double, la raison. Il rappelle ainsi, par le geste scénique, que la folie est une composante intrinsèque de ce que l'on appelle raison. Il met en scène, selon les mots de Foucault, la crise de la raison parlant à elle-même. Car nous vivons dans une société folle, malade, qui érige ses propres critères de santé mentale tout en plongeant ses sujets dans un délire normatif : une société où l'adhésion à la logique quotidienne constitue, paradoxalement, un signe de santé. L'acteur, lui, invite à pénétrer dans le délire — non pour s'y perdre, mais pour y reconnaître une autre forme de lucidité.

C'est dans ce renversement que Rubens incarne l'esprit artaldien. Il atteste, par son jeu, de l'existence de cette « fabrique de la folie » qu'est la société moderne. Ainsi, à travers sa performance, on peut penser que Rubens Corrêa active une condition semblable à celle d'un patient en crise psychotique : un sujet traversé, consumé, voire conduit par son inconscient — privé du filtre rationnel, ou du moins en exhibant sciemment les failles. En d'autres termes, l'acteur d'Ipanema semble explorer une forme de performance schizophrénique, dans laquelle il révèle la force de son inconscient — en particulier de sa part folle — à travers l'état scénique du jeu. Il s'agit alors de cette folie lucide, chère à Artaud, en quête d'elle-même, et rappelée dans les dialogues (in)sensés de Foucault, où la raison débat avec elle-même dans une tentative de réconcilier son essence avec la folie. Folie sage, folie reconnue comme le fondement d'un être unique, unifié, qui retrouve son corps.

Au cœur de cette crise de l'être — éruption ontologique que l'on peut interpréter comme un processus de folie naturelle, dans l'esprit des expériences nietzschéennes — affleure cependant une forme d'intégrité. Car de cette traversée, on assiste à l'émergence d'un être à l'état pur. Ce qui se manifeste alors, c'est la profondeur poétique de l'être-acteur.

C'est précisément ce que l'on perçoit dans les gestes de Rubens lorsqu'il se laisse presque tomber dans des images symboliques, abstraites, qui condensent une angoisse extrême. Ces images — si elles n'étaient pas traversées par une touche subtile de réalisme, d'incarnation charnelle — risqueraient de nous rester étrangères. Or, ce sont elles, paradoxalement, qui permettent une identification profonde à cette essence vacillante, nue, de l'humain. Lorsqu'il fixe intensément la caméra, il énonce une (ir)réalité qui nous renvoie à nous-mêmes, qui nous trouble, nous arrache à nos certitudes, et provoque une forme d'étrangeté familière dans le mouvement même de nos retrouvailles intérieures.

Ce jeu de Rubens est celui d'une oscillation continue — une tension — entre réalité interne (le monde intrapsychique) et réalité externe, un jeu d'approximation et de distanciation qui rappelle la méthode brechtienne, mais transposée ici dans le domaine de l'inconscient actif. Son corps palpite, brûle, se charge d'intensités multiples. Sa bouche fait jaillir un flot verbal proche du délire, mais dont la vitesse, le rythme et la forme évoquent un automatisme libre maîtrisé, une glossolalie poétique qui croise la psychanalyse et le rite. Des suspensions, des interruptions de mots ou de phrases, soulignent à la fois des surgissements de lucidité et des éclats de folie — deux faces d'une même matière vive.

La respiration saccadée, les cris répétés, les regards hallucinés, les dilatations de la pupille, le sang qui semble pulser dans ses yeux — tout cela nous éloigne de l'écran, nous ébranle, nous transperce. Le spectateur ressent dans sa propre chair les secousses de cette corporalité en fusion, les démembrations vibrantes de l'être, comme autant de symptômes visibles d'un état schizophrénique poétisé. Ce sont là quelques-unes des qualités symptomatiques de Rubens Corrêa dans sa traversée de cette performance schizophrénique, intégrant pleinement ce que Salles (2004) nomme la poétique de la folie.

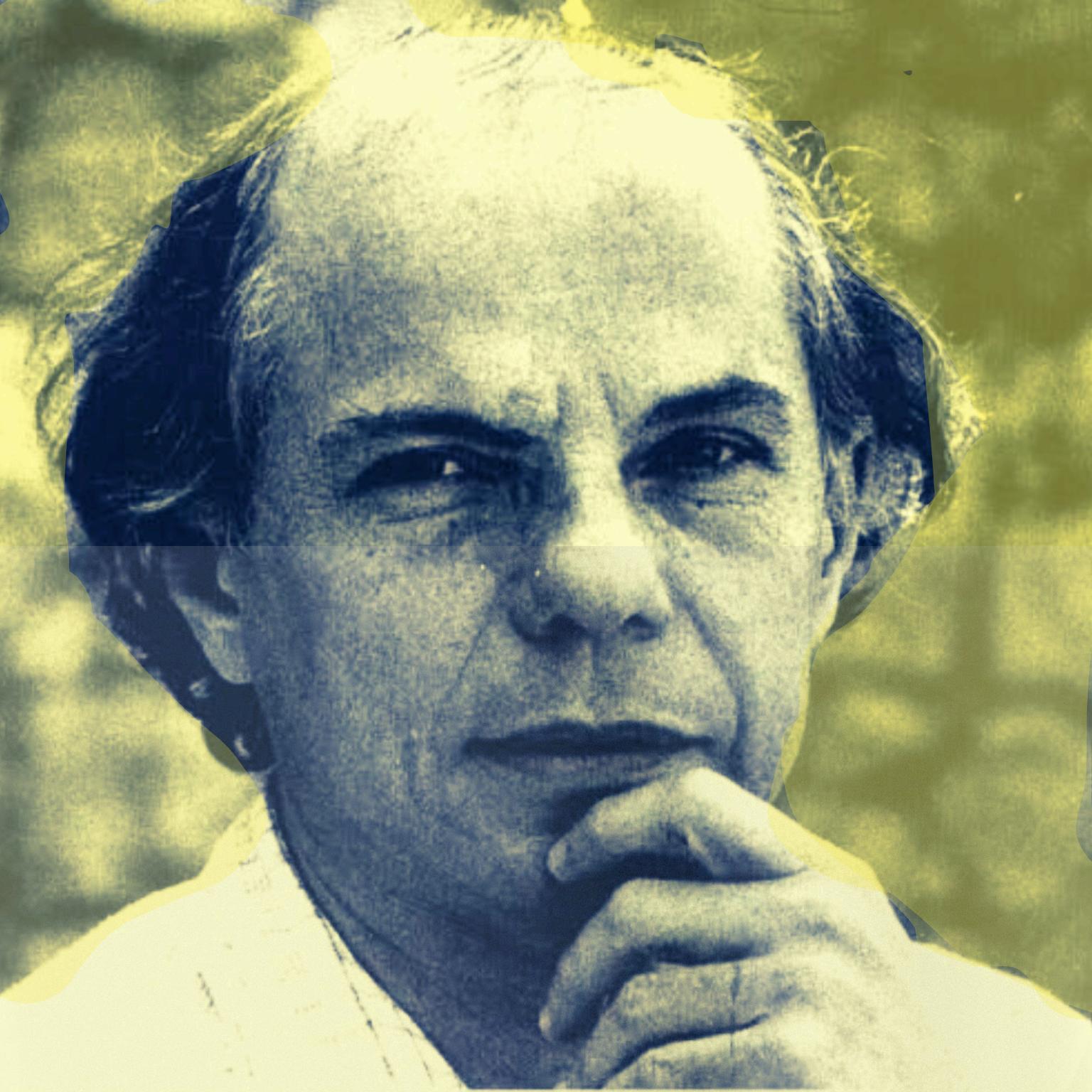
Rubens ne se contente pas d'incarner Artaud : il s'y livre. Il traverse également, dans certaines scènes du spectacle, la matière brûlante de la pensée artaudienne : la magie crue, le théâtre comme lieu sacré, la dénonciation violente de la médecine occidentale et des traitements psychiatriques inhumains. Chaque geste devient alors envoûtement, et sa corporalité se fait incantation. Par un subtil procédé de mise en abyme, il fait apparaître sous nos yeux la cruauté non seulement du théâtre, mais de la vie elle-même — telle qu'Artaud l'a vécue et criée.

Ainsi, Rubens donne corps, voix et souffle à la pensée sensible et convulsive d'Artaud : la folie comme savoir, le corps comme sujet-pensée, la lucidité dans la folie. Il révèle, au cœur même du cri, du spasme, de la transe, une vérité de l'homme : celle d'une reconstruction de soi par sa propre décomposition. Face à une société aliénée, malade, qui nie ses détraquements et dissimule sa violence sous le masque de la normalité, Rubens incarne la révolte de l'être — non comme figure pathologique, mais comme poète de la lucidité extrême. *Artaud !* (1986) devient ainsi la matérialisation scénique de ce que l'on pourrait nommer l'inconscient collectif blessé, ou encore la vérité poétique de l'humain dans sa nudité tragique. C'est l'incarnation d'un cri contre le massacre de l'autre, et avant tout, du soi — perpetré par une société qui s'effondre sur elle-même. Cette œuvre est la folie lucide personnifiée dans le corps et l'âme d'un acteur-monstre : Rubens Corrêa, figure spectrale et sacrée d'un théâtre-métamorphose.

¹⁰ Ce concept a été inventé et défendu par Salles (2004) dans son processus de doctorat.

Références

- ARTAUD !** : Un reportage vidéo. Réalisation vidéo : Gilberto Gouma. Direction scénique : Ivan de Albuquerque. Interprétation : Rubens Corrêa. Rio de Janeiro : collection personnelle, 1986.
- ARTAUD**, Antonin. *Le théâtre et son double*. Traduit par Teixeira Coelho. Conseil en traduction par Monica Stahel. 3e éd. São Paulo : Martins Fontes, 2006.
- Langue et vie**. São Paulo : Perspectiva, 2014.
- BRITTO**, Beatriz de Araújo. *L'inconscient dans le processus de création de l'acteur – Pour une scène des sens (l'expérience de la création collective)*. 2001. Thèse (Master) – Université de São Paulo, Ecole de communication et d'arts de l'Université de São Paulo – Arts du spectacle.
- CACACE**, Guillermo. *La tension dramatique*. Dans : CARREIRA, André ; FORTES, Ana Luiza ; MATOS, Lara. Opholdmareoborder : Rapports de voyage. Florianópolis : Expérience underground, 2012.
- DERRIDA**, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Traduit par Maria Beatriz Marques, Nizza Da Silva, Pedro Leite Lopes et Pérola de Carvalho. São Paulo : Perspectiva, 2014.
- FELÍCIO**, Vera Lúcia G. *La recherche de la lucidité chez Artaud*. São Paulo : Perspectiva – FAPESP, 1996.
- FONTA**, Sérgio. Rubens Corrêa : un saut dans la lumière. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- FOUCAULT**, Michel. *Histoire de la folie : à l'âge classique*. Traduit par José Teixeira Coelho Neto. São Paulo : Perspectiva, 2017.
- KAUFMANN**, Pierre. *Dictionnaire encyclopédique de psychanalyse : l'héritage de Freud et de Lacan*. Traduit par Vera Ribeiro et Maria Luzia X. par A. Borges. Conseil par Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro : Zahar, 1996.
- KHOURY**, Simon. *Arrière-scène*. Rio de Janeiro : Letras e Expressões, 2000. (Série de théâtre brésilien).
- LINS**, Daniel. *Antonin Artaud : l'artisan du corps sans organes*. São Paulo : Lumme Editor, 2011.
- MELHEM**, Samir Murad. *L'influence d'Antonin Artaud sur l'œuvre de l'acteur et metteur en scène Rubens Corrêa*. 1998. Thèse (Master) – Université fédérale de l'État de Rio de Janeiro, Centre de lettres et d'arts.
- MÈREDIEU**, Florence de. *C'était Antonin Artaud*. Traduit par Isa Kopelman et l'équipe de Perspectiva. São Paulo : Perspectiva, 2011.
- RÍSPOLLI**, Guilherme Conrado Pereira. Rubens Corrêa, c'est Artaud ! : les manifestations (de) l'inconscient(s) dans le travail de l'acteur [une recherche du jeu schizophrénique rubénien]. 2018. 177 f. : il. Thèse (Master) – Université fédérale d'Uberlândia, programme d'études supérieures en arts du spectacle.
- SALLES**, Nara Graça. Les sens : un établissement scénique, des processus de création issus de la poétique d'Antonin Artaud. 2004. 269 f. Thèse (Doctorat) – Université fédérale de Bahia, Ecole de théâtre, Ecole de danse.
- SILVEIRA**, Nise da. *Un homme à la recherche de son mythe*. Dans : LUCCESI, Marco (Org). Artaud : La nostalgie de More. Rio de Janeiro : Numen, 1989.



Ceandro Sousa Alves

Le théâtre comme délire: Artaud, le rêve et la poétique de la cruauté d'un point de vue brésilien

Une nuit de sommeil agité, j'ai rêvé que je tuais quelqu'un. Quelqu'un sans visage, sans nom, sans passé. Aucun lien affectif, aucun différend, aucun motif. J'ai rêvé que je tuais, mais je ne me souviens ni du comment, ni du pourquoi. Ce cauchemar, dont je garde encore la trace, me revient par éclats : des images confuses, traversées d'une terreur sourde et d'un sentiment de culpabilité. Je me souviens m'être réveillé dans l'obscurité de ma chambre, effrayé par cette sensation, mais lucide : ce n'était qu'un agencement étrange de mon esprit, une alchimie obscure de symboles et de significations que la raison ne parvient pas à démêler. Encore étourdi par ce réveil brutal, avec cette impression vivante dans le corps, j'ai tenté de ne pas me rendormir — comme pour m'extraire de l'emprise du cauchemar.

De ce rêve, qui s'efface lentement avec le temps, persiste pourtant une sensation humaine intense — peut-être même une clé pour approcher l'univers d'Antonin Artaud. Par le biais de ces expériences extrêmes — oniriques, délirantes, érotiques, ou indicibles —, se révèle la singularité de sa contribution au théâtre contemporain. J'ai croisé la pensée d'Artaud à différentes étapes de ma formation, et chaque rencontre me donne l'impression de le comprendre autrement, tout en me perdant dans l'inextricable tissu de ses réflexions. Ses écrits sont comme des rêves traversant la raison : ils ne construisent pas une pensée linéaire, mais ouvrent des routes obscures, sinuées, vers l'inconscient.

Quel est ce théâtre dont il s'agit ? Dans "La Troisième Lettre sur le langage", Artaud revient sur son propre "Manifeste de la cruauté" qu'il juge trop rigide, trop bref. Il s'interroge sur le malentendu qu'il aurait provoqué par cette formulation trop serrée de ses idées. Pourtant, cette pensée heurtée, pleine de torsions imprévues, participe à la compréhension de sa poétique. Elle épouse le désordre du délire, secoue les certitudes, et déstabilise les fondements de la scène occidentale.

En créant le spectacle *Kamal*, fruit des recherches menées dans le cadre de mon master, j'ai découvert dans cette œuvre scénique des principes qui dialoguent intimement avec les expérimentations d'Antonin Artaud. *Kamal à Tel Aviv* (2021) est le titre original de la pièce écrite par Rafael Lorran. Le drame s'inspire d'un événement réel : l'attaque perpétrée contre la discothèque LGBTQIA+ Studio 49 à Tel Aviv (Israël), en 2002. Ce jour-là, un kamikaze tenta de pénétrer dans deux établissements de nuit, mais fut abattu par les agents de sécurité avant d'atteindre sa cible ; l'explosion eut lieu en amont de l'acte terroriste, interrompu in extremis.

À partir de documents journalistiques relatifs à l'affaire, Lorran (2021) imagine une trame fictionnelle, construite autour des instants qui ont précédé l'événement. Il y interroge les tensions internes du personnage de Kamal, tirailé entre foi religieuse et désir sexuel. Souhaitant approfondir la recherche sur la relation entre érotisme et performance, Narciso Telles (metteur en scène du spectacle) et moi avons élaboré une pratique scénique qui dépasse les seules dimensions textuelles de la dramaturgie, afin d'explorer les états corporels induits par la mise en représentation — en cherchant ce que le corps peut produire comme altération de présence, comme intensité incarnée.

Pour penser ce processus, il convient de rappeler combien les notions de délire, de chaos et de rêve réaffirment la poétique d'Artaud, et résonnent dans la construction de l'événement théâtral dans des directions multiples. Dans *Kamal*, nous sommes partis de l'érotisme, non pas comme thématique, mais comme moteur ontologique : champ de réalisation de l'impossible, de l'indicible. Il s'agit peut-être d'un concept opérant selon la même logique que la pensée d'Artaud — une pensée de la fracture, de l'excès, de la transgression. Sur ce point, l'auteur écrit : « *Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débondent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur.* »

(Le théâtre de la cruauté, *Le Théâtre et son Double*)

Dans cet extrait, Artaud s'éloigne résolument de l'idée d'une scène narrative ou illustrative, pour revendiquer une expérience sensorielle, immersive, organique. À d'autres endroits, il évoque cette « expérience intérieure » — qui ne relève ni de la psychologie, ni de la morale — comme un accès direct à des forces obscures, archaïques. Lorsqu'il parle d'obsessions érotiques ou de sauvagerie, Artaud rejoue, par d'autres voies, la pensée de Georges Bataille, pour qui l'érotisme engage un désir de transgression fondamental, constitutif de l'humain. Dans cette perspective, l'érotisme n'est pas seulement pulsion, mais puissance d'effraction : il brise les frontières entre soi, l'autre et le monde, suspend les pactes symboliques établis, et ouvre un espace où s'inventent de nouvelles formes d'agir, de ressentir, d'habiter l'instant.

Dans le récit de rêve qui ouvre cette réflexion, les faits sont exposés de manière peu pertinente, avec un manque de détails marquants. Ce qu'il m'en reste pourtant, ce n'est pas la narration elle-même, mais le sentiment intense et authentique que fait naître la fiction. Comment faire du théâtre un espace de traversées, à l'image des rêves ?

Dans l'intimité de la salle de répétition du spectacle *Kamal*, divers accords sociaux se tissent progressivement au fil du processus. Au-delà de la qualité de présence, nous avons découvert que l'espace-temps scénique devenait le lieu où la désobéissance était non seulement permise, mais attendue. La tension entre jeu et mise en scène s'est révélée féconde : elle engendrait de nouveaux matériaux, élargissait l'enquête, et ouvrait la voie à une poétique obscène et radicale.

Artaud fonde sa recherche théâtrale sur la respiration, élément vital du rythme et de l'exécution scénique. À sa suite, nous avons exploré dans la respiration la dynamique même des états intérieurs étudiés, dynamiques qui affleurent dans les improvisations et dans la composition du spectacle. En observant comment mots et gestes modulaient le souffle, nous avons inversé notre approche de l'expérimentation : c'est désormais l'air – ou son absence – qui trace des chemins de création, donnant corps à la matière scénique.

De la respiration lente et silencieuse à la respiration rythmée, en passant par la perte de contrôle du souffle et du corps sur scène, nous avons cherché à atteindre un état de délire, à la fois érotique et violent, inscrit au cœur de notre processus de création. C'est à travers ce travail sur les dynamiques respiratoires que le conflit s'est mis à vibrer dans l'œuvre. *Kamal* navigue ainsi entre les sommets du divin et les gouffres de l'inconscient, exposant ses propres incohérences autant que celles du pacte civilisationnel. Pulsions violentes, désirs érotiques, culpabilités religieuses remplissent l'espace scénique, dans une performance traversée de transitions brusques, sans construction préalable, d'un état à l'autre.

Ce transit psychophysique, rapide et déstabilisant, est responsable du « bruit » généré lors des représentations. Dès lors, nous ne cherchions pas à développer un récit mystérieux autour de la tentative d'attentat terroriste, point de départ de l'œuvre – cet élément était expliqué dans le programme. Ce qui nous importait, c'était de mettre en scène la généalogie de la haine, et d'exposer l'intensité du conflit humain face à la tentation de choisir la mort.

Même si la violence et l'érotisme étaient des thèmes explicitement abordés par la structure dramaturgique, c'est dans le jeu des acteurs que ces éléments ont pris tout leur poids symbolique et affectif. Actions, gestes, paroles : tout semblait dissonant, composant une scène traversée par différents niveaux de tension et des rapports au temps en friction constante. Cette dissonance — ou plutôt cette disharmonie productive — constitue peut-être le trait le plus marquant du travail d'acteur de Rubens Corrêa (1931-1996), une figure essentielle pour Narciso Telles.

À travers Rubens Corrêa, nous nous rapprochons des recherches et des visions créatrices d'Antonin Artaud. Au Brésil, Corrêa est sans doute l'artiste qui a le mieux saisi le caractère viscéral, organique et bouleversant que proposait Artaud, incarnant magistralement les principes fondamentaux du Théâtre de la Cruauté.

Enfermé dans une chambre, enfermé dans son propre corps et dans une construction civilisatrice oppressante, Kamal bascule dans le délire. L'acteur délire ! La joie est délirante. La peur, la douleur : toutes deviennent des forces délirantes. La scène elle-même devient délire. Ce moment de basculement, où le contrôle est perdu, où l'on se laisse envahir, traverser, et où l'on se réjouit de cette expérience extrême, c'est cela, le délire.



Références

ALVES, Leandro Sousa. *Encore douteux qu'il soit compris : perspectives porno-érotiques sur la photoperformance, l'écriture créative et la scène théâtrale*. Mémoire de Master en Arts de la scène. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, 2023. Disponible sur : <http://orcid.org/0009-0001-2158-1030>. Consulté le 13 sept. 2024.

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son Double*. São Paulo : Max Limonad, 1987.

BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Trad. Antônio Carlos Viana. São Paulo : LePM Éditora, 1987.

LORRAN, R. Kamal, In : *Écho de voix sans souffle : dramaturgies*. Carlos Araque Osório, Narciso Telles (dir.). Vitória-ES : Editions Couusa, 2021.

Kader Benamer

Artaud des antipodes

ou la rencontre de la vie et l'oeuvre d'un auteur français avec un groupe de rock argentin en 1970

A la façon d'Homère, du Marquis de Sade, de Jean-Luc Godard, de Pablo Picasso, de Marilyn Monroe, Artaud est devenu un nom avant d'être l'écrivain d'une oeuvre. Son patronyme a recouvert à la manière d'une ombre portée celle-ci. Les titres de ses livres, *L'Ombilic des limbes*, *Le Théâtre et son double*, *Van Gogh le suicidé de la société* sont perçus comme des manifestes effaçant les textes en eux-même. La postérité l'a fait être ce qu'il voulait détruire. Tout paradoxe est ironie dans le fond et la forme. Antonin Artaud s'est inscrit malgré lui dans cette tension artistique et existentielle. Ainsi son nom comme une icône a dépassé les frontières de son existence et de son pays. Lui qui recherchait l'errance, le paganisme, l'archaïsme, avec ses voyages irlandais et mexicains comme étapes extrêmes, a trouvé en Amérique du Sud un accueil sous forme d'écho particulièrement original et inattendu [1]. En plus d'être lues, ses œuvres y donnèrent lieu à un album de musique. En Argentine, un groupe versé dans un rock entre accents blues et envolées psychédéliques au nom particulièrement parlant de « Pescado Rabioso », littéralement « poiscaille enragée » composa un album ayant pour simple titre ARTAUD.

L'année 1973 était plus que tout artaldienne en Argentine. Le leader et chanteur à l'aura languide, Luis Alberto Spinetta[2], y écrivit toutes les paroles (en espagnol) sous la dictée in absentia d'Antonin Artaud, mort en 1948. C'est son album le plus personnel. Il y a en effet, une forte communion païenne et une intertextualité enchevêtrée entre Antonin Artaud, né au moment de l'avènement de l'électricité et du primitivisme, les guitares électriques du groupe de rock Pescado Rabioso et les paroles teintées de réalisme magique de Spinetta, versé dans une forme d'occultisme clairvoyant et une révolte contre le régime dictatorial de son pays à coup de distorsions et de dissertations.

[1] L'Amérique latine était et demeure un espace curieux et formidable pour les théories et pratiques alternatives et avant-gardistes et autres psychologies des profondeurs . Le discours d'Artaud s'y fraya une voie transcontinentale et y eut une réception large et inattendue.

[2] Il fut considéré comme l'un des pères fondateurs du rock argentin. Adulé dans le monde hispanophone, sa voix tantôt doucereuse, tantôt puissante est associée au surréalisme à la résistance contre la dictature

Cet album contient neuf morceaux :

*Todas las hojas son del viento
Cementerio Club
Por
Superchería
La sed verdadera
Cantata de puentes amarillos
Bajan
A Starosta, el idiota
Las habladurías del mundo*

Si on rassemble tous ces titres de chansons, en essayant de les transposer dans un français approximatif, cela donnerait : « *Toutes les feuilles viennent du vent, au Club du Cimetière par tromperie et la vraie soif, la chanson des ponts jaunes. Ils descendant des hauts fiefs mais l'idiot est ragots du monde* ». ».

Par cette concaténation lexicale, on peut considérer que c'est un concept-album qui se propose à nous. Cependant, notre propos ne consiste pas en une étude savante ou une explication de texte des chansons qui composent cet album, même s'il serait souhaitable et méritant de s'adonner à une exégèse musicologique tant les chansons sont hermétiques et amphigouriques et les sonorités particulièrement référencées. Pour expliciter un peu plus l'influence artaldienne de l'album, nous pouvons, tout au moins, nous intéresser, au septième morceau, "Bajan", qu'on peut traduire par : "Ils descendant".

Ce morceau est inspiré d'Artaud qui en fait office de point de départ et d'hypotexte caché. Artaud, suivant, poursuivant ainsi une de ses propensions mentales et sentimentales et un de ses tropismes intellectuels qu'est l'identification, il s'éprend souvent (au sens fort du terme) d'un objet ou d'un personnage pour y cerner, y desceller, y retrouver, y puiser un reflet. Reflet aberrant en lequel sa schizophrénie paranoïde peut trouver un abri et un abîme. Artaud n'a jamais été intéressé par les héros flamboyants mais par les perdants magnifique, moins par les magnificences d'une culture que par la décadence d'une civilisation. Il ne s'apitoie pas sur le sort des vaincus et ou des marginaux mais au contraire, en fait une apologie exemplaire.

A trois siècle de sa chute définitive effective qui arrive selon la doxa historiographique en 476 après Jésus-Christ, l'empire romain montre des signes de faiblesse, des maux provenant du corps social et de la classe politique , rongés à l'orée de ses confins. C'est ainsi qu'une dynastie « barbare » se retrouve au sommet d'un empire vacillant, médiocre : les Sévères. Ils sont originaires de la rive opposée de la Méditerranée , d'Afrique du nord et de la Syrie actuelles, autrement dit Numides et Syriaques. Outre Septime Sévère, comme fondateur de cette marmaille monarchique, en 193 après Jésus-Christ, il y aura Caracalla, Geta et pléthore de femmes toutes prénommées Julia, mais surtout, il y eut Sextus Varius Avitus Bassianus alias Héliogabale.

Les Sévères pour asseoir leur pouvoir (délirant) se font descendre du lignage des Antonin. Tous ces éléments sont évidemment porteurs d'un trop-plein sémiologique qui fascine Antonin Artaud, natif de Marseille d'une mère orientale, Euphrasie Nalpas, née à Smyrne dans les restes de l'empire ottoman. Il écrira en 1934 un essai, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, lors d'un discours de santé lui permettant un répit approximatif.

Luis Alberto Spinetta dans « Bajan » évoque et invoque sur le ton d'une ballade blues-rock, avec un riff de guitare virtuose, une histoire entre amour et folie où des personnages souhaitent devenir des éléments astraux: soleil et lune: "Tengo tiempo / Para saber / Si lo que sueño concluye en algo / No te apures/ Ya más loco /Porque es entonces cuando las horas /Bajan /El día /Es vidrio sin sol /Bajan/La noche /Te oculta la voz /Y además /Vos querés Sol /Despacio también /Podés hallar la Luna /Viejo roble /Del camino/Tus hojas siempre se agitan algo /Nena, nena /Qué bien te ves/Cuando en tus ojos no importa si las horas / Bajan /El día / Se sienta a morir / Bajan/ La noche/ Se nubla sin fin / Y además/ Vos sos el Sol / Despacio también / Podés ser la Luna."

Héliogabale, jamais nommé, est tout de même bien présent. Tous les éléments lexicaux et symboliques se retrouvent. Apparaît tout un cheminement allégorique, sous forme d'une catabase astrale entre soleil et lune menant à la démence. Même la pochette de l'album s'inscrit pleinement dans ce champs sémiotique. Elle est d'un camaïeu verdâtre avec une photo d'Artaud à la façon d'une vignette disposée en haut à droite. On n'y distingue pas le visage d'Antonin, le jeune premier s'essayant à une carrière cinématographique ou le dandy posant pour Man Ray mais la figure d'Artaud le Mômo[3] marquée par la maladie mentale, les opiacés et les électrochocs auquel il reste un an à vivre. Par le truchement d'une esthétique de la réception[4] réservant des suites intempestives et des postérités inattendues, au delà des mers et des océans, la vie et l'oeuvre de l'écrivain surréaliste Antonin Artaud a rencontré la vie et l'oeuvre du groupe de rock hispanophone et sud-américain Pescado Rabioso qui n'aurait sans doute pas refusé non plus le cousinage d'un tout autre poisson soluble[5]...

[3] Artaud, Antonin; *Artaud le Mômo* , Bordas, 1947 (illustré de huit dessins originaux de l'auteur)
réédition particulièrement soignée : Histoire vécue d'Artaud-Mômo , Fata Morgana, 2009.

[4] Jauss, Hans Robert *Pour une esthétique de la réception* (trad. de l'allemand par Claude Maillard. Préface de Jean Starobinski), 1978, édition Gallimard, coll . Bibliothèque des idées.

[5] Breton, André, *Poisson soluble*, Gallimard Collection Poésie/Gallimard (no300).



Julie Couart

//ARTAUD//



Je suis une artiste passionnée par l'exploration des formes théâtrales et des récits engagés. Metteuse en scène et directrice de la Cie des CriArts, je développe un univers où l'émotion, la poésie et la réflexion sociale se mêlent intimement. Mon parcours artistique est marqué par une recherche constante de nouvelles formes d'expression et une volonté de questionner le monde à travers le prisme du spectacle vivant et de l'art en général.

Le théâtre est, pour moi, un espace de transformation, un lieu où les corps, les voix et les émotions tissent ensemble une vérité qui dépasse le réel. Il ne se contente pas de raconter des histoires, il les incarne, les transcende et les offre au public sous une forme sensible et percutante. Mon approche repose sur une mise en scène qui cherche l'authenticité des êtres et des situations, en explorant les zones de tension entre texte et mouvement, entre silence et parole.

Avec la Compagnie des CriArts, j'ai voulu bâtir un théâtre engagé, sensoriel et vivant. Chaque spectacle est une invitation à la rencontre, à l'échange, à une expérience partagée où la scène devient un miroir des questionnements contemporains. Nous travaillons à partir d'un langage scénique hybride, mêlant les disciplines artistiques – musique, danse, vidéo – pour enrichir le propos et donner à voir autrement.

Je crois profondément que le théâtre doit provoquer, déranger parfois, mais surtout éveiller des résonances intimes chez les spectateur·ice·s. Ainsi, chaque mise en scène est pensée comme une immersion, où l'émotion prime et où le public est amené à interroger ses propres repères. En cela, mon travail avec la Compagnie des CriArts s'inscrit dans une dynamique de recherche et de renouvellement, cherchant sans cesse de nouvelles formes pour toucher, interroger et bousculer. Nos créations se nourrissent d'un travail exigeant sur le texte, le mouvement et la lumière, cherchant à révéler l'invisible, à donner voix à l'indicible. Chaque spectacle est une invitation à ressentir, à questionner, à se laisser surprendre.

Depuis mes débuts dans l'univers du théâtre, la pensée d'Antonin Artaud a toujours résonné en moi comme une source d'inspiration profonde et incontournable. Son rejet du théâtre classique, son désir de transcender la parole au profit d'une expérience totale et viscérale, et sa quête d'un langage scénique primitif trouvent un écho dans ma propre recherche artistique. Cette vision résonne particulièrement avec ma propre conception du théâtre, où l'incantation, la multiplicité des genres artistiques et le cri occupent une place centrale.

Antonin Artaud et sa vision d'un théâtre organique et engagé se sont révélés à moi au fur et à mesure de mes explorations et rencontres. Dans mes créations, je cherche le vacarme, le cruel, le vrai et l'insoluble. Mon processus de création a pour nécessité : le corps, l'incantation, la multiplicité des genres artistiques.

Le cri. Donner vie à la violence. Scander une révolte. Je cherche à redéfinir le public et son acte en tant qu'humain. Lui donner nécessité de dire d'agir. Il est d'une grande nécessité de transformer le théâtre traditionnel en une expérience primitive et cérémonielle, destinée à libérer le subconscient humain et à révéler l'homme à lui-même.

Artaud concevait le théâtre comme une force capable de réveiller des vérités enfouies, une forme de convulsion nécessaire pour sortir le spectateur de son confort. Son "Théâtre de la Cruauté" ne prônait pas la violence gratuite, mais une immersion sensorielle totale, un choc émotionnel visant à révéler l'essence brute de l'humain. De la même manière, ma démarche théâtrale s'articule autour d'une volonté d'explorer les profondeurs de l'âme humaine à travers une approche corporelle intense, où le langage n'est qu'un élément parmi d'autres dans la construction du sens. L'un de mes points de convergence avec Artaud réside dans l'importance du corps comme vecteur essentiel de l'expression théâtrale. Pour moi, le geste, le souffle, le rythme ont une primauté sur le texte, permettant de libérer une parole plus organique et instinctive. Comme lui, je cherche à redonner au théâtre sa dimension rituelle, à l'éloigner de l'illustratif pour qu'il devienne un acte transformateur, un rite cathartique autant pour l'acteur que pour le spectateur.

De plus, sa vision du langage actuel comme insuffisant à exprimer l'indicible nourrit ma réflexion sur l'usage du silence, du cri, de la déstructuration du texte dans mes créations. Artaud rejettait le langage codifié et intellectuel pour revenir à une forme de communication plus primitive et viscérale. De même, mon travail vise à déconstruire les structures narratives habituelles pour faire émerger une parole fragmentée, portée par l'émotion brute plutôt que par la logique rationnelle. Enfin, Artaud considérait le théâtre comme un espace où l'on repousse les limites du corps et de l'esprit, un lieu où l'on touche à une vérité essentielle, au-delà du jeu psychologique ou de la simple représentation.

Cette vision m'accompagne dans ma manière de concevoir la scène comme un espace d'expérimentation où le public n'est pas un simple témoin, mais un participant actif de l'expérience théâtrale. Mes mises en scène proposent une approche où le corps, la voix et la scénographie deviennent des vecteurs essentiels de sens, au-delà des mots. Je m'efforce de créer une atmosphère immersive qui résonne avec les idées d'Artaud.

J'utilise des éléments visuels forts, des jeux de lumière et des sons dissonants pour intensifier les émotions et provoquer une réflexion chez le/la spectateur·ice. En jouant sur la physicalité des acteur·ice·s et sur des thématiques profondes telles que la souffrance, la révolte et l'absurde, je m'inscris dans cette démarche d'un théâtre qui vise à déranger, éveiller les consciences et confronter le public à l'essence même de l'existence humaine. Comme évoqué ci-dessus, depuis plusieurs années, mon travail artistique s'inscrit dans une exploration de l'univers d'Antonin Artaud, une figure incontournable du théâtre et de la littérature qui continue d'inspirer mon approche créative. Mon projet //ARTAUD//, prévu pour 2026, s'inscrit dans cette continuité en prolongeant et en renouvelant cette quête. Dans //ARTAUD//, j'explore cette frontière ténue entre l'art et la vérité, cherchant à transporter le public au-delà du vivant, à travers une performance hybride et organique. Mon processus de création s'inspire des textes et pensées d'Artaud. Il vise à provoquer un impact profond sur les spectateur·ice·s en sollicitant intensément leurs sens. Cette approche se traduit par une mise en scène où le corps de l'acteur central n'est pas le seul protagoniste, où la scénographie est pensée pour être immersive, et où le texte est incarné de manière viscérale.

Une inspiration vivante et en mutation :

L'œuvre d'Antonin Artaud n'est pas une simple référence statique pour moi : elle est un territoire en perpétuel mouvement. Sa vision du théâtre comme une expérience totale et viscérale, son exploration de la souffrance, du langage et du corps nourrissent mon propre langage artistique. //ARTAUD// s'inscrit dans cette dynamique en revisitant son héritage à travers des formes contemporaines et immersives.

Un projet entre performance, texte et espace :

Avec //ARTAUD//, je souhaite créer une expérience qui entremèle différentes disciplines : performance, texte, installation sonore et visuelle. L'idée est d'offrir aux spectateur·ice·s un parcours sensoriel où la parole et le corps se confrontent, dans un écho aux concepts artaldien du Théâtre de la Cruauté. Ce projet ne se veut pas une simple illustration de son œuvre, mais une réinvention qui intègre des questionnements contemporains : la fragmentation de l'identité, la place du corps dans la société, la dématérialisation du langage, l'invisible (quel est-il ?). En ce sens, //ARTAUD// cherche à mettre en tension l'héritage et la nouveauté, dans une forme hybride et expérimentale. 2026 sera l'année où //ARTAUD// prendra forme, en poursuivant mon travail de recherches et d'expérimentation dans l'esprit des Screen Tests d'Andy Warhol, avec toute mon équipe. Accompagnée de mes lectures – Müller, Deleuze & Guattari, Beckett, Bataille – et de mes rencontres : Masato Masura, Olivier de Sagazan, William Cobbing... Et animée de ma révolte et de mon propre cri : BOUSCULER LE MONDE & DONNER LUMIÈRE AU SACRÉ.





ÉCHO
ANTONIN ARTAUD

Pour toute remarque ou retour, écrivez-nous à
l'adresse suivante : echoantoninartaude@outlook.fr