

Antonin Artaud

Le théâtre et son double

Celui qui ne verrait dans *Le théâtre et son double* qu'un traité inspiré montrant comment rénover le théâtre – bien qu'il y ait sans nul doute contribué –, celui-là se méprendrait étrangement. C'est qu'Antonin Artaud, quand il nous parle du théâtre, nous parle surtout de la vie, nous amène à réviser nos conceptions figées de l'existence, à retrouver une culture sans limitation. *Le théâtre et son double*, écrit il y a trois quarts de siècle déjà, est une œuvre magique comme le théâtre dont elle rêve, vibrante comme le corps du véritable acteur, haletante comme la vie même dans un jaillissement toujours recommencé de poésie.

Antonin Artaud

Le théâtre et son double

folio essais

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, 1922 © Adagp, 2013. Collection André Gide



A 32301 intégral F8
ISBN 978-2-07-032301-2



9 782070 323012

folio essais

840 "19"
ART A
2

Antonin Artaud

Le théâtre et son double

suivi de

Le théâtre
de Séraphin

PPN 00 898 167

ex 3.

Gallimard

Pg 10484

UNIVERSITÉ PARIS DIDEROT-PARIS 7
BIBLIOTHÈQUE CENTRALE

Dans la même collection

LES TARAHUMARAS, n° 52.
MESSAGES RÉVOLUTIONNAIRES, n° 320.

Antonin Artaud place en tête du *Théâtre et son double* un texte où la description d'une épidémie de peste n'est rien de moins qu'une effrénante allégorie du théâtre. Cette peste, elle se propage et tue à Marseille où elle a été amenée par un navire en provenance du Proche-Orient. A Marseille où lui-même naît le 4 septembre 1896. Du Proche-Orient dont sont originaires ses deux grand-mères levantines, sœurs séparées par la vie dans leur petite enfance et qui se sont retrouvées, une génération plus tard, à Marseille, mères mariant leurs enfants, la fille de l'une épousant le fils de l'autre. Le bateau porteur du germe reliait le Proche-Orient à la Provence comme, plus tard, le feront les navires marchands sur lesquels naviguaient son grand-père, puis son père, tous deux capitaines marins. Cela, pour signaler qu'il n'est guère de texte d'Antonin Artaud où sa biographie n'intervienne et que lire attentivement son œuvre suffit à connaître les principales étapes de sa vie.

Elève moyen, écrira-t-il plus tard, il a une enfance banale de petit bourgeois choyé. La fin de l'adolescence est perturbée par une sérieuse crise dépressive. Il s'ensuit des séjours en stations climatiques et maisons de santé. La guerre lui est évitée. Mobilisé durant l'été 1916, il est définitivement réformé quelques mois après et passe la fin des hostilités dans un établissement suisse, où il prend pour la première fois de l'opium sur prescription médicale.

En 1920, il arrive à Paris. De taille moyenne, son port de tête le grandit ; le visage très beau, au modélisé sensible qu'avive le regard de ses yeux d'un bleu très vif, il veut être comédien. Classes chez

© Éditions Gallimard, 1964.

UNIVERSITÉ PARIS DIDEROT-PARIS 7
BIBLIOTHÈQUE CENTRALE

Dullin. Débuts prometteurs au cinéma. (Disons-le tout de suite, s'il l'avait vraiment voulu, après ses succès dans *Napoléon*, d'Abel Gance (1926-1927), et dans *la Passion de Jeanne d'Arc*, de Carl Dreyer (1927), il aurait pu devenir une vedette ; et, d'ailleurs, on le verra, en 1927, figurer parmi les acteurs choisis par Cinémôde pour un concours où les lecteurs du magazine doivent élire les étoiles de l'année.) Très vite, dans l'un et l'autre domaine, il ne se satisfait pas de n'être qu'un acteur : c'est la mise en scène qui le tente. Il écrit aussi des poèmes et publie son premier recueil : *Tric Trac du Ciel* (1923).

Il soumet alors quelques poèmes au directeur de la *Nouvelle Revue française* et celui-ci les refuse. Événement sans grande originalité : pareille mésaventure est arrivée à bien des jeunes poètes. Pourtant, cette fois, toute une façon de concevoir la littérature et l'œuvre va s'en trouver fondamentalement transformée. C'est qu'il estime que ces poèmes même manqués ont droit à l'existence et il l'écrit. Le problème posé est si essentiel que le directeur de la revue lui propose de publier les lettres où il en est débattu. C'est la fameuse *Correspondance avec Jacques Rivièvre* (1924, elle paraîtra en volume en 1927).

Peu après, Antonin Artaud adhère au mouvement surréaliste où, très vite, son rôle devient décisif. De cette époque datent *le Péte-Nerf* (1925), *l'Ombilic des Limbes* (1925) et de miroitantes proses qui seront rassemblées dans *l'Art et la Mort* (1929). Toutes ces œuvres nous renseignent parfaitement sur sa vie, les sentiments qu'il éprouve, les drames qui sont les siens. On y lit aussi bien son dépit à se découvrir mauvais acteur dans un film, la véhémence qu'il introduit dans le surréalisme, que sa souffrance à ne pouvoir faire exister sa pensée, son impossibilité à s'atteindre lui-même, sa fiévreuse revendication concernant le libre usage de l'opium, ou son incapacité à vivre avec une compagne.

A la fin de 1926, aidé par le couple Allendy, il fonde, avec Roger Vitrac et Robert Aron, le Théâtre Alfred Jarry qui, en ne totalisant que huit représentations, donnera quatre spectacles mémorables dont Antonin Artaud est l'unique metteur en scène. Le cinquième, longtemps projeté, ne sera jamais monté, et l'on peut dire qu'en 1930 l'aventure du Théâtre Alfred Jarry est achevée. Celle du

Théâtre de la Crusade commence. C'est une période d'activité et de créativité intenses : manifestes, lectures, conférences, dont *le Théâtre et son double* porte témoignage et qui trouvera sa conclusion en 1935 dans *les Cenci*, drame écrit, mis en scène et joué par Antonin Artaud. Spectacle qui ne passe pas inaperçu, bien qu'il lui faille l'arrêter au bout de dix-sept représentations : c'est un désastre financier, mais, pense-t-il, un « succès dans l'Absolu ».

Entre-temps, en 1934, il a publié un essai sur *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, dont la métaphysique poétique baigne dans une sanglante et sexuelle théâtralité.

Fin 1935, il décide de quitter l'Europe. L'ailleurs, pour lui, sera le Mexique où il vivra près d'une année, parvenant tant bien que mal à subsister grâce à une activité de conférencier et de journaliste. Sa toxicomanie, selon ceux qui l'ont côtoyé alors, a atteint un degré extrême. A la fin de son séjour, il partira pour la Sierra tarahumara qu'il escalade à cheval, conduit par un unique guide. Tout ce qu'il a vu et vécu, les cérémonies rituelles autour du peyot auxquelles il a été admis à participer, seul étranger parmi les Indiens, les paysages hantés de signes qu'il a traversés, tout cela nous est restitué dans *D'un voyage au pays des Tarahumaras*.

Après cette année de relative trêve, c'est le retour à Paris, dans un monde qui le rejette, un Erète où les cures de désintoxication se succèdent sur un fond de dénuement total et de dramatisation permanente : il forme un irréalisable projet de mariage, très vite et brutalement rompu. Ses dires deviennent prophétiques. Il n'est que de lire *les Nouvelles Révélations de l'Être*, signées « le Révélé » (1937), pour prendre la mesure de son exaltation. Elle va lui faire entreprendre un mythique voyage en Irlande, à la recherche des vestiges laissés par les antiques druides, armé d'une canne noueuse qu'il dit avoir autrefois été celle de saint Patrick. De Cobb, son périple le conduit d'abord à Galway, ensuite à Inishmore, la plus grande des îles Aran, de nouveau à Galway pour s'achever à Dublin où il est appréhendé pour vagabondage, incarcéré à Mountjoy Prison, ramené à Cobb pour être rapatrié contre son gré sur le Washington. On ne saura sans doute jamais de façon exacte ce qui s'est passé sur le navire. Mais on connaît ce qui en est résulté : encamisolé, il est, au débarquement, transporté à l'hôpital général

du Havre. Transféré ensuite d'un asile psychiatrique à un autre, il restera interné jusqu'en 1946 où on le retrouve à Rodez : il vient d'y passer trois années, bénéfiques en ce sens qu'il n'y est pas mort de malnutrition comme cela aurait pu lui arriver en zone occupée — de nouveau, c'était la guerre —, maléfiques parce qu'on lui a appliqué un traitement par l'électrochoc contre lequel il n'a cessé de protester. Il a perdu à peu près toutes ses dents et se voit vieilli avant l'âge. Mais, patiemment, jour après jour, les deux dernières années, il s'est reconstruit et a reforgé cet instrument mystérieux qu'est un verbe, une langue. Et cela a donné les bouleversantes *Lettres de Rodez* dont l'apprécié remet en question toute poésie. Il a aussi réhabilité sa main à dessiner.

En mai 1946, il voit enfin cesser son enfermement, mais il lui reste à peine deux années à vivre. Elles vont être tout spécialement fécondes. Artaud le Mômo, Ci-gît précédé de la Culture indienne, Van Gogh le suicidé de la société jalonnent ces quelque vingt mois pendant lesquels il dicte aussi *Suppôts et Supplicateur*, dessine des visages humains, prononce ou plutôt essaie de prononcer une conférence au Vieux-Colombier dont les spectateurs survivants sont encore pantelants.

Son dernier acte public est une émission radiophonique : *Poser en finir avec le jugement de dieu*, dont la diffusion est interdite.

Il meurt à l'aube du 4 mars 1948.

Son œuvre posthume est considérable.

Paula Thévenin.

Le théâtre et son double

PRÉFACE

LE THÉÂTRE ET LA CULTURE¹

Les numéros renvoient aux notes
qui figurent à la fin du livre

Jamais, quand c'est la vie elle-même qui s'en va, on n'a autant parlé de civilisation et de culture. Et il y a un étrange parallélisme entre cet effondrement généralisé de la vie qui est à la base de la démoralisation actuelle et le souci d'une culture qui n'a jamais coïncidé avec la vie, et qui est faite pour régenter la vie.

Avant d'en revenir à la culture je considère que le monde a faim, et qu'il ne se soucie pas de la culture; et que c'est artificiellement que l'on veut ramener vers la culture des pensées qui ne sont tournées que vers la faim.

Le plus urgent ne me paraît pas tant de défendre une culture dont l'existence n'a jamais sauvé un homme du souci de mieux vivre et d'avoir faim, que d'extraire de ce que l'on appelle la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim.

Nous avons surtout besoin de vivre et de croire à ce qui nous fait vivre et que quelque chose nous fait vivre,

— et ce qui sort du dedans mystérieux de nous-même, ne doit pas perpétuellement revenir sur nous-même dans un souci grossièrement digestif.

Je veux dire que s'il nous importe à tous de manger tout de suite, il nous importe encore plus de ne pas gaspiller dans l'unique souci de manger tout de suite notre simple force d'avoir faim.

Si le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation.

Ce ne sont certes pas les systèmes à penser qui manquent ; leur nombre et leurs contradictions caractérisent notre vieille culture européenne et française : mais où voit-on que la vie, notre vie, ait jamais été affectée par ces systèmes ?

Je ne dirai pas que les systèmes philosophiques soient choses à appliquer directement et tout de suite ; mais de deux choses l'une :

Où ces systèmes sont en nous et nous en sommes imprégnés au point d'en vivre, et alors qu'importent les livres ? ou nous n'en sommes pas imprégnés et alors ils ne mériteraient pas de nous faire vivre ; et de toute façon qu'importe leur disparition ?

Il faut insister sur cette idée de la culture en action et qui devient en nous comme un nouvel organe, une sorte de souffle second : et la civilisation c'est de la culture qu'on applique et qui régit jusqu'à nos actions

les plus subtiles, l'esprit présent dans les choses ; et c'est artificiellement qu'on sépare la civilisation de la culture et qu'il y a deux mots pour signifier une seule et identique action.

On juge un civilisé à la façon dont il se comporte et il pense comme il se comporte ; mais déjà sur le mot de civilisé il y a confusion ; pour tout le monde un civilisé cultivé est un homme renseigné sur des systèmes, et qui pense en systèmes, en formes, en signes, en représentations.

C'est un monstre chez qui s'est développée jusqu'à l'absurde cette faculté que nous avons de tirer des pensées de nos actes, au lieu d'identifier nos actes à nos pensées.

Si notre vie manque de soufre, c'est-à-dire d'une constante magie, c'est qu'il nous plaît de regarder nos actes et de nous perdre en considérations sur les formes rêvées de nos actes, au lieu d'être poussés par eux.

Et cette faculté est humaine exclusivement. Je dirai même que c'est une infection de l'humain qui nous gâte des idées qui auraient dû demeurer divines ; car loin de croire le surnaturel, le divin inventé par l'homme je pense que c'est l'intervention millénaire de l'homme qui a fini par nous corrompre le divin.

Toutes nos idées sur la vie sont à reprendre à une époque où rien n'adhère plus à la vie. Et cette pénible scission est cause que les choses se vengent, et la poésie qui n'est plus en nous et que nous ne parvenons plus à

retrouver dans les choses ressort, tout à coup, par le mauvais côté des choses ; et jamais on n'aura vu tant de crimes, dont la bizarrerie gratuite ne s'explique que par notre impuissance à posséder la vie.

Si le théâtre est fait pour permettre à nos refoulements de prendre vie, une sorte d'atroce poésie s'exprime par des actes bizarres où les altérations du fait de vivre démontrent que l'intensité de la vie est intacte, et qu'il suffirait de la mieux diriger.

Mais si fort que nous réclamions la magie, nous avons peur au fond d'une vie qui se développerait tout entière sous le signe de la vraie magie.

C'est ainsi que notre absence enracinée de culture s'étonne de certaines grandioses anomalies et que par exemple dans une île sans aucun contact avec la civilisation actuelle le simple passage d'un navire qui ne contient que des gens bien portants puisse provoquer l'apparition de maladies inconnues dans cette île et qui sont une spécialité de nos pays : zona, influenza, grippe, rhumatismes, sinusite, polynévrite, etc., etc.

Et de même si nous pensons que les nègres sentent mauvais, nous ignorons que pour tout ce qui n'est pas l'Europe, c'est nous, blancs, qui sentons mauvais. Et je dirai même que nous sentons une odeur blanche, blanche comme on peut parler d'un « mal blanc »

Comme le fer rougi à blanc on peut dire que tout ce qui est excessif est blanc ; et pour un Asiatique la

couleur blanche est devenue l'insigne de la plus extrême décomposition.

Ceci dit, on peut commencer à tirer une idée de la culture, une idée qui est d'abord une protestation.

Protestation contre le rétrécissement insensé que l'on impose à l'idée de la culture en la réduisant à une sorte d'inconcevable Panthéon ; ce qui donne une idolâtrie de la culture, comme les religions idolâtres mettent des dieux dans leur Panthéon.

Protestation contre l'idée séparée que l'on se fait de la culture, comme s'il y avait la culture d'un côté et la vie de l'autre ; et comme si la vraie culture n'était pas un moyen raffiné de comprendre et d'exercer la vie.

On peut brûler la bibliothèque d'Alexandrie. Audessus et en dehors des papyrus, il y a des forces : on nous enlèvera pour quelque temps la faculté de retrouver ces forces, on ne supprimera pas leur énergie. Et il est bon que de trop grandes facilités disparaissent et que des formes tombent en oubli, et la culture sans espace ni temps et que détient notre capacité nerveuse reparaira avec une énergie accrue. Et il est juste que de temps en temps des cataclysmes se produisent qui nous incitent à en revenir à la nature, c'est-à-dire à retrouver la vie. Le vieux totémisme des bêtes, des pierres, des objets chargés de foudre, des costumes bestialement imprégnés, tout ce qui sert en un mot à capter, à diriger, et à dériver des forces, est pour nous

une chose morte, dont nous ne savons plus tirer qu'un profit artistique et statique, un profit de jouisseur et non un profit d'acteur.

Or le totémisme est acteur car il bouge, et il est fait pour des acteurs ; et toute vraie culture s'appuie sur les moyens barbares et primitifs du totémisme, dont je veux adorer la vie sauvage, c'est-à-dire entièrement spontanée.

Ce qui nous a perdu la culture, c'est notre idée occidentale de l'art et le profit que nous en retirons. Art et culture ne peuvent aller d'accord, contrairement à l'usage qui en est fait universellement !

La vraie culture agit par son exaltation et par sa force, et l'idéal européen de l'art vise à jeter l'esprit dans une attitude séparée de la force et qui assiste à son exaltation. C'est une idée paresseuse, inutile, et qui engendre, à bref délai, la mort. Les tours multiples du Serpent Quetzalcoatl, s'ils sont harmonieux, c'est qu'ils expriment l'équilibre et les détours d'une force dormante ; et l'intensité des formes n'est là que pour séduire et capter une force qui, en musique, éveille un déchirant clavier.

Les dieux qui dorment dans les Musées : le dieu du Feu avec sa cassolette qui ressemble au trépied de l'Inquisition ; Tlaloc l'un des multiples dieux des Eaux, à la muraille de granit verte ; la Déesse Mère des Eaux, la Déesse Mère des Fleurs ; l'expression immuable et qui sonne, sous le couvert de plusieurs

étages d'eau, de la Déesse à la robe de jade verte ; l'expression transportée et bienheureuse, le visage crépitant d'aromes, où les atomes du soleil tournent en rond, de la Déesse Mère des Fleurs ; cette espèce de servitude obligée d'un monde où la pierre s'anime parce qu'elle a été frappée comme il faut, le monde des civilisés organiques, je veux dire dont les organes vitaux aussi sortent de leur repos, ce monde humain entre en nous, il participe à la danse des dieux, sans se retourner ni regarder en arrière, sous peine de devenir, comme nous-mêmes, des statues effritées de sel.

Au Mexique, puisqu'il s'agit du Mexique, il n'y a pas d'art et les choses servent. Et le monde est en perpétuelle exaltation.

A notre idée inerte et désintéressée de l'art une culture authentique oppose une idée magique et viollement égoïste, c'est-à-dire intéressée. Car les Mexicains captent le Manas, les forces qui dorment en toute forme, et qui ne peuvent sortir d'une contemplation des formes pour elles-mêmes, mais qui sortent d'une identification magique avec ces formes. Et les vieux Totems sont là pour hâter la communication.

Il est dur quand tout nous pousse à dormir, en regardant avec des yeux attachés et conscients, de nous éveiller et de regarder comme en rêve, avec des yeux qui ne savent plus à quoi ils servent, et dont le regard est retourné vers le dedans.

C'est ainsi que l'idée étrange d'une action désinté-

ressée se fait jour, mais qui est action, tout de même, et plus violente de côtoyer la tentation du repos.

Toute vraie effigie a son ombre qui la double; et l'art tombe à partir du moment où le sculpteur qui modèle croit libérer une sorte d'ombre dont l'existence déchirera son repos.

Comme toute culture magique que des hiéroglyphes appropriés déversent, le vrai théâtre a aussi ses ombres; et, de tous les langages et de tous les arts, il est le seul à avoir encore des ombres qui ont brisé leurs limitations. Et, dès l'origine, on peut dire qu'elles ne supportaient pas de limitation.

Notre idée pétrifiée du théâtre rejoint notre idée pétrifiée d'une culture sans ombres, et où de quelque côté qu'il se retourne notre esprit ne rencontre plus que le vide, alors que l'espace est plein.

Mais le vrai théâtre parce qu'il bouge et parce qu'il se sert d'instruments vivants, continue à agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie. L'acteur qui ne refait pas deux fois le même geste, mais qui fait des gestes, bouge, et cortes il brutalise des formes, mais derrière ces formes, et par leur destruction, il rejoint ce qui survit aux formes et produit leur continuation.

Le théâtre qui n'est dans rien mais se sert de tous les langages : gestes, sons, paroles, feu, cris, se retrouve exactement au point où l'esprit a besoin d'un langage pour produire ses manifestations.

Et la fixation du théâtre dans un langage : paroles

écrites, musique, lumières, bruits, indique à bref délai sa perte, le choix d'un langage prouvant le goût que l'on a pour les facilités de ce langage; et le desséchement du langage accompagne sa limitation.

Pour le théâtre comme pour la culture, la question reste de nommer et de diriger des ombres : et le théâtre, qui ne se fixe pas dans le langage et dans les formes, détruit par le fait les fausses ombres, mais prépare la voie à une autre naissance d'ombres autour desquelles s'agrège le vrai spectacle de la vie.

Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre; et l'important est de ne pas croire que cet acte doive demeurer sacré, c'est-à-dire réservé. Mais l'important est de croire que n'importe qui ne peut pas le faire, et qu'il y faut une préparation.

Ceci amène à rejeter les limitations habituelles de l'homme et des pouvoirs de l'homme, et à rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité.

Il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre, et où l'homme impavidement se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître. Et tout ce qui n'est pas né peut encore naître pourvu que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d'enregistrement.

Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes. Et

s'il est encore quelque chose d'inféral 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 leurs bûchers.

LE THÉÂTRE ET LA PESTE¹

Les archives de la petite ville de Cagliari, en Sardaigne, contiennent la relation d'un fait historique et étonnant,

Une nuit de fin avril ou du début de mai 1720, vingt jours environ avant l'arrivée à Marseille du vaisseau le *Grand-Saint-Antoine*, dont le débarquement coïncida avec la plus merveilleuse explosion de peste qui ait fait bourgeonner les mémoires de la cité, Saint-Rémy, vice-roi de Sardaigne, que ses responsabilités réduites de monarque avaient peut-être sensibilisé aux virus les plus pernicieux, eut un rêve particulièrement affligeant : il se vit pesteur et il vit la peste ravager son minuscule État.

Sous l'action du fléau, les cadres de la société se liquéfient. L'ordre tombe. Il assiste à toutes les déroutées de la morale, à toutes les débâcles de la psychologie, il entend en lui le murmur de ses humeurs, déchirées, en pleine défaite, et qui, dans une vertigineuse déperdition de matière,

LA MISE EN SCÈNE
ET LA MÉTAPHYSIQUE¹

Il y a au Louvre une peinture de Primitif, connu ou inconnu, je ne sais, mais dont le nom ne sera jamais représentatif d'une période importante de l'histoire de l'art. Ce Primitif s'appelle Lucas van den Leyden et il rend à mon sens inutiles et non avenus les quatre ou cinq cents ans de peinture qui sont venus après lui. La toile dont je parle s'intitule *les Filles de Lot*, sujet biblique de mode à cette époque-là. Certes on n'entendait pas, au Moyen Age, la Bible comme nous l'entendons aujourd'hui, et cette toile est un exemple étrange des déductions mystiques qui peuvent en être tirées. Son pathétique en tout cas est visible même de loin, il frappe l'esprit par une sorte d'harmonie visuelle foudroyante, je veux dire dont l'acuité agit tout entière et se rassemble dans un seul regard. Même avant d'avoir pu voir de quoi il s'agit, on sent qu'il se passe là quelque chose de grand, et l'oreille, dirait-on, en est émue en même temps que l'œil. Un

drame d'une haute importance intellectuelle, semble-t-il, se trouve ramassé là comme un rassemblement brusque de nuages que le vent, ou une fatalité beaucoup plus directe, aurait amenés à mesurer leurs foudres.

Et en effet le ciel du tableau est noir et chargé, mais même avant d'avoir pu distinguer que le drame était né dans le ciel, se passait dans le ciel, l'éclairage particulier de la toile, le fouillis des formes, l'impression qui s'en dégage de loin, tout cela annonce une sorte de drame de la nature, dont je défie bien n'importe quel peintre des Hautes Époques de la peinture de nous proposer l'équivalent.

Une tente se dresse au bord de la mer, devant laquelle Loth, assis avec sa cuirasse et une barbe du plus beau rouge, regarde évoluer ses filles, comme s'il assistait à un festin de prostituées.

Et en effet elles se pavinent, les unes en mères de famille, les autres en guerrières, se peignent les cheveux et font des armes, comme si elles n'avaient jamais eu d'autre but que de charmer leur père, de lui servir de jouet ou d'instrument. C'est ainsi qu'apparaît le caractère profondément incestueux du vieux thème que le peintre développe ici en des images passionnées. Preuve qu'il en a compris absolument comme un homme moderne, c'est-à-dire comme nous pourrions la comprendre nous-

mêmes, toute la profonde sexualité. Preuve que son caractère de sexualité profonde mais poétique ne lui a, pas plus qu'à nous, échappé.

Sur la gauche du tableau, et un peu en arrière-plan, s'élève à de prodigieuses hauteurs une tour noire, étayée à sa base par tout un système de rocs, de plantes, de chemins en lacets marqués de bornes, ponctués çà et là de maisons. Et par un heureux effet de perspective, un de ces chemins se dégage à un moment donné du fouillis à travers lequel il se faufilait, traverse un pont, pour recevoir finalement un rayon de cette lumière orageuse qui déborde d'entre les nuages, et asperge irrégulièrement la contrée. La mer dans le fond de la toile est extrêmement haute, et en plus extrêmement calme étant donné cet écheveau de feu qui bouillonne dans un coin du ciel.

Il arrive que dans le grésillement d'un feu d'artifice, à travers le bombardement nocturne des étoiles, des fusées, des bombes solaires, nous voyions tout à coup se révéler à nos yeux dans une lumière d'hallucination, venus en relief sur la nuit, certains détails du paysage : arbres, tour, montagnes, maisons, dont l'éclairage et dont l'apparition demeureront définitivement liés dans notre esprit avec l'idée de ce déchirement sonore ; il n'est pas possible de mieux exprimer cette soumission des aspects divers du paysage au feu manifesté dans

le ciel, qu'en disant que bien qu'ils possèdent leur lumière propre, ils demeurent malgré tout en relation avec lui, comme des sortes d'échos ralentis, comme de vivants points de repère nés de lui et placés là pour lui permettre d'exercer toute sa force de destruction.

Il y a d'ailleurs dans la façon dont le peintre décrit ce feu quelque chose d'affreusement énergique, et de troublant comme un élément encore en action et mobile dans une expression immobilisée. Peu importe par quels moyens cet effet est atteint, il est réel; il suffit de voir la toile pour s'en convaincre.

Quoiqu'il en soit, ce feu dont nul ne niera l'impression d'intelligence et de méchanceté qui s'en dégage, sert, par sa violence même, de contre-poids dans l'esprit à la stabilité matérielle et pesante du reste.

Entre la mer et le ciel, mais vers la droite, et sur le même plan en perspective que la Tour Noire, s'avance une mince langue de terre couronnée d'un monastère en ruine.

Cette langue de terre, si proche qu'elle paraisse du rivage sur lequel se dresse la tente de Loth, laisse place à un golfe immense dans lequel semble s'être produit un désastre maritime sans précédent. Des vaisseaux coupés en deux et qui n'arrivent pas à couler s'appuient sur la mer comme sur des

béquilles, laissant de toutes parts flotter leurs mâtures arrachées et leurs espars².

Dire pourquoi l'impression de désastre, qui se dégage de la vue d'un ou deux navires seulement en morceaux, est si totale, serait difficile.

Il semble que le peintre ait eu connaissance de certains secrets concernant l'harmonie linéaire, et des moyens de la faire agir directement sur le cerveau, comme un réactif physique. En tout cas cette impression d'intelligence répandue dans la nature extérieure, et surtout dans la façon de la représenter, est visible dans plusieurs autres détails de la toile, témoin ce pont de la hauteur d'une maison de huit étages dressé sur la mer, et où des personnages, à la queue leu leu, défilent comme les Idées dans la grotte de Platon³.

Prétendre que les idées qui se dégagent de ce tableau sont claires serait faux. Elles sont en tout cas d'une grandeur dont la peinture qui ne sait que peindre, c'est-à-dire toute la peinture de plusieurs siècles, nous a complètement désaccoutumés.

Il y a accessoirement, du côté de Loth et de ses filles, une idée sur la sexualité et la reproduction, avec Loth qui semble mis là pour profiter de ses filles abusivement, comme un frelon.

C'est à peu près la seule idée sociale que la peinture contienne.

Toutes les autres idées sont métaphysiques. Je

regrette beaucoup de prononcer ce mot-là, mais c'est leur nom; et je dirai même que leur grandeur poétique, leur efficacité concrète sur nous, vient de ce qu'elles sont métaphysiques, et que leur profondeur spirituelle est inséparable de l'harmonie formelle et extérieure du tableau.

Il y a encore une idée sur le Devenir que les divers détails du paysage et la façon dont ils sont peints, dont leurs plans s'annihilent ou se correspondent, nous introduisent dans l'esprit absolument comme une musique le ferait.

Il y en a une autre sur la Fatalité, exprimée moins par l'apparition de ce feu brusque, que par la façon solennelle dont toutes les formes s'organisent ou se désorganisent au-dessous de lui, les unes comme courbées sous un vent de panique irrésistible, les autres immobiles et presque ironiques, toutes obéissant à une harmonie intellectuelle puissante, qui semble l'esprit même de la nature, extériorisé.

Il y a encore une idée sur le Chaos, il y en a sur le Merveilleux, sur l'Équilibre; il y en a même une ou deux sur les impuissances de la Parole dont cette peinture suprêmement matérielle et anarchique semble nous démontrer l'inutilité.

Je dis en tout cas que cette peinture est ce que le théâtre devrait être, s'il savait parler le langage qui lui appartient.

Et je pose une question :

Comment se fait-il qu'au théâtre, au théâtre du moins tel que nous le connaissons en Europe, ou mieux en Occident, tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots, ou si l'on veut tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue (et le dialogue lui-même considéré en fonction de ses possibilités de sonorisation sur la scène, et des exigences de cette sonorisation) soit laissé à l'arrière-plan?

Comment se fait-il d'ailleurs que le théâtre occidental (je dis occidental car il y en a heureusement d'autres, comme le théâtre oriental, qui ont su conserver intacte l'idée de théâtre, tandis qu'en Occident cette idée s'est, — comme tout le reste, — prioritisée), comment se fait-il que le théâtre occidental ne voie pas le théâtre sous un autre aspect que celui du théâtre dialogué?

Le dialogue — chose écrite et parlée — n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre; et la preuve, c'est que l'on réserve dans les manuels d'histoire littéraire une place au théâtre considéré comme une branche accessoire de l'histoire du langage articulé.

Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret.

Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé.

On me demandera quelles sont ces pensées que la parole ne peut exprimer et qui pourraient beaucoup mieux que par la parole trouver leur expression idéale dans le langage concret et physique du plateau?

Je répondrai à cette question un peu plus tard. Le plus urgent me paraît être de déterminer en quoi consiste ce langage physique, ce langage matériel et solide par lequel le théâtre peut se différencier de la parole.

Il consiste dans tout ce qui occupe la scène, dans tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène, et qui s'adresse d'abord aux sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit comme le langage de la parole. (Je sais bien que les mots eux aussi ont des possibilités de sonorisation, des façons diverses de se projeter dans l'espace, que l'on appelle les *intonations*. Et il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur la valeur concrète de l'intonation au théâtre, sur cette faculté qu'ont les mots de créer eux aussi une musique

suivant la façon dont ils sont prononcés, indépendamment de leur sens concret, et qui peut même aller contre ce sens, — de créer sous le langage un courant souterrain d'impressions, de correspondances, d'analogies; mais cette façon théâtrale de considérer le langage est déjà un côté du langage accessoire pour l'auteur dramatique, et dont, surtout actuellement, il ne tient plus du tout compte dans l'établissement de ses pièces. Donc passons.)

Ce langage fait pour les sens doit au préalable s'occuper de les satisfaire. Cela ne l'empêche pas de développer ensuite toutes ses conséquences intellectuelles sur tous les plans possibles et dans toutes les directions. Et cela permet la substitution à la poésie du langage, d'une poésie dans l'espace qui se résoudra justement dans le domaine de ce qui n'appartient pas strictement aux mots.

Sans doute aimerait-on avoir, pour mieux comprendre ce que je veux dire, quelques exemples de cette poésie dans l'espace, capable de créer des sortes d'images matérielles, équivalant aux images des mots. On retrouvera ces exemples un peu plus loin.

Cette poésie très difficile et complexe revêt de multiples aspects : elle revêt d'abord ceux de tous les moyens d'expression utilisables sur une scène*,

* Dans la mesure où ils se révèlent capables de profiter des possibilités physiques immédiates que la scène leur offre pour

comme musique, danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonations, architecture, éclairage et décor.

Chacun de ces moyens a sa poésie à lui, intrinsèque, ensuite une sorte de poésie ironique qui provient de la façon dont il se combine avec les autres moyens d'expression; et les conséquences de ces combinaisons, de leurs réactions et de leurs destructions réciproques, sont faciles à apercevoir.

Je reviendrai un peu plus loin sur cette poésie qui ne peut avoir toute son efficacité que si elle est concrète, c'est-à-dire si elle produit objectivement quelque chose, du fait de sa présence *active* sur la scène; — si un son comme dans le Théâtre Balinaius équivaut à un geste, et au lieu de servir de décor, d'accompagnement à une pensée, la fait évoluer, la dirige, la détruit, ou la change définitivement, etc.

Une forme de cette poésie dans l'espace, — en dehors de celle qui peut être créée par des combinaisons de lignes, de formes, de couleurs, d'objets à l'état brut, comme on en trouve dans tous les arts, — appartient au langage par signes. Et on me laissera parler un instant, j'espère, de cet

substituer aux formes figées de l'art des formes vivantes et menaçantes, par lesquelles le sens de la vieille magie cérémoniale peut retrouver sur le plan du théâtre une nouvelle réalité; dans la mesure où ils cèdent à ce qu'on pourrait appeler la *tentation physique* de la scène.

autre aspect du langage théâtral pur, qui échappe à la parole, de ce langage par signes, par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique tels qu'ils existent dans certaines pantomimes non perverties.

Par « pantomime non pervertie » j'entends la pantomime directe où les gestes au lieu de représenter des mots, des corps de phrases, comme dans notre pantomime européenne vieille de cinquante ans seulement, et qui n'est qu'une déformation des parties muettes de la comédie italienne, représentent des idées, des attitudes de l'esprit, des aspects de la nature, et cela d'une manière effective, concrète, c'est-à-dire en évoquant toujours des objets ou détails naturels, comme ce langage oriental qui représente la nuit par un arbre sur lequel un oiseau qui a déjà fermé un œil commence à fermer l'autre. Et une autre idée abstraite ou attitude d'esprit pourrait être représentée par quelques-uns des innombrables symboles de l'Écriture, exemple : le trou d'aiguille à travers lequel le chameau est incapable de passer.

On voit que ces signes constituent de véritables hiéroglyphes, où l'homme, dans la mesure où il contribue à les former, n'est qu'une forme comme une autre, à laquelle, du fait de sa nature double, il ajoute pourtant un prestige singulier.

Ce langage qui évoque à l'esprit des images d'une poésie naturelle (ou spirituelle) intense donne bien

l'idée de ce que pourrait être au théâtre une poésie dans l'espace indépendante du langage articulé.

Quoiqu'il en soit de ce langage et de sa poésie, je remarque que dans notre théâtre qui vit sous la dictature exclusive de la parole, ce langage de signes et de mimique, cette pantomime silencieuse, ces attitudes, ces gestes dans l'air, ces intonations objectives, bref tout ce que je considère comme spécifiquement théâtral dans le théâtre, tous ces éléments quand ils existent en dehors du texte, sont pour tout le monde la partie basse du théâtre, on les appelle négligemment « de l'art », et ils se confondent avec ce que l'on entend par mise en scène ou « réalisation », bien heureux quand on n'attribue pas au mot de mise en scène l'idée de cette somptuosité artistique et extérieure, qui appartient exclusivement aux costumes, aux éclairages, et au décor.

Et en opposition avec cette façon de voir, façon qui me paraît à moi tout occidentale ou plutôt latine, c'est-à-dire butée, je dirai que dans la mesure où ce langage part de la scène, où il tire son efficacité de sa création spontanée sur la scène, dans la mesure où il se bat directement avec la scène sans passer par les mots (et pourquoi n'imaginerait-on pas une pièce composée directement sur la scène, réalisée sur la scène), — c'est la mise en scène qui est le théâtre beaucoup plus que la pièce écrite et

parlée. On va me demander sans doute de préciser ce qu'il y a de latin dans cette façon de voir opposée à la mienne. Ce qu'il y a de latin, c'est ce besoin de se servir des mots pour exprimer des idées qui soient claires. Car pour moi les idées claires sont, au théâtre comme partout ailleurs, des idées mortes et terminées.

L'idée d'une pièce faite de la scène directement, en se heurtant aux obstacles de la réalisation et de la scène impose la découverte d'un langage actif, actif et anarchique, où les délimitations habituelles des sentiments et des mots soient abandonnées.

En tout cas, et je m'empresse de le dire tout de suite, un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire tout ce qu'il y a en lui de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, d'anti-poète et de positiviste, c'est-à-dire d'Occidental.

Je sais bien d'ailleurs que le langage des gestes et attitudes, que la danse, que la musique sont moins capables d'élucider un caractère, de raconter les pensées humaines d'un personnage, d'exposer des états de conscience clairs et précis que le langage verbal, mais qui a dit que le théâtre était fait pour élucider un caractère, pour la solution de conflits d'ordre humain et passionnel, d'ordre actuel et

psychologique comme notre théâtre contemporain en est rempli?

Étant donné le théâtre tel que nous le voyons ici on dirait qu'il ne s'agit plus dans la vie que de savoir si nous baiserons bien, si nous ferons la guerre ou si nous serons assez lâches pour faire la paix, comment nous nous accommodons de nos petites angoisses morales, et si nous prendrons conscience de nos « complexes » (ceci dit en langage savant) ou bien si nos « complexes » nous étouffent. Il est rare d'ailleurs que le débat s'élève jusqu'au plan social et que le procès de notre système social et moral soit entrepris. Notre théâtre ne va jamais jusqu'à se demander si ce système social et moral ne serait par hasard pas inique.

Or je dis que l'état social actuel est inique et bon à détruire. Si c'est le fait du théâtre de s'en préoccuper, c'est encore plus celui de la mitraille. Notre théâtre n'est même pas capable de poser la question de la façon brûlante et efficace qu'il faudrait, mais la poserait-il qu'il sortirait encore de son objet qui est pour moi plus hautain et plus secret.

Toutes les préoccupations plus haut énumérées puient l'homme invraisemblablement, l'homme provisoire et matériel, je dirai même l'*homme-charogne*. Ces préoccupations en ce qui me concerne me dégoûtent, me dégoûtent au plus haut degré comme

à peu près tout le théâtre contemporain, aussi humain qu'il est anti-poétique, et qui, trois ou quatre pièces exceptées, me paraît puer la décadence et la sanie.

Le théâtre contemporain est en décadence parce qu'il a perdu le sentiment d'un côté du sérieux et de l'autre du rire. Parce qu'il a rompu avec la gravité, avec l'efficacité immédiate et pernicieuse, — et pour tout dire avec le Danger.

Parce qu'il a perdu d'autre part le sens de l'humour vrai et du pouvoir de dissociation physique et anarchique du rire.

Parce qu'il a rompu avec l'esprit d'anarchie profonde qui est à la base de toute poésie.

Il faut bien admettre que tout dans la destination d'un objet, dans le sens ou dans l'utilisation d'une forme naturelle, tout est affaire de convention.

La nature quand elle a donné à un arbre la forme d'un arbre aurait tout aussi bien pu lui donner la forme d'un animal ou d'une colline, nous aurions pensé arbre devant l'animal ou la colline, et le tour aurait été joué.

Il est entendu qu'une jolie femme a une voix harmonieuse; si nous avions entendu depuis que le monde est monde toutes les jolies femmes nous appeler à coups de trompe et nous saluer de barrissements, nous aurions pour l'éternité associé

l'idée de barrissement à l'idée de jolie femme, et une partie de notre vision interne du monde en aurait été radicalement transformée.

On comprend par là que la poésie est anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations. Elle est anarchique aussi dans la mesure où son apparition est la conséquence d'un désordre qui nous rapproche du chaos.

Je n'en donnerai pas de nouveaux exemples. On pourrait les multiplier à l'infini et pas seulement avec des exemples humoristiques comme ceux dont je viens de me servir.

Théâtralement ces inversions de formes, ces déplacements de significations pourraient devenir l'élément essentiel de cette poésie humoristique et dans l'espace qui est le fait de la mise en scène exclusivement.

Dans un film des Marx Brothers⁴ un homme croyant recevoir dans ses bras une femme, reçoit dans ses bras une vache, qui pousse un mugissement. Et, par un concours de circonstances sur lequel il serait trop long d'insister, ce mugissement, à ce moment-là, prend une dignité intellectuelle égale à celle de n'importe quel cri de femme.

Une telle situation qui est possible au cinéma n'est pas moins possible au théâtre telle quelle : il

suffirait de peu de chose, et par exemple de remplacer la vache par un mannequin animé, une sorte de monstre doué de la parole, ou d'un homme déguisé en animal, pour retrouver le secret d'une poésie objective à base d'humour, à laquelle a renoncé le théâtre, qu'il a abandonnée au music-hall et dont le cinéma ensuite a tiré parti.

J'ai parlé tout à l'heure de danger. Or ce qui me paraît devoir le mieux réaliser à la scène cette idée de danger est l'imprévu objectif, l'imprévu non dans les situations mais dans les choses, le passage intempestif, brusque, d'une image pensée à une image vraie; et par exemple qu'un homme qui blasphème voie se matérialiser brusquement devant lui en traits réels l'image de son blasphème (à condition toutefois, ajouterai-je, que cette image ne soit pas entièrement gratuite, qu'elle donne naissance à son tour à d'autres images de la même veine spirituelle, etc.).

Un autre exemple serait l'apparition d'un Être inventé, fait de bois et d'étoffe, créé de toutes pièces, ne répondant à rien, et cependant inquiétant par nature, capable de réintroduire sur la scène un petit souffle de cette grande peur métaphysique qui est à la base de tout le théâtre ancien.

Les Balinais avec leur dragon inventé, comme tous les Orientaux, n'ont pas perdu le sens de cette peur mystérieuse dont ils savent qu'elle est un des

éléments les plus agissants (et d'ailleurs essentiel) du théâtre, quand on le remet à son véritable plan.

C'est que la vraie poésie, qu'on le veuille ou non, est métaphysique et c'est même, dirai-je, sa portée métaphysique, son degré d'efficacité métaphysique qui en fait tout le véritable prix.

Voilà la deuxième ou la troisième fois que je m'adresse ici à la métaphysique. Je parlais tout à l'heure, à propos de la psychologie, d'idées mortes et je sens que beaucoup seront tentés de me dire que s'il y a au monde une idée inhumaine, une idée inefficace et morte et qui ne dit que peu de chose, même à l'esprit, c'est bien celle de la métaphysique.

Cela tient, comme dit René Guénon¹, « à notre façon purement occidentale, à notre façon antipoétique et tronquée de considérer les principes (en dehors de l'état spirituel énergique et massif qui leur correspond) ».

Dans le théâtre oriental à tendances métaphysiques opposé au théâtre occidental à tendances psychologiques, tout cet amas compact de gestes, de signes, d'attitudes, de sonorités, qui constitue le langage de la réalisation et de la scène, ce langage qui développe toutes ses conséquences physiques et poétiques sur tous les plans de la conscience et dans tous les sens, entraîne nécessairement la pensée à prendre des attitudes profondes qui sont ce que l'on pourrait appeler de la *métaphysique en activité*.

Je reprendrai ce point tout à l'heure. Pour l'instant revenons-en au théâtre connu.

Il y a quelques jours, j'assistais à une discussion sur le théâtre². J'ai vu des sortes d'hommes-serpents autrement appelés auteurs dramatiques, venir m'expliquer la façon d'insinuer une pièce à un directeur, comme ces hommes de l'histoire qui insinuaient des poisons dans l'oreille de leurs rivaux. Il s'agissait, je crois, de déterminer l'orientation future du théâtre, et, en d'autres termes, son destin.

On n'a rien déterminé du tout, et à aucun moment il n'a été question du vrai destin du théâtre, c'est-à-dire de ce que, par définition et par essence, le théâtre est destiné à représenter, ni des moyens dont il dispose pour cela. Mais en revanche le théâtre m'est apparu comme une sorte de monde gelé, avec des artistes engoncés dans des gestes qui ne leur serviront désormais plus à rien, avec en l'air des intonations solides et qui retombent déjà en morceaux, avec des musiques réduites à une espèce d'énumération chiffrée dont les signes commencent à s'effacer, avec des sortes d'éclats lumineux, eux-mêmes solidifiés et qui répondent à des traces de mouvements, — et avec autour de cela un papillotement extraordinaire d'hommes en habits noirs qui se disputent des timbres de quittance, au pied d'un contrôle chauffé à blanc. Comme si la machine

théâtrale était désormais réduite à tout ce qui l'entoure; et c'est parce qu'elle est réduite à tout ce qui l'entoure et que le théâtre est réduit à tout ce qui n'est plus le théâtre, que son atmosphère pue aux narines des gens de goût.

Pour moi le théâtre se confond avec ses possibilités de réalisation quand on en tire les conséquences poétiques extrêmes, et les possibilités de réalisation du théâtre appartiennent tout entières au domaine de la mise en scène, considérée comme un langage dans l'espace et en mouvement.

Or tirer les conséquences poétiques extrêmes des moyens de réalisation c'est en faire la métaphysique, et je crois que nul ne s'élèvera contre cette manière de considérer la question.

Et faire la métaphysique du langage, des gestes, des attitudes, du décor, de la musique au point de vue théâtral, c'est, me semble-t-il, les considérer par rapport à toutes les façons qu'ils peuvent avoir de se rencontrer avec le temps et avec le mouvement.

Donner des exemples objectifs de cette poésie consécutive aux diverses façons que peuvent avoir un geste, une sonorité, une intonation de s'appuyer avec plus ou moins d'insistance sur telle ou telle partie de l'espace, à tel ou tel moment, me paraît aussi difficile que de communiquer avec des mots le sentiment de la qualité particulière d'un son ou du

degré et de la qualité d'une douleur physique. Cela dépend de la réalisation et ne peut se déterminer que sur la scène.

Il me faudrait maintenant passer en revue tous les moyens d'expression que le théâtre (ou la mise en scène qui, dans le système que je viens d'exposer se confond avec lui) contient. Cela m'entraînerait trop loin; et j'en prendrai simplement un ou deux exemples.

D'abord le langage articulé.

Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude: c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources bassement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'*Incantation*.

Tout dans cette façon poétique et active d'envisager l'expression sur la scène nous conduit à nous détourner de l'acception humaine, actuelle et psychologique du théâtre, pour en retrouver l'accep-

tion religieuse et mystique dont notre théâtre a complètement perdu le sens.

S'il suffit d'ailleurs de prononcer les mots de *religieux* ou de *mystique* pour être confondu avec un sacristain, ou avec un bonze profondément illettré et extérieur de temple bouddhique, bon tout au plus à tourner des crêcelles physiques de prières, cela juge simplement notre incapacité de tirer d'un mot toutes ses conséquences, et notre ignorance profonde de l'esprit de synthèse et d'analogie.

Cela veut peut-être dire qu'au point où nous en sommes nous avons perdu tout contact avec le vrai théâtre, puisque nous le limitons au domaine de ce que la pensée journalière peut atteindre, au domaine connu ou inconnu de la conscience; — et si nous nous adressons théâtralement à l'inconscient, ce n'est guère que pour lui arracher ce qu'il a pu amasser (ou cacher) d'expérience accessible et de tous les jours.

Que l'on dise d'ailleurs qu'une des raisons de l'efficacité physique sur l'esprit, de la force d'action directe et imagée de certaines réalisations du théâtre oriental comme celles du Théâtre Balinais, est que ce théâtre s'appuie sur des traditions millénaires, qu'il a conservé intacts les secrets d'utilisation des gestes, des intonations, de l'harmonie, par rapport aux sens et sur tous les plans possibles, — cela ne condamne pas le théâtre

oriental, mais cela nous condamne, et avec nous cet état de choses dans lequel nous vivons, et qui est à détruire, à détruire avec application et méchanceté, sur tous les plans et à tous les degrés où il gêne le libre exercice de la pensée.

LE THÉÂTRE ALCHIMIQUE¹

Il y a entre le principe du théâtre et celui de l'alchimie une mystérieuse identité d'essence. C'est que le théâtre comme l'alchimie est, quand on le considère dans son principe et souterrainement, attaché à un certain nombre de bases, qui sont les mêmes pour tous les arts, et qui visent dans le domaine spirituel et imaginaire à une efficacité analogue à celle qui, dans le domaine physique, permet de faire *réellement* de l'or. Mais il y a encore entre le théâtre et l'alchimie une ressemblance plus haute, et qui mène métaphysiquement beaucoup plus loin. C'est que l'alchimie comme le théâtre sont des *arts* pour ainsi dire virtuels, et qui ne portent pas plus leur fin que leur réalité en eux-mêmes.

Là où l'alchimie, par ses symboles, est comme le Double spirituel d'une opération qui n'a d'efficacité que sur le plan de la matière réelle, 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'éducorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête s'empressent de rentrer dans l'obscurité des eaux.

Or cette réalité n'est pas humaine mais inhumaine, et l'homme avec ses mœurs ou avec son caractère y compte, il faut le dire, pour fort peu. Et c'est à peine si de l'homme il pourrait encore rester la tête, et une sorte de tête absolument dénudée, malléable et organique, où il demeurerait juste assez de matière formelle pour que les principes y puissent déployer leurs conséquences d'une manière sensible et achevée.

Il faut d'ailleurs, avant d'aller plus loin, remarquer l'affection étrange que tous les livres traitant de la matière alchimique professent pour le terme de théâtre, comme si leurs auteurs avaient senti dès l'origine tout ce qu'il y a de *représentatif*, c'est-à-dire de théâtral, dans la série complète des *symboles* par lesquels se réalise spirituellement le Grand Œuvre, en attendant qu'il se réalise réellement et matériellement, et aussi dans les écarts et errements de l'esprit mal informé, autour de ces opérations et dans le dénombrement on pourrait dire « dialectique » de toutes les aberrations, phantasmes,

mirages et hallucinations par lesquels ne peuvent manquer de passer ceux qui tentent ces opérations avec des moyens purement humains.

Tous les vrais alchimistes savent que le symbole alchimique est un mirage comme le théâtre est un mirage. Et cette perpétuelle allusion aux choses et au principe du théâtre que l'on trouve dans à peu près tous les livres alchimiques, doit être entendue comme le sentiment (dont les alchimistes avaient la plus extrême conscience) de l'identité qui existe entre le plan sur lequel évoluent les personnages, les objets, les images, et d'une manière générale tout ce qui constitue la *réalité virtuelle* du théâtre, et le plan purement supposé et illusoire sur lequel évoluent les symboles de l'alchimie.

Ces symboles, qui indiquent ce que l'on pourrait appeler des états philosophiques de la matière, mettent déjà l'esprit sur la voie de cette purification ardente, de cette unification et de cette émaciation dans un sens horriblement simplifié et pur, des molécules naturelles; sur la voie de cette opération qui permet, à force de dépouillement, de repenser et de reconstituer les solides suivant cette ligne spirituelle d'équilibre où ils sont enfin redevenus de l'or. On ne voit pas assez combien le symbolisme matériel qui sert à désigner ce mystérieux travail, répond dans l'esprit à un symbolisme parallèle, à une mise en œuvre d'idées et d'apparences par quoi

tout ce qui dans le théâtre est théâtral se désigne et peut se distinguer philosophiquement.

Je m'explique. Et peut-être d'ailleurs a-t-on déjà compris que le genre de théâtre auquel nous faisons allusion n'a rien à voir avec cette sorte de théâtre social ou d'actualité, qui change avec les époques, et où les idées qui animaient à l'origine le théâtre ne se retrouvent plus que dans des caricatures de gestes, méconnaissables à force d'avoir changé de sens. Il en est des idées du théâtre typique et primitif, comme des mots, qui, avec le temps, ont cessé de faire image, et qui, au lieu d'être un moyen d'expansion, ne sont plus qu'une impasse et un cimetière pour l'esprit.

Peut-être avant d'aller plus loin nous demandera-t-on de définir ce que nous entendons par théâtre typique et primitif. Et nous entrerons par là au cœur même du problème.

Si l'on pose en effet la question des origines et de la raison d'être (ou de la nécessité primordiale) du théâtre, on trouve, d'un côté et métaphysiquement, la matérialisation ou plutôt l'extériorisation d'une sorte de drame essentiel qui contiendrait d'une manière à la fois multiple et unique les principes essentiels de tout drame, déjà *orientés eux-mêmes* et *divisés*, pas assez pour perdre leur caractère de principes, assez pour contenir de façon substantielle et active, c'est-à-dire pleine de décharges, des

perspectives infinies de conflits. Analyser philosophiquement un tel drame est impossible, et ce n'est que poétiquement et en arrachant ce qu'ils peuvent avoir de communicatif et de magnétique aux principes de tous les arts, que l'on peut par formes, par sons, musiques et volumes, évoquer, en passant à travers toutes les similitudes naturelles des images et des ressemblances, non pas des directions primordiales de l'esprit, que notre intellectualisme logique et abusif réduirait à n'être que d'inutiles schémas, mais des sortes d'états d'une acuité si intense, d'un tranchant si absolu que l'on sent à travers les tremblements de la musique et de la forme les menaces souterraines d'un chaos aussi décisif que dangereux.

Et ce drame essentiel, on le sent parfaitement, existe, et il est à l'image de quelque chose de plus subtil que la Création elle-même, qu'il faut bien se représenter comme le résultat d'une Volonté une — et *sans conflit*.

Il faut croire que le drame essentiel, celui qui était à la base de tous les Grands Mystères, épouse le second temps de la Création, celui de la difficulté et du Double, celui de la matière et de l'épaisseur de l'idée.

Il semble bien que là où règnent la simplicité et l'ordre, il ne puisse y avoir de théâtre ni de drame, et le vrai théâtre naît, comme la poésie d'ailleurs,

mais par d'autres voies, d'une anarchie qui s'organise, après des luttes philosophiques qui sont le côté passionnant de ces primitives unifications.

Or ces conflits que le Cosmos en ébullition nous offre d'une manière philosophiquement altérée et impure, l'alchimie nous les propose dans toute leur intellectualité rigoureuse, puisqu'elle nous permet de réatteindre au sublime, *mais avec drame*, après un pilonnage minutieux et exacerbé de toute forme insuffisamment affinée, insuffisamment mûre, puisqu'il est dans le principe même de l'alchimie de ne permettre à l'esprit de prendre son élan qu'après être passé par toutes les canalisations, tous les soubassements de la matière existante, et avoir refait ce travail en double dans les limbes incandescents de l'avenir. Car on dirait que pour mériter l'or matériel, l'esprit ait dû d'abord se prouver qu'il était capable de l'autre, et qu'il n'ait gagné celui-ci, qu'il ne l'ait atteint, qu'en y condescendant, en le considérant comme un symbole second de la chute qu'il a dû faire pour retrouver d'une manière solide et opaque, l'expression de la lumière même, de la rareté et de l'irréductibilité.

L'opération théâtrale de faire de l'or, par l'immensité des conflits qu'elle provoque, par le nombre prodigieux de forces qu'elle jette l'une contre l'autre et qu'elle émeut, par cet appel à une sorte de rebrasement essentiel débordant de consé-

quences et surchargé de spiritualité, évoque finalement à l'esprit une pureté absolue et abstraite, après laquelle il n'y a plus rien, et que l'on pourrait concevoir comme une note unique, une sorte de note limite, happée au vol et qui serait comme la partie organique d'une indescriptible vibration.

Les Mystères Orphiques qui subjugaient Platon devaient posséder sur le plan moral et psychologique un peu de cet aspect transcendant et définitif du *théâtre alchimique*, et, avec des éléments d'une extraordinaire densité psychologique, évoquer en sens inverse des symboles de l'alchimie, qui donnent le moyen spirituel de décanter et de transfuser la matière, évoquer la transfusion ardente et décisive de la matière par l'esprit.

On nous apprend que les Mystères d'Éleusis se bornaient à mettre en scène un certain nombre de vérités morales. Je crois plutôt qu'ils devaient mettre en scène des projections et des précipitations de conflits, des luttes indescriptibles de principes, prises sous cet angle vertigineux et glissant où toute vérité se perd en réalisant la fusion inextricable et unique de l'abstrait et du concret, et je pense que par des musiques d'instruments et des notes, des combinaisons de couleurs et de formes dont nous avons perdu jusqu'à l'idée, ils devaient, d'une part : combler cette nostalgie de la beauté pure dont Platon a bien dû trouver au moins une fois en ce

monde la réalisation complète, sonore, ruisselante et dépouillée, et, d'autre part : résoudre par des conjonctions inimaginables et étranges pour nos cerveaux d'hommes encore éveillés, résoudre ou même annihiler tous les conflits produits par l'antagonisme de la matière et de l'esprit, de l'idée et de la forme, du concret et de l'abstrait, et fondre toutes les apparences en une expression unique qui devait être pareille à l'or spiritualisé.

SUR LE THÉÂTRE BALINAIS¹

Le premier spectacle du Théâtre Balinais qui tient de la danse, du chant, de la pantomime, de la musique, — et excessivement peu du théâtre psychologique tel que nous l'entendons ici en Europe, remet le théâtre à son plan de création autonome et pure, sous l'angle de l'hallucination et de la peur².

Il est très remarquable que la première des petites pièces qui composent ce spectacle et qui nous fait assister aux remontrances d'un père à sa fille insurgée contre les traditions, débute par une entrée de fantômes, ou, si l'on veut, que les personnages, hommes et femmes, qui vont servir au développement d'un sujet dramatique mais familier, nous apparaissent d'abord dans leur état spectral de personnages, soient vus sous l'angle de l'hallucination qui est le propre de tout personnage de théâtre, avant de permettre aux situations de cette sorte de sketch symbolique, d'évoluer. Ici d'ailleurs les

THÉÂTRE ORIENTAL ET THÉÂTRE OCCIDENTAL¹

La révélation du Théâtre Balinais a été de nous fournir du théâtre une idée physique et non verbale, où le théâtre est contenu dans les limites de tout ce qui peut se passer sur une scène, indépendamment du texte écrit, au lieu que le théâtre tel que nous le concevons en Occident a partie liée avec le texte et se trouve limité par lui. Pour nous, au théâtre la Parole est tout et il n'y a pas de possibilité en dehors d'elle; le théâtre est une branche de la littérature, une sorte de variété sonore du langage, et si nous admettons une différence entre le texte parlé sur la scène et le texte lu par les yeux, si nous enfermons le théâtre dans les limites de ce qui apparaît entre les répliques, nous ne parvenons pas à séparer le théâtre de l'idée du texte réalisé.

Cette idée de la suprématie de la parole au théâtre est si enracinée en nous et le théâtre nous apparaît tellement comme le simple reflet matériel

du texte que tout ce qui au théâtre dépasse le texte, n'est pas contenu dans ses limites et strictement conditionné par lui, nous paraît faire partie du domaine de la mise en scène considérée comme quelque chose d'inférieur par rapport au texte.

Étant donné cet assujettissement du théâtre à la parole on peut se demander si le théâtre ne posséderait pas par hasard son langage propre, s'il serait absolument chimérique de le considérer comme un art indépendant et autonome, au même titre que la musique, la peinture, la danse, etc., etc.

On trouve en tout cas que ce langage s'il existe se confond nécessairement avec la mise en scène considérée :

1^o D'une part, comme la matérialisation visuelle et plastique de la parole.

2^o Comme le langage de tout ce qui peut se dire et se signifier sur une scène indépendamment de la parole, de tout ce qui trouve son expression dans l'espace, ou qui peut être atteint ou désagrégié par lui.

Ce langage de la mise en scène considéré comme le langage théâtral pur, il s'agit de savoir s'il est capable d'atteindre le même objet intérieur que la parole, si du point de vue de l'esprit et théâtralement il peut prétendre à la même efficacité intellectuelle que le langage articulé. On peut en d'autres termes se demander s'il peut non pas

préciser des pensées, mais *faire penser*, s'il peut entraîner l'esprit à prendre des attitudes profondes et efficaces de son point de vue à lui.

En un mot poser la question de l'efficacité intellectuelle de l'expression par les formes objectives, de l'efficacité intellectuelle d'un langage qui n'utilisera que les formes, ou le bruit, ou le geste, c'est poser la question de l'efficacité intellectuelle de l'art.

Si nous en sommes venus à n'attribuer à l'art qu'une valeur d'agrément et de repos et à le faire tenir dans une utilisation purement formelle des formes, dans l'harmonie de certains rapports extérieurs, cela n'entache en rien sa valeur expressive profonde ; mais l'infirmité spirituelle de l'Occident, qui est le lieu par excellence où l'on a pu confondre l'art avec l'esthétisme, est de penser qu'il pourrait y avoir une peinture qui ne servirait qu'à peindre, une danse qui ne serait que plastique, comme si l'on avait voulu couper les formes de l'art, trancher leurs liens d'avec toutes les attitudes mystiques qu'elles peuvent prendre en se confrontant avec l'absolu.

On comprend donc que le théâtre, dans la mesure même où il demeure enfermé dans son langage, où il reste en corrélation avec lui, doit rompre avec l'actualité, que son objet n'est pas de résoudre des conflits sociaux ou psychologiques, de

servir de champ de bataille à des passions morales, mais d'exprimer objectivement des vérités secrètes, de faire venir au jour par des gestes actifs cette part de vérité enfouie sous les formes dans leurs rencontres avec le Devenir.

Faire cela, lier le théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, plastiques, etc., c'est le rendre à sa destination primitive, c'est le replacer dans son aspect religieux et métaphysique, c'est le réconcilier avec l'univers.

Mais les mots, dira-t-on, ont des facultés métaphysiques, il n'est pas interdit de concevoir la parole comme le geste sur le plan universel, et c'est sur ce plan d'ailleurs qu'elle acquiert son efficacité majeure, comme une force de dissociation des apparences matérielles, de tous les états dans lesquels s'est stabilisé et aurait tendance à se reposer l'esprit. Il est facile de répondre que cette façon métaphysique de considérer la parole n'est pas celle dans laquelle l'emploie le théâtre occidental, qu'il l'emploie non comme une force active et qui part de la destruction des apparences pour remonter jusqu'à l'esprit, mais au contraire comme un degré achevé de la pensée qui se perd en s'exteriorisant.

La parole dans le théâtre occidental ne sert jamais qu'à exprimer des conflits psychologiques

particuliers à l'homme et à sa situation dans l'actualité quotidienne de la vie. Ses conflits sont nettement justiciables de la parole articulée, et qu'ils restent dans le domaine psychologique ou qu'ils en sortent pour rentrer dans le domaine social, le drame demeurera toujours d'intérêt moral par la façon dont ses conflits attaqueront et désagrégeront les caractères. Et il s'agira toujours bien d'un domaine où les résolutions verbales de la parole conserveront leur meilleure part. Mais ces conflits moraux par leur nature même n'ont pas absolument besoin de la scène pour se résoudre. Faire dominer à la scène le langage articulé ou l'expression par les mots sur l'expression objective des gestes et de tout ce qui atteint l'esprit par le moyen des sens dans l'espace, c'est tourner le dos aux nécessités physiques de la scène et s'insurger contre ses possibilités.

Le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique, il faut le dire. Et il ne s'agit pas de savoir si le langage physique du théâtre est capable d'arriver aux mêmes résolutions psychologiques que le langage des mots, s'il peut exprimer des sentiments et des passions aussi bien que les mots, mais s'il n'y a pas dans le domaine de la pensée et de l'intelligence des attitudes que les mots sont incapables de prendre et que les gestes et tout ce qui participe du langage dans

l'espace atteignent avec plus de précision qu'eux.

Avant de donner un exemple des relations du monde physique avec des états profonds de la pensée, on nous permettra de nous citer nous-même :

* Tout vrai sentiment est en réalité intraduisible. L'exprimer c'est le trahir. Mais le traduire c'est le dissimuler. L'expression vraie cache ce qu'elle manifeste. Elle oppose l'esprit au vide réel de la nature, en créant par réaction une sorte de plein dans la pensée. Ou, si l'on préfère, par rapport à la manifestation-illusion de la nature elle crée un vide dans la pensée. Tout sentiment puissant provoque en nous l'idée du vide. Et le langage clair qui empêche ce vide, empêche aussi la poésie d'apparaître dans la pensée. C'est pourquoi une image, une allégorie, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole.

* C'est ainsi que la vraie beauté ne nous frappe jamais directement. Et qu'un soleil couchant est beau à cause de tout ce qu'il nous fait perdre².

Les cauchemars de la peinture flamande nous frappent par la juxtaposition à côté du monde vrai de ce qui n'est plus qu'une caricature de ce monde; ils offrent des larves qu'on aurait pu rêver. Ils prennent leur source dans ces états semi-rêvés qui

provoquent les gestes manqués et les dérisoires lapsus de la langue. Et à côté d'un enfant oublié ils dressent une harpe qui saute; à côté d'un embryon humain nageant dans des cascades souterraines ils montrent sous une forteresse redoutable l'avance d'une véritable armée. A côté de l'incertitude révée la marche de la certitude, et par delà une lumière jaune de cave l'éclair orangé d'un grand soleil d'automne sur le point de se retirer.

Il ne s'agit pas de supprimer la parole au théâtre mais de lui faire changer sa destination, et surtout de réduire sa place, de la considérer comme autre chose qu'un moyen de conduire des caractères humains à leurs fins extérieures, puisqu'il ne s'agit jamais au théâtre que de la façon dont les sentiments et les passions s'opposent les uns aux autres et d'homme à homme dans la vie.

Or changer la destination de la parole au théâtre c'est s'en servir dans un sens concret et spatial, et pour autant qu'elle se combine avec tout ce que le théâtre contient de spatial et de signification dans le domaine concret; c'est la manipuler comme un objet solide et qui ébranle des choses, dans l'air d'abord, ensuite dans un domaine infiniment plus mystérieux et plus secret mais qui lui-même admet l'étendue, et ce domaine secret mais étendu il ne sera pas très difficile de l'identifier avec celui de

l'anarchie formelle d'une part mais aussi de la création formelle continue d'autre part.

C'est ainsi que cette identification de l'objet du théâtre avec toutes les possibilités de la manifestation formelle et étendue, fait apparaître l'idée d'une certaine poésie dans l'espace qui se confond elle-même avec la sorcellerie.

Dans le théâtre oriental à tendances métaphysiques opposé au théâtre occidental à tendances psychologiques, il y a une prise de possession par les formes de leur sens et de leurs significations sur tous les plans possibles; ou si l'on veut leurs conséquences vibratoires ne sont pas tirées sur un seul plan mais sur tous les plans de l'esprit en même temps.

Et c'est par cette multiplicité d'aspects sous lesquels on peut les considérer qu'elles prennent leur puissance d'ébranlement et de charmes et qu'elles sont une excitation continue pour l'esprit. C'est parce que le théâtre oriental ne prend pas les aspects extérieurs des choses sur un seul plan, qu'il ne s'en tient pas au simple obstacle et à la rencontre solide de ces aspects avec les sens, mais qu'il ne cesse de considérer le degré de possibilité mentale dont ils sont issus qu'il participe à la poésie intense de la nature et qu'il conserve ses relations magiques avec tous les degrés objectifs du magnétisme universel.

C'est sous cet angle d'utilisation magique et de sorcellerie qu'il faut considérer la mise en scène, non comme le reflet d'un texte écrit et de toute cette projection de doubles physiques qui se dégagent de l'écrit mais comme la projection brûlante de tout ce qui peut être tiré de conséquences objectives d'un geste, d'un mot, d'un son, d'une musique et de leurs combinaisons entre eux. Cette projection active ne peut se faire que sur la scène et ses conséquences trouvées devant la scène et sur la scène; et l'auteur qui use exclusivement de mots écrits n'a que faire et doit céder la place à des spécialistes de cette sorcellerie objective et animée.

LE THÉÂTRE ET LA CRUAUTÉ¹

Une idée du théâtre s'est perdue. Et dans la mesure où le théâtre se borne à nous faire pénétrer dans l'intimité de quelques fantoches, et où il transforme le public en voyeur, on comprend que l'élite s'en détourne et que le gros de la foule aille chercher au cinéma, au music-hall ou au cirque, des satisfactions violentes, et dont la teneur ne le déçoit pas.

Au point d'usure où notre sensibilité est parvenue, il est certain que nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœur.

Les méfaits du théâtre psychologique venu de Racine nous ont déshabitués de cette action immédiate et violente que le théâtre doit posséder. Le cinéma à son tour, qui nous assassine de reflets, qui filtré par la machine ne peut plus *joindre* notre sensibilité, nous maintient depuis dix ans dans un engourdissement inefficace, où paraissent sombrer toutes nos facultés.

Dans la période angoissante et catastrophique où nous vivons, nous ressentons le besoin urgent d'un théâtre que les événements ne dépassent pas, dont la résonance en nous soit profonde, domine l'instabilité des temps.

La longue habitude des spectacles de distraction nous a fait oublier l'idée d'un théâtre grave, qui, bousculant toutes nos représentations, nous insuffle le magnétisme ardent des images et agit finalement sur nous à l'instar d'une thérapeutique de l'âme dont le passage ne se laissera plus oublier.

Tous ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler.

Pénétré de cette idée que la foule pense d'abord avec ses sens, et qu'il est absurde comme dans le théâtre psychologique ordinaire de s'adresser d'abord à son entendement, le Théâtre de la Cruauté se propose de recourir au spectacle de masses; de rechercher dans l'agitation de masses importantes, mais jetées l'une contre l'autre et convulsées, un peu de cette poésie qui est dans les fêtes et dans les foules, les jours, aujourd'hui trop rares, où le peuple descend dans la rue.

Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, s'il veut retrouver sa nécessité.

L'amour quotidien, l'ambition personnelle, les

tracas journaliers, n'ont de valeur qu'en réaction avec cette sorte d'affreux lyrisme qui est dans les Mythes auxquels des collectivités massives ont donné leur consentement.

C'est pourquoi, autour de personnages fameux, de crimes atroces, de surhumains dévouements, nous essaierons de concentrer un spectacle qui, sans recourir aux images expirées des vieux Mythes, se révèle capable d'extraire les forces qui s'agitent en eux.

En un mot, nous croyons qu'il y a, dans ce qu'on appelle la poésie, des forces vives, et que l'image d'un crime présentée dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime, réalisé.

Nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie. De même que nos rêves agissent sur nous et que la réalité agit sur nos rêves, nous pensons qu'on peut identifier les images de la poésie à un rêve, qui sera efficace dans la mesure où il sera jeté avec la violence qu'il faut. Et le public croira aux rêves du théâtre à condition qu'il les prenne vraiment pour des rêves et non pour un calque de la réalité; à condition qu'ils lui permettent de libérer en lui cette liberté magique

du songe, qu'il ne peut reconnaître qu'empreinte de terreur et de cruauté.

D'où cet appel à la cruauté et à la terreur, mais sur un plan vaste, et dont l'ampleur sonde notre vitalité intégrale, nous mette en face de toutes nos possibilités.

C'est pour prendre la sensibilité du spectateur sur toutes ses faces, que nous préconisons un spectacle tournant, et qui au lieu de faire de la scène et de la salle deux mondes clos, sans communication possible, répande ses éclats visuels et sonores sur la masse entière des spectateurs.

En outre, sortant du domaine des sentiments analysables et passionnels, nous comptons faire servir le lyrisme de l'acteur à manifester des forces externes; et faire rentrer par ce moyen la nature entière dans le théâtre, tel que nous voulons le réaliser.

Pour vaste que soit ce programme, il ne dépasse pas le théâtre lui-même, qui nous paraît s'identifier pour tout dire avec les forces de l'ancienne magie.

Pratiquement, nous voulons ressusciter une idée du spectacle total, où le théâtre saura reprendre au cinéma, au music-hall, au cirque, et à la vie même, ce qui de tout temps lui a appartenu. Cette séparation entre le théâtre d'analyse et le monde plastique nous apparaissant comme une stupidité. On ne sépare pas le corps de l'esprit, ni les sens de

l'intelligence, surtout dans un domaine où la fatigue sans cesse renouvelée des organes a besoin de secousses brusques pour raviver notre entendement.

Donc, d'une part, la masse et l'étendue d'un spectacle qui s'adresse à l'organisme entier; de l'autre, une mobilisation intensive d'objets, de gestes, de signes, utilisés dans un esprit nouveau. La part réduite faite à l'entendement conduit à une compression énergique du texte; la part active faite à l'émotion poétique obscure oblige à des signes concrets. Les mots parlent peu à l'esprit; l'étendue et les objets parlent; les images nouvelles parlent, même faites avec des mots. Mais l'espace tonnant d'images, gorgé de sons, parle aussi, si l'on sait de temps en temps ménager des étendues suffisantes d'espace meublées de silence et d'immobilité.

Sur ce principe, nous envisageons de donner un spectacle où ces moyens d'action directe soient utilisés dans leur totalité; donc un spectacle qui ne craigne pas d'aller aussi loin qu'il faut dans l'exploration de notre sensibilité nerveuse, avec des rythmes, des sons, des mots, des résonances et des râgements, dont la qualité et les surprenants alliages font partie d'une technique qui ne doit pas être divulguée.

Pour le reste et pour parler clair, les images de certaines peintures de Grünewald ou de Hierony-

mus Bosch, disent assez ce que peut être un spectacle où, comme dans le cerveau d'un saint quelconque, les choses de la nature extérieure apparaîtront comme des tentations.

C'est là, dans ce spectacle d'une tentation où la vie a tout à perdre, et l'esprit tout à gagner, que le théâtre doit retrouver sa véritable signification.

Nous avons par ailleurs donné un programme qui doit permettre à des moyens de mise en scène pure, trouvés sur place, de s'organiser autour de thèmes historiques ou cosmiques, connus de tous.

Et nous insistons sur le fait que le premier spectacle du Théâtre de la Cruauté roulera sur des préoccupations de masses, beaucoup plus pressantes et beaucoup plus inquiétantes que celles de n'importe quel individu.

Il s'agit maintenant de savoir, si, à Paris, avant les cataclysmes qui s'annoncent, on pourra trouver assez de moyens de réalisation, financiers ou autres, pour permettre à un semblable théâtre de vivre, et celui-ci tiendra de toute façon, parce qu'il est l'avenir. Ou s'il faudra un peu de vrai sang, tout de suite, pour manifester cette cruauté.

Mai 1933.

LE THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ¹

(*Premier manifeste*)

On² ne peut continuer à prostituer l'idée de théâtre qui ne vaut que par une liaison magique, atroce, avec la réalité et avec le danger.

Posée de la sorte, la question du théâtre doit réveiller l'attention générale, étant sous-entendu que le théâtre par son côté physique, et parce qu'il exige *l'expression dans l'espace*, la seule réelle en fait, permet aux moyens magiques de l'art et de la parole de s'exercer organiquement et dans leur entier, comme des exorcismes renouvelés. De tout ceci il ressort qu'on ne rendra pas au théâtre ses pouvoirs spécifiques d'action, avant de lui rendre son langage.

C'est-à-dire qu'au lieu d'en revenir à des textes considérés comme définitifs et comme sacrés, il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d'une

sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée.

Ce langage, on ne peut le définir que par les possibilités de l'expression dynamique et dans l'espace opposées aux possibilités de l'expression par la parole dialoguée. Et ce que le théâtre peut encore arracher à la parole, ce sont ses possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans l'espace, d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité. C'est ici qu'interviennent les intonations, la prononciation particulière d'un mot. C'est ici qu'intervient, en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à condition qu'on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu'aux signes, en faisant de ces signes une manière d'alphabet. Ayant pris conscience de ce langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopées, le théâtre se doit de l'organiser en faisant avec les personnages et les objets de véritables hiéroglyphes, et en se servant de leur symbolisme et de leurs correspondances par rapport à tous les organes et sur tous les plans.

Il s'agit donc, pour le théâtre, de créer une métaphysique de la parole, du geste, de l'expression, en vue de l'arracher à son piétinement psychologique et humain. Mais tout ceci ne peut servir s'il n'y a derrière un tel effort une sorte de

tentation métaphysique réelle, un appel à certaines idées inhabituelles, dont le destin est justement de ne pouvoir être limitées, ni même formellement dessinées. Ces idées qui touchent à la Création, au Devenir, au Chaos, et sont toutes d'ordre cosmique, fournissent une première notion d'un domaine dont le théâtre s'est totalement déshabitué. Elles peuvent créer une sorte d'équation passionnante entre l'Homme, la Société, la Nature et les Objets.

La question d'ailleurs ne se pose pas de faire venir sur la scène et directement des idées métaphysiques, mais de créer des sortes de tentations, d'appels d'air autour de ces idées. Et l'humour avec son anarchie, la poésie avec son symbolisme et ses images, donnent comme une première notion des moyens de canaliser la tentation de ces idées.

Il faut parler maintenant du côté uniquement matériel de ce langage. C'est-à-dire de toutes les façons et de tous les moyens qu'il a pour agir sur la sensibilité.

Il serait vain de dire qu'il fait appel à la musique, à la danse, à la pantomime, ou à la mimique. Il est évident qu'il utilise des mouvements, des harmonies, des rythmes, mais seulement au point où ils peuvent concourir à une sorte d'expression centrale, sans profit pour un art particulier. Ce qui ne veut pas dire non plus qu'il ne se serve pas des faits

ordinaires, des passions ordinaires, mais comme d'un tremplin, de même que L'HUMOUR-DESTRUCTION, par le rire, peut servir à lui concilier les habitudes de la raison.

Mais avec un sens tout oriental de l'expression ce langage objectif et concret du théâtre sert à coincer, à enserrer des organes. Il court dans la sensibilité. Abandonnant les utilisations occidentales de la parole, il fait des mots des incantations. Il pousse la voix. Il utilise des vibrations et des qualités de voix. Il fait piétiner éperdument des rythmes. Il pilonne des sons. Il vise à exalter, à engourdir, à charmer, à arrêter la sensibilité. Il dégage le sens d'un lyrisme nouveau du geste, qui par sa précipitation ou son amplitude dans l'air finit par dépasser le lyrisme des mots. Il rompt enfin l'assujettissement intellectuel au langage, en donnant le sens d'une intellectualité nouvelle et plus profonde, qui se cache sous les gestes et sous les signes élevés à la dignité d'exorcismes particuliers.

Car tout ce magnétisme, et toute cette poésie, et ces moyens de charme directs ne seraient rien, s'ils ne devaient mettre physiquement l'esprit sur la voie de quelque chose, si le vrai théâtre ne pouvait nous donner le sens d'une création dont nous ne possédons qu'une face, mais dont l'achèvement est sur d'autres plans.

Et il importe peu que ces autres plans soient

réellement conquis par l'esprit, c'est-à-dire par l'intelligence, c'est les diminuer et cela n'a pas d'intérêt, ni de sens. Ce qui importe, c'est que, par des moyens sûrs, la sensibilité soit mise en état de perception plus approfondie et plus fine, et c'est là l'objet de la magie et des rites, dont le théâtre n'est qu'un reflet.

TECHNIQUE

Il s'agit donc de faire du théâtre, au propre sens du mot, une fonction; quelque chose d'aussi localisé et d'aussi précis que la circulation du sang dans les artères, ou le développement, chaotique en apparence, des images du rêve dans le cerveau, et ceci par un enchaînement efficace, une vraie mise en servage de l'attention.

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.

En d'autres termes, le théâtre doit poursuivre, par tous les moyens, une remise en cause non seulement de tous les aspects du monde objectif et descriptif externe, mais du monde interne, c'est-à-dire de l'homme, considéré métaphysiquement. Ce n'est qu'ainsi, croyons-nous, qu'on pourra encore reparler au théâtre des droits de l'imagination. Ni l'Humour, ni la Poésie, ni l'Imagination, ne veulent rien dire, si par une destruction anarchique, productrice d'une prodigieuse volée de formes qui seront tout le spectacle, ils ne parviennent à remettre en cause organiquement l'homme, ses idées sur la réalité et sa place poétique dans la réalité.

Mais considérer le théâtre comme une fonction psychologique ou morale de seconde main, et croire que les rêves eux-mêmes ne sont qu'une fonction de remplacement, c'est diminuer la portée poétique profonde aussi bien des rêves que du théâtre. Si le théâtre comme les rêves est sanguinaire et inhumain, c'est, beaucoup plus loin que cela, pour manifester et ancrer inoubliablement en nous l'idée d'un conflit perpétuel et d'un spasme où la vie est tranchée à chaque minute, où tout dans la création s'élève et s'exerce contre notre état d'êtres constitués, c'est pour perpétuer d'une manière concrète et actuelle les idées métaphysiques de quelques Fables dont l'atrocité même et l'énergie suffisent à

démontrer l'origine et la tenue en principes essentiels.

Ceci étant, on voit que, par sa proximité avec les principes qui lui transfusent poétiquement leur énergie, ce langage nu du théâtre, langage non virtuel, mais réel, doit permettre, par l'utilisation du magnétisme nerveux de l'homme, de transgresser les limites ordinaires de l'art et de la parole, pour réaliser activement, c'est-à-dire magiquement, *en termes vrais*, une sorte de création totale, où il ne reste plus à l'homme que de reprendre sa place entre les rêves et les événements.

LES THÈMES

Il ne s'agit pas d'assassiner le public avec des préoccupations cosmiques transcendantes. Qu'il y ait des clefs profondes de la pensée et de l'action selon lesquelles lire tout le spectacle, cela ne regarde pas en général le spectateur, qui ne s'y intéresse pas. Mais encore faut-il qu'elles y soient; et cela nous regarde.

LE SPECTACLE :

Tout spectacle contiendra un élément physique et objectif, sensible à tous. Cris, plaintes, apparitions, surprises, coups de théâtre de toutes sortes, beauté magique des costumes pris à certains modèles rituels, resplendissement de la lumière, beauté incantatoire des voix, charme de l'harmonie, notes rares de la musique, couleurs des objets, rythme physique des mouvements dont le crescendo et le decrescendo épousera la pulsation de mouvements familiers à tous, apparitions concrètes d'objets neufs et surprenants, masques, mannequins de plusieurs mètres, changements brusques de la lumière, action physique de la lumière qui éveille le chaud et le froid, etc.

LA MISE EN SCÈNE :

C'est autour de la mise en scène, considérée non comme le simple degré de réfraction d'un texte sur la scène, mais comme le point de départ de toute création théâtrale, que se constituera le langage type du théâtre. Et c'est dans l'utilisation et le maniement de ce langage que se fondra la vieille dualité entre l'auteur et le metteur en scène, remplacés par une sorte de Créateur unique, à qui incombera la responsabilité double du spectacle et de l'action.

LE LANGAGE DE LA SCÈNE :

Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves.

Pour le reste, il faut trouver des moyens nouveaux de noter ce langage, soit que ces moyens s'apparentent à ceux de la transcription musicale, soit qu'on fasse usage d'une manière de langage chiffré.

En ce qui concerne les objets ordinaires, ou même le corps humain, élevés à la dignité de signes, il est évident que l'on peut s'inspirer des caractères hiéroglyphiques, non seulement pour noter ces signes d'une manière lisible et qui permette de les reproduire à volonté, mais pour composer sur la scène des symboles précis et lisibles directement.

D'autre part, ce langage chiffré et cette transcription musicale seront précieux comme moyen de transcrire les voix.

Puisqu'il est à la base de ce langage de procéder à une utilisation particulière des intonations, ces intonations doivent constituer une sorte d'équilibre harmonique, de déformation seconde de la parole, qu'il faudra pouvoir reproduire à volonté.

De même les dix mille et une expressions du visage prises à l'état de masques, pourront être étiquetées et cataloguées, en vue de participer directement et symboliquement à ce langage concret de la scène; et

ceci en dehors de leur utilisation psychologique particulière.

De plus ces gestes symboliques, ces masques, ces attitudes, ces mouvements particuliers ou d'ensemble, dont les significations immémorables constituent une part importante du langage concret du théâtre, gestes évocateurs, attitudes émitives, ou arbitraires, pilonnages éperdus de rythmes et de sons, se doubleront, seront multipliés par des sortes de gestes et d'attitudes reflets, constitués par l'amas de tous les gestes impulsifs, de toutes les attitudes manquées, de tous les lapsus de l'esprit et de la langue, par lesquels se manifeste ce que l'on pourrait appeler les impuissances de la parole, et il y a là une richesse d'expression prodigieuse, à laquelle nous ne manquerons pas occasionnellement de recourir.

Il y a en outre une idée concrète de la musique où les sons interviennent comme des personnages, où des harmonies sont coupées en deux et se perdent dans les interventions précises des mots.

De l'un à l'autre moyen d'expression, des correspondances et des étages se créent ; et il n'est pas jusqu'à la lumière qui ne puisse avoir un sens intellectuel déterminé.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE :

Ils seront employés à l'état d'objets et comme faisant partie du décor.

De plus la nécessité d'agir directement et profondément sur la sensibilité par les organes invite, du point de vue sonore, à rechercher des qualités et des vibrations de sons absolument inaccoutumées, qualités que les instruments de musique actuels ne possèdent pas, et qui poussent à remettre en usage des instruments anciens et oubliés, ou à créer des instruments nouveaux. Elles poussent aussi à rechercher, en dehors de la musique, des instruments et des appareils qui, basés sur des fusions spéciales ou des alliages renouvelés de métaux, puissent atteindre un diapason nouveau de l'octave, produire des sons ou des bruits insupportables, lancinants.

LA LUMIÈRE. — LES ÉCLAIRAGES :

Les appareils lumineux actuellement en usage dans les théâtres ne peuvent plus suffire. L'action particulière de la lumière sur l'esprit entrant en jeu, des effets de vibrations lumineuses doivent être recherchés, des façons nouvelles de répandre les éclairages en ondes, ou par nappes, ou comme une fusillade de flèches de feu. La gamme colorée des appareils actuellement en usage est à revoir de bout en bout. Pour produire des qualités de tons particulières, on doit réintroduire dans la lumière un élément de ténuité, de densité, d'opacité en vue de produire le chaud, le froid, la colère, la peur, etc.

LE COSTUME :

En ce qui concerne le costume et sans penser qu'il puisse y avoir de costume de théâtre uniforme, le même pour toutes les pièces, on évitera le plus possible le costume moderne, non dans un goût fétichiste et superstitieux de l'ancien, mais parce qu'il apparaît comme absolument évident que certains costumes millénaires, à destination rituelle, bien qu'ils aient été à un moment donné d'époque, conservent une beauté et une apparence révélatrices, du fait de leur rapprochement avec les traditions qui leur donnèrent naissance.

LA SCÈNE. — LA SALLE :

Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière daucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. Cet enveloppement provient de la configuration même de la salle.

C'est ainsi qu'abandonnant les salles de théâtre existant actuellement, nous prendrons un hangar ou une grange quelconque, que nous ferons reconstruire selon les procédés qui ont abouti à l'architecture de

certaines églises ou de certains lieux sacrés, et de certains temples du Haut-Thibet.

A l'intérieur de cette construction régneront des proportions particulières en hauteur et en profondeur. La salle sera close de quatre murs, sans aucune espèce d'ornement, et le public assis au milieu de la salle, en bas, sur des chaises mobiles qui lui permettront de suivre le spectacle qui se passera tout autour de lui. En effet, l'absence de scène, dans le sens ordinaire du mot, invitera l'action à se déployer aux quatre coins de la salle. Des emplacements particuliers seront réservés, pour les acteurs et pour l'action, aux quatre points cardinaux de la salle. Les scènes se joueront devant des fonds de murs peints à la chaux et destinés à absorber la lumière. De plus, en hauteur, des galeries courront sur tout le pourtour de la salle, comme dans certains tableaux de Primitifs. Ces galeries permettront aux acteurs, chaque fois que l'action le nécessitera, de se poursuivre d'un point à l'autre de la salle, et à l'action de se déployer à tous les étages et dans tous les sens de la perspective en hauteur et profondeur. Un cri poussé à un bout pourra se transmettre de bouche en bouche avec des amplifications et des modulations successives jusqu'à l'autre bout. L'action déroulera sa ronde, étendra sa trajectoire d'étage en étage, d'un point à un point, des paroxysmes naîtront tout à coup, s'allumeront comme des incendies en des endroits différents; et le caractère d'illusion vraie du spectacle, pas plus que

L'emprise directe et immédiate de l'action sur le spectateur, ne seront un vain mot. Car cette diffusion de l'action sur un espace immense obligera l'éclairage d'une scène et les éclairages divers d'une représentation à empoigner aussi bien le public que les personnages ; — et à plusieurs actions simultanées, à plusieurs phases d'une action identique où les personnages accrochés l'un à l'autre comme des essaims supporteront tous les assauts des situations, et les assauts extérieurs des éléments et de la tempête, correspondront des moyens physiques d'éclairage, de tonnerre ou de vent, dont le spectateur subira le contre-coup.

Toutefois, un emplacement central sera réservé qui, sans servir à proprement parler de scène, devra permettre au gros de l'action de se rassembler et de se nouer chaque fois que ce sera nécessaire.

LES OBJETS. — LES MASQUES. — LES ACCESSOIRES :

Des mannequins, des masques énormes, des objets aux proportions singulières apparaîtront au même titre que des images verbales, insisteront sur le côté concret de toute image et de toute expression, — avec pour contre-partie que des choses qui exigent d'habitude leur figuration objective seront escamotées ou dissimulées.

LE DÉCOR :

Il n'y aura pas de décor. Ce sera assez pour cet office des personnages hiéroglyphes, des costumes rituels, des mannequins de dix mètres de haut représentant la barbe du Roi Lear dans la tempête, des instruments de musique grands comme des hommes, des objets à forme et à destination inconnues.

L'ACTUALITÉ :

Mais, dira-t-on, un théâtre si loin de la vie, des faits, des préoccupations actuelles... De l'actualité et des événements, oui ! Des préoccupations, dans ce qu'elles ont de profond et qui est l'apanage de quelques-uns, non ! Et, dans le Zohar l'histoire de Rabbi-Siméon, qui brûle comme le feu, est actuelle comme le feu.

LES ŒUVRES :

Nous ne jouerons pas de pièce écrite, mais autour de thèmes, de faits ou d'œuvres connus, nous tenterons des essais de mise en scène directe. La nature et la disposition même de la salle exigent le spectacle et il n'est pas de thème, si vaste soit-il, qui puisse nous être interdit.

SPECTACLE :

Il y a une idée du spectacle intégral à faire renaitre. Le problème est de faire parler, de nourrir et de meubler l'espace ; comme des mines introduites dans une muraille de roches planes, et qui feraient naître tout à coup des geysers et des bouquets.

L'ACTEUR :

L'acteur est à la fois un élément de première importance, puisque c'est de l'efficacité de son jeu que dépend la réussite du spectacle, et une sorte d'élément passif et neutre, puisque toute initiative personnelle lui est rigoureusement refusée. C'est d'ailleurs un domaine où il n'est pas de règle précise ; et entre l'acteur à qui on demande une simple qualité de sanglots, et celui qui doit prononcer un discours avec ses qualités de persuasion personnelles, il y a toute la marge qui sépare un homme d'un instrument.

L'INTERPRÉTATION :

Le spectacle sera chiffré d'un bout à l'autre, comme un langage. C'est ainsi qu'il n'y aura pas de mouvement perdu, que tous les mouvements obéiront à un rythme ; et que chaque personnage étant typé à

l'extrême, sa gesticulation, sa physionomie, son costume apparaîtront comme autant de traits de lumière.

LE CINÉMA :

A la visualisation grossière de ce qui est, le théâtre par la poésie oppose les images de ce qui n'est pas. D'ailleurs au point de vue de l'action on ne peut comparer une image de cinéma qui, si poétique soit-elle, est limitée par la pellicule, à une image de théâtre qui obéit à toutes les exigences de la vie.

LA CRUAUTÉ :

Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits.

LE PUBLIC :

Il faut d'abord que ce théâtre soit.

LE PROGRAMME :

Nous mettrons en scène, sans tenir compte du texte :

1^o Une adaptation d'une œuvre de l'époque de Shakespeare, entièrement conforme à l'état de trouble

actuel des esprits, soit qu'il s'agisse d'une pièce apocryphe de Shakespeare, comme *Arden of Feversham*, soit de toute autre pièce de la même époque³.

2^o Une pièce d'une liberté poétique extrême de Léon-Paul Fargue⁴.

3^o Un extrait du Zohar : *L'histoire de Rabbi Siméon qui a la violence et la force toujours présente d'un incendie*.

4^o *L'histoire de Barbe-Bleue reconstituée selon les archives, et avec une idée nouvelle de l'érotisme et de la cruauté*.

5^o *La Prise de Jérusalem, d'après la Bible et l'Histoire; avec la couleur rouge-sang qui en découle, et ce sentiment d'abandon et de panique des esprits visible jusque dans la lumière; et d'autre part les disputes métaphysiques des prophètes, avec l'effroyable agitation intellectuelle qu'elles créent et dont le contre-coup rejouillit physiquement sur le Roi, le Temple, la Populace et les Événements*.

6^o Un conte du marquis de Sade⁵, où l'érotisme sera transposé, figuré allégoriquement et habillé, dans le sens d'une extériorisation violente de la cruauté, et d'une dissimulation du reste.

7^o Un ou plusieurs mélodrames romantiques où l'inraisemblance deviendra un élément acrif et concret de poésie.

8^o *Le Woyzeck de Büchner*⁶, par esprit de réaction

contre nos principes, et à titre d'exemple de ce que l'on peut tirer scéniquement d'un texte précis.

9^o Des œuvres du théâtre élisabéthain dépouillées de leur texte et dont on ne gardera que l'accoutrement d'époque, les situations, les personnages et l'action.

BIBLIOGRAPHIE

LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE

<i>Le théâtre et la culture.</i>	11
<i>Le théâtre et la peste.</i>	21
<i>La mise en scène et la métaphysique.</i>	49
<i>Le théâtre alchimique.</i>	73
<i>Sur le théâtre balinais.</i>	81
<i>Théâtre oriental et théâtre occidental.</i>	105
<i>En finir avec les chefs-d'œuvre.</i>	115
<i>Le théâtre et la cruauté.</i>	131
<i>Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste).</i>	137
<i>Lettres sur la cruauté.</i>	157
<i>Lettres sur le langage.</i>	163
<i>Le théâtre de la cruauté (Second manifeste).</i>	189
<i>Un athlétisme affectif.</i>	199
<i>Deux notes.</i>	213
 LE THÉÂTRE DE SÉRAPHIN.	223
 NOTES.	233

ŒUVRES COMPLÈTES (édition de Paule Thévenin)

- TOME I. Préambule. — Adresse au Pape. — Adresse au Dalaï-Lama. — Correspondance avec Jacques Rivière. — L'Ombilic des Limbes. — Le Père-Nerf suivi des Fragments d'un Journal d'Enfer. — L'Art et la Mort. — Premiers poèmes (1913-1923). — Premières proses. — Tric Trac du ciel. — Bilboquet. — Poèmes (1924-1935). — I^{**} : Textes surréalistes. — Lettres.
- TOME II. Évolution du décor. — Théâtre Alfred Jarry. — Trois œuvres pour la scène. — Deux projets de mise en scène. — Notes sur les Tricheurs de Steve Passeur. — Comptes rendus. — À propos d'une pièce perdue. — À propos de la littérature et des arts plastiques.
- TOME III. Scenari. — À propos du cinéma. — Lettres. — Interviews.
- TOME IV. Le Théâtre et son Double. — Le Théâtre de Séraphin. — Les Cenci.
- TOME V. Autour du *Théâtre et son Double*. — Articles à propos du *Théâtre et son Double* et des Cenci. — Lettres. — Interviews. — Documents.
- TOME VI. *Le Moine*, de Lewis, raconté par Antonin Artaud.
- TOME VII. Héliogabale ou l'Anarchiste couronné. — Les Nouvelles Révélations de l'Être.
- TOME VIII. Sur quelques problèmes d'actualité. Deux textes écrits pour Voilà. — Pages de carnets. Notes intimes. — Satan. — Notes sur les cultures orientales, grecque, indienne, suivies de Le Mexique et la Civilisation et de L'Eternelle Trahison des Blancs. — Messages révolutionnaires. — Lettres.

TOME IX. *Les Tarahumaras*. — Lettres relatives aux Tarahumaras. — Trois textes écrits en 1944 à Rodez. — Cinq adaptations de textes anglais. — Lettres de Rodez *séries de l'Évêque de Rodez*. — Lettres complémentaires à Henri Parisot.

TOME X. Lettres écrites de Rodez (1943-1944).

TOME XI. Lettres écrites de Rodez (1945-1946).

TOME XII. Artaud le Mômo. — Ci-gît précédé de *La Culture indienne*.

TOME XIII. Van Gogh le suicidé de la société. — Pour en finir avec le jugement de dieu. — Le Théâtre de la Crucifixion.

TOME XIV. Suppôts et Supplications.

TOME XV. Cahiers de Rodez (février-avril 1945).

TOME XVI. Cahiers de Rodez (mai-juin 1945).

TOME XVII. Cahiers de Rodez (juillet-août 1945).

TOME XVIII. Cahiers de Rodez (septembre-novembre 1945).

TOME XIX. Cahiers de Rodez (décembre 1945-janvier 1946).

TOME XX. Cahiers de Rodez (février-mars 1946).

TOME XXI. Cahiers de Rodez (avril-25 mai 1946).

TOME XXII. Cahiers du retour à Paris (26 mai-juillet 1946).

TOME XXIII. Cahiers du retour à Paris (août-septembre 1946).

TOME XXIV. Cahiers du retour à Paris (octobre-novembre 1946).

TOME XXV. Cahiers du retour à Paris (décembre 1946-janvier 1947).

TOME XXVI. Histoire vécue d'Artaud-Mômo. Tête à tête par Antonin Artaud.

COLLECTION LE POINT DU JOUR

Lettres à Génica Athanasiou.

COLLECTION BLANCHE

Nouveaux écrits de Rodez : lettres au docteur Ferdrière et autres textes inédits.

50 dessins pour assassiner la magie, *éd. établie et présentée par Evelyne Grossman*.

Cahier. Ivry, janvier 1948. *Fac-similé et transcription*. Édition d'Evelyne Grossman.

HORS SÉRIE LITTÉRATURE

Cahiers d'Ivry, tomes I et II.

L'ARBALÈTE

L'Arve et l'Aume suivi de 24 lettres à Marc Barbezat.

QUARTO

Oeuvres. Édition d'Evelyne Grossman.

OUVRAGES DISPONIBLES EN POCHE

Le Moine (de Lewis), Folio.

Messages révolutionnaires, Folio Essais.

Les Tarahumaras, Folio Essais.

Le Théâtre et son Double suivi de *Le Théâtre de Séraphin*, Folio Essais.

L'Ombilic des Limbes, préface d'Alain Jouffroy, Poésie/Gallimard.

Héliogabale ou l'Anarchiste coronné, L'Imaginaire/Gallimard.

Nouveaux Écrits de Rodez, édition de Pierre Chaleix, préface du docteur Gaston Ferdrière, L'Imaginaire/Gallimard.

Van Gogh le suicidé de la société, préface d'Evelyne Grossman, L'Imaginaire/Gallimard.

Pour en finir avec le jugement de dieu, préface d'Evelyne Grossman, Poésie/Gallimard.

Suppôts et Supplications. Édition d'Evelyne Grossman, Poésie/Gallimard.

Les Cencis, édition de Michel Corvin, Folio Théâtre.

Nouveaux écrits de Rodez, présentation et notes de Pierre Chaleix, préface de Gaston Ferdrière, L'Imaginaire/Livre & CD.

ENREGISTREMENTS

Antonin Artaud, André Dimanche éditeur, 1995. Ce coffret contient les enregistrements sur CD de *Poser et fuir avec le jugement de dieu* (voix d'Antonin Artaud, Roger Blin, Maria Casarès et Paule Thévenin) ainsi que deux émissions de René Farabet (Atelier de Création radiophonique) avec entre autres les enregistrements par Antonin Artaud de *Aliénation et magie noire* (1946), *Les Malades et les Médecins* (1946). Texte de Jean-

Christophe Bailly, *L'Infini Déhors de la voix*, avec huit photos de Denise Colomb¹.

DESSINS

- Antonin Artaud. Dessins*, Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix n° 37, Les Sables-d'Olonne, 1980.
- Antonin Artaud. Dessins et portraits*, textes de Jacques Derrida et Paule Thévenin, Gallimard, 1986.
- Antonin Artaud. Dessins*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1987.
- Antonin Artaud. Œuvres sur papier*, catalogue de l'exposition du musée Cantini, Marseille, 17 juin-17 septembre 1995, Musées nationaux, 1995.
- Antonin Artaud. Works on Paper*, edited by Margit Rowell, The Museum of Modern Art, New York, 1996.

FILMS CONSACRÉS À ARTAUD

- La Véritable Histoire d'Artaud le Mômo*, film de Gérard Mordillat et Jérôme Prieur (La Sept, Laura Productions, Les films d'ici, 1993). La première partie est un documentaire avec des témoignages notamment de Marthe Robert, Paule Thévenin, Henri Thomas et Rolande Prevel. Le second volet est un téléfilm avec Sami Frey dans le rôle d'Antonin Artaud.
- Artaud cité (atrocités)*, film d'André S. Labarthe (AMIP/FR3, collection « Un siècle d'écrivains » dirigée par Bernard Rapp, 2000).

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- BORIE, Monique, *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*, Gallimard, 1989.
- Antonin Artaud*, ouvrage collectif sous la direction de Guillaume Fau, Gallimard / Bibliothèque nationale de France, 2006.
- DANCHIN, Laurent, et ROUMIEUX, André, *Artaud et l'asile*, 2 tomes, Nouvelles Éditions Séguier, 1996.
- DERRIDA, Jacques, *Artaud le Mômo*, Galilée, 2002.
- DUMOULIÉ, Camille, *Antonin Artaud*, Le Seuil, collection « Les Contemporains », 1996.

1. L'enregistrement a été réédité également par Radio France en 2001 sous forme d'un double CD (« Artaud/Chalosse : Pour en finir avec le jugement de dieu / Artaud remix », Harmonia mundi).

- GROSSMAN, Évelyne, *Artaud*, « L'aliéné authentique », Farago-Léo Scheer, 2003.
- GROSSMAN, Évelyne, *Antonin Artaud. Un insurgé du corps*, Gallimard, Découvertes, 2006.
- MAEDER, Thomas, *Antonin Artaud*, Plon, 1978.
- MÉREBIEU (de), Florence, *Antonin Artaud. Portrait et gris-gris*, Blusson, Paris, 1984.
- REY, Jean-Michel, *La Naissance de la poésie. Antonin Artaud*, Métailié, 1991.
- THÉVENIN, Paule, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Le Seuil, 1993.
- VIRMAUX, Alain, *Antonin Artaud et le théâtre*, Seghers, 1970.

Articles ou chapitres d'ouvrages

- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959 (rééd. Folio Essais).
- *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980.
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Le Seuil, 1967 (rééd. Points-Seuil).
- « Forcer le subjectile », dans *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, J. Derrida, P. Thévenin, Gallimard, 1986.
- DUBREUIL, Laurent, *De l'attrait à la possession. Maître-passeant. Artaud*, Blanchot, Hermann, 2003.
- GROSSMAN, Évelyne, *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Minuit, 2004.

Actes récents de colloque et numéros de revues

- Europe, n° 873-874, « Antonin Artaud », janvier-février 2002.
- Antonin Artaud, écrivain du Sud*, actes du colloque de Marseille publiés sous la direction de Thierry Galibert, Marseille, Edisud, 2002.
- Magazine littéraire, n° 434, septembre 2004.