

Title	Le théâtre pur chez Antonin Artaud : à travers Le Théâtre et son Double
Author(s)	Inoue, Naoko
Citation	Gallia. 2001, 40, p. 227-234
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/11826">https://hdl.handle.net/11094/11826</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

## Le théâtre *pur* chez Antonin Artaud — à travers *Le Théâtre et son Double* —

Naoko INOUE

Vers les années 1920, on voit qu'une notion est plus évoquée que jamais dans divers domaines artistiques : c'est la notion de pureté. En 1926, André Gide fait énoncer par Edouard, héros de *Les faux-monnayeurs*, le rêve d'écrire un « roman pur <sup>1)</sup> ». En 1920, Paul Valéry inscrit le terme « poésie pure » dans *Avant-propos à la connaissance de la déesse* <sup>2)</sup>, ce qui entraîne une discussion au tour de ce terme, comme celle de l'abbé Bremond en 1926. Valéry explique plus nettement cette notion dans son texte préparé pour la conférence du 2 décembre 1927 : c'est une tentative pour constituer une œuvre uniquement à partir des éléments poétiques <sup>3)</sup>. Si l'on observe les écrits sur la peinture à l'époque, on découvre des remarques sur la « peinture pure » chez Apollinaire <sup>4)</sup> ou chez Kandinsky <sup>5)</sup>. Ces idées de l'art pur ne sont que théoriques, impossibles à réaliser. Mais elles inspirent les artistes en leur offrant un objectif spécifique.

L'essence de l'art pur consiste, d'une part, à supprimer des éléments qui ne semblent pas appartenir à un genre particulier, le roman, la poésie et la peinture ; d'autre part, à faire des œuvres qui n'ont pas un but pratique, mais qui trouvent leur fin en elles-mêmes. Le livre d'Antonin Artaud, portant sur le « théâtre pur », est publié en 1938 et suggère que l'auteur poursuit la quête de l'art pur.

Ce livre contient quinze essais écrits entre 1931 et 1936. Son titre est déjà significatif : le théâtre et son *double*. Artaud affirme dans une lettre adressée à Jean Paulhan le 25 janvier 1936 : « Je crois que j'ai trouvé pour mon livre le titre

---

Toutes les citations d'Artaud renvoient aux *Œuvres complètes* (la deuxième édition), Gallimard. Nous notons directement les références dans le texte, en indiquant le numéro du tome en chiffres romains, la page en chiffres arabes. Les mots donnés en italiques dans ces citations le sont par Artaud, les mots soulignés, par nous.

- 1 ) « Dépouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman ». André Gide, *Les faux-monnayeurs*, Gallimard, coll. « folio », 1925, p. 76.
- 2 ) Paul Valéry, *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I. 1957, p. 1275.
- 3 ) Paul Valéry, *op. cit.*, p. 1457.
- 4 ) « Ces deux mouvements [l'orphisme et le futurisme] sont de l'art pur parce qu'ils déterminent uniquement le plaisir de notre pouvoir visuel ». Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art*, Gallimard, coll. « folio », p. 356.
- 5 ) « [...] l'opinion se répand que l'art « pur » n'existe pas pour des buts déterminés de l'homme, mais qu'il est sans but, que l'art n'existe que pour l'art (l'art pour l'art) ». Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Gallimard, coll. « folio », p. 200.

qui convient. Ce sera : *LE THEATRE ET SON DOUBLE* car si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre » (V, 196). Cependant, lorsqu'Artaud évoque le *double*, ce terme ne signifie pas un simple reflet de la réalité. Il nie l'aspect imitatif du théâtre : « le théâtre aussi doit être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie, aussi vaine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique » (IV, 46), « Il y a entre le théâtre et la vie une absurde séparation » (IV, 218), « Si le théâtre a perdu depuis longtemps tout contact avec la réalité, on pourrait s'applaudir de cette scission » (IV, 227), ou encore « L'Art n'est pas l'imitation de la vie, mais la vie est l'imitation d'un principe transcendant avec lequel l'art nous remet en communication » (IV, 242). Ainsi apparaît la complexité d'Artaud. En effet, la forme la plus naïve du théâtre, n'est-ce pas la mimésis ? Si le théâtre ne vise pas une simple représentation de la réalité, qu'est-ce que les spectateurs regardent donc sur scène ?

Afin d'éclaircir ce point, il faut comparer les idées d'Artaud sur le théâtre occidental et le théâtre oriental. Nous nous proposons d'abord de préciser la limite du théâtre occidental. Nous allons ensuite examiner la possibilité du théâtre oriental. Nous préciserons enfin le sens du « théâtre pur » chez Artaud.

### 1. La limite du théâtre occidental

On sait qu'Artaud est influencé par certaines cultures étrangères, telles que la culture mexicaine et balinaise. Artaud ne cesse de critiquer le théâtre occidental tout en louant le théâtre oriental. Quels sont donc les défauts du théâtre en Occident ? Il faut aborder la question du langage, qui se situe au centre des recherches d'Artaud. La méfiance contre le langage apparaît dans la préface du *Théâtre et son Double* : « *Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre* » (IV,14). Pourquoi faut-il briser le langage pour faire du théâtre ? Parce que le langage ne possède pas les caractéristiques du théâtre que recherche Artaud, comme « 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 » (IV, 35). Cette citation nous montre les éléments dont le théâtre doit être libéré : parole, mots et dialogue. Artaud résume la caractéristique du théâtre occidental à la suprématie de la parole : « Pour nous, au théâtre la Parole est tout et il n'y a pas de possibilité en dehors d'elle » (IV, 66). La limite du théâtre occidental consiste en sa dépendance excessive vis-à-vis de la parole. Pourquoi donc la parole limite-t-elle le théâtre ?

Jacques Derrida analyse précisément les idées d'Artaud dans *La clôture de la représentation*. Il énumère six thèmes qui sont étrangers au théâtre de la cruauté ; il estime que l'essence profonde du projet d'Artaud consiste à effacer la répétition en général : « La répétition était pour lui le mal et l'on pourrait sans doute

organiser toute une lecture de ses textes autour de ce centre<sup>6</sup> ». Mais la parole contient déjà un caractère de répétition, puisque la parole appartient au système langagier dans lequel la signification doit être reconnaissable et rester identique. Le refus de la répétition au théâtre est donc impossible tant que la parole y intervient.

L'attitude d'Artaud contre la parole apparaît aussi dans son procès de l'écriture. Présentons les définitions du dialogue selon Artaud : « Le dialogue — chose écrite et parlée — n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre » (IV, 36), « c'est que le théâtre, art indépendant et autonome, se doit pour ressusciter, ou simplement pour vivre, de bien marquer ce qui le différencie d'avec le texte, d'avec la parole pure, d'avec la littérature, et tous autres moyens écrits et fixés » (IV, 102). Le procès de l'écriture porte sur la fixation au texte. Pour Artaud, l'essence du théâtre réside dans l'espace propice au mouvement. Il évoque dans *Le Théâtre et les dieux*, écrit en 1936 : « Ecrire c'est empêcher l'esprit de bouger au milieu des formes comme une vaste respiration. Puisque l'écriture fixe l'esprit et le cristallise dans une forme, et, de la forme, naît l'idolâtrie. Le vrai théâtre comme la culture n'a jamais été écrit » (VIII, 165). L'écriture enferme l'esprit dans le texte. Une fois que l'idée est écrite sur le papier, elle peut persister dans un lieu qui est *ailleurs* que sur la scène. Artaud accuse le langage et l'écriture, au point d'affirmer : « C'est pour les analphabètes que j'écris » (I-1, 10). Mais il n'ose pas abandonner le langage. Au lieu de restreindre les possibilités du théâtre, il tente d'étendre le langage de la scène et d'induire un nouveau langage, indépendant et autonome de la parole : « 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 » (IV, 36). Où se trouve ce nouveau langage qui convient au théâtre, celui qui se différencie de la parole ? Artaud cherche le modèle de ce langage dans le théâtre oriental.

## 2. La possibilité du théâtre oriental

En 1931, Artaud a pu voir du théâtre balinaï à Paris lors de l'Exposition coloniale. Cette occasion lui permet d'approfondir ses idées sur le théâtre, en particulier sur la possibilité de contester la prépondérance de l'écriture. Son livre, *le Théâtre et son Double*, contient deux articles qui concernent la culture orientale : *Sur le Théâtre Balinaï*, écrit en 1931 et *Théâtre oriental et Théâtre occidental*, écrit en 1935. Sur l'opposition entre Occident et Orient chez Artaud, la logique est claire. La culture occidentale dépend excessivement de la parole, tandis que la culture orientale possède une autre façon pour s'exprimer sur la scène, le langage physique : « La révélation du Théâtre Balinaï a été de nous fournir du théâtre une

6 ) Jacques Derrida, « la clôture de la représentation » in *L'écriture et la différence*, Seuil, coll. « Points », 1967, p. 361.

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 » (IV, 65). Les yeux d'Artaud sont tournés vers la possibilité d'un théâtre qui serait hors du texte : « tout ce que je considère comme spécifiquement théâtral dans le théâtre, tous ces éléments quand ils existent en dehors du texte » (IV, 39).

Présentons d'abord plusieurs caractères complètement opposés au théâtre occidental où la « Parole est tout » : c'est le langage « de geste, de signes, d'attitudes, de sonorités » (IV, 43). Nous avons déjà présenté des éléments qui sont considérés comme « non théâtraux » : la parole, les mots, le dialogue. Au contraire, le langage oriental offre la possibilité de créer un nouveau système qui n'appartient pas à celui de la parole, qui s'accomplit uniquement sur scène : « c'est : qu'à travers leur dédale de gestes, d'attitudes, de cris jetés dans l'air, à travers des évolutions et des courbes qui ne laissent aucune portion de l'espace scénique inutilisée, se dégage le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots » (IV, 52). Artaud apprécie l'efficacité physique sur l'esprit dans le théâtre oriental. Le langage physique contient deux types de moyen d'expression : visuel et auditif<sup>7</sup>).

La forme visuelle contre l'écriture sur la scène, c'est le geste et le signe. Si l'on arrache la parole à la scène, les acteurs n'ont qu'à s'exprimer par leur corps : « De ce nouveau langage la grammaire est encore à trouver. Le geste en est la matière et la tête ; et si l'on veut l'alpha et l'oméga. Il part de la nécessité de parole beaucoup plus que de la parole déjà formée. Mais trouvant dans la parole une impasse, il revient au geste de façon spontanée » (IV, 106). Artaud confronte cette « impasse » dans sa tentative de transformer la parole pour qu'elle puisse exprimer davantage. Le geste lui propose un nouveau chemin. Relevons l'expression « la grammaire est encore à trouver ». Le geste réalise un langage dont on ne trouve pas encore les règles. Il supprime le recours aux mots et invente un langage physique qui ne peut pas avoir de sens en dehors de l'espace théâtral.

En ce qui concerne le signe, Artaud écrit dans *La Mise en scène et la Métaphysique* : « Une forme de cette poésie dans l'espace [...] appartient au langage par signes. Et on me laissera parler un instant, j'espère, de cet 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 » (IV, 38). On peut être frappé par ce paradoxe, car le signe est toujours représentation de quelque chose. Si le signe

---

7 ) Sur le langage visuel et le langage auditif, voir *Premier manifeste*, IV, pp. 86-87.

est valable, il implique déjà une nature représentative. Comme le dit Derrida, « Un signe qui n'aurait lieu qu'« une fois » ne serait pas un signe<sup>8)</sup> ». Mais la notion de signe chez Artaud ne porte pas sur la représentation, mais sur le langage plastique. Attiré par le théâtre balinais, Artaud apprécie le corps des acteurs comme signe : « Ce spectacle nous donne un merveilleux composé d'images scéniques pures, pour la compréhension desquelles tout un nouveau langage semble avoir été inventé : les acteurs avec leurs costumes composent de véritables hiéroglyphes qui vivent et se meuvent » (IV, 58), dans *Le Théâtre de la Cruauté (Premier manifeste)* : « 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 » (IV, 87). Ou dans *Second manifeste* : « Et l'on peut dire que l'esprit des plus antiques hiéroglyphes présidera à la création de ce langage théâtral pur » (IV, 120). L'hiéroglyphe est une écriture non significative si l'on n'en connaît pas le code. Mallarmé évoque à propos d'une danseuse l'« écriture corporelle<sup>9)</sup> ». Ici, Artaud transforme des personnages et des objets en une écriture purement plastique, qui a une valeur picturale.

La forme auditive opposée à la parole, c'est l'intonation et l'incantation. Mais il ne faut pas oublier qu'Artaud considère le langage articulé comme « non théâtral ». Le langage auditif n'est-il donc pas le langage articulé ? Il faut relever ici deux aspects du langage articulé : le son et la signification. L'intonation souligne une utilisation particulière de la voix qui insiste sur son aspect sonore : « 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. [...] C'est ici qu'interviennent les intonations, la prononciation particulière d'un mot » (IV, 86). L'intonation développe une musicalité du langage à partir d'une prononciation indépendante du sens concret des mots.

L'incantation est encore une autre utilisation des mots. Artaud écrit : « Faire la métaphysique du langage articulé, [...] c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'*Incantation* » (IV, 44). Il essaie d'utiliser le langage pour exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude. L'incantation apparaît au point terminal de cet acte : « 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 » (IV, 88). L'incantation est un emploi de la parole qui permet d'agir avec force par l'émotion. L'incantation s'adresse non à l'esprit, mais à la sensibilité. Il

8 ) Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, PUF, 1967, p. 55.

9 ) Stéphane Mallarmé, « Ballets » in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Gallimard, coll. « poésie », 1987, p. 192.

faut ici nous arrêter à l'expression « la voix ». La voix ne quitte jamais celui qui parle ici et maintenant, à la différence du théâtre écrit qui existe en dehors de la scène.

Artaud donne deux définitions du « langage théâtral pur » dans *Théâtre oriental et Théâtre occidental*. La nature des éléments du langage oriental se résume en ces définitions :

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

2° 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 désagrégé par lui. (IV, 67)

Le geste, l'intonation, l'incantation : ce sont des tentatives contre l'écriture, contre la parole. Mais si le théâtre se continue à partir d'éléments dénués de sens, le théâtre se dégrade en un lieu absurde. Ce n'est pas le théâtre *libre* que vise Artaud. Il n'accepte pas un théâtre qui ne se fonde pas sur la fonction de l'esprit. Il écrit en 1925, dans *Manifeste en langage clair* : « Je me livre à la fièvre des rêves, mais c'est pour en retirer de nouvelles lois. Je recherche la multiplication, la finesse, l'œil intellectuel dans le délire, non la vaticination hasardée » (I-2, 53). Il accuse de même la création facile, faite à partir de l'inconscient ou du hasard<sup>10</sup>. Il faut donc re-construire un nouveau théâtre, un théâtre pur.

### 3. Autour du terme « pur »

Il semble que l'on ait déjà évoqué ce que désigne le « théâtre pur ». Il est constitué à partir d'éléments tels que le geste, le cri, l'intonation, l'incantation, bref, tout ce qui appartient au théâtre oriental. En outre, Artaud avoue lui-même que le théâtre balinais offre une réalisation du théâtre pur<sup>11</sup>. Mais il ne faut pas se contenter d'énumérer les caractéristiques du théâtre oriental. Comment Artaud, européen, fait-il pour s'approcher du théâtre idéal?

Le théâtre pur pour Artaud est un théâtre qui en finit avec le langage, avec l'écriture. Son essence réside dans la mise en scène : « 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 » (IV, 44). C'est d'abord par l'espace et le mouvement que le théâtre fournit un champ privilégié à la réalisation.

La mise en scène n'exige qu'un seul espace ; c'est la scène en dehors du texte. Le langage théâtral va, cette fois-ci, échapper à la parole pour construire un espace autonome du langage, espace qui ne contient que des éléments uniquement

10 ) Sur ce point, voir *En finir avec les chefs-d'œuvre*, IV, p. 78.

11 ) Sur ce point, voir *Sur le Théâtre Balinais*, IV, p. 59.

théâtraux ; si l'on emprunte une expression de Derrida, c'est l'espace clos de la représentation originaire<sup>12)</sup>. L'expression de Derrida paraît paradoxale, car la représentation exige toujours un modèle originaire ailleurs. Mais c'est ici que le théâtre d'Artaud retrouve sa spécificité. Dans cet « espace clos », la parole est transformée en langage « théâtral pur » et elle commence à créer son propre sens, qui est significatif *une fois pour toutes*, sur *cette* scène : « Laissons aux pions les critiques de textes, aux esthètes les critiques de formes, et reconnaissons que ce qui a été dit n'est plus à dire ; qu'une expression ne vaut pas deux fois, ne vit pas deux fois ; que toute parole prononcée est morte et n'agit qu'au moment où elle est prononcée, qu'une forme employée ne sert plus et n'invite qu'à en rechercher une autre, et que le théâtre est le seul endroit au monde où un geste fait ne se recommence pas deux fois » (IV, 73). L'idée d'un théâtre qui ne vit qu'une seule fois, c'est la contestation la plus forte de l'histoire du théâtre européen, théâtre mimétique.

Dans sa réalisation « une seule fois », le théâtre prévoit sa destruction, puisque comme l'a écrit Artaud, « toute parole prononcée est morte et n'agit qu'au moment où elle est prononcée ». Dès que la parole est née, elle va vers la mort. Cependant, la vie du théâtre qui réalise « une seule fois » ne subit pas une destruction brutale. Ici intervient le thème de la vie et la mort. Le premier manifeste d'Artaud, c'est « briser le langage pour toucher la vie ». À côté de cette tentative, se cache toujours la mort. Artaud évoque, dans *Le Théâtre et les dieux*, la co-existence de la vie et la mort dans l'espace : « Culture dans l'espace veut dire culture d'un esprit qui ne cesse pas de respirer et de se sentir vivre dans l'espace, et qui appelle à lui les corps de l'espace comme les objets mêmes de sa pensée, mais qui en tant qu'esprit se situe *au milieu* de l'espace, c'est-à-dire à son point mort » (VIII, 164). Dans ce texte, la culture est identique au théâtre. Artaud dit du mouvement de va-et-vient entre la vie et la mort : « La culture est un mouvement de l'esprit qui va du vide vers les formes et des formes rentre dans le vide, dans le vide comme dans la mort. Etre cultivé c'est brûler des formes, brûler des formes pour gagner la vie. C'est apprendre à se brûler des formes pour gagner la vie. C'est apprendre à se tenir droit dans le mouvement incessant des formes qu'on détruit successivement » (VIII, 165). Le théâtre, comme la culture, est un espace où l'on résiste à la destruction successive.

Après cette destruction, que reste-t-il sur scène ? Rien. Le terme « pur » suggère ce néant. Artaud compare le théâtre à la peste : « Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification. De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction » (IV, 31). A la

---

12) Voir Derrida, « la clôture de la représentation », *op.cit.*, p. 349.



dernière étape de la peste, il y a une « purification », que l'on ne peut obtenir que par la mort, par sa « destruction ». Ici s'impose la comparaison à l'alchimie : « L'opération théâtrale de faire de l'or [...] évoque finalement à l'esprit une pureté absolue et abstraite, après laquelle il n'y a plus rien » (IV, 49). La « pureté » théâtrale indique un point extrême au-delà duquel il n'y a rien, le dernier point entre la vie et la mort, la conservation et la destruction. Artaud arrive à suggérer ce point critique en constituant un lieu clos dans lequel il y a un mouvement incessant qui va vers la destruction.

\*                      \*                      \*

Nous avons indiqué, au début de cet article, deux essences de l'art pur : la suppression des éléments qui ne sont pas propres aux genres et l'absence du but pratique. Certes, la quête d'Artaud contient ces caractéristiques. Mais il faut aussi souligner une autre affinité. Citons un passage de Paul Valéry qui porte sur la poésie pure : « que l'on puisse [...] donner l'impression d'un système complet de rapports *reciproques* entre nos idées, nos images, d'une part, et nos moyens d'expression, de l'autre, — système qui correspondrait particulièrement à la création d'un état émotif de l'âme, tel est en gros le problème de la poésie pure<sup>13)</sup> ». La poésie pure construit un monde fermé dans lequel les idées et les expressions sont harmonieuses. De même, le théâtre pur fabrique une scène où le langage possède sa propre signification non remplaçable, qui ne se répète jamais. La tentative du théâtre pur finit par la construction d'un espace clos dans lequel rien ne se répète.

Mais si nous remontons à la source des idées de l'art pur, nous arrivons au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, à la tentative des peintres impressionnistes, à celle de poètes tels que Baudelaire<sup>14)</sup>, Mallarmé et Poe<sup>15)</sup>. On peut dire d'une part que l'histoire de l'art en Occident est celle de la mimésis. Mais il ne serait pas vain d'autre part d'étudier la lutte contre la mimésis depuis Aristote jusqu'à l'esthétique du 20<sup>e</sup> siècle.

( D. 1998、大阪教育大学専任講師 )

---

13 ) Paul Valéry, *op. cit.*, p. 1457.

14 ) Baudelaire utilise le terme « poésie pure » en 1857 dans *Notes nouvelles sur Edgar Poe*. Voir *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1976, p. 337. Le terme n'a pas le même sens que chez Valéry.

15 ) Paul Valéry, *op. cit.*, p. 1270.