

« Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources »

Alexandre Lazaridès

Number 67, 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29374ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lazaridès, A. (1993). Review of [« Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources »]. *Jeu*, (67), 194–196.

Les textes apparaîtront peut-être parfois trop concis à certains; et leur présentation les fait ressembler beaucoup à des notes écrites en vue d'un cours ou d'une communication — ce qu'ils étaient d'ailleurs au point de départ. Il ne faut donc pas y chercher d'études exhaustives des œuvres et, bien que chaque analyse semble proposer d'excellentes pistes d'interprétation de l'ensemble, on n'oublie pas qu'il s'agit d'abord d'exercer l'acuité du regard sur le fragment. Essentiellement, il s'agit d'essais rédigés par des gens soucieux de démontrer que l'analyse peut «rendre l'objet plus étonnant, plus émouvant, plus aimable» (p. 11). On veut bien les croire.

Louise Vigeant

«Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources»

Essai de Monique Borie. Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Idées», 1989, 354 p.

Un symbolisme encombrant

On s'en avise soudain en achevant la lecture de l'ouvrage que Monique Borie a consacré à Antonin Artaud, théoricien de la dramaturgie : il n'y avait pas de bibliographie de la question. La lacune a de quoi étonner; la réflexion développée dans *le Théâtre et son double* (1938) a exercé une influence continue sur plusieurs praticiens du théâtre, et non des moindres : Grotowski, Brook, Beck, Barba... En fait, ce que la postérité a surtout retenu de la réflexion artaudienne, c'est le désir de relativiser le texte dramatique, de mettre fin à son hégémonie sur les autres composantes de la représentation, voire de l'éliminer; sur ce plan, on sait que le théâtre balinais, découvert en 1931, sera pour Artaud l'exemple à suivre.

À cette prise de position qui a été perçue comme un attentat sacrilège à la culture occidentale (Artaud avait fait ses armes avec le surréalisme et le scandale n'était pas pour lui déplaire) et dont on redoutait les conséquences immédiates sur toute la pratique du théâtre, s'ajoutent des données de nature symbolique, telle la transe, que

tout spectacle digne de ce nom doit induire en nous. Ces intuitions prophétiques, souvent plus enflammées qu'éclairantes, plus rêvées que démontrées — «champ du mystique perçu comme territoire suspect du confus et de l'obscur» (p. 30) — ont fait dire aux détracteurs d'Artaud qu'elles tenaient plutôt de l'utopie, puisqu'il faudrait, pour les appliquer, changer la sensibilité et la mentalité du public, autrement dit, changer la culture elle-même; on a pu même qualifier ces intuitions de mystification — et Artaud lui-même n'a pas réussi à faire la preuve de leur efficacité en les appliquant à une quelconque production; ses *Cenci* avaient été un échec. De leur côté, les admirateurs n'osaient pas affirmer carrément qu'il y eût là une réflexion nourrie, moins encore un système dramatique; sans doute, Artaud croyait-il dans l'efficace symbolique de la magie de façon décidément irrécupérable pour la culture occidentale...

À la recherche de la totalité perdue

Monique Borie éclaire tout autrement la question, de façon sereine et éloignée de toute polémique. Elle replace la réflexion d'Artaud dans un cadre global, de nature anthropologique, après avoir rappelé combien la recherche de l'*ailleurs culturel*, primitif ou oriental, tant chez les ethnologues que chez les artistes et les intellectuels, pouvait s'inscrire dans la mauvaise conscience d'un Occident colonialiste prétendument repenté. D'où l'espèce de rousseauisme en vogue durant l'entre-deux-guerres, qui affirmait que la civilisation avait éloigné l'homme de son origine, l'avait divisé même doublement; d'abord en séparant le corps du psychisme (le langage coupé des choses et devenu trop utilitaire serait le grand responsable de ce divorce intérieur), ensuite en séparant l'homme de l'univers. La double unité originelle aura été ainsi perdue — pour ne rien dire de la

coupure fondamentale, de cette séparation par excellence qu'est le sexe.

Et c'est chez les Tarahumaras, lors de son voyage au Mexique, et plus particulièrement dans les rites et la danse du peyotl, qu'Artaud trouvera une confirmation de son point de vue sur la *totalité* humaine; cette peuplade, que la civilisation et le progrès avaient miraculeusement épargnée, lui offrira le spectacle édénique d'individus restés en contact avec l'univers et avec eux-mêmes — un contact n'allant pas d'ailleurs sans l'autre. Le savoir rationnel lui paraît alors illusoire devant la connaissance primitive, l'esprit d'analyse devant la faculté de synthèse et l'écriture devant les splendeurs de la parole. Dans ce paradis perdu qui vit encore au rythme du temps mythique, il découvre «l'incapacité d'une culture à penser le réel comme cosmos, comme totalité». (p. 49)

Individu, division

De tout cela va découler sa méfiance croissante à l'égard de la psychologie, dont le souci de cerner, de définir l'individu en le rendant à la fois unique et à jamais divisé, est en réalité un premier pas vers le désespoir intégral. Jadis, le contact avec l'univers guérissait les humains de toutes leurs blessures intérieures; mais, en troquant ce contact contre les illusions du progrès technologique, l'être humain a perdu le sens du jeu et tout espoir de réconfort. Antérieurs à ces compromis, la tragédie antique et le théâtre élisabéthain sont pour Artaud les formes supérieures où les signes parlent, où les «êtres ne sont pas des individualités psychologiques mais des forces, des puissances» (p. 115). C'est pourquoi ce théâtre peut mettre en contact avec l'invisible, de la même manière que la maladie (la métaphore de la peste est centrale dans la pensée dramaturgique d'Artaud : il n'y a d'épidémie ou de théâtre

qu'en la Cité...) exprime la présence des forces conflictuelles, visibles et invisibles, en nous : la contagion est communication, le théâtre guérit, mais dans un tout autre sens que la catharsis aristotélicienne ou la purgation des passions, parce qu'il rétablit l'unité première en nous faisant revenir — magiquement, symboliquement — à nos sources.

L'ouvrage de Monique Borie vient donc combler une certaine lacune dans notre connaissance, disons littéraire, des rapports qu'entretenait Artaud avec la pensée orientale ou, si l'on préfère, avec la pensée primitive. Reste que notre attente d' amateur de théâtre n'a pas été, elle, réellement comblée. La question que l'on se posait, à savoir en quoi le «retour aux sources» aurait renouvelé le théâtre occidental, cette question ne reçoit pas de réponse précise. De fait, les problèmes de la dramaturgie, en dépit du titre déclaré de son étude, sont rarement abordés par Monique Borie et, entre autres, l'échec d'Artaud en tant qu'homme de théâtre est trop rapidement, trop superficiellement traité pour que les praticiens y trouvent leur content.

Alexandre Lazaridès

T E X T E S

«T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?»

Texte du Grand Cirque Ordinaire et de Bertolt Brecht, reconstitué par Guy Thauvette, Montréal, les Herbes rouges, coll. «Théâtre», 1991, 268 p. ill.

Entre témoignage et nostalgie

C'est l'occasion du vingtième anniversaire de cette première production du Grand Cirque Ordinaire et la ténacité persuasive de Gilbert David qui eurent raison des réticences de Guy Thauvette, et le décidèrent à fouiller ses fonds de tiroir et à refaire le parcours des tournées du Grand Cirque à travers le Québec pour reconstituer *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* Résultat d'un travail collectif à partir d'un canevas de Raymond Cloutier, cette œuvre n'existait pas en tant que pièce écrite. Pourtant, qui parmi les plus de quarante ans n'ont pas vu, ou à tout le moins entendu parler de ce spectacle, qui fait étape dans la jeune histoire du théâtre québécois?

Accompagnant le texte de la pièce, de nombreuses annexes (préface, postface, avant-propos, dossier critique) viennent témoigner de l'importance qu'a eue ce spectacle, et tentent de nous communiquer un peu le climat particulièrement effervescent de l'époque. De même, plusieurs photos de production illustrent et appuient le texte. Au sujet du spectacle même, Martial Dassylva faisait la remarque suivante : «On prend un malin plaisir à jouer, à truquer, à sauter et à danser [...].