

Antonin ARTAUD, Lettre à Jean Paulhan, 25 janvier 1936

[...] si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre. [...] la métaphysique, la peste, la cruauté, le réservoir d'énergies que constituent les mythes, que les hommes n'incarnent plus, le théâtre les incarne. Et par ce double, j'entends le grand agent magique dont le théâtre par ses formes n'est que la figuration, en attendant qu'il en devienne la transfiguration.

C'est sur la scène que se reconstitue l'union de la pensée, du geste, de l'acte. Et le double du théâtre c'est le réel inutilisé par les hommes de maintenant.

Antonin ARTAUD, *le théâtre et son double* (1938)

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, — *prostituée*), 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.

Antonin ARTAUD, « Le Théâtre Balinais », Octobre 1931, in *Le Théâtre et son double* (1938)

Pour Artaud, l'urgence est de revenir à un théâtre libéré de la psychologie et de la culture, et retrouvant une efficacité originelle et magique en réconciliant le corps et l'esprit, le concret et l'abstrait, l'homme et l'univers. L'acteur, porteur de signes, est au centre de ce théâtre. Le geste n'est pas séparé des forces qui le font naître : il ne s'agit pas de formalisme. En 1931 Artaud voit une représentation du Théâtre Balinais.

Les Balinais, qui ont des gestes et une variété de mimiques pour toutes les circonstances de la vie, redonnent à la convention théâtrale son prix supérieur, ils nous démontrent l'efficacité et la valeur supérieurement agissante d'un certain nombre de conventions bien apprises et surtout magistralement appliquées. (...) Ces roulements mécaniques d'yeux, ces moues de lèvres, ce dosage de crispations musculaires, aux effets méthodiquement calculés et qui enlèvent tout recours à l'improvisation spontanée, ces têtes mues d'un mouvement horizontal et qui semblent rouler d'une épaule à l'autre comme si elles s'encastrent dans des glissières, tout cela qui répond à des nécessités psychologiques immédiates, répond en outre à une sorte d'architecture spirituelle, faite de gestes et de mimiques, mais aussi du pouvoir évocateur d'un système, de la qualité musicale d'un mouvement physique, de l'accord parallèle et admirablement fondu d'un ton. Que cela choque notre sens européen de la liberté scénique et de l'inspiration spontanée, c'est possible, mais que l'on ne dise pas que cette mathématique est créatrice de sécheresse, ni d'uniformité. La merveille est qu'une sensation de richesse, de fantaisie, de généreuse prodigalité se dégage de ce spectacle réglé avec une minutie et une conscience affolantes. Et les correspondances les plus impérieuses furent perpétuellement de la vue à l'ouïe, de l'intellect à la sensibilité, du geste d'un personnage à l'évocation des mouvements d'une plante à travers le cri d'un instrument. Les soupirs d'un instrument à vent prolongent des vibrations de cordes vocales avec un sens de l'identité tel qu'on ne sait si c'est la voix elle-même qui se prolonge ou le sens qui depuis les origines a absorbé la voix. Un jeu de jointures, l'angle musical que le bras fait avec l'avant-bras, un pied qui tombe, un genou qui s'arque, des doigts qui paraissent se détacher de la main, tout cela est pour nous comme un perpétuel jeu de miroir où les membres humains semblent se renvoyer des échos, des musiques, où les notes de l'orchestre, où les souffles des instruments à vent évoquent l'idée d'une intense volière dont les acteurs eux-mêmes seraient le papillotement.

Notre théâtre qui n'a jamais eu l'idée de cette métaphysique de gestes, qui n'a jamais su faire servir la musique à des fins dramatiques aussi immédiates, aussi concrètes, notre théâtre purement verbal et qui ignore tout ce qui fait le théâtre, c'est-à-dire ce qui est dans l'air du plateau, qui se mesure et se cerne d'air, qui a une densité dans l'espace : mouvements, formes, couleurs, vibrations, attitudes, cris, pourrait, eu égard à ce qui ne se mesure pas et qui tient au pouvoir de suggestion de l'esprit, demander au théâtre Balinais une leçon de spiritualité. Ce théâtre purement populaire et non sacré, nous donne une idée extraordinaire du niveau intellectuel d'un peuple qui prend pour fondement de ses réjouissances civiques les luttes d'une âme en proie aux larves et aux fantômes de l'au-delà. Car c'est bien en somme d'un combat purement intérieur qu'il s'agit dans cette dernière partie du spectacle. Et l'on peut en passant remarquer le degré de somptuosité théâtrale que les Balinais ont été capables de lui donner. Le sens des nécessités plastiques de la scène qui y apparaît n'a d'égale que leur connaissance de la peur physique et des moyens de la déchaîner. (...)