

« Artaud / tête à tête »

Danielle Salvail

Numéro 55, juin 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26995ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Salvail, D. (1990). Compte rendu de [« Artaud / tête à tête »]. *Jeu*, (55), 174–177.

le spectateur participe pleinement, témoin du courage humain à affronter le Destin. Sa conception du théâtre s'appuie largement sur la description du processus de la catharsis que présente Aristote dans sa *Poétique* et sa *Politique* (et telle que comprise par la plupart des classiques du XVII^e siècle), où le philosophe assigne à la tragédie le rôle de susciter des passions provoquant l'«enthousiasme» pour en «purger» par la suite le spectateur.

Cette purgation des tendances asociales doit s'accompagner d'une distance réflexive par laquelle le spectateur reconnaît leur aspect excessif et en tire un enseignement moral. Ainsi Miller avance : «Comment pouvons-nous avoir de l'estime pour un homme qui va jusqu'à cette extrémité, à cause d'une faute qu'il ne pouvait en aucune façon empêcher? En vérité, ce n'est pas l'homme que nous respectons, mais cette loi qu'il a violée, sciemment ou non, parce que nous croyons qu'elle nous définit en tant qu'hommes⁵.»

Cette évaluation de la portée morale de la pièce pourrait certes être nuancée ou mise en doute, mais on ne peut manquer de reconnaître un moment de conscientisation dans *Vu du pont*. L'exploration du conflit émotionnel — procédant par le moyen de découvertes et d'éclaircissements progressifs — nous confronte à cet équilibre fragile, toujours à redéfinir, entre déterminisme et liberté. Miller veut par là dessiner nos limites et nous transformer : «Le théâtre [...] devrait rendre l'homme plus humain, c'est-à-dire moins seul⁶.»

claud latendresse

«artaud / tête à tête»

Conception et montage des textes : Gabriel Arcand; éclairages : Léo Lagassé; régie et accessoires : Pierre Mainville. Avec Gabriel Arcand et Marie-France Marcotte. Production du Groupe de la Veillée, présentée à l'Espace La Veillée du 9 au 27 janvier 1990.

un moment de théâtre privilégié

Pour Artaud, réinventer le théâtre, afin d'en retrouver la vitalité profonde, ignorée par le théâtre académique de son époque, consistait d'abord à réinventer le langage — théâtral et autres, puisque son théâtre pouvait avoir recours à des formes multiples et relever de disciplines variées. À un langage/théâtre devenu insignifiant et superficiel, «occidental» à force de psychologisme, il fallait substituer un langage/théâtre qui ait une efficacité totale et immédiate sur ceux qui y participent — tant acteurs que spectateurs —, une fulgurance dans la communication d'émotions fondamentales et de forces vitales essentielles et quasi archétypales — d'où les idées de cruauté, de magie et de paroxysme associées à ce théâtre, l'allégorie de la peste, la définition d'un théâtre métaphysique en opposition à un théâtre psychologique. Ce théâtre devient donc une entreprise de reconstruction et de révélation, et toutes les formes ou expressions extrêmes auxquelles il a été associé relevaient d'une nécessité quasi ontologique et de la volonté impérieuse d'Artaud de renouveler un art qu'il jugeait agonisant et qui ne pouvait renaître qu'à la suite d'un traitement de choc. La création de ce langage autre, à la fois matériel et métaphysique¹, capable de mettre en œuvre des forces génératrices d'un héroïsme et d'une humanité renouvelés², Artaud ne l'a pas seulement théorisée et réalisée dans sa pratique du théâtre. Comme

1. «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

5. *Ibid.*, p. 45. Dans ce passage, Miller commente plus précisément *Mort d'un commis voyageur*, mais la remarque concerne tout autant *Vu du pont*.

6. *Ibid.*, p. 20.



Gabriel Arcand donne une interprétation dépouillée, intense et sincère du personnage d'Antonin Artaud. Photo: Carla Némiroff.

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.» (Antonin Artaud, «Le théâtre de la cruauté» in *le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, «Idées», n° 114, p. 136.)

2. «Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou la guérison. 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

si cela n'était pas encore suffisant, et comme s'il avait été marqué par son destin de précurseur inspiré, source et point de rencontre de nombreuses approches esthétiques et théâtrales contemporaines, c'est dans sa vie et dans son être même qu'il inscrivit cette crise extrême, lot de tout être se voulant entier, libre et vivant, tel Artaud obligé de lutter pour son droit à l'existence et s'obligeant à se reconstruire à la suite de maladies, de traitements et d'internements. Et cette reconstruction individuelle, comme celle qu'il avait proposée pour le théâtre, s'effectue aussi par le langage : «Mais, patiemment, de jour en jour, il s'en reconstruit et a reforgé cet instrument mystérieux qu'est un verbe, une langue³.» C'est ce travail exaspérant de reconstruction, moments de la fin d'une vie, qui est retracé dans ce dernier spectacle du Groupe de la Veillée.

Dans un espace presque vide qui suggère d'abord la réclusion, par le rassemblement des éléments de décor dans un seul coin de la scène⁴, Artaud «dicte ou écrit sans cesse avec tout son corps, les mots soudés aux nerfs malades⁵». Cette lutte à la fois interne et externe projette les forces vives d'un être abîmé hors de lui⁶, tout en faisant reculer les frontières matérielles (les murs de sa chambre d'Ivry), prolongeant cet être dans une humanité nouvelle, extension réalisée scéniquement par l'occupation progressive, par les personnages et par la lumière, de tout l'espace laissé *vide*, reliant enfin le petit recoin de chambre aux

extrême purification. De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction. Il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela.» (A. Artaud, «Le théâtre et la peste», *op. cit.*, p. 44-45.)

3. Paule Thévenin, extrait du programme.

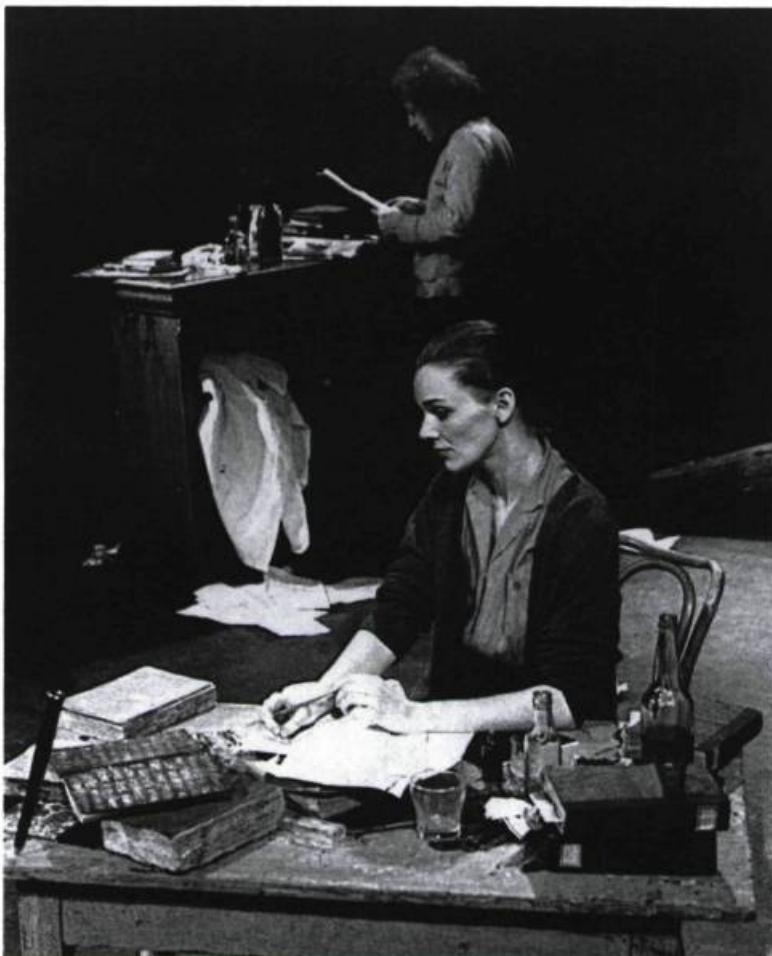
4. Buffet, table couverte de papiers et de livres, chaises, tronc d'arbre symbolique («Je suis un vieux morceau de bois rouillé autour duquel les sentiments DU CU s'inscrivent», extrait cité dans le programme) que le personnage cherche à briser.

5. Gabriel Arcand, extrait du programme.

6. «Dans la chambre qu'il habite à Ivry vers la fin de sa vie, cet homme «heureux et désespéré», aux nerfs exacerbés par les mauvais traitements que lui ont fait subir les médecins, la police et la vie en général, est dévoré de l'intérieur. Il se sait au cœur d'une lutte «où il a été placé». Tout en lui est aussitôt projeté hors de lui.» (G. Arcand, *op. cit.*)

dessins d'Artaud accrochés sur les murs du fond et longtemps laissés dans l'ombre (Artaud a dû réhabituer sa main à dessiner). Le lieu, à la fois habitable et virtuel, s'agrandit par les corps et par les mots pour finalement se fondre dans le personnage et dans l'acteur, isolés par un projecteur, et s'effaçant peu à peu, avec les mots, et les mots avec leurs sons, pour ne plus laisser à entendre que les derniers battements d'un cœur ancien (le pas cadencé de Gabriel Arcand).

L'expérience artaudienne appartient à une dimension poétique de l'homme et de la réalité dont il est difficile de reconnaître et d'accepter l'existence, saisissable dans l'univers fantasmatique et révélateur du rêve — dont Artaud voulait que son théâtre ait les mêmes valeurs et le même effet immédiat, percutant et parfois violent —, dimension inconnue et par là effrayante, tout autant pour celui qui la refuse que pour celui qui s'y engage, poète, malade, acteur ou témoin, parce qu'elle exige la dépense excessive des forces vitales. La «vitalité» est en effet un mot clé de l'œuvre d'Artaud — tant auteur de ses textes qu'auteur de lui-même — et de la démarche de ce spectacle⁷. C'est bien une lutte pour l'affirmation d'une vie autre et intense qui nous est donnée à voir, une recherche épuisante d'énergies nouvelles qu'on veut et doit révéler envers et contre tout et tous, y compris soi-même. *Artaud / tête à tête* ne se veut pas une illustration des théories d'Antonin Artaud⁸, mais l'esprit de son esthétique et de sa poésie y est présent, par le sujet bien entendu, mais aussi par l'intensité, le dépouillement et la sincérité dangereuse de l'interprétation, sorte d'abandon venant situer l'être sur le fil ténu qui sépare la lucidité extrême de la perte de contrôle qu'est la folie, dans ce lieu en marge qui fut probablement celui d'Artaud, à la fois poète visionnaire, articulé, mais malade et souffrant jusqu'au délire, l'un tout aussi mythique que l'autre, à la fois soumis à son humanité quotidienne et s'obligeant à réaliser une sorte de sur-humanité sans concessions⁹.



L'épreuve de force que fut celle d'Artaud devient celle de l'acteur qui s'est engagé à en rendre compte et à la faire partager au spectateur, qui s'est engagé à en «témoigner» avec maîtrise et sans demi-mesure, mais sans éclats non plus, si ce n'est de façon intériorisée, par des tensions

«Le personnage d'Artaud composé par Gabriel Arcand chemine, dans sa reconquête de lui-même, en compagnie d'une «conscience-amie», personnage en retrait mais constamment attentif, presque sur le qui-vive.»
Photo : Carla Némiroff.

7. «C'est la vitalité de ses paroles et de sa lutte qui nous a rapprochés.» (G. Arcand, *op. cit.*)

8. «*Artaud / tête à tête* [...] ne présente ni l'imitation ni la démonstration de ses théories théâtrales mais plutôt le témoignage d'un être d'une vitalité exceptionnelle.» (G. Arcand, *op. cit.*)

9. Par exemple, Arcand, en nous faisant voir Artaud dicter une lettre dans laquelle il demande à Abel Gance d'intervenir auprès de Fritz Lang afin qu'il pense à lui pour son prochain film, nous montre simultanément un sursaut de vie de l'acteur doué qu'Artaud avait commencé à être et l'homme fini qui doit littéralement «quêter» un rôle pour subvenir à ses besoins matériels élémentaires.

contenues jusqu'à ce qu'elles soient mûries et prêtes à exprimer leur paroxysme avec précision. La conscience de soi et la concentration que nécessite ce jeu sont peu à peu exigées du spectateur qui, dans une sorte de participation distanciée, se laisse entraîner dans ce délire incantatoire et libérateur, tout en devant rester infiniment attentif au texte forcément très «littéraire» et aux mouvements ténus de l'acteur qui précèdent, en les préparant, ou qui suivent, en les canalisant, les moments d'exaltation, sursauts d'une vitalité qu'un être brisé mais encore aux aguets veut affirmer sans limites, afin de se la faire connaître à lui-même en se l'appropriant. La poésie en tant que réalité virtuelle accessible, «poésie concrète», est ici présente à la façon dont Artaud le souhaitait dans son théâtre, tant dans le(s) langage(s) que dans les corps et dans l'espace. *Artaud / tête à tête* non seulement réalise cet éclatement poétique¹⁰, mais le prolonge dans l'intégration finale de toute cette réalité démultipliée en un seul être enfin reconstruit, sachant contenir les forces nouvellement conquises dans un moment de calme suspension qui se rapproche pourtant, chaque fois, de la mort, rendue cependant moins vaine, non *subie*.

Le personnage d'Artaud composé par Gabriel Arcand chemine, dans sa reconquête de lui-même, en compagnie d'une «conscience-amie», personnage en retrait mais constamment attentif, presque sur le qui-vive. Cette interlocutrice attitrée, qui semble parfois tenir du fantôme malgré sa réalité, et dont la pertinence, en tant que personnage, n'est pas toujours évidente,

10. «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.

[...]

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.» (A. Artaud, «Le théâtre de la cruauté», *op. cit.*, p. 138-140.)

semble avoir une fonction principale de liaison; elle devient tour à tour relais entre Artaud et le monde extérieur ou le quotidien, entre Arcand et Artaud, entre Arcand/Artaud et le spectateur et, surtout, entre les différentes parties d'un texte qui, parce qu'il résulte d'un «montage» d'extraits significatifs recueillis çà et là dans tout un œuvre, peut être dit fragmenté. En conséquence, la comédienne doit parfois assumer des parties plus faibles ou plus maladroites du texte et de la représentation, se retrouvant ainsi dans une situation bien inconfortable.

Artaud / tête à tête reste un moment de théâtre privilégié (comme l'est, justement, un tête-à-tête), surmontant presque toujours les difficultés du sujet : créer un univers cohérent et sur-signifiant à partir de l'œuvre d'une personnalité mythique, et rendre compte de cet univers à l'intérieur d'un spectacle synthèse qui réussit toujours à toucher à l'essentiel de ces «vies exemplaires» — «essentiel» par lequel elles rejoignent toute vie —, témoignages de la difficulté de réaliser une humanité sublimée mais accessible.

danielle salvail