

**Le corps comme voie
d'expression chez Artaud et
comme voix de l'inconscient chez
Adamov**

Dr. Marguerite Mimi Maurice

Maître de conférences au département de
Français à la Faculté de Pédagogie d'Ain Shams

« *Quel corps ? Nous en avons plusieurs !* »

Roland Barthes.¹

Amis exceptionnels et fidèles, Artaud et Adamov étaient unis avant tout par une liaison très forte et puissante, celle de la souffrance et de l'impuissance corporelle. Tous les deux avaient un handicap corporel qui a influencé toute leur vie ainsi que toutes leurs œuvres théâtrales. Pour Adamov, Artaud n'était pas seulement un penseur ni un simple homme de théâtre mais plutôt Le Maître et L'Homme de théâtre. Dans l'une de ses lettres à Artaud, il déclare avoir appris que le Maître écrivait : « *sur l'inconscient, des notations de rêve* » et lui demande alors de lui envoyer son travail considérant que ces notes « *quelles qu'elles soient, renseignent davantage sur la vérité que les œuvres les plus parfaites des autres.* »²

A l'opposé d'Artaud, Adamov croit plus au texte qu'à la représentation théâtrale qui si elle est un moyen d'exposer le thème du texte, elle a le défaut de représenter trop de personnages. Les descriptions d'Adamov et sa vision du décor sont purement réalistes loin des fantasmes d'Artaud qui a décidé une fois pour la représentation de la pièce *La Pâtissière du*

¹ Roland BARTHES, *le Plaisir du texte*, Paris, éd. Seuil, 1973, p.39

² Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, tome XI, Lettres écrites de Rodez, 1945-1946 (Paris : Gallimard, 1974), p.300

village d'Alfred Savoir de remplacer les acteurs par des mannequins de cinq mètres de haut qui se déplacent sur un air de musique orientale lesquels pourraient « *avoir un attribut et l'un d'entre eux porter par exemple l'arc de triomphe sur ses épaules* »³ ! Alors que le théâtre d'Adamov est par contre un théâtre du concret, de la réalité et des rêves : la réalité des temps, des lieux, des personnages et celle du langage. Toutefois, les deux dramaturges présentent un théâtre de violence physique, un théâtre de cruauté où les personnages sont torturés, à l'image de ce qui se passe sur la scène de la vie. Artaud nous offre une nouvelle interprétation de l'essence du théâtre qui demeure celui de la cruauté et le « *lieu de rencontre entre l'homme et les lois de l'univers.* »⁴

Cette différence d'opinion sur l'importance du texte ou de la mise en scène n'a jamais impacté leur lien amical et intellectuel : « *Leur amitié allait plus au fond des choses, plus au fond de leur être.* »⁵

³ Paule THEVENIN, *Antonin ARTAUD, ce Désespéré qui vous parle*, Seuil Fiction & Cie, Paris, 1993, p. 132

⁴ Arthur ADAMOV, « *Introduction à Antonin Artaud* », in *Juin*, n°18 (juin 1946), Paris, p.4

⁵ Emmanuel C. JACQUART, "*Adamov était le roi des trois points*": *interview avec Roger Blin*, *The French Review* Vol. 48, No. 6 (May, 1975), American Association of Teachers of French, pp. 996

Classé comme l'un des grands auteurs du « *théâtre de l'absurde* », Adamov commence à écrire pour le théâtre en 1945 et se rattache par la suite aux dramaturges du théâtre politique dans la mesure où il désire faire paraître dans ses textes l'histoire réelle et vivante. Pour conjurer le mal, il a recours aux pratiques masochistes qu'il exprime dès les premières années : « *Je me mets à écrire une histoire où un garçon de quatorze ans, pour retrouver une fille de seize, doit d'abord se blesser à des branches, rouler dans les orties.* »⁶ « *En exprimant mon mal je me libère* »⁷, précise-t-il. Mais "exprimer" n'entend pas se contenter de dire ou d'extérioriser ses sentiments et aspirations mais aussi de savoir les mettre en forme, les concrétiser.

D'origine arménienne, dès son jeune âge, Adamov vivait dans la peur de la persécution, celle de devenir pauvre et encore plus celle de grandir. Ces peurs, même à l'âge adulte, Adamov n'a jamais réussi à les vaincre.

Au début de sa carrière, il écrit *L'Aveu* pour exprimer cette peur devenue pour lui une source de vie ; Artaud en est conscient et lui dit : « *Votre aveu, au contraire vous lave, non pas comme un péché confessé, mais comme l'humus d'un insolite*

⁶ Arthur ADAMOV, *L'Homme et l'Enfant*, Folio, Gallimard, Paris, 1968, p. 23

⁷ Arthur ADAMOV, *L'Aveu*, Sagittaire, Paris, 1946, p. 58

engrais. Gardez vos vers, [...] vous en ferez une matière qui cimente votre épiderme vrai. »⁸ Selon Artaud, *L'Aveu* a permis à Adamov d'exprimer le plus secret de lui-même, précisément le sentiment de Séparation⁹ et c'est ainsi qu'Adamov a entamé son propre théâtre : le "théâtre de la Séparation" et c'est grâce à la lettre d'Artaud qu'il a compris que son témoignage pourrait être utile à autrui.

Adamov a réussi à intégrer le théâtre artaudien de la cruauté en présentant des personnages vides, inanimés, seul le corps est là, le cadavre plutôt comme objet de persécution. Dans sa pièce *La Parodie*, écrite en 1947, Adamov présente quatre itinéraires parallèles qui se concluent par l'échec, la solitude et la mort. Quatre hommes qui essaient tous d'atteindre Lili la prostituée mais en vain. Ils se perdent dans l'espace où des immeubles se ressemblent et dans le temps indiqué par une horloge sans aiguilles. De même, leur situation sociale n'arrête pas de se dégrader. Mais quelle "parodie" Adamov évoque-t-il ? Est-ce celle de l'optimisme alors qu'en essayant de nous convaincre que sur scène tout est gai, il nous présente des personnages qui chantent mais qui, en réalité, vivent dans la solitude et la misère ? Ou celle de l'incommunicabilité entre des

⁸ René GAUDY, *Arthur Adamov, essai et document*, Editions Stock, Paris, 1971, p.130

⁹ <http://lit.ncu.edu.tw/ncujoh/word/58491242018.pdf>

personnages qui parlent sans s'écouter. *La Parodie* présente deux personnages principaux (N) et l'Employé dont le corps est condamné à une sorte de dégradation continue. L'Employé est hanté par les superstitions de vieillesse dont il sent, subitement, tous les symptômes physiques suite à une visite médicale. Au septième tableau, Adamov démontre la décadence perpétuelle et rapide de l'Employé qui perçoit les cheveux blancs qu'il pense transformés en une seule nuit alors qu'en réalité ils étaient toujours là. Au dixième Tableau, on le voit enfermé injustement en prison, nu et paralysé, respirant difficilement. L'autre personnage (N) est enveloppé d'une atmosphère mortelle. Au premier tableau, telle une créature en stagnation totale, il s'étend par terre, inconscient, sans force, complètement paralysé. Aucun signe de vie ; ce n'est qu'à travers Lili qu'il peut se relever. Il la supplie alors de le tuer pour le libérer de ce corps supplicié : « *Je désire mourir lentement sous votre regard comme une bête anéantie à petit feu. J'ai toujours envié à la feuille l'instant qui précède sa chute, elle est encore fixée à la branche, elle tremble, je voudrais trembler comme elle.* »¹⁰ Du deuxième au douzième tableau son état s'aggrave ; on le découvre étendu sur le sol tel un cadavre alors qu'il n'est pas encore mort. Au dernier tableau,

¹⁰ADAMOV Arthur, *Théâtre I, La Parodie*, Gallimard, Paris, 1950, p.18.

la pièce se termine avec des balayeurs qui repoussent le corps de (N), telle une ordure, en direction des coulisses avec une cruauté et surtout un mépris exagérés : « *Le corps n'est qu'une ordure : il y a là un scandale insupportable pour la raison, douloureux pour la sensibilité* »¹¹. Les deux personnages subissent le même sort à la fin de la pièce, (N) au corps cadavre, l'employé au corps paralysé, tous deux glissant sur la pente de leur destin vers l'anéantissement.

Pour la mise en scène de *La Parodie*, Artaud a conseillé à Adamov de prendre en considération toutes les ressources d'expression de la mise en scène, le pantomime, la mime, les gestes, le décor et l'éclairage afin d'inspirer la profondeur métaphysique au théâtre qui s'exprime grâce à ces ressources : « *Une des raisons de notre plaisir devant ce spectacle réside dans l'utilisation de gestes sûrs, de mimiques éprouvées, [...], roulements mécaniques d'yeux, mous des lèvres, crispations musculaires aux effets méthodiquement calculés, têtes mues d'un mouvement horizontal [...]; tout cela répond à des nécessités psychologiques immédiates [...]* »¹²

¹¹PASCAL Jean-François, *Philippe Sollers : Un corps à l'œuvre*, dans *Le Philosophoire* 2003/3 n. 21, p.113

¹²Antonin ARTAUD, *le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1978, p. 84.

Chaque geste dans le théâtre d'Adamov exprime ce que le langage n'arrive pas à communiquer, chaque mouvement dessine l'inconscient et le déchiffre : « *par le corps de l'acteur, la lettre vit ; par le don du souffle, le texte ressuscite* »¹³.

Le corps devient ainsi une chair vivante, un livre au texte ineffaçable, un miroir dans lequel se reflètent et naissent toutes les pensées et tous les mots non prononcés : « *vecteur de l'émotion par son expressivité, vecteur de sens qui veut rivaliser même avec la parole, il fait partie intégrante du langage scénique, corps que l'acteur travaille de l'extérieur vers l'intérieur* »¹⁴.

Tous les personnages cherchent la lumière et le soleil de l'été au milieu des brouillasses de l'automne et dans l'obscurité de la nuit, moment où se passe toute la pièce. C'est ainsi que les comédiens sont en proie à la cruauté du théâtre, perdus dans la ville hostile, esseulés et étrangers. Le bruit des machines à écrire les assourdit et les hurlements des voitures de police réveillent des terreurs inconscientes qui intensifient leur sentiment de culpabilité : « *J'ai commis une faute, une très grande faute.* »¹⁵
À ce sentiment s'ajoute la volonté de se venger de ce corps qui,

¹³Valère NOVARINA, *Lumières du corps*, Publications aux éditions P.O.L. 2006, p.107.

¹⁴Catherine Bonhomme et Anne Oustry, *L'expérience du corps au théâtre (Etude de cas)*, 19/03/2010, Lycée Charles et Adrien Dupuy, Paris, p. 10.

¹⁵ La Parodie, p. 31

par sa fragilité, menace tout le temps (N) : « *Je voulais me venger, Lili me permet cette vengeance* »¹⁶.

Lili passe d'un homme à l'autre sans que (N) puisse la retenir, c'est alors qu'il s'abîme dans le masochisme, décide de se suicider et périt écrasé par une voiture, tout comme Adamov qui a essayé de se suicider au début de sa vie après la rupture avec son unique amour. La scène théâtrale se transforme en un endroit où défilent "des corps cadavres", des corps qui reflètent tous les maux de l'humanité comme un miroir, un corps toujours mutilé, handicapé, martyrisé.

L'écriture théâtrale est donc pour Adamov une voie inconsciente vers la liberté ; elle lui permet de créer des personnages autonomes, à distance de lui, extérieurs à lui mais qui sont à son image, lui qui n'arrivait pas à affronter la vie ni ses peurs et angoisses.

Le deuxième succès d'Adamov fut la pièce *La grande et la petite manœuvre* dont le message est resté longtemps critiquable. Il s'y demande, comme Sartre dans *Les Mains Sales* et Camus dans *Les Justes*, pourquoi se torturer et se donner tant de peine à chercher le bonheur tant qu'il y a des innocents qui paient de leur vie. Si Adamov explique sa joie en écrivant cette

¹⁶ Ibid., p. 9

pièce et plus encore d'avoir assisté à sa présentation, c'est qu'elle touche le côté le plus secret et le plus personnel de son âme : le thème de la mutilation et celui de l'amour impossible qui mène à la mort. Le premier à entrer en scène est le Mutilé, personnage principal dont le handicap est la seule identité. Mutilé suite à un accident dans l'usine où il travaillait, sa carrière a complètement changé jusqu'au jour où il a rencontré Erna qui l'a aidé à prendre confiance en lui-même. Elle symbolise la femme protectrice, la force de la vie, mais une autre force est là encore, la force maléfique des "moniteurs", celle de la mort qui manœuvre dès le début et qui entraîne le Mutilé petit à petit : « *Ils m'ont poussé en avant. Je me suis laissé faire. Une voiture a passé sur moi (...) Ça s'est passé le jour où je t'ai quittée.* »¹⁷ Inconsciemment, le personnage adamovien se jette dans une série de tortures corporelles, il perd ses mains, ses jambes jusqu'à n'être plus rien et finit par se livrer à la mort, seul moyen d'échapper aux souffrances physiques et psychiques qui le déchirent.

Au fait, la mutilation domine les pièces d'Adamov, elle occupe le premier plan et continue à affaiblir et à accabler les

¹⁷Arthur ADAMOV, *Théâtre I, La grande et la petite manœuvre*, Gallimard, Paris, 1950, p.

personnages adamoviens. Quant à la mort, elle est définie par le dramaturge dans *La grande et la petite manœuvre* par le terme « mithridatisation »¹⁸ associé au masochisme : « *Le masochisme, mithridatisation du ratage social. Je ne suis pas reconnu, eh bien alors que l'on ne me reconnaisse plus du tout. Que mon visage et mon corps soient alors rendus méconnaissables.* »¹⁹

Le Mutilé entend, tout au long de la pièce, l'écho d'une voix inconnue qui lui souffle des ordres quasi militaires. Son subconscient essaie de divertir son conscient par ces voix comme s'il s'agissait d'une sorte d'évasion de sa vie accablante. Le Mutilé croit désespérément en son amour incompatible pour Erna et se sent en même temps inconnu à lui-même. C'est ainsi qu'il cède aux abaissements et aux moqueries jusqu'à devenir la personne la plus déplorable et la plus faible physiquement de tout son entourage. Il se sent hanté par une force étrange : « *Le Mutilé : [...] Je suis las. (Sa tête se met à trembler.) Ils vont m'appeler, [...] et il faudra que j'y aille, comme toujours. Ils sont*

¹⁸Le général grec Mithridate, pour éviter de mourir vite et sentir les douleurs dues au poison, buvait chaque jour du poison à petite dose. Chez Adamov, le mithridatisation permet à la fois d'éviter et de rencontrer la mort.

¹⁹ Arthur ADAMOV, *L'Homme et l'Enfant*, op. cit. , p. 144

maîtres de moi ... de mon corps [...]. Le tremblement de la tête s'accroît, il se communique au corps tout entier »²⁰.

Cette force extérieure, dominante, bloque Le Mutilé et le dégrade inconsciemment jusqu'à le paralyser. Son combat contre elle s'exprime par des gesticulations inconscientes : « *Le Mutilé : J'ai été victime de mon inattention. (Pause) Il m'arrive parfois d'être absent... de ne plus savoir du tout où je suis. (Pause.) Je pensais à autre chose, mes mains ont été prises dans la machine »²¹. Il n'arrête pas de penser tout haut sans que personne n'écoute ; son discours incompréhensible et futile est dominé par un sentiment d'évasion et de refoulement. Pourtant, il fait tout pour ne pas se rappeler l'accident qui a causé son handicap. Son refus et sa peur s'imposent et prennent une forme physique à travers les tortures.*

Sur le même fond de symbolisme corporel, Adamov écrit en 1953 *Tous contre tous* ; c'est l'histoire de quatre personnes qui sont dans l'embarras du choix. Mais des fois ne pas choisir, c'est choisir le pire. C'est ainsi qu'ils finissent par mourir tous les quatre, nombre qui se répète dans le théâtre d'Adamov comme pour rappeler la symbolique de la totalité, celle du créé, du révélé

²⁰Arthur ADAMOV, *Théâtre I, La Grande et la petite manœuvre*, op. cit. p. 107

²¹La grande et la petite manœuvre, p. 110

et du périssable²². Ces personnes sont des juifs réfugiés. Marie n'arrive pas à choisir entre le réfugié Jean et Zenno. Ceux-ci, avec leur mère, sont incapables de choisir entre le fait de se réfugier ou de rester fidèle à leur patrie. Ils n'ont pas saisi la fameuse devise de l'union à laquelle Adamov fait appel : « *Tous pour un et un pour tous* », insistant ainsi sur le droit du migrant et sa condition. Zenno, lui aussi, comme tous les personnages adamoviens principaux, souffre d'une infirmité corporelle ; il entre en scène en boitant comme si ce trait d'invalidité physique lui attribuait un privilège, celui de refléter sa propre image tant recherchée : « *VOIX D'HOMME. – C'est lui au moins ? VOIX DE FEMME. – Evidemment, puisqu'il boite !* »²³ On découvre plus tard, dans le cinquième tableau que sa Mère, elle aussi « *boite de façon grotesque* »²⁴.

D'ailleurs, partout dans cette pièce, on trouve les fameux points de suspension à l'adamovienne, ceux qui l'empêchent de finir ses phrases, surtout lorsqu'il évoque la vie du migrant qui n'a d'autre pays que celui où il travaille et vit. Les mots et les phrases qui devaient permettre de communiquer sont pour lui des objets

²²Cf. Jean CHEVALIER & Alain GHEERBRANT : *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, pp.794-795.

²³ La grande et la petite manoeuvre, p. 193.

²⁴ Ibid., p. 155.

de contresens, douteux parce qu'ils font partie d'une histoire gravée dans son inconscient et dont on ne connaîtra jamais les vrais détails.

À son tour, *Le Ping-Pong* raconte l'histoire de six personnages fascinés par un objet qu'Adamov a placé au centre de la pièce, un jeu moderne, un billard électrique. Une fois que le joueur se prend la main dans la machine, tout le corps y passe aussi, un autre moyen d'anesthésier le cerveau et dominer le corps inconsciemment. Annette qui ressemble à Lili de *La Parodie*, passe, elle aussi, d'un homme à l'autre, fascinée par l'idée que l'un d'eux la conduira un jour au "Château" de ses rêves. En fait, personne n'a pu atteindre ce Château qu'on ne voit jamais en réalité. Annette, quant à elle, est tuée devant les stands de jeu, lieu d'attraction. Comme tous les personnages adamoviens, elle s'est suicidée de la même façon, toujours écrasée par une voiture. Et Madame Duranty, commerçante qui cherche toujours le profit immédiat, termine sa vie dans la pauvreté et le gâtisme. Arthur et Victor, deux copains qui s'acharnent à changer l'appareil de billard et le perfectionner sont les seuls qui ne meurent pas et terminent leurs semaines en jouant une partie de ping-pong tous les dimanches après-midi. Néanmoins, ces deux personnages se montrent brusquement

dans le dernier tableau, comme « *septuagénaires, les cheveux blancs* »²⁵. Cette vieillesse qui apparaît subitement et violemment sur scène, contrairement aux tableaux précédents, évoque l'anéantissement et la futilité des personnages contrôlés par le billard électrique. Victor succombe à une crise cardiaque et meurt sur les planches. C'est donc la mort et ses succédanés (ou symboliques) qui règnent sur toutes les pièces d'Adamov. Une mort qui imprègne ses traces sur le corps des personnages.

La pièce *Le Professeur Taranne* est une des plus grandes réussites du théâtre de ce temps. Elle présente la coupure entre l'imaginaire et le réel. L'imaginaire étant tout ce que Taranne conjecture jusqu'aux rêveries : célébrité, prolixité littéraire, richesse, admiration du public : « *Mais enfin, vous connaissez mon nom ! Je suis célèbre, je jouis de l'estime publique...* »,²⁶ « *Tous les jeunes gens s'arrachaient mes cours...on se battait pour avoir une feuille écrite de ma main...* »²⁷ On trouve toujours les points de suspension, chers à Adamov, qui révèlent tout ce qui n'est pas dit ou qui ne peut être dit. Ils décèlent la réalité brusque, celle qui est tout à fait le contraire de toutes les illusions

²⁵Arthur Adamov, *Le Ping-Pong*, éd. de Gilles Ernst, Gallimard, Folio/Théâtre, n° 136, 2011, p. 179.

²⁶Arthur ADAMOV, *Le Professeur Taranne*, Gallimard, Paris, 1988, p. 217

²⁷Ibid., p. 228

du Professeur. Le spectateur se heurte au réel de ce personnage à savoir la solitude, la pauvreté, le mépris du public, le néant, « *une grande surface grise, uniforme, absolument vide.* »²⁸ Taranne rencontre, tout au long de la pièce, quatre personnes (toujours le nombre quatre) qui font semblant de l'aider mais en réalité elles ne font qu'aggraver sa situation. C'est ainsi que cette pièce incarne la peur et l'échec psychologique qui se traduit inconsciemment sur le corps. Le Professeur Taranne, l'homme sans valeur, ne lui reste rien à la fin de la pièce à part ses vêtements. Pour n'avoir plus rien, pour n'être plus rien comme les autres personnages d'Adamov, il doit même ôter ses vêtements. C'est la dernière action à faire pour s'engouffrer dans le néant, dans la mort psychique et physique comme est le destin de tout personnage adamovien.

Artaud propose à Adamov de faire exposer le corps du Professeur complètement nu, une nudité brusque et choquante. Adamov accepte la proposition et les spectateurs sont ébahis face à la nudité corporelle bien osée faisant écho à celle psychologique. Ils subissent alors un choc et une appréhension que cette révélation indécente ruine le présent et le futur vu que les personnages d'Adamov tentent toujours d'avancer mais vers

²⁸ Ibid., p. 236

leur destruction totale. Le professeur Taranne, complètement fragilisé par son entourage, se retrouve sans défense face à la cruauté des regards des autres acteurs ainsi que ceux des spectateurs, des regards qui intensifient le sentiment de nudité : « *Je sais trop bien qu'on m'observe, qu'on me fouille du regard, que tout le monde a les yeux fixés sur moi.* »²⁹ L'inconscient parle à travers le corps. Spinoza le prouve en démontrant que le corps est le seul et véritable sujet, qu'il soit estimé comme esprit ("Le corps de l'esprit") ou comme corps spirituel ("l'esprit du corps")³⁰. Le corps reste ainsi pour toujours assujetti à notre être-pour-autrui (selon la terminologie de Sartre) et de tout ce qu'on lui inflige, loin d'être pleinement nôtre ou doté d'une identité fixe et stable.

En effet, Adamov et Artaud ont tous les deux essayé d'affirmer la connexion entre l'esprit et le corps mais en même temps ils ne se sont pas contentés de les opposer l'un à l'autre. Anne Ubersfeld souligne que « *Le théâtre est corps* »³¹ ; c'est ainsi que

²⁹ *Le professeur Taranne*, p. 219

³⁰ Cf. Pascal SEVERAC, *L'union de l'âme et du corps selon Spinoza* in https://www.lepoint.fr/philosophie/l-union-de-l-ame-et-du-corps-selon-spinoza-16-05-2016-2039703_3963.php

³¹ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, coll. Lettres SUP, 2001, p. 9

l'identification est totale entre les deux, le corps étant le matériau privilégié du théâtre.

Antonin Artaud, comédien, poète et théoricien du théâtre, tourmenté toute sa vie par un mal profond, a fondé le "théâtre de la cruauté" et a essayé d'illustrer ses théories par le spectacle *les Cenci*.³² Dans ses notes rédigées pour la mise en scène de cette pièce, il remplace les personnages par des mannequins qui peuvent dire ce que la parole humaine est incapable d'exprimer. Ils sont là pour formuler les remords, les angoisses et les rancœurs avec des signes et des gestes dont chacun vaut un mot écrit, un langage purement corporel : « *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.* »³³

Cette écriture corporelle et visuelle est étrange pour les spectateurs ; c'est alors qu'Artaud essaie de la transformer en voix d'expression en mettant l'auditoire en relation avec la parole, le langage scénique et les actions. L'aspect personnel transforme les actions des acteurs et les identifie à leur contenu inconscient comme chez Adamov pour qui le corps est un lieu privilégié où

³² https://fr.wikipedia.org/wiki/The_Cenci

³³ *Le Théâtre et son double*, op. cit. p. 45

peut se développer l'expression de l'inconscient. Le langage de l'inconscient se développe par les manifestations du corps soit par des symptômes physiologiques comme la paralysie ou la douleur ou par des manifestations psychologiques comme la haine, l'amour ou le désir.

Désireux de déceler l'essence de l'enjeu théâtral, de conserver son esthétique et de l'associer à la vie réelle, Artaud aspire à un théâtre qui ne soit pas sur les planches : il ne s'agit plus de jouer, mais de vivre. Et il réussit à réunir toutes ses théories et ses écrits dans *le Théâtre et son double*³⁴ devenu le livre chevet de toute la nouvelle génération de dramaturges et de metteurs en scène.

Après ses échecs à renouveler la scène occidentale, il y renonce et devient acteur surnommé « *Artaud-le-Momo* ». ³⁵ Mais le théâtre demeure pour lui le seul moyen à travers lequel il exprime ses maux et souffrances, ses douleurs psychiques et physiques (atteint de méningite à un âge assez jeune son état ne s'améliore pas). L'expression de la douleur qu'il ressentait est bien éloquente dans sa lettre écrite à Soulié de Morant : « *un vide actif qui se traduisait par une aimantation vertigineuse du*

³⁴ Jacques PREVEL, *En compagnie d'Antonin Artaud*, Flammarion, Paris, 1994, p. 99

³⁵ Alfred SIMON, *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Larousse, Paris, 1970, p.

devant de la figure. »³⁶ Artaud était en fait dans un état perpétuel d'abattement et de défaillance physique mais ce qui l'inquiétait le plus c'était le risque de perte de la parole en raison de la lourdeur de la langue qui l'obligeait à bégayer avec toutes les conséquences néfastes possibles sur sa psyché. C'est pourquoi pour lui le corps – avilissant et répugnant qu'il soit dans ses produits comme dans ses fonctions : crachats, morve, sueur, saignements, vomissements – est l'état parfait et le seul moyen garanti pour toute expression. Il a toujours cherché à s'émanciper du modèle de théâtre pur en marge de l'accumulation du texte, du dialogue, du mouvement, des décors, ce qui ne pouvait être réalisable que par la liberté même du langage qui abolit les frontières entre les mots et les sentiments.

Dans sa représentation de la pièce *Le Vieux-Colombier*, Artaud commence par dénoncer avec véhémence les forces du mal, les psychiatres et l'électrochoc : « *La magie de l'électrochoc draine un rôle, elle plonge, le commotionne dans ce rôle par lequel on quitte la vie.* »³⁷ Il a poursuivi sa représentation pendant deux heures jusqu'à ce que sa voix se brisât et il n'arrêta de crier que lorsqu'André Gide l'interrompit et monta sur scène pour

³⁶ Antonin ARTAUD, « *Bibliothèque de Tristan Tzara* », 4 mars 1989, n° 54, p. 12.

³⁷ Jean-Louis BRAU, *Antonin Artaud, La table ronde*, Vienne, 1971, p. 235.

le calmer. Le lendemain Gide écrivit un des plus beaux commentaires sur Artaud : « *Sa grande silhouette dégingandée, son visage consumé par la flamme intérieure, ses mains [...] soit tendues vers un insaisissable secours, soit tordues dans l'angoisse, soit [...] enveloppant étroitement sa face, la cachant et la révélant tour à tour ; tout en lui racontait l'abominable détresse humaine, une sorte de damnation sans recours, [...] dans un lyrisme forcené dont ne parvenaient au public que des éclats orduriers, imprécatoires et blasphématoires.* »³⁸

Précisons que cette définition du dramaturge n'évoque pas une certaine impuissance mais plutôt un refus délibéré de la faiblesse du corps qui l'enchaîne et empêche sa langue de communiquer. Contrairement à Adamov – qui voit que le corps est seulement voué à la décrépitude et à la souillure et que la voix de l'inconscient et de la culpabilité réfléchie dans le corps l'opère sur le plan de l'imaginaire à des motifs qui déploient les différentes modalités du châtiment – Artaud présente sur scène l'état pitoyable du corps victime des refus, des refoulements, des accusations venues de loin et qui reste toutefois le seul moyen d'expression possible.

³⁸Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Quarto/Gallimard, 2004, p. 1049.

Dans l'univers inerte et mort créé par Adamov et par Artaud, les corps se voient sous forme de prison, de carapace, de tombeau puisque « *L'écriture passe par le corps* »³⁹ avili.

Le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, nous présente le corps du personnage comme un instrument, un support chargé de révéler le caractère de manière générale et explicite. Strindberg, qui a beaucoup influencé Adamov et Artaud, met l'accent sur le visage comme étant l'élément primordial du corps communiquant : « *les mouvements les plus tenus de l'âme doivent se réfléchir sur le visage plutôt que dans les gestes et le remue-ménage* »⁴⁰. C'est ainsi que la primauté du visage renvoie plutôt à celle de la parole puisque le visage est le lieu de l'articulation de la parole.

De surcroît, l'opposition entre langage articulé et langage physique s'épanouit dans le théâtre d'Adamov alors qu'il se réduit à la plus simple forme pendant la mise en scène proposée par Artaud : Les jeux de physionomie s'effacent, les gestes et les déplacements se font rares et le mouvement devient majestueux et lent.

³⁹ Roland BARTHES, *Michelet*, Paris, éd. Seuil, 1974, p. 83.

⁴⁰ August STRINDBERG, *Mademoiselle Julie*, Paris, L'Arche, coll. « Répertoire pour un public populaire », 1957, p. 19.

Dans le théâtre de la cruauté d'Artaud, adopté par Adamov, le corps et la psyché, le physique et le spirituel sont indéniablement inséparables. L'acteur doit réaliser un « *acte* » et s'affirmer comme « *acteur total* », « *ne doit pas utiliser son organisme pour illustrer un mouvement de l'âme* » mais plutôt exécuter le « *mouvement avec son organisme.* »⁴¹ La parole se substitue au corps devenu l'élément générateur du théâtre où il produit, par conséquent, un renversement complet, tout comme l'a souhaité Artaud.

Dans la pièce *Le Serpent*, Artaud s'appuie sur les sensations physiques qui paraissent comme une nouvelle découverte telle la vue : les comédiens explorent l'espace scénique et les spectateurs comme s'ils se rendaient compte de leur présence pour la première fois et se font connaissance comme s'ils ne s'étaient jamais rencontrés avant : « *Les acteurs explorent les corps les uns des autres comme pour la première fois.* »⁴² Ensuite arrive la révélation du toucher : après la mort symbolique des acteurs sur scène, ils renaissent et se mettent à toucher tout ce qui les entoure. Artaud fait donc tout pour affirmer que le corps est la seule voie d'expression. Tout le spectacle est ainsi

⁴¹Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, p. 91

⁴² Pacôme THIELLEMENT, *Serpent*, Maison Dagoit, Rouen, 2018, p. 78

structuré sur une série de naissances et de décès et renvoie au thème initiatique de la seconde naissance : mourir pour renaître.

Dans la dernière scène, la peste attaque les personnages. Ceux qui en sont atteints se tordent et rampent jusque dans la salle pour venir mourir aux pieds des spectateurs. Ceux qui y ont échappé, transportent les cadavres et les alignent sur scène. C'est alors que le corps devient une métaphore pour un autre niveau d'expérience « *psychologique, métaphysique, cosmique. Il ne s'agit pas d'assassiner le public avec des préoccupations cosmiques transcendantes.* »⁴³

Pour expérimenter et exprimer les sensations sur scène, Artaud insiste sur l'idée que le plaisir et la douleur sont toujours montrés comme partie intégrante de toute expérience du corps. De même, les personnages dans le théâtre d'Adamov ne jouent pas indifféremment, ils engagent leur personnalité entière.

La relation entre Adamov et Artaud gravera pour toujours l'histoire du théâtre ainsi que la carrière des dramaturges et metteurs en scène de leur temps ; leur rapport est incontestable, les deux ont trouvé leur voix à travers la voie du corps qui est « *le lieu d'une souffrance qui dégrade l'être.* »⁴⁴

⁴³ *Le théâtre et son double*, p. 111

⁴⁴ Claude Marie-Hubert, *langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Librairie José Corti, Paris, 1989, p. 131

BIBLIOGRAPHIE**Œuvres d'Adamov :**

- Arthur ADAMOV, *L'Homme et l'Enfant*, Folio, Gallimard, Paris, 1968.
- Arthur ADAMOV, *L'Aveu*, Sagittaire, Paris, 1946.
- Arthur ADAMOV, *Théâtre I, La Parodie*, Gallimard, Paris, 1950.
- Arthur ADAMOV, *Théâtre I, La grande et la petite manœuvre*, Gallimard, Paris, 1950
- Arthur ADAMOV, *Théâtre I, Tous contre tous*, Gallimard, Paris, 1952
- Arthur Adamov, *Le Ping-Pong*, éd. de Gilles Ernst, Gallimard, Folio/Théâtre, n° 136, 2011
- Arthur ADAMOV, *Le Professeur Taranne*, Gallimard, Paris, 1988

Œuvres d'Artaud :

- Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, tome XI, Lettres écrites de Rodez, 1945–1946 (Paris : Gallimard, 1974)
- Antonin ARTAUD, *le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1978.
- Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Quarto/Gallimard, 2004.

Autres œuvres :

- Roland BARTHES, *le Plaisir du texte*, Paris, éd. Du Seuil, 1973.
- Paule THEVENIN, *Antonin ARTAUD, ce Désespéré qui vous parle*, Seuil Fiction & Cie, Paris, 1993.
- René GAUDY, *Arthur Adamov, essai et document*, Editions Stock, Paris, 1971.
- Pacôme THIELLEMENT, *Serpent*, Maison Dagoit, Rouen, 2018.

Ouvrages de critique, thèses et théories

- Arthur ADAMOV, « *Introduction à Antonin Artaud* », in Juin, n°18 (juin 1946): 4.
- Roland BARTHES, *le Plaisir du texte*, Paris, éd. Du Seuil, 1973.
- Claude Marie–Hubert, *langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Librairie Jose Cortie, Paris, 1989
- Roland BARTHES, *Michelet*, Paris, éd. Seuil, 1974
- August STRINDBERG, *Mademoiselle Julie*, Paris, L’Arche, coll. « Répertoire pour un public populaire », 1957
- Jean–Louis BRAU, *Antonin Artaud, La table ronde*, Vienne, 1971
- Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, coll. Lettres SUP, 2001
- Paule THEVENIN, *Antonin ARTAUD, ce Désespéré qui vous parle*, Seuil Fiction & Cie, Paris, 1993.
- Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L’Age d’Homme, 1971
- Catherine Bonhomme et Anne Oustry, *L’expérience du corps au théâtre (Etude de cas)*, 19/03/2010, Lycée Charles et Adrien Dupuy, Paris
- René GAUDY, Arthur Adamov, essai et document, Editions Stock, Paris, 1971.
- Jacques PREVEL, *En compagnie d’Antonin Artaud*, Flammarion, Paris, 1994
- Valère NOVARINA, *Lumières du corps*, Publications aux éditions P.O.L. 2006
- Henri–René LENORMAND, *Les Confessions d’un auteur dramatique 2*, Paris, Albin Michel, 1953.

- Régine ROBIN, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, collection « Un Ordre d’Idées », 2003.
- Pascale ROGER, *La Cruauté et le théâtre de Strindberg*, Paris, L’Harmattan, 2004.
- Léa VALETTE, *Histoire des arts et des représentations. Les lieux de la critique de théâtre en France : Enjeux esthétiques et convictions politiques*, thèse, Université Paris–Ouest Nanterre, novembre 2014.
- Dominique VIART & Bruno VERCIER, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005.

Articles de périodiques

- Emmanuel C. JACQUART, "Adamov était le roi des trois points": interview avec Roger Blin, *The French Review* Vol. 48, No. 6 (May, 1975), American Association of Teachers of French.
- Antonin ARTAUD, « *Bibliothèque de Tristan Tzara* », 4 mars 1989, n° 54.
- PASCAL Jean–François, *Philippe Sollers : Un corps à l’œuvre*, dans *Le Philosophoire* 2003/3 n. 21.
- John WHEELER, « *Nécrologie* », in *Le Monde*, n° 19669, 20–21 avril 2008.
- Roland BARTHES, *Introduction à l’analyse structurale des récits*, article, recherche sémiologique, 1966.
- Solenne ARNAUD, *La désorientation spatio–temporelle chez la personne âgée ayant la maladie d’Alzheimer : l’apport de la psychomotricité dans la prise en charge des troubles psycho–comportementaux*, archive–ouvertes.fr, Psychologie. 2019.
- John BARGH, *La puissance de l’inconscient*, *Pour la Science* n. 437, février 2014.

- Daniel, MAGETTI, *Etude du personnage sacrificiel dans quatre œuvres romanesques de Maurice ZERMATTEN : Christine, Le Jardin des Oliviers, La Fontaine d'Aréthuse, Le Bouclier d'or*, Université de Lausanne, juin 2007, France.
- David, LOPEZ, *Les troubles du comportement : une maladie de la culture qui fait symptôme dans le lien social et interroge l'École*, Université Paul Valéry – Montpellier III, 2017.

Dictionnaires

- Jean CHEVALIER & Alain GHEERBRANT : *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982
- Patrice PAVIS : *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Alfred SIMON, *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Larousse, Paris, 1970

Sites consultés :

<http://lit.ncu.edu.tw/ncujoh/word/58491242018.pdf>

https://fr.wikipedia.org/wiki/The_Cenci

https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Bergson_L%E2%80%99C3%89volution_cr%C3%A9atrice.djvu/349

Pascal SEVERAC, *L'union de l'âme et du corps selon Spinoza* in https://www.lepoint.fr/philosophie/l-union-de-l-ame-et-du-corps-selon-spinoza-16-05-2016-2039703_3963.php