

DE L'APPEL AUX MYTHES A LA PRISE DE CONSCIENCE DANS LE THEATRE ET SON DOUBLE D'ANTONIN ARTAUD

Faouzi HORCHANI

Université de Gabès, Tunisie

f.horchani@yahoo.fr

Résumé : Si Artaud, dans son ouvrage *Le théâtre et son double*, suscite et éveille l'intérêt chez son lecteur par le renseignement sur les civilisations primitives et surtout celles de l'Orient, c'est exactement et raisonnablement pour éclairer et rendre intelligible l'extraordinaire rayonnement qui émane des vieux mythes. Chez Artaud le retour aux « chefs-d'œuvre du passé » est conditionné d'un côté par le recours à des moyens modernes et actuels à cette idée supérieure de la poésie et de la poésie par le théâtre qui est derrière les mythes racontés par les grands tragiques anciens et de l'autre par une volonté d'actualisation et de matérialisation. Les mythes, sans tenir compte de leur âge, contiennent toujours en eux une semence d'efficacité directe. En s'inspirant des Mythes, le théâtre de la cruauté tente d'immortaliser de façon palpable et « actuelle les idées métaphysiques de quelques fables dont l'atrocité même et l'énergie suffisent à démontrer l'origine et la teneur en principes essentiels. » Revenir aux Mythes, indique Artaud, est le véritable espace littéraire (le théâtre) dans lequel l'homme se voit et la vie se traduit sous son aspect universel et immense : « Mythes anciens à réactualiser, mythes d'aujourd'hui à inventer, la démarche est au fond la même : il s'agit toujours de faire surgir, ici et maintenant, des forces cachées et régénératrices ». De par la matérialisation et l'extériorisation du drame essentiel, dans lesquelles Artaud situe l'origine du théâtre, l'homme « arrive à une prise de conscience et aussi de possession de certaines forces dominatrices ». Car les vieux mythes primitifs contiennent, comme le signale Artaud, un principe métaphysique et actif à la fois, ils représentent ce sur quoi l'homme peut s'appuyer.

Mots-clés : théâtre, culture, mythe, métaphysique, conscience

Abstract : If Artaud, in his work *The theater and its double*, raises interest in his reader by information on primitive civilizations, and especially those of the East, it is exactly and reasonably to illuminate and make intelligible the extraordinary radiation that emanates from old myths. With Artaud, the return to the "masterpieces of the past" is conditioned on the one hand by recourse to modern and current means to this superior idea of poetry and poetry by theater which is behind the myths told by the great ancient tragics and, on the other hand by a will of actualization and materialization. Myths, regardless of their age, always contain a seed of direct efficiency. Drawing inspiration from myths, the Theater of Cruelty attempts to immortalize in a palpable and "actual way the metaphysical ideas of a few fables whose very atrocity and energy are enough to demonstrate their origin and content in essential principles. "The return to Myths, indicates Artaud, is the true literary space (the theater) in which man sees himself, and the life is translated under its universal and immense aspect: " Ancient myths to be re-actualized, myths of today to be invented, the step is basically the same one : it is always a question of making emerge, here and now, hidden and regenerating forces ".

Through the materialization and exteriorization of the essential drama, in which Artaud situates the origin of theater, man "arrives at awareness and also of possession certain dominating forces". Because old primitive myths contain, a metaphysical and active principle at the same time, as Artaud points out, they represent what man can rely on.

Keywords : theater, culture, myth, metaphysics, consciousness

Introduction

La découverte des textes primitifs et des vieux Mythes qui marquent, dans l'œuvre d'Artaud, le commencement d'une exploration audacieuse des espaces mentaux de l'autre et de son histoire ancienne lui a permis de lire des civilisations lointaines et de se lire en profondeur. C'est sans doute pourquoi, pour Artaud, le mythe ne doit pas être seulement lu comme ouvrage de fiction. Il est à ses yeux une force vivante qui a une fonction précise et efficace. S'il est témoin d'une civilisation éloignée, le mythe peut faire office de référence à une réflexion sur la vie moderne et sur le réel, et peut tout de même trouver des ponts et des passerelles qui abolissent les limites de l'individualité et brisent les contours de toute caractérisation.

D'abord, parce que le mythe est inextricablement lié à l'histoire, nous essayerons de fonder notre étude sur une approche historique, afin de mettre également en scène l'enracinement du mythe dans la civilisation primitive et son rayonnement dans la vie moderne. Ensuite et pour ne pas rester confiné dans une seule approche, nous tenterons d'adopter une approche philosophique pour définir les concepts et préciser leur importance tels qu'ils sont exposés dans *Le théâtre et son double*. Ainsi, en tant que champs d'investigation, la philosophie nous aidera à montrer que cette œuvre, qui s'inspire du mythe, est la conscience d'une époque.

1. Le mythe-pont ou l'alternance entre le passé et le présent

Si Artaud, dans son ouvrage *Le théâtre et son double*, porte un tel intérêt aux civilisations éloignées et surtout à celles de l'Orient, c'est essentiellement pour éclairer et rendre intelligible l'extraordinaire rayonnement qui émane des vieux mythes. Dans ce processus, Artaud convoite une culture en action, une culture qui a un impact sur le réel et capable de mettre en place tout le système social, telle qu'elle existe encore au Mexique. Il désire avec avidité une culture inextricablement liée à la vie en repoussant toute culture constituée uniquement de discours. Selon lui, toute création, essentiellement théâtrale, doit être fondée sur le contact entre la culture et la vie dont l'objectif est de mettre fin à l'idéalisme qui mène à une discontinuation entre les choses et leurs représentations et ne donne naissance, comme le montre Durozoi, qu'à des systèmes à penser totalement inefficaces, inaptes à transformer quoi que ce soit. Il faut que l'idée de la culture soit réorganisée et prenne une nouvelle forme pour renoncer aux systèmes rigoureusement verbaux, (systèmes se fondant uniquement sur la représentation et la parole discursive) et se remettre en communication avec les

principes et les forces authentiques de la vie, c'est-à-dire se fondre dans un spirituel fait de gestes et de mimiques : « il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre, et où l'homme impavidement se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître ¹ ». Dans ce sens, Chez Artaud, le retour aux « chefs-d'œuvre du passé » est conditionné, d'un côté par le recours à des moyens modernes et actuels à cette idée supérieure de la poésie et de la poésie par le théâtre qui est derrière les mythes racontés par les grands tragiques anciens : « sous la poésie des textes, il y a la poésie tout court, sans forme et sans textes ²», et de l'autre par une volonté d'actualisation et de matérialisation, afin d'échapper aux aspects nocifs de la pseudo-culture occidentale et de la séparation entre le réel et l'art. En outre cette revendication d'un théâtre capable de puiser aux sources d'une poésie perpétuellement émouvante, ne se réalise que par le retour aux vieux mythes primitifs. Et ce n'est possible que lorsque la scène assume le rôle de la matérialisation et surtout de l'actualisation des vieux conflits, c'est-à-dire que ces thèmes doivent être matérialisés, sur scène, en gestes et en mouvement « avant d'être coulés dans les mots ». Le voyage envisagé, tout comme le spectacle, s'appliquent à retrouver l'empreinte des « Mythes éclos » dans l'ancien Mexique. Dans ce nouveau sens on peut dire que le voyage d'Artaud au Mexique a pour but, la confirmation des éléments métaphysiques ce qui lui donnera le moyen et la possibilité de mener son travail théâtral à bien « j'ai une chose précieuse à trouver ; quand je l'aurai en main, je pourrai automatiquement réaliser le vrai drame, que je dois faire, avec la certitude cette fois de réussir ³ ». De plus, Artaud veut que son voyage (voyage, et pour reprendre l'expression de Irène Poutier, motivé par l'intérêt qu'il porte à la tribu des Tarahumaras, héritière de traditions pré-cortéziennes,⁴ soit une occasion, d'une part, pour retrouver la source vive de la culture c'est-à-dire remonter aux origines de la création, et d'autre part pour abandonner les clivages et les aliénations infligés par la « civilisation dévoyée de l'Occident ». Dans ce même processus, en effet, Artaud montre que le voyage est une « consécration » de l'importance des rites solaires, de l'ésotérisme et des civilisations anciennes du Mexique. Une des raisons pour laquelle Artaud devine une révolution généralisée de l'homme et du monde : « il faut que Gallimard sache que la révolution couve partout et que c'est une révolution pour la culture traditionnelle, et que la folie, l'utopie, l'irréalisme, l'absurde vont devenir la réalité ⁵ ». La connaissance de l'Orient permet ainsi à Artaud de révéler le côté morbide de la civilisation occidentale. Cette civilisation qui se fonde absolument sur une raison rigide et immuable. De cette quête d'un autre espace de création émane

¹ Artaud Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 30.

² *Ibid.*, p. 94.

³ Lettre à Barrault le 17 juin 1936.

⁴ Irène Poutier, « La Vraie Culture: Art et anthropologie dans l'œuvre d'Artaud » *The french review*, Vol. 69, No. 5, April 1996 ; Printed in U.S.A, p. 730.

⁵ Lettre à Paulhan du 23-4-1936, V, 278.

le rôle crucial du théâtre balinaï⁶ qui a fait office de catalyseur dans la construction des théories de la cruauté.

Moins important que le Mexique, l'Orient était, pour Artaud, un exutoire ou un ailleurs qui l'aide à achever d'assassiner la magie : « Aller au Thibet pour moi, c'est d'abord écraser le Thibet de l'âme, l'Himalaya de l'âme dans mon corps et faire de mon corps un « *himalaya* » où les esprits de haine ne pourront plus accéder jamais⁷ ». C'est dans cette perspective qu'Artaud montre que le *Zen* peut être considéré comme le contre-poison à la civilisation occidentale hyper-matérialiste. Si Artaud se présente comme un détracteur féroce de matérialisme, sur lequel se fonde la civilisation susnommée, c'est parce que, à ses yeux, ce matérialisme n'est que l'essence d'un dualisme inadmissible, qui épuise et ruine la matière et empêche d'y discerner l'émergence des principes métaphysiques ; mais « ce n'est pas du tout pour choisir un mysticisme ou un spiritualisme témoignant d'une séparation radicale entre l'esprit et la matière, entre l'âme et le corps⁸ ». Dans cette quête, l'Orient apparaît donc, à Artaud, d'un côté comme un espace fertile où il a pu vérifier l'universelle validité d'une tradition de pensée métaphysique et de l'autre comme une référence « aux musiques qui guérissent ou à l'acupuncture chinoise, c'est-à-dire à des disciplines qui concernent le corps et prétendent agir sur lui par des principes généraux⁹ ».

2. La métaphysique en activité¹⁰

Comme tout penseur, Artaud cherche à se distinguer dans ses conceptualisations et dans ses définitions des termes. Il s'adonne à l'étude de la métaphysique sous un angle différent de celui de la tradition philosophique occidentale. Cette tradition qui introduit, comme le signale Gérard Durozoi, un

⁶ Le théâtre balinaï est un théâtre qui se fonde sur un spectacle qui tient de la danse, du chant, de la pantomime, de la musique. Ce sur quoi Artaud rejoint sa vision du vrai théâtre : « création d'un nouveau langage physique à base de signes (les acteurs sont des hiéroglyphes animés et non plus de mots. Refus de l'improvisation spontanée au profit d'une minutie mathématiquement contrôlée et très ancienne, théâtre à la fois populaire et porteur de spiritualité, véritable alchimie mentale transformant un état d'esprit en un geste sec et dépouillé, idée d'un théâtre pur où la danse est dépassée, où la mise en scène (ordonnateur magique) exerce une prépondérance absolue, emploi des spectres et des doubles à plusieurs niveaux, utilisation ondulatoire de la scène, avec effet de spirale et de rotation ».

⁷ Lettre de Rodez, IX, 211.

⁸ Durozoi Gérard, *Artaud l'aliénation et la folie*, Paris, librairie Larousse, 1972, p. 158.

⁹ *Ibid.*, p. 158.

¹⁰ Nous nous référons ici à Bernard-Henri Lévy qui montre que lorsque le terme métaphysique apparaît chez Artaud, il s'agit c'est toujours d'une métaphysique du geste, du signe, de la parole, qu'il s'agit ; comme s'il s'agissait de nommer un traitement neuf du signe sur la scène. « Métaphysique du geste et de la voix » (TD 67). « Il s'agit 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 ». Nietzsche, Artaud, 1969 [Archives] Cette intervention prononcée dans le cadre du Séminaire de Jacques Derrida, rue d'Ulm, en 1969, est le tout premier texte écrit par BHL. <https://laregledujeu.org/2019/08/30/35094/nietzsche-artaud-1969/>

dualisme radical dans l'univers puisqu'elle distingue seulement le physique (sensible, visible, scientifiquement dominable) de ce qui le dépasse et se situe « au-delà ». Il s'ensuit donc que, pour Artaud : « La métaphysique est sans doute encore le fondement du physique, mais elle n'en devient pas pour si peu insensible et immatérielle. Tout au contraire : il n'y a métaphysique que ce qui affleure au « physique première », ou primordiale. Elle devient dès lors le lieu d'une quête possible : la manifestation en est concevable, comme union, unité plutôt, du concret et de l'abstrait, ou, si l'on préfère, comme prolongement ou résonance réciproque de l'un dans l'autre. Elle est déjà intérieure à ce visible, à condition que l'on se donne la peine de voir comme il convient. C'est-à-dire de donner à cette métaphysique la possibilité de se manifester. Au dualisme spéculatif succède une pratique moniste, qui est en particulier la pratique théâtrale, et qui sera ensuite la pratique poétique ¹¹».

Dans ce processus, les principes relatifs à cette nouvelle définition de la métaphysique sont résumés, par Artaud, dans l'appellation « déroutante de cruauté ». Elle n'est pour lui que rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue. La cruauté désigne donc : « L'aspect fondamentalement nécessaire de toute manifestation de la vie ; tout dans la création est affaire de cruauté, c'est-à-dire que la création elle-même est cruelle dans la mesure où elle implique un conflit radical entre des forces opposées ¹²». Dans cette optique, Artaud a caractérisé la cruauté sur scène par l'existence perpétuelle du conflit qui n'aura jamais une solution définitive. C'est en cela, comme l'indique Gérard Durozoi, que le théâtre peut devenir l'image de la « création continue », parce que le spectacle n'a en réalité pas de fin et que le conflit se poursuit au-delà de la représentation.

Dans ce sens-là, Artaud veut mettre une « culture-connaissance » à la place d'une « culture-contrôle » c'est-à-dire une culture en action et qui devient en nous

¹¹ Durozoi Gérard, *Artaud l'aliénation et la folie*, op-cit., 1972, p. 140-141.

« La scène est en effet pour Artaud beaucoup plus qu'un simple espace physique ou géométrique. Elle est bien davantage l'espace où la métaphysique affleure et se manifeste par le biais de la présence physique, pour peu qu'on l'ouvre et qu'on la généralise jusqu'à la capacité d'accueillir une telle manifestation. C'est pourquoi le geste, comme au-delà non restrictif de la parole, acquiert une telle importance. C'est pourquoi aussi bien la parole doit être montrée comme prenant sa source dans le corps ainsi que l'énonce le texte intitulé *Un athlétisme affectif* (IV, 154) : l'acteur dispose d' « une sorte de musculature affective qui correspond à des localisations physiques des sentiments ». S'appuyant sur des théories de la Kabbale, Artaud peut affirmer que « savoir qu'il y a pour l'âme une issue corporelle, permet de rejoindre cette âme en sens inverse ; et d'en retrouver l'être, par des sortes de mathématiques analogies (IV, 157). Et que « si la connaissance des souffles éclaire la couleur de l'âme, elle peut à plus forte raison provoquer l'âme, en faciliter l'épanouissement (IV, 158) Ainsi, par son corps, l'acteur réalise lui-même une métaphysique active, d'autant plus riche et complète qu'à ce corps et à ses mouvements correspondent tous les éléments de la mise en scène. Le théâtre est donc le lieu où le corps retrouve sa dimension métaphysique, où il n'est plus seulement l'organisme matériel, où il se replace en contact avec les principes d'une vie totale ».

¹² Gérard Durozoi, *Artaud l'aliénation et la folie*, op.cit., 1972, p. 142.

comme un nouvel organe, une sorte de souffle second et un « moyen raffiné de comprendre et d'exercer la vie ¹³» car pour Artaud, l'état poétique, comme l'indique, Kenneth White dans son ouvrage *Le Monde d'Antonin Artaud*, est un état transcendant de vie, et c'est, au fond, ce que tout le monde cherche par des moyens plus ou moins adéquats : amour, crime, drogue, insurrection.

Car les mythes, sans tenir compte de leur âge, contiennent toujours en eux une semence d'efficacité directe, il « faut édifier un spectacle qui, sans recourir aux images expirées des vieux Mythes, se révèle capable d'extraire les forces qui s'agitent en eux¹⁴». Le spectacle qu'Artaud revendique est alors un spectacle chiffré, nécessaire et calculé puisque pour lui le salut du théâtre réside principalement dans la science et dans la rigueur. Depuis qu'il s'est dépouillé du culte du *hasard* et depuis qu'il s'est détourné d'une « magie hasardeuse » et après sa découverte du théâtre balinais, Artaud réclame un théâtre loin de toute sorte de spontanéité et d'improvisation. Un tel théâtre, pour lui, doit être fondé sur une immense richesse objective. L'expression scénique, dit Odette Virmaux, ne doit jamais être instituée *a priori* : ni le langage physique des signes, ni non plus le langage parlé. Tout « sera créé sur la scène », intimement corrélé, et de façon à garder au spectacle l'agitation et la trépidation même de la vie.

Dans ce sens on peut dire donc que l'investigation d'Artaud est concentrée essentiellement sur les directions suivantes : « Trouver des moyens qui s'apparentent à ceux de la transcription musicale [...], s'inspirer des caractères hiéroglyphiques pour objets et personnages [...], étiqueter les innombrables expressions du visage prises à l'état de masque¹⁵ ».

Le but est donc « d'arriver à noter ou à chiffrer, comme sur une partition musicale, ce qui ne se décrit pas avec des mots ¹⁶». En s'inspirant des mythes, le théâtre de la cruauté tente d'immortaliser de façon palpable et « actuelle les idées métaphysiques de quelques fables dont l'atrocité même et l'énergie suffisent à démontrer l'origine et la teneur en principes essentiels.¹⁷» Si Artaud déclare : « la révolution la plus urgente à accomplir est dans une sorte de régression dans le temps »¹⁸ c'est essentiellement pour insister sur l'importance de l'âge primitif qui a été une période spécifique où l'Homme « fut réellement heureux ». Et c'est dans ce sens qu'Artaud préconise une pensée qui présente et exprime une idée primitive du temps, ce qui est « à la fois une soif du sacré et une nostalgie de l'Être ¹⁹». En effet, le primitif se situe, indique M. Eliade, dans un contexte cosmique, ce qui implique que cette conscience peut toujours

¹³ Préface au théâtre et son double, in OC IV.

¹⁴ Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double*, op.cit., p. 131.

¹⁵ *Ibid.*, p. 143.

¹⁶ *Ibid.*, p. 194.

¹⁷ *Ibid.*, p. 140.

¹⁸ Artaud Antonin, *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard (Coll. « Idées », 312), 1974, p. 77.

¹⁹ Eliade M., *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard (coll. « Idées », 76), 1975, p. 82.

baigner dans la clarté et l'accessibilité. L'homme primitif vit, comme le montre Ezzeddine Abbassi ²⁰, physiquement le monde autour de lui et il est en contact direct avec ce qui fait sa sphère de vie ; c'est ce contact réel, accompagné d'une conscience particulière qui permet à l'homme de percevoir le mouvement de la nature et de la vie en général.

Le rapprochement que conçoit Artaud entre le mythe et le théâtre reflète infailliblement le rôle de purification et de guérison que joue le théâtre, comme celui du mythe dans les sociétés du temps primitif. Dans cette perspective, revenir aux Mythes, indique Artaud, est le véritable espace littéraire (le théâtre) dans lequel l'homme se voit et la vie se traduit sous son aspect universel et immense, « créer des mythes, voilà le véritable objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel et immense et extraire de cette vie des images où nous aimerions retrouver ²¹», « Mythes anciens à réactualiser, mythes d'aujourd'hui à inventer, la démarche est au fond la même : il s'agit toujours de faire surgir, ici et maintenant, des forces cachées et régénératrices ²²». L'originalité de cette revendication qu'Artaud adopte réside surtout au niveau de deux points : d'un côté c'est que cette similitude entre le théâtre et le mythe ne veut pas dire que le travail théâtral est l'imitation d'un fonctionnement ou d'une structure, de l'autre ce rapprochement entre les deux espaces, mythique et théâtral, est profondément « la continuation de l'œuvre du mythe ».

Le théâtre que cherche Artaud est donc un théâtre qui, tout en se réconciliant avec le mythe, peut vraisemblablement retrouver la formule par laquelle l'homme frôle son Etre. Il s'ensuit alors que la dimension convoitée est une dimension physique qui « ne consiste pas à mettre sur scène des corps nus, mais à mettre en scène des hommes en proie à une transformation physique et réelle, et qui, par cette transformation, dérangeant les spectateurs jusque dans leur chair, leurs nerfs et leurs sang, afin que pour les spectateurs aussi la transformation se réalise. Dans cette mesure-là, et uniquement dans cette mesure, le théâtre pourrait devenir un acte efficace, dangereux et grave ²³».

De par la matérialisation et l'extériorisation du drame essentiel, dans lesquelles Artaud situe l'origine du théâtre, l'homme arrive à une prise de conscience et aussi de possession de certaines forces dominatrices. Car les vieux mythes primitifs contiennent, comme le signale Artaud, un principe métaphysique et actif à la fois, ils représentent ce sur quoi l'homme peut s'appuyer. C'est donc dans cette perspective qu'Antonin Artaud veut « refaire du théâtre une sorte de suggestion collective capable

²⁰ Poétique de la cruauté, *Le théâtre de la cruauté à travers la vie et l'œuvre d'Antonin Artaud*

²¹ Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double*, op.cit., p. 177.

²² Virmaux Odette, *Le théâtre et son double d'Antonin Artaud*, Hatier, 1995, p. 64.

²³ Abbassi Ezzeddine, *Poétique de la cruauté, Le théâtre de la cruauté à travers la vie et l'œuvre d'Antonin Artaud*, les Editions Sahar, 2001, p. 64.

de ramener à la longue l'ordre dans les consciences et par l'ordre intérieur une sorte de paix extérieure dont profiteront tous les esprits ²⁴».

Dans ce type de création Artaud tient à devancer « l'homme psychologique » et « l'homme social », il aime échapper, indique Kenneth, au système économique, utilitaire et technique du monde, pour présenter l'homme total, dans un contexte *cosmique*. Non pas qu'il faille « Assassiner le public avec des préoccupations cosmiques transcendantes, mais les thèmes seront cosmiques, universels, interprétés d'après les textes les plus antiques, pris aux vieilles cosmogonies mexicaine, hindoue, judaïque, iranienne, etc. ²⁵ » En outre, le théâtre de la cruauté se propose de recourir à une connaissance profonde qui permet à l'homme de déceler qu'il y a un *monde dans la pensée*. C'est sur cette vision nouvelle du monde que l'homme doit prendre un contact renouvelé avec le dehors et avec le réel.

Conclusion

Le recours aux textes primitifs et aux vieux mythes a, en effet, pour fonction substantielle de fertiliser la perception et les sensations de l'homme ainsi que d'amender sa compréhension de la vie. Le théâtre, s'inspirant du mythe, devient donc un véritable pont qui aide à faire « apparaître aux regards un certain nombre de tableaux d'images indestructibles, indéniables qui parleront à l'esprit directement ». Et c'est pourquoi Artaud s'applique à insister sur un théâtre qui prend en considération les abysses de l'homme et de la pensée, c'est-à-dire que la réalité théâtrale ne se contente plus guère du côté évident, manifeste et conscient de l'homme mais plutôt elle doit transcoder son côté caché, latent et inconscient.

Le projet d'Artaud consiste donc à faire du théâtre une réalité à laquelle tout le monde peut croire et qui contient pour le cœur et les sens une espèce «de morsure concrète que comporte toute sensation vraie », c'est-à-dire faire également de cet art un ensemble de signes permettant de traduire les sentiments et la réflexion et un espace concret pour exister. En plus de cela il faut que les rêves de l'homme agissent sur lui et que la réalité agisse sur ses rêves. Dans ce sens il est donc possible d'identifier les images de la poésie à un rêve « qui sera efficace dans la mesure où il sera jeté avec la violence qu'il faut ²⁶».

C'est là, dans ce retour aux mythes et dans cette alternance entre le passé et le présent, qu'Artaud manifeste une interrogation fondamentale sur la vie et octroie à la partie latente de l'existence de l'homme une occasion de se révéler sous forme objective. De même que le mythe met en scène hommes ou dieux, il reprend cette

²⁴ «A propos d'une pièce perdue », in OC II, pp. 157-157.

²⁵ «2^{ème} manifeste du théâtre de la cruauté », in OC IV.

²⁶ Artaud Antonin, *Le théâtre et son double*, op.cit., p. 133.

action dynamique qui consiste à entraîner nécessairement la pensée à prendre des attitudes profondes.²⁷

Bibliographie

Corpus :

Artaud Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

Ouvrages critiques :

Artaud Antonin, *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard (Coll. « Idées », 312), 1974.

Borie, M., *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard (Coll. « bibliothèque des idées »), 1989.

Abbassi Ezzeddine, *Poétique de la cruauté, Le théâtre de la cruauté à travers la vie et l'œuvre d'Antonin Artaud*, les Editions Sahar, 2001.

Durozoi Gérard, *Artaud l'aliénation et la folie*, Paris, librairie Larousse, 1972.

Hort, J., *Antonin Artaud, le suicidé de la société*, Genève, Ed. Connaitre, 1960.

Kenneth White, *Le monde d'Antonin Artaud ou pour une culture cosmopoétique*, Editions complexe, 1989.

EliadeM., *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard (coll. « Idées », 76), 1975.

EliadeM., *Le mythe et l'éternel retour*, Paris, Gallimard, (coll. « Idées », 191), 1975.

Virmaux, A., *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers, collection « l'archipel », 1970.

Virmaux Odette, *Le théâtre et son double d'Antonin Artaud*, Hatier, 1995.

²⁷Attitudes profondes Sont appelées par Artaud « de la *métaphysique en activité* ».