

Les numéros renvoient aux notes
qui figurent à la fin du livre.

PRÉFACE

LE THÉÂTRE ET LA CULTURE

Jamais, quand c'est la vie elle-même qui s'en va, on n'a autant parlé de civilisation et de culture. Et il y a un étrange parallélisme entre cet effondrement généralisé de la vie qui est à la base de la démoralisation actuelle et le souci d'une culture qui n'a jamais coincidé avec la vie, et qui est faite pour régenter la vie.

Avant d'en revenir à la culture je considère que le monde a faim, et qu'il ne se soucie pas de la culture; et que c'est artificiellement que l'on veut ramener vers la culture des pensées qui ne sont tournées que vers la faim.

Le plus urgent ne me paraît pas tant de défendre une culture dont l'existence n'a jamais sauvé un homme du souci de mieux vivre et d'avoir faim, que d'extraire de ce que l'on appelle la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim.

Nous avons surtout besoin de vivre et de croire à ce qui nous fait vivre et que quelque chose nous fait vivre,

— et ce qui sort du dedans mystérieux de nous-même, ne doit pas perpétuellement revenir sur nous-même dans un souci grossièrement digestif.

Je veux dire que s'il nous importe à tous de manger tout de suite, il nous importe encore plus de ne pas gaspiller dans l'unique souci de manger tout de suite notre simple force d'avoir faim.

↳ Si le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation.↳

Ce ne sont certes pas les systèmes à penser qui manquent ; leur nombre et leurs contradictions caractérisent notre vieille culture européenne et française ; mais où voit-on que la vie, notre vie, ait jamais été affectée par ces systèmes ?

Je ne dirai pas que les systèmes philosophiques soient choses à appliquer directement et tout de suite ; mais de deux choses l'une :

Ou ces systèmes sont en nous et nous en sommes imprégnés au point d'en vivre, et alors qu'importent les livres ? ou nous n'en sommes pas imprégnés et alors ils ne méritaient pas de nous faire vivre ; et de toute façon qu'importe leur disparition ?

Il faut insister sur cette idée de la culture en action et qui devient en nous comme un nouvel organe, une sorte de souffle second : et la civilisation c'est de la culture qu'on applique et qui régit jusqu'à nos actions

les plus subtiles, l'esprit présent dans les choses ; et c'est artificiellement qu'on sépare la civilisation de la culture et qu'il y a deux mots pour signifier une seule et identique action.

On juge un civilisé à la façon dont il se comporte et il pense comme il se comporte ; mais déjà sur le mot de civilisé il y a confusion ; pour tout le monde un civilisé cultivé est un homme renseigné sur des systèmes, et qui pense en systèmes, en formes, en signes, en représentations.

↳ C'est un monstre chez qui s'est développée jusqu'à l'absurde cette faculté que nous avons de tirer des pensées de nos actes, au lieu d'identifier nos actes à nos pensées.↳

Si notre vie manque de soufre, c'est-à-dire d'une constante magie, c'est qu'il nous plaît de regarder nos actes et de nous perdre en considérations sur les formes rêvées de nos actes, au lieu d'être poussés par eux.

Et cette faculté est humaine exclusivement. Je dirai même que c'est une infection de l'humain qui nous gâte des idées qui auraient dû demeurer divines ; car loin de croire le surnaturel, le divin inventé par l'homme je pense que c'est l'intervention millénaire de l'homme qui a fini par nous corrompre le divin.

Toutes nos idées sur la vie sont à reprendre à une époque où rien n'adhère plus à la vie. Et cette pénible scission est cause que les choses se vengent, et la poésie qui n'est plus en nous et que nous ne parvenons plus à

retrouver dans les choses ressort, tout à coup, par le mauvais côté des choses, et jamais on n'aura vu tant de crimes, dont la bizarrerie gratuite ne s'explique que par notre impuissance à posséder la vie.

Si le théâtre est fait pour permettre à nos refoulements de prendre vie, une sorte d'atroce poésie s'exprime par des actes bizarres où les altérations du fait de vivre démontrent que l'intensité de la vie est intacte, et qu'il suffirait de la mieux diriger.

Mais si fort que nous réclamions la magie, nous avons peur au fond d'une vie qui se développerait tout entière sous le signe de la vraie magie.

C'est ainsi que notre absence enracinée de culture s'étonne de certaines grandioses anomalies et que par exemple dans une île sans aucun contact avec la civilisation actuelle le simple passage d'un navire qui ne contient que des gens bien portants puisse provoquer l'apparition de maladies inconnues dans cette île et qui sont une spécialité de nos pays : zona, influenza, grippe, rhumatismes, simusite, polynévirite, etc., etc.

Et de même si nous pensons que les nègres sentent mauvais, nous ignorons que pour tout ce qui n'est pas l'Europe, c'est nous, blancs, qui sentons mauvais. Et je dirai même que nous sentons une odeur blanche, blanche comme on peut parler d'un « mal blanc ».

Comme le fer rougi à blanc on peut dire que tout ce qui est excessif est blanc ; et pour un Asiatique la

couleur blanche est devenue l'insigne de la plus extrême décomposition.

Ceci dit, on peut commencer à tirer une idée de la culture, une idée qui est d'abord une protestation.

Protestation contre le rétrécissement insensé que l'on impose à l'idée de la culture en la réduisant à une sorte d'inconcevable Panthéon ; ce qui donne une idolâtrie de la culture, comme les religions idolâtres mettent des dieux dans leur Panthéon.

Protestation contre l'idée séparée que l'on se fait de la culture, comme s'il y avait la culture d'un côté et la vie de l'autre ; et comme si la vraie culture n'était pas un moyen raffiné de comprendre et d'exercer la vie.

On peut brûler la bibliothèque d'Alexandrie. Au-dessus et en dehors des papyrus, il y a des forces : on nous enlèvera pour quelque temps la faculté de retrouver ces forces, on ne supprimera pas leur énergie. Et il est bon que de trop grandes facilités disparaissent et que des formes tombent en oubli, et la culture sans espace ni temps et que détient notre capacité nerveuse reparaitra avec une énergie accrue. Et il est juste que de temps en temps des cataclysmes se produisent qui nous incitent à en revenir à la nature, c'est-à-dire à retrouver la vie. Le vieux totémisme des bêtes, des pierres, des objets chargés de foudre, des costumes bestialement imprégnés, tout ce qui sert en un mot à capter, à diriger, et à dériver des forces, est pour nous

ressée se fait jour, mais qui est action, tout de même, et plus violente de côtoyer la tentation du repos.

Toute vraie effigie a son ombre qui la double ; et l'art tombe à partir du moment où le sculpteur qui modèle croit libérer une sorte d'ombre dont l'existence déchirera son repos.

Comme toute culture magique que des hiéroglyphes appropriés déversent, le vrai théâtre a aussi ses ombres ; et, de tous les langages et de tous les arts, il est le seul à avoir encore des ombres qui ont brisé leurs limitations. Et, dès l'origine, on peut dire qu'elles ne supportaient pas de limitation.

Notre idée pétrifiée du théâtre rejoint notre idée pétrifiée d'une culture sans ombres, et où de quelque côté qu'il se retourne notre esprit ne rencontre plus que le vide, alors que l'espace est plein.

Mais le vrai théâtre parce qu'il bouge et parce qu'il se sert d'instruments vivants, continue à agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie. L'acteur qui ne refait pas deux fois le même geste, mais qui fait des gestes, bouge, et certes il brutalise des formes, mais derrière ces formes, et par leur destruction, il rejoint ce qui survit aux formes et produit leur continuation.

Le théâtre qui n'est dans rien mais se sert de tous les langages : gestes, sons, paroles, feu, cris, se retrouve exactement au point où l'esprit a besoin d'un langage pour produire ses manifestations.

Et la fixation du théâtre dans un langage : paroles

écrites, musique, lumières, bruits, indique à bref délai sa perte, le choix d'un langage prouvant le goût que l'on a pour les facilités de ce langage ; et le dessèchement du langage accompagne sa limitation.)

Pour le théâtre comme pour la culture, la question reste de nommer et de diriger des ombres : et le théâtre, qui ne se fixe pas dans le langage et dans les formes, détruit par le fait les fausses ombres, mais prépare la voie à une autre naissance d'ombres autour desquelles s'agrange le vrai spectacle de la vie.

Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre ; et l'important est de ne pas croire que cet acte doive demeurer sacré, c'est-à-dire réservé. Mais l'important est de croire que n'importe qui ne peut pas le faire, et qu'il y faut une préparation.

Ceci amène à rejeter les limitations habituelles de l'homme et des pouvoirs de l'homme, et à rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité.

Il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre, et où l'homme impavide se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître. Et tout ce qui n'est pas né peut encore naître pourvu que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d'enregistrement.

Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes. Et

s'il est encore quelque chose d'inferral et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bâchers.

LE THÉÂTRE ET LA PESTE

Les archives de la petite ville de Cagliari, en Sardaigne, contiennent la relation d'un fait historique et étonnant.

Une nuit de fin avril ou du début de mai 1720, vingt jours environ avant l'arrivée à Marseille du vaisseau le *Grand-Saint-Antoine*, dont le débarquement coïncida avec la plus merveilleuse explosion de peste qui ait fait bourgeonner les mémoires de la cité, Saint-Rémy, vice-roi de Sardaigne, que ses responsabilités réduites de monarque avaient peut-être sensibilisé aux virus les plus pernicieux, eut un rêve particulièrement affligeant : il se vit pesteux et il vit la peste ravager son minuscule État.

Sous l'action du fléau, les cadres de la société se liquéfient. L'ordre tombe. Il assiste à toutes les déroutes de la morale, à toutes les débâcles de la psychologie, il entend en lui le murmure de ses humeurs, déchirées, en pleine défaite, et qui, dans une vertigineuse déperdition de matière,

épais, la mise en scène pure contient par des gestes, par des jeux de physionomie et des attitudes mobiles, par une utilisation concrète de la musique, tout ce que contient la parole, et en plus elle dispose aussi de la parole. Des répétitions rythmiques de syllabes, des modulations particulières de la voix enrobant le sens précis des mots, précipitent en plus grand nombre les images dans le cerveau, à la faveur d'un état plus ou moins hallucinatoire, et imposent à la sensibilité et à l'esprit une manière d'altération organique qui contribue à enlever à la poésie écrite la gratuité qui la caractérise communément. Et c'est autour de cette gratuité que se rassemble tout le problème du théâtre.

LE THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ

(*Second manifeste*)

Avoué ou non avoué, conscient ou inconscient, l'état poétique, un état transcendant de vie, est au fond ce que le public recherche à travers l'amour, le crime, les drogues, la guerre ou l'insurrection.

Le Théâtre de la Cruauté a été créé pour ramener au théâtre la notion d'une vie passionnée et convulsive; et c'est dans ce sens de rigueur violente, de condensation extrême des éléments scéniques qu'il faut entendre la cruauté sur laquelle il veut s'appuyer.

Cette cruauté, qui sera, quand il le faut, sanglante, mais qui ne le sera pas systématiquement, se confond donc avec la notion d'une sorte d'aridité morale qui ne craint pas de payer la vie le prix qu'il faut la payer.

1° AU POINT DE VUE DU FOND

c'est-à-dire des sujets et des thèmes traités :

Le Théâtre de la Cruauté choisira des sujets et des thèmes qui répondent à l'agitation et à l'inquiétude caractéristiques de notre époque.

Il compte ne pas abandonner au cinéma le soin de dégager les Mythes de l'homme et de la vie modernes. Mais il le fera d'une manière qui lui soit propre, c'est-à-dire que, par opposition avec le glissement économique, utilitaire et technique du monde, il remettra à la mode les grandes préoccupations et les grandes passions essentielles que le théâtre moderne a recouvertes sous le vernis de l'homme faussement civilisé.

Ces thèmes seront cosmiques, universels, interprétés d'après les textes les plus antiques, pris aux vieilles cosmogonies mexicaine, hindoue, judaïque, iranienne, etc.

Renonçant à l'homme psychologique, au caractère et aux sentiments bien tranchés, c'est à l'homme total, et non à l'homme social, soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes, qu'il s'adressera.

Et dans l'homme il fera entrer non seulement le recto mais aussi le verso de l'esprit; la réalité de l'imagination et des rêves y apparaîtra de plain-pied avec la vie.

En outre, les grands bouleversements sociaux, les conflits de peuple à peuple et de race à race, les forces naturelles, l'intervention du hasard, le

magnétisme de la fatalité, s'y manifesteront soit indirectement sous l'agitation et les gestes de personnages grandis à la taille de dieux, de héros, ou de monstres, aux dimensions mythiques, soit directement, sous la forme de manifestations matérielles obtenues par des moyens scientifiques nouveaux.

Ces dieux ou héros, ces monstres, ces forces naturelles et cosmiques seront interprétés d'après les images des textes sacrés les plus antiques, et des vieilles cosmogonies.

2^o AU POINT DE VUE DE LA FORME

En outre, cette nécessité pour le théâtre de se retremper aux sources d'une poésie éternellement passionnante et sensible pour les parties les plus reculées et les plus distraites du public, étant réalisée par le retour aux vieux Mythes primitifs, nous demanderons à la mise en scène et non au texte le soin de matérialiser et surtout *actualiser* ces vieux conflits, c'est-à-dire que ces thèmes seront transportés directement sur le théâtre et matérialisés en mouvements, en expressions et en gestes avant d'être coulés dans les mots.

Ainsi, nous renoncerons à la superstition théâtrale du texte et à la dictature de l'écrivain.

Et c'est ainsi que nous rejoignons le vieux spectacle populaire traduit et senti directement par l'esprit, en dehors des déformations du langage et de l'écueil de la parole et des mots.

Nous comptons baser le théâtre avant tout sur le spectacle et dans le spectacle nous introduirons une notion nouvelle de l'espace utilisé sur tous les plans possibles et à tous les degrés de la perspective en profondeur et en hauteur, et à cette notion viendra s'adjoindre une idée particulière du temps ajoutée à celle du mouvement :

Dans un temps donné, au plus grand nombre de mouvements possible, nous joindrons le plus grand nombre d'images physiques et de significations possible attachées à ces mouvements.

Les images et les mouvements employés ne seront pas là seulement pour le plaisir extérieur des yeux ou de l'oreille, mais pour celui plus secret et plus profitable de l'esprit.

Ainsi l'espace théâtral sera utilisé, non seulement dans ses dimensions et dans son volume, mais, si l'on peut dire, *dans ses dessous*.

Le chevauchement des images et des mouvements aboutira, par des collusions d'objets, de silences, de cris et de rythmes, à la création d'un véritable langage physique à base de signes et non plus de mots.

Car il faut entendre que, dans cette quantité de

mouvements et d'images pris dans un temps donné, nous faisons intervenir aussi bien le silence et le rythme, qu'une certaine vibration et une certaine agitation matérielle, composée d'objets et de gestes réellement faits et réellement utilisés. Et l'on peut dire que l'esprit des plus antiques hiéroglyphes présidera à la création de ce langage théâtral pur.

N'importe quel public populaire a toujours été friand d'expressions directes et d'images; et la parole articulée, les expressions verbales explicites interviendront dans toutes les parties claires et nettement élucidées de l'action, dans les parties où la vie se repose et où la conscience intervient.

Mais, à côté de ce sens logique, les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique, — pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens.

Car ces apparitions effectives de monstres, ces débauches de héros et de dieux, ces manifestations plastiques de forces, ces interventions explosives d'une poésie et d'un humour chargés de désorganiser et de pulvériser les apparences, selon le principe anarchique, analogique de toute véritable poésie, ne posséderont leur vraie magie que dans une atmosphère de suggestion hypnotique où l'esprit est atteint par une pression directe sur les sens.

Si, dans le théâtre digestif d'aujourd'hui, les nerfs, c'est-à-dire une certaine sensibilité physiolo-

gique, sont laissés délibérément de côté, livrés à l'anarchie individuelle du spectateur, le Théâtre de la Cruauté compte en revenir à tous les vieux moyens éprouvés et magiques de gagner la sensibilité.

Ces moyens, qui consistent en des intensités de couleurs, de lumières ou de sons, qui utilisent la vibration, la trépidation, la répétition soit d'un rythme musical, soit d'une phrase parlée, qui font intervenir la tonalité ou l'enveloppement communicatif d'un éclairage, ne peuvent obtenir leur plein effet que par l'utilisation des *dissonances*.

Mais ces dissonances, au lieu de les limiter à l'emprise d'un seul sens, nous les ferons chevaucher d'un sens à l'autre, d'une couleur à un son, d'une parole à un éclairage, d'une trépidation de gestes à une tonalité plane de sons, etc., etc.

Le spectacle, ainsi composé, ainsi construit, s'étendra, par suppression de la scène, à la salle entière du théâtre et, parti du sol, il gagnera les murailles sur de légères passerelles, enveloppera matériellement le spectateur, le maintiendra dans un bain constant de lumière, d'images, de mouvements et de bruits. Le décor sera constitué par les personnages eux-mêmes, grandis à la taille de mannequins gigantesques, par des paysages de lumières mouvantes jouant sur des objets et des masques en perpétuel déplacement.

Et, de même qu'il n'y aura pas de répit, ni de place inoccupée dans l'espace, il n'y aura pas de répit, ni de place vide dans l'esprit ou la sensibilité du spectateur. C'est-à-dire qu'entre la vie et le théâtre, on ne trouvera plus de coupure nette, plus de solution de continuité. Et qui a vu tourner la moindre scène de film, comprendra exactement ce que nous voulons dire.

Nous voulons disposer, pour un spectacle de théâtre, des mêmes moyens matériels qui, en éclairage, en figuration, en richesses de toutes sortes, sont journellement gaspillés pour des bandes, sur lesquelles tout ce qu'il y a d'actif, de magique dans un pareil déploiement, est à jamais perdu.

Le premier spectacle du Théâtre de la Cruauté s'intitulera :

LA CONQUÊTE DU MEXIQUE²

Il mettra en scène des événements et non des hommes. Les hommes viendront à leur place avec leur psychologie et leurs passions, mais pris comme l'émanation de certaines forces, et sous l'angle des

événements et de la fatalité historique où ils ont joué leur rôle.

Ce sujet a été choisi :

1^o A cause de son actualité et pour toutes les allusions qu'il permet à des problèmes d'un intérêt vital pour l'Europe et pour le monde.

Au point de vue historique, *la Conquête du Mexique* pose la question de la colonisation. Elle fait revivre de façon brutale, implacable, sanglante, la fatuité toujours vivace de l'Europe. Elle permet de dégonfler l'idée qu'elle a de sa propre supériorité. Elle oppose le christianisme à des religions beaucoup plus vieilles. Elle fait justice des fausses conceptions que l'Occident a pu avoir du paganisme et de certaines religions naturelles et elle souligne d'une manière pathétique, brûlante, la splendeur et la poésie toujours actuelle du vieux fonds métaphysique sur lequel ces religions sont bâties.

2^o En posant la question terriblement actuelle de la colonisation et du droit qu'un continent croit avoir d'en asservir un autre, elle pose la question de la supériorité, réelle, celle-là, de certaines races sur d'autres et montre la filiation interne qui relie le génie d'une race à des formes précises de civilisation. Elle oppose la tyrannique anarchie des colonisateurs à la profonde harmonie morale des futurs colonisés.

Ensuite, en face du désordre de la monarchie européenne de l'époque, basée sur les principes matériels les plus injustes et les plus épais, elle éclaire la hiérarchie organique de la monarchie aztèque établie sur d'indiscutables principes spirituels.

Du point de vue social, elle montre la paix d'une société qui savait donner à manger à tout le monde, et où la Révolution était, depuis les origines, accomplie.

De ce heurt du désordre moral et de l'anarchie catholique avec l'ordre païen, elle peut faire jaillir des conflagrations inouïes de forces et d'images, semées de-ci de-là de dialogues brutaux. Et ceci par des luttes d'homme à homme portant en eux comme des stigmates les idées les plus opposées.

Le fond moral et l'intérêt d'actualité d'un tel spectacle étant suffisamment soulignés, on insistera sur la valeur spectaculaire des conflits qu'il veut mettre en scène.

Il y a d'abord les luttes intérieures de Montézuma, le roi déchiré, sur les mobiles duquel l'histoire s'est montrée incapable de nous éclairer.

On montrera de façon picturale, objective, ses luttes et sa discussion symbolique avec les mythes visuels de l'astrologie.

Enfin, en dehors de Montézuma, il y a la foule, les couches diverses de la société, la révolte du

peuple contre le destin, représenté par Montézuma, les clameurs des incroyables, les arguties des philosophes et des prêtres, les lamentations des poètes, la trahison des commerçants et des bourgeois, la duplicité et la veulerie sexuelle des femmes.

L'esprit des foules, le souffle des événements se déplaceront en ondes matérielles sur le spectacle, fixant de-ci de-là certaines lignes de force, et sur ces ondes, la conscience amoindrie, révoltée ou désespérée de quelques-uns surnagera comme un fétu.

Théâtralement, le problème est de déterminer et d'harmoniser ces lignes de force, de les concentrer et d'en extraire de suggestives mélodies.

Ces images, ces mouvements, ces danses, ces rites, ces musiques, ces mélodies tronquées, ces dialogues qui tournent court, seront soigneusement notés et décrits autant qu'il se peut avec des mots et principalement dans les parties non dialoguées du spectacle, le principe étant d'arriver à noter ou à chiffrer, comme sur une partition musicale, ce qui ne se décrit pas avec des mots.

UN ATHLÉTISME AFFECTIF¹

Il faut admettre pour l'acteur une sorte de musculature affective qui correspond à des localisations physiques des sentiments.

Il en est de l'acteur comme d'un véritable athlète physique, mais avec ce correctif surprenant qu'à l'organisme de l'athlète correspond un organisme affectif analogue, et qui est parallèle à l'autre, qui est comme le double de l'autre bien qu'il n'agisse pas sur le même plan.

L'acteur est un athlète du cœur.

Pour lui aussi intervient cette division de l'homme total en trois mondes; et la sphère affective lui appartient en propre.

Elle lui appartient organiquement.

Les mouvements musculaires de l'effort sont comme l'effigie d'un autre effort en double, et qui dans les mouvements du jeu dramatique se localisent sur les mêmes points.