

## Pourquoi le Théâtre Alfred-Jarry ?

Paris, 15 février 2003

Cher Olivier Penot-Lacassagne,

Préparant un numéro sur Antonin Artaud et le théâtre dans votre série des Lettres Modernes, vous me demandez une contribution sur le Théâtre Alfred-Jarry, et je vous remercie de vous souvenir que j'existe. L'absence de ce qui ne fut ni une troupe ni un mouvement mais une entreprise collective, dans laquelle Antonin Artaud mit toute son âme, serait regrettable. Pourtant, nous ne sommes plus dans les années soixante, où il fallait batailler pour faire reconnaître cette tentative de théâtre révolutionnaire comme l'une des plus remarquables de l'entre deux guerres. Il n'est plus d'histoire du théâtre digne de ce nom qui ne la mentionne. J'en connais même une qui la met en bonne place au sein d'un chapitre traitant des « Subversions : de Jarry à Artaud », à laquelle je n'aurai rien à ajouter.

Par cela même, cher Olivier, j'ai le sentiment d'avoir accompli ma tâche, en bon ouvrier du théâtre, comme aurait dit Dullin. Je peux refermer mes cartons, souffler les chandelles, mon rôle est terminé.

Mais peut-être serez-vous curieux de savoir comment on a pu réserver un sort spécifique à ce qui, somme toute, n'avait été qu'un brillant échec pour tous les tenants de l'opération ? À ce qui, chez Artaud, avait été recouvert par *Le Théâtre et son double* ?

C'est en étudiant l'œuvre de Roger Vitrac que j'avais été conduit à m'intéresser à ces quatre spectacles donnés à Paris sous l'égide d'Alfred Jarry, s'échelonnant de juin 1927 à décembre 1928, dont on croyait tout savoir par les textes s'y rapportant, publiés alors dans le tome deux des *Œuvres complètes* d'Antonin Artaud. Pour moi, il était clair que Vitrac ne pouvait s'être contenté de fournir ses drames d'essence surréaliste à un metteur en scène inexpérimenté, comme le boulanger livre chaque matin ses croissants à l'aubergiste. Artaud et Vitrac avaient dû en discuter longuement, bien avant la réalisation scénique. Mais le malheur, pour le chercheur, est que dès les années vingt le téléphone a remplacé la poste, et qu'en outre les deux amis n'avaient pas besoin de s'écrire s'ils se voyaient chaque jour.

---

<sup>1</sup>. Jacqueline de Jomaron, *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Armand Colin, 1992, La Pochothèque, pp. 825-844. Le chapitre est rédigé par Michel Corvin, l'encadré sur le TAJ, pp.830-833, par J. de Jomaron.

Cependant, il y avait bien des moments où ils étaient séparés, et où ils devaient néanmoins échanger des informations. En outre, Artaud était plutôt de nature à lui écrire une lettre aussitôt après avoir quitté son ami. C'est pourquoi je partis à la recherche des lettres qu'il avait adressées à Vitrac, dont on supposait l'existence par les brouillons publiés dans les *Œuvres complètes*, que les ayants droit du dramaturge avaient eu l'imprudence de confier à un universitaire (!) qui, sa thèse soutenue, avait oublié de les rendre. Sur mes instances, Robert Maguire, auteur d'un travail dactylographié sur *Le Hors Théâtre*, s'avisait de remettre un bon paquet d'une vingtaine de lettres à leur légitime propriétaire qui m'autorisa à les photocopier.

Elles établissaient, ces lettres des années trente, postérieures à la dernière représentation du Théâtre Alfred-Jarry, qu'Artaud et Vitrac étaient liés d'une forte amitié, de celles qu'entretiennent des créateurs préoccupés de renouveler leur art, et qu'ils s'estimaient mutuellement ; qu'ils s'étaient conseillé, soutenu et critiqué l'un l'autre; qu'ils avaient à part égale conduit le projet théâtral et qu'ils avaient eu l'intention de le poursuivre bien au-delà du quatrième spectacle ; qu'enfin la brochure *Le Théâtre Alfred-Jarry et l'hostilité publique* avait été rédigée, pour l'essentiel, par Roger Vitrac (sous le contrôle vétilleux d'Artaud). Enfin, Artaud y résumait bien des aspects de ses mises en scène et de ses préoccupations exclusivement théâtrales, tenant son correspondant au courant de ses démarches auprès de Jovet et de Dullin.

Fort de ces découvertes qui me permirent notamment de retracer une certaine genèse du *Coup de Trafalgar*, je m'empressai d'en informer Paule Thévenin, que je mis en contact avec l'héritière de Vitrac. Elle fut tout étonnée du geste. Il faut dire qu'alors l'éditrice des œuvres complètes d'Artaud travaillait dans l'ombre et avait pour consigne de ne jamais se manifester, d'où sa surprise de voir un chercheur s'adresser à elle, solliciter son avis et lui indiquer quelques documents rares. Elle m'aida à les déchiffrer, m'éclaira de ses conseils et me fournit des éléments de la correspondance d'Artaud à Génica Athanasiou éclairant ses rapports avec Vitrac. Poursuivant mon investigation et curieux de savoir ce qu'en penserait la NRF qui, somme toute, avait autrefois soutenu l'entreprise, je soumis ce dossier de correspondance à Jean Paulhan. Je passerai sur la façon dont celui-ci, voulant se débarrasser d'un gêneur par trop enthousiaste d'Artaud, lui refila mon carton, ce qui m'obligea à publier un choix de ces lettres précédé d'une présentation que j'écrivis rapidement sur les genoux, de

peur de me voir coiffé au poteau<sup>2</sup>. Puis j'en donnai la quasi totalité (à quelques coupures près, pour déférer aux exigences de Gallimard) en appendice à ma première thèse.

Dans le même temps, qui était celui où *Victor ou Les Enfants au pouvoir* triomphait au théâtre de l'Ambigu dans la mise en scène de Jean Anouilh, Robert Aron publia un article sur l'aventure du Théâtre Alfred-Jarry<sup>3</sup>. Il me reçut dans son bureau des éditions Plon, où il me montra le manuscrit de *Gigogne*, la pochade qu'il avait donnée pour le premier spectacle du TAJ, et me confia un exemplaire, rarissime, de la brochure à couverture rouge pour la saison 1928, que l'éditeur des *Œuvres complètes* d'Artaud, selon la périphrase d'usage, avait publié d'après une copie dactylographiée fournie par Tristan Tzara.

C'est ainsi, cher Olivier Penot, que, complétant ma documentation, je parvins à dresser l'historique du TAJ et surtout à dégager les idées novatrices qu'il apportait au théâtre de son temps. Vous trouverez cela dans *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme* et surtout dans *Le Théâtre dada et surréaliste* qui est toujours disponible en format de poche<sup>5</sup>. Depuis, d'autres sont venus reprendre les informations que j'apportai, les réinterpréter dans le sens de leurs préoccupations, parmi lesquels, outre Paule Thévenin et Alain Virmaux, je distinguerai Henri Gouhier<sup>6</sup>. Il a su, en une dizaine de pages consacrées au TAJ, repérer sa place primordiale dans la formation et les préoccupations dramatiques d'Artaud. J'y reviendrai. Mais je voudrais surtout qu'on prenne bien conscience que le TAJ fut une affaire communautaire, qui n'aurait pas eu un commencement de réalisation sans la rencontre bénéfique d'Artaud et Vitrac, sans les facultés organisatrices de Robert Aron, sans l'appui efficace d'Yvonne Allendy dont l'esprit de mécénat et les relations mondaines furent prodigieux. Il serait inexact et injuste de tout ramener à la seule personne d'Artaud, et de rejeter les contradictions, les dissensions et les erreurs sur le compte des autres! Si le TAJ fut une expérience théâtrale révolutionnaire, elle le doit à la rencontre de ces personnalités si opposées.

---

<sup>2</sup>. Voir Henri Béhar, « Lettres d'Antonin Artaud à Roger Vitrac », *NRF*, 12<sup>e</sup> année, n° 136, avril 1964, pp. 764-776.

<sup>3</sup>. Henri Béhar, *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Paris, Nizet, 1966, pp. 281-301. Ces lettres figurent toutes au tome III des *Œuvres complètes* d'Artaud.

<sup>4</sup>. Robert Aron, « Les francs-tireurs du surréalisme », *Les Nouvelles littéraires*, 23 février 1963. Texte repris dans son ouvrage, *Fragments d'une vie*, Plon, 1981.

<sup>5</sup>. Henri Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1967, « Les Essais » n° 131, nouvelle édition revue et augmentée, Idées/Gallimard, 1979, n° 406.

<sup>6</sup>. Voir, dans l'ordre d'apparition: Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Seghers, 1970 ; Henri Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Vrin, 1974 ; Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, essais, Seuil, 1993.

Soit, me direz-vous, cher Olivier, mais cela n'explique toujours pas pourquoi le Théâtre Alfred-Jarry, ni même pourquoi Jarry.

En effet, les animateurs du TAJ auraient pu, à l'instar des troupes les plus en vue à l'époque, le baptiser d'un mot définissant leur projet, comme l'Œuvre de Lugné-Poe, la Chimère de Gaston Baty, l'Atelier de Dullin, à défaut de pouvoir lui trouver un lieu fixe tel le Vieux Colombier de Copeau, éphémère tel la Baraque de Baty, ni même le nom du patron, comme Antoine ou Jouvet. Trop jeune, trop inexpérimenté, trop impécunieux, Artaud ne pouvait lui donner son propre patronyme. Si aucun document ne nous permet de savoir qui proposa de prendre Alfred Jarry pour saint patron, on devine bien pourquoi ils firent appel à l'inventeur du Père Ubu dont, au demeurant, les théories théâtrales étaient alors fort ignorées des amateurs de théâtre.

Roger Vitrac s'était vivement intéressé à lui dès 1921, lors de la première réédition d'*Ubu Roi* chez Fasquelle<sup>7</sup>. Pièce qu'il qualifia de chef-d'œuvre « synthétique » ou « analytique », indifféremment, si l'on en croit les propos que lui prêtait Marcel Arland dans la revue de l'Association Générale des Étudiants, *L'Université de Paris*. Davantage, il se serait fait confier par le Docteur Saltas (médecin, collaborateur et intime de Jarry) des documents personnels de Jarry, afin d'y puiser la matière de nombreux et beaux articles en faveur de la 'Pataphysique<sup>8</sup>, dont il fera le germe du futur surréalisme. En 1923, il ne lui consacra pas moins de trois articles. Le premier à propos de la troisième édition des *Gestes et opinions du Docteur Faustroll* présentée par Philippe Soupault<sup>9</sup>, les autres pour célébrer le seizième anniversaire de la mort d'un auteur qu'on ne lisait pas. Il passa en revue l'ensemble de ses écrits, sans omettre *L'Amour absolu*, fac-similé autographe qui n'avait été tiré qu'à 50 exemplaires en 1899. Il en dégagait les principes humoristiques que lui-même allait plus tard développer dans *Connaissance de la mort*, et dont on retrouvera les linéaments dans

<sup>7</sup>. Alfred Jarry, *Ubu Roi*, drame en cinq actes, d'après les éditions publiées du vivant de l'auteur et les documents biobibliographiques qui s'y rapportent, avec les croquis de l'auteur, préface de Jean Saltas, Fasquelle, 1921, 192 p.

<sup>8</sup>. Voir Roger Vitrac, Lettre à Marcel Arland, *L'Université de Paris*, n° 237, déc. 1921. « La 'Pataphysique », *Journal du Peuple*, 13 oct. 1923 ; « Alfred Jarry » *Journal du Peuple*, 3 nov. 1923 ; « Un jour sans homme », *ibid.*, 10 nov. 1923. J'ai situé ces articles dans *Roger Vitrac un réprouvé du surréalisme*, Nizet 1966, p. 78 sq. Paul Chauveua signalé, dans sa biographie de Jarry *Alfred Jarry ou La Naissance, la vie et la mort du Père Ubu avec leurs portraits*, Mercure de France, 1932), que Vitrac n'avait jamais rendu les documents prêtés par Saltas ; mes recherches menées auprès de ses héritiers ne m'ont pas permis de les retrouver.

<sup>9</sup>. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*, préface de Philippe Soupault, Stock, 1923, 125 p., portrait par Picasso.

l'Uniquat, principe découvert par le jeune Victor à l'instant de sa mort. Il faisait de Jarry un auteur à la recherche des sources de la connaissance et de l'émotion. C'est dire combien, après son bref passage au sein du mouvement surréaliste, le nom d'Alfred Jarry, promoteur d'une retentissante bataille théâtrale avec *Ubu roi*, pouvait lui sembler approprié à la dénomination d'un groupement d'avant-garde.

Les antécédents d'Artaud sous le même angle sont à la fois bien connus et mal situés. Je ne sache pas qu'il se soit exprimé sur Alfred Jarry comme l'a fait Vitrac, avec tant d'attention et de compréhension. À propos du comédien, on énumère tous les metteurs en scène qu'il a fréquentés et tous les rôles qu'il a tenus au théâtre, sans voir suffisamment, à mon gré, combien il était sélectif, ne côtoyant que des metteurs en scène d'avant-garde, comme s'il avait voulu se porter d'emblée à l'extrême pointe de la modernité théâtrale, sans passer par aucune école.

Il est curieux de constater que ses rapports avec Lugné-Poe au théâtre de l'Œuvre, d'octobre 1920 à septembre 1921, reproduisent exactement ceux de Jarry en 1895-96, correspondance en moins. L'anecdote est symbolique, qui voudrait que Lugné lui trouvant une belle gueule l'aborda dans la rue pour lui proposer d'entrer dans sa compagnie. Il est plus probable que les choses se passèrent plus simplement et plus prosaïquement. Artaud se présenta au théâtre de la rue de Clichy où l'animateur, se souvenant d'un jeune homme tout aussi passionné, dont les exigences avaient été cause de bien des tourments mais, au bilan, lui avait assuré la gloire, se prit d'intérêt pour lui et l'engagea comme factotum, lui faisant même jouer les utilités dans *Le Cocu magnifique* de Crommelynck et *Les Scrupules de Sganarelle* d'Henri de Régnier<sup>10</sup>. Artaud s'enthousiasma aussitôt, tant pour la personne du premier metteur en scène d'*Ubu Roi* que pour ses conceptions théâtrales et sa manière de conduire les répétitions : « ...Mais à l'Œuvre on joue, on ne parade pas, on ne théorise pas et l'on travaille dans l'amour. La mise en scène est depuis longtemps fixée. On sait que le théâtre est une convention où la nature est supposée et le reste livré à l'âme de l'acteur. Là-haut le père veille, si bon, qui est un maître et un grand acteur aussi» (OC II, 133) écrit-il aussitôt. Considérer le « clergyman somnambule » comme un génie tutélaire de la représentation, cela ne devait pas être fréquent ! Selon lui, Lugné sait insuffler vie à ses personnages, interpréter les pièces

---

<sup>10</sup>. Voir les propos irréfutables d'Artaud dans sa conférence de Mexico «Le théâtre d'après-guerre à Paris» : «L'Œuvre est un théâtre "fermé" où seuls les abonnés ont accès. Un jour, j'y vais pour assister à une représentation, sans avoir fait auparavant les frais d'un abonnement, j'y rencontre Lugné-Poe qui m'invite à entrer sans payer et me propose de travailler dans son théâtre. La même année, j'y débutai comme administrateur, homme à tout faire, souffleur, acteur et figurant.» (OC VIII, p. 212)

comme il convient, sans se perdre en vains discours. Mais, par un mouvement qui ne lui sera que trop familier, les réserves ne tardèrent pas, Artaud reprochant à son protecteur de ne choisir que des auteurs nordiques, et surtout de ne pas s'ouvrir aux jeunes auteurs. Néanmoins, ayant assisté à une répétition de l'Œuvre en mai 1923, voici ce qu'il rapporte à sa compagne, Génica Athanasiou : « Il y a une atmosphère spectrale et malade du plus bel accent. La répétition s'est passée dans le calme. Mais il y a eu une minute merveilleuse. C'est quand Lugné-Poe est monté sur la scène pour donner une indication à un acteur. Il a joué là un bout de scène d'une façon bouleversante et grandiose. Il lui a suffi de deux ou trois phrases et d'une passade pour me faire monter les larmes aux yeux...<sup>11</sup> » La suite montre qu'ils n'avaient pas vraiment rompu, Lugné lui offrant un rôle et lui proposant même de monter une de ses pièces, s'il en écrivait. Plus tard, il aurait voulu lui confier la mise en scène des *Mystères de l'amour* de Roger Vitrac, pour la faire jouer en décembre 1925, mais le projet demeura sans suite<sup>12</sup>.

Il ne fait pas de doute que le premier animateur de théâtre fréquenté par Artaud, au passé prestigieux, au présent encore estimable, laissa une marque profonde sur le jeune homme. N'est-ce pas un écho de son article « À propos de l'inutilité du théâtre au théâtre<sup>3</sup> », qui lui-même faisait écho au papier de Jarry préluant à la représentation *Œbu roi*, tout bonnement intitulé « De l'inutilité du théâtre au théâtre<sup>4</sup> », que l'on perçoit dans cette formule inaugurale d'Artaud : « Il faut ignorer la mise en scène, le théâtre<sup>5</sup> » ? Ce texte, à juste titre considéré comme le premier manifeste d'Artaud sur le théâtre, est à rapprocher de la totalité des propositions consignées par Lugné dans ses programmes de l'Œuvre. « Ce qu'il faut, c'est retrouver *la vie du théâtre*, dans toute sa liberté » écrit Artaud, et encore : « Ce n'est qu'à force de purification et d'oubli que nous pourrions retrouver la pureté de nos réactions initiales et apprendre à redonner à chaque geste de théâtre son indispensable sens humain ». On croirait lire une transcription des paroles du metteur en scène. Et Lugné « Pour le comédien la leçon est plus simple, aussi plus facile. Il doit oublier qu'il est comédien, se souvenir des premières fois où, enfant, il assistait au théâtre en pieux spectateur, et, rejetant en bloc toutes les mauvaises éducations, devenir brusquement UN — *un quelconque, bras ballants, geste immobile !* ». Certes, des divergences s'esquissent, et l'on se doute bien

<sup>11</sup>. Antonin Artaud, *Lettres à Génica Athanasiou*, Gallimard, 1969, pp. 61-62.

<sup>12</sup>11. *Id.*, *ibid.*, p. 215.

<sup>13</sup>. Aurélien Lugné-Poe, « À propos de l'inutilité du théâtre au théâtre », *Mercure de France*, octobre 1896.

<sup>14</sup>. Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *Mercure de France*, septembre 1896.

<sup>15</sup>. Antonin Artaud, « L'évolution du décor », *Comoedia*, 19 avril 1924, OC II, 9.

qu'Artaud ne se contentera pas de prêter son corps au personnage, sans y mettre toute sa personne. Au-delà, ce sont les propos de Jarry lui-même que l'on perçoit, dans son éloge du cirque (après avoir vu les Fratellini à Médrano) et de la marionnette, ou plus exactement de l'acteur jouant en marionnette.

Est-ce par hasard encore qu'Artaud s'adressa au premier interprète du rôle d'Ubù En quittant Lugné-Poe, il fut auditionné par Firmin Gémier, le fondateur du Théâtre National Populaire, alors directeur de la Comédie Montaigne, qui le recommanda à Charles Dullin. Celui-ci, qui ne s'était pas encore installé place Dancourt, l'accepta dans sa compagnie, l'Atelier, où il demeura un peu plus d'un an, d'octobre 1921 à novembre 1922. À nouveau, même enthousiasme, suivi d'une dépression et donc d'une dépréciation. « Avec la création de l'Atelier, Charles Dullin entreprend l'importante affaire de l'assainissement et de la régénération des mœurs et de l'esprit du théâtre français » écrit-il à la fin de 1921 (*OC II*, 134). Et d'expliquer comment Dullin fait travailler l'improvisation, impliquant le corps tout entier, avec en arrière-plan le modèle de l'acteur japonais « qui a poussé en lui jusqu'au paroxysme la culture de toutes ses possibilités physiques et psychiques. » Il est très sensible à la « parfaite propreté de mœurs et de *croyances* » (c'est ce qu'il écrira aussi à Max Jacob) qui peut passer pour une nouveauté à l'époque. Dullin incarne, dit-il, une « mystique de la scène ». Cet énoncé peut sembler trop vague et donc sans valeur concrète. En fait, il désigne une conception physique de la scène à laquelle Artaud tendra toute sa vie. Un second article, sur la même compagnie, nous l'explique (*OC II*, 138-140). Tout comme Jarry prétendait s'adresser à l'élite des spectateurs, ceux-là seuls qui comprennent et qui savent, Artaud distingue le théâtre de divertissement du théâtre « d'accomplissement des désirs humains », celui que Dullin programme, en intégrant les leçons d'Appia, de Craig et même une méthode de travail singulièrement proche de celle de Stanislavski et du Théâtre d'Art de Moscou.

Mais aussi vite le charme est rompu : « Pour moi je retire de mon contact de ces deux derniers mois avec cet homme et sa compagnie une vraie impression de cauchemar, malgré son amabilité au moment du départ » écrit-il à Génica le 24 juillet 1922 (p. 26). Il n'en travaille pas moins les rôles que Dullin lui confie, avec un notable succès si l'on en croit la presse du temps. Il écrit à Génica : « J'ai à peu près composé en totalité le personnage du vieux roi du *Comte d'Alarcos*, avec son attitude, ses *préoccupations* intérieures, son geste de joindre les mains, ses sentiments, SA VOIX et jusqu'à ses moindres intonations. Je pense aussi à composer une esthétique de l'esprit, je l'ai commencée... » (p. 28-29). On a gardé trace de son interprétation du roi Basile dans *La Vie est un songe* de Calderón et des décors et costumes qu'il dessina. C'est dire qu'il tendait vers une vision globale de l'œuvre qu'il

désirait interpréter. Comme à Lugné, il reproche à Dullin ses facilités, les pièces à succès qui font vivre la compagnie : Marcel Achard, Jules Romains. On comprend qu'un tel degré d'exigence ne soit pas compatible avec le souci de gérer une troupe, et que Dullin ait dû se séparer d'un compagnon aussi extrémiste. Pourtant, il ne lui en voulut pas, si l'on en croit le récit d'une rencontre qu'Artaud fit de lui à l'entrée d'un cinéma d'avant-garde en février 1926. Tous deux restèrent penauds à se regarder, mais, finalement, à la sortie, ils se parlèrent assez chaleureusement<sup>16</sup>. En tout état de cause, Dullin, à la mort d'Artaud, considérait comme une chance le fait d'avoir connu l'acteur à ses débuts.

Georges Pitoëff semble avoir adopté une attitude identique à l'égard d'Artaud lorsqu'il l'engagea, en avril 1923, pour interpréter un ange dans *Liliom* de Ferenc Molnar puis le Souffleur dans *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, à la Comédie des Champs-Élysées. Sous sa direction, Artaud se sentait devenir un acteur, et d'ailleurs il en fut complimenté par Louis Jouvet<sup>17</sup>. Pitoëff se montra très compréhensif, voire déférent, comme s'il attendait son jugement. Celui-ci vint dans la critique qu'Artaud publia de cette inoubliable mise en scène : « Au commencement, la vie continue. [...] Ainsi, par glissements successifs la réalité et l'esprit se pénètrent si bien que nous ne savons plus, nous spectateurs, où l'un commence et où l'autre finit. [...] mais le vrai personnage de la pièce est encore Georges Pitoëff qui donne au personnage central un masque et des gestes de vision » (*OC II*, 141-143). Le plus fort est donc que l'illusion rejoint le réel, faisant du théâtre un jeu de miroirs parallèles, dont les images se renvoient à l'infini. En somme, il était l'interprète idéal qu'Artaud rêvait de voir sur la scène, donnant « le sentiment qu'un acteur jouait sa vie même et était prêt à donner sa vie<sup>18</sup>. »

Véritable amateur de théâtre, Artaud ne se contentait pas d'apprécier les pièces où il jouait. Il s'efforçait d'aller voir toutes les créations de l'avant-garde. Son opinion sur le premier spectacle monté par La Chimère, la compagnie de Gaston Baty, était très dure. Il le jugea grotesque, tout en exceptant les lumières qui, tombant sur un mur blanc, donnaient au spectateur l'impression de palper le ciel. Par la suite, il considéra que Baty, malgré ses défauts, faisait plus avancer le théâtre contemporain que Dullin. Il en retenait, en quelque sorte, l'invention d'un nouveau langage théâtral, celui de la lumière. Reste que, lors de la création du TAJ, au moment de passer à l'acte, si je puis dire, ce fut Dullin qui prêta son local pour les répétitions, la plupart des comédiens faisant partie de sa troupe

---

<sup>16</sup>. A. Artaud, *Lettres à Génica Athanasiou*, op. cit., pp. 244-45.

<sup>17</sup>. *Id.*, *ibid.*, p. 80.

<sup>18</sup>. Artaud, « Le théâtre d'après-guerre à Paris », *OC VIII*, 221.

Notez bien ceci, cher O.P.L. : le 6 juillet 1926, Dullin, Jouvet, Pitoëff, Baty, constituent le Cartel des quatre, fondé sur «l'estime professionnelle et le respect réciproque» ; trois mois après, le 1<sup>er</sup> novembre 1926, la *Nouvelle Revue Française* publie des extraits du premier manifeste du Théâtre Alfred-Jarry. Est-ce une réponse des «jeunes écrivains», comme les qualifie le chapeau de présentation, aux hommes de théâtre, une surenchère d'avant-garde? Pour la  *NRF*, le fait d'accueillir cette annonce programmatique sonne comme un retour à l'avant-guerre, à l'époque où Jacques Copeau, directeur de la revue et défenseur janséniste du texte de théâtre, annonçait la création du Vieux Colombier. D'autant plus que les spectacles annoncés devaient se produire sur cette scène. Une chose est certaine, c'est qu'Artaud, a fréquenté tous ces gens, qu'il les estime lui aussi, et qu'il est prêt à faire mieux qu'eux dans le sens de la rénovation théâtrale. Il n'est pas interdit aussi de considérer cette annonce comme une provocation à l'égard du groupe surréaliste, qui venait d'éliminer Roger Vitrac et s'appêtait à en faire autant pour Artaud, lequel en avait sondé les limites. C'est en tout cas ainsi que le prit André Breton.

« Décidés à fonder un théâtre qui porterait le nom d'Alfred Jarry, porteurs d'un manifeste [...] et d'un programme comportant des pièces de Jarry, Strindberg, Roger Vitrac, etc., MM. Antonin Artaud, Roger Vitrac et Robert Aron sont venus nous voir le 26 septembre 1926 pour nous demander de les aider à trouver de l'argent » témoigne Yvonne Allendy <sup>19</sup>. Notez, cher Olivier, les noms cités : deux auteurs promus par Lugné-Poe, outre l'ami Vitrac, partie prenante dans l'opération!

Dans sa conférence de présentation à l'École des Hautes Études, le 25 novembre 1926, sous l'égide du Groupe d'Études Philosophiques et Scientifiques animé par le Dr Allendy, Robert Aron proposa des « auditions » d'extraits des œuvres de Jarry, Roussel et Vitrac. Pour Jarry, il s'agissait de *La Peur chez l'amour*, dialogue constituant le huitième chapitre de *L'Amour en visites*, et peut-être du *Vieux de la montagne*, cinq actes schématiques et ultra symbolistes tirés du même recueil. Lors du sabotage du *Songe* par les surréalistes Artaud, intervenant sur la scène, se serait écrié, à l'adresse de ses adversaires « Strindberg est un révolté, tout comme Jarry, comme Lautréamont, comme Breton, comme moi... ». C'est dire dans quelle famille il rangeait l'auteur d'*Ubu roi*. De fait, et ce n'est pas le moindre paradoxe de l'entreprise, le TAJ n'interpréta aucune œuvre de Jarry. On sait seulement qu'après la dernière représentation de *Victor*, Artaud prétendait monter un *Ubu roi* « adapté aux circonstances présentes et joué sans stylisation » (*OC II*, 35).

---

<sup>19</sup>. Lettre d'Yvonne Allendy, 12 décembre 1929, dans Artaud, *OC II*, p. 288.

Cela ne signifie pas que Jarry ait été absent de l'horizon du TAJ, ni des préoccupations de son metteur en scène exclusif. J'ai indiqué, ci-dessus, les liens qui unissaient Artaud à Jarry, via Lugné-Poe. On peut aller plus loin et esquisser un parallèle entre les conceptions théâtrales de l'auteur d'*Ubu roi* et celles du théâtre se réclamant de lui<sup>20</sup>.

L'un comme l'autre refusent le théâtre, ou plus exactement ses conventions éculées, son rituel, son principe d'illusion. D'où la protestation d'Artaud contre les animateurs du Cartel prétendant «rethéâtraliser le théâtre». Pour lui, il faudrait plutôt l'épurer, dans le but de retrouver la vraie vie.

Tous deux se montrent assez méprisants à l'égard du public de théâtre, qui n'a jamais rien compris aux grands artistes, et en dernier ressort ne juge d'un spectacle que par son confort personnel. Or le théâtre est fait pour atteindre le spectateur dans son être intérieur, dans sa chair, comme une opération chirurgicale.

Quant au décor, Jarry le voulait aussi absent que le théâtre. Il acceptait un décor abstrait, synthétique, ou mieux, naïf. Ceux qu'Artaud réalisera pour *Les Mystères de l'amour* et *Le Songe* seront plutôt symboliques, avec, pour *Victor*, des cadres suspendus face aux spectateurs, en guise de 4<sup>e</sup> mur, pour lui rappeler qu'il n'était jamais qu'un voyeur dans cette représentation du drame bourgeois. Il précisera sa conception d'une mise en scène surréaliste dans la conférence de Mexico : « Pour la première fois sur scène on put voir des objets vrais: un lit, une armoire, un poêle, un cercueil, tout cela soumis à un ordre surréaliste, qui est désordre pour la réalité ordinaire, répondant à la logique profonde du rêve sur le point de se réaliser brusquement dans la vie » (OC VIII, 124). Et dans ses lettres relatives à la plaquette *Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique*, Artaud insistera pour que Vitrac signale bien l'usage nouveau fait de la lumière, « avec le ciel comme perpétuel témoin ».

Chez Jarry, les personnages deviendront des types (Ubu, la mère Ubu, le capitaine Bordure, la Reine Rosemonde..) dotés d'un accent particulier, pour en faciliter l'identification. Au TAJ, « Les personnages seront systématiquement poussés au type. Nous donnerons une idée nouvelle du *personnage de théâtre*. Les acteurs se composeront tous des têtes... » (OC II, 46). Tel était bien le désir de Jarry pour la création d'*Ubu roi*. La meilleure façon pour lui de supprimer le cabotinage était de remplacer les acteurs par des marionnettes ou, à défaut, de les faire jouer à la façon des fantoches (ce qui, au passage, devait les libérer de la pesanteur). Chacun devait adopter une voix particulière, « la voix du masque », ce qui au TAJ devait donner un « ton théâtral nouveau » susceptible de découvrir de nouvelles pistes

---

<sup>20</sup>. Pour tout ce qui suit, on voudra bien se reporter à: Henri Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, éditions Champion, 2003.

dramatiques. Pour *Le Songe*, Artaud avait commandé des mannequins, comme avait fait Jarry au Théâtre de l'Œuvre pour la scène de la trappe.

Contrairement à une opinion généralement répandue, ce qui fit scandale, à la première représentation d'*Ubu roi*, ce ne fut pas vraiment le « mot », mais un procédé enfantin de mise en scène, conté par Gémier en 1921. Un acteur figurait la porte de la prison, et lorsque le Père Ubu s'approchait, il lui mettait une clé dans la main comme dans un pêne, faisait « cric, crac » de la bouche en la tournant, puis levait le bras pour obtenir le passage. Transformer l'acteur en praticable, là était l'inadmissible. Dans ses mises en scène, Artaud jouera constamment de l'excès et du contraste dans ce domaine : songeons aux cierges sur le gâteau d'anniversaire de Victor, à son costume de marin, aux immenses palmiers ornant le salon.

S'ils ne manifestaient pas un respect religieux pour le texte, allant jusqu'à monter le troisième acte du *Partage de midi* contre la volonté de l'auteur, parce qu'il en refusait la publication et la représentation, les animateurs du TAJ annonçaient qu'ils porteraient leur attention aux mots en tant que matière, élément physique, pour le déplacement d'air qu'ils provoquent. Il y a derrière ces propos d'Artaud une référence implicite à la Kabbale, qu'il développera par la suite dans *Le Théâtre et son double*, mais aussi un clin d'œil vers Jarry dont les préoccupations en ce domaine ne sont pas un mystère<sup>21</sup>.

En somme, chaque représentation du Théâtre Alfred Jarry devait être un événement unique, une remise en jeu quotidienne, un risque permanent, allant à l'encontre des usages théâtraux. Tel était aussi le propos de Jarry lui-même qui suggérait à Lugné-Poe de monopoliser toutes les innovations et de refuser la routine. C'est bien la routine qui a fait du théâtre un genre périmé, rapidement dépassé par le cinéma, et c'est bien cela qui provoque la réaction des animateurs du TAJ, pour qui il faut tuer le théâtre pour le retrouver dans sa pureté générique.

De là le scandale permanent que représentait le TAJ, dans sa conception même. Ajoutons qu'Artaud comme Vitrac s'entendaient à entretenir la flamme, ne serait-ce qu'avec le personnage de la grande dame pétomane dans *Victor*, figure inadmissible de la mort ! Il me semble que la notion de scandale fait partie intégrante du TAJ comme elle était associée à l'œuvre de Jarry. Il faudrait ici ouvrir le chapitre de l'humour, particulièrement cultivé par Vitrac, mais cela nous entraînerait trop loin...

J'ajouterai, puisque vous me l'avez demandé, mon cher Olivier, un simple détail pour finir : si Vitrac parle de l'ironie allemande dans la brochure finale du TAJ (OCII, 44), c'est là encore, me semble-t-il, une référence indirecte à Jarry, traducteur d'une pièce de l'auteur

---

<sup>21</sup>. Voir à ce sujet mes *Cultures de Jarry*, PUF, 1988, Nizet, 1999, p. 265 sq.

allemand Grabbe significativement intitulée « Raillerie, ironie et signification cachée », sous le titre *Les Silènes*<sup>22</sup>, qu'il proposait à Lugné de monter en même temps qu'il « faisait avancer le pion Ubu » au dire de l'intéressé.

Il serait absurde de pousser plus loin le parallèle entre un auteur et un groupe théâtral, même si des points communs peuvent encore apparaître. Je suis frappé par l'identité de leur destin : Jarry ne fut guère joué de son vivant, le TAJ ne put réunir longtemps les moyens matériels nécessaires à sa survie. Mais, aussi brève que fût leur existence respective, tous deux ont trouvé à s'inscrire dans l'histoire du théâtre comme des éléments révolutionnaires et, finalement, sont devenus des classiques de notre culture dramatique.

Recevez, cher Olivier Penot-Lacassagne, mes meilleures salutations.

Henri BÉHAR

---

<sup>22</sup>. C. D. Grabbe, *Les Silènes*, trad. Alfred Jarry, *La Revue blanche*, janvier 1900, pp. 5-15.