

La théorie du théâtre chez Artaud

Makoto SATO

Le théâtre de la cruauté qu'a proposé Artaud nous conduit à considérer l'essence du théâtre et à savoir pour quelle raison il est nécessaire pour les spectateurs de jouir d'une pièce de théâtre. En effet, lorsque l'on regarde le théâtre comme une espèce de divertissement, sa proposition paraît très importante pour comprendre la véritable valeur du théâtre dans la vie humaine. Nous nous proposons donc d'aborder le problème de la cruauté chez Artaud et d'éclaircir l'attitude fondamentale de celui-ci à l'égard du théâtre.

I

Artaud critique tout d'abord la domination autocratique du langage écrit dans le théâtre occidental. Cette domination y a permis de dévaloriser la mise en scène, de mettre l'accent sur l'importance absolue du texte et d'assujettir le théâtre à une branche de la littérature: "Cette idée de la suprématie de la parole au théâtre est enracinée en nous et le théâtre nous apparaît tellement comme le simple reflet matériel du texte que tout ce qui au théâtre dépasse le texte, n'est pas contenu dans ses limites et strictement conditionné par lui, nous paraît faire partie du domaine de la mise en scène considérée comme quelque chose d'inférieur par rapport au texte."⁽¹⁾

Lorsque l'assujettissement du théâtre à la parole provient du fétichisme du texte, le langage théâtral en est inévitablement réduit à perdre sa propre valeur. Certes, le texte est indispensable au théâtre pour expliquer clairement l'action du personnage et raconter en détail sa psycho-

logie.

Mais si l'on enferme le langage théâtral dans le monde de la prose composée de la parole écrite, il faudrait reconnaître que "la parole s'est ossifiée"⁽²⁾ et que "tous les mots sont gelés, sont engoncés dans leur signification, dans une terminologie schématique et restreinte".⁽³⁾

Le fétichisme du texte sous-estime ainsi le langage vivant dont le personnage se sert avec son corps tout entier sur la scène théâtrale. Pourtant qu'est-ce qui se passe dans la conscience du lecteur lorsque celui-ci lit une pièce de théâtre sans tenir compte des éléments essentiels du théâtre ? Tant que nous avons une confiance aveugle dans le texte dépourvu de rapports spatio-temporels entre les personnages et leur situation, nous avons forcément tendance à interpréter le caractère et la mentalité des personnages du point de vue psychologique. Aussi le lecteur est-il obligé de lire une pièce de théâtre avec la même attitude que le roman et la nouvelle. Il est néanmoins nécessaire de noter que le théâtre n'est pas une forme idéale et avantageuse pour analyser minutieusement la psychologie et décrire tous les détails du caractère, car il est impossible de donner à la parole du personnage tout ce que l'auteur voudrait exprimer, et du même coup d'élargir la vision du monde de celui-ci seulement avec le langage parlé sur la scène. Il serait absurde d'affirmer que le théâtre n'a pas moins de qualité de faire en détail l'analyse psychologique du personnage que le roman et la nouvelle, de même qu'il serait ridicule de dire que le roman est capable de représenter une réalité aussi saisissante et fraîche que le cinéma. Quoi qu'il en soit, le dramaturge ne peut pas exprimer dans sa pièce les mouvements psychologiques des personnages analysés par les romanciers tels que Balzac et Proust. Sur la description du caractère et l'analyse psychologique, il est indéniable que les œuvres écrites par la prose occupent une place centrale dans la littérature moderne depuis les *Confessions* de Rousseau jusqu'au *Nouveau Roman*. Le développement du roman reflète donc fidèlement la décadence du théâtre.

Artaud explique la raison du déclin du théâtre moderne dans les *Let-*

tres sur le langage : "Cette obstination à faire dialoguer des personnages, sur des sentiments, des passions, des appétits et des impulsions d'ordre strictement psychologique, où un mot supplée à d'innombrables mimiques, puisque nous sommes dans le domaine de la précision, cette obstination est cause que le théâtre a perdu sa véritable raison d'être, et qu'on en est à souhaiter un silence, où nous pourrions mieux écouter la vie. C'est dans le dialogue que la psychologie occidentale s'exprime ; et la hantise du mot clair et qui dit tout, aboutit au dessèchement des mots."⁽⁴⁾

Mais la prédominance du roman a entraîné non seulement l'anéantissement du théâtre, mais encore le divorce total entre le monde individuel et la communauté sociale surtout par suite de l'établissement de la vie civile après la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen. En effet, l'évolution de l'individualisme n'est pas indifférente à la floraison du romantisme dans lequel l'on met l'accent sur l'importance de l'effusion personnelle. Il est évident que la Révolution française détruisit l'ancien régime gouverné par le pouvoir royal et entraîna l'égalité de tous les citoyens dans le domaine politico-économique. L'établissement de la vie civile et individuelle a pourtant permis de faciliter l'isolement des artistes imprégnés d'individualisme et de délaisser aisément la conscience commune et sociale. La conscience de la solitude romantique se rattache donc étroitement à la consolidation de la société bourgeoise. L'attitude anti-sociale propre au romantisme n'est que l'une des expressions enflées et paradoxales de l'indépendance moderne établie par les droits de l'homme et du citoyen. Si l'on veut chercher et établir l'esprit d'indépendance dans la société bourgeoise, on est forcé de quitter la communauté soutenue par le pouvoir politique et de se confiner dans un intérieur clos. Quant à l'écrivain, il ne pourrait plus former et élargir son propre monde imaginaire dans une œuvre sans ajouter aucune foi à son monde égocentrique confirmé par le "solipsisme."⁽⁵⁾ Aussi la prospérité du roman moderne ne fait-elle que de solidifier la conscience de soi-même et de séquestrer le moi étouffé et réprimé dans un intérieur fermé, loin d'émanciper la conscience de soi-même renfermée et de purifier

les passions refoulées. Puisque nous ne pouvons plus rétrograder vers la communauté d'autrefois, comment pourrions-nous alors nous délivrer du moi moderne étouffé par les systèmes sociaux ? Cette question nous amène à éclaircir la véritable valeur des beaux-arts dans la société contemporaine pour voir quel élément principal nous incite à créer instinctivement une œuvre d'art et à en jouir sans raison apparente.

II

Nous pouvons enfin aborder le théâtre de la cruauté qu'a proposé Artaud et considérer l'essence du théâtre. Quel est le véritable effet du théâtre pour les spectateurs renfermés dans leur coquille ? Artaud explique la fonction du théâtre "plastique et physique"⁽⁶⁾ et la nécessité de l'appel à la cruauté et à la terreur dans *Le théâtre de la cruauté* : "Nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie. De même que nos rêves agissent sur nous et que la réalité agit sur nos rêves, nous pensons qu'on peut identifier les images de la pensée à un rêve, qui sera efficace dans la mesure où il sera jeté avec la violence qu'il faut. Et le public croira aux rêves du théâtre à condition qu'il les prenne vraiment pour des rêves et non pour un calque de la réalité; à condition qu'ils lui permettent de libérer en lui cette liberté magique du songe, qu'il ne peut reconnaître qu'empreinte de terreur et de cruauté".⁽⁷⁾

Il est remarquable qu'il fonde sa conception du théâtre sur les éléments primitifs et originels. Comme le montrent justement de nombreuses exemples de la tragédie grecque, la métamorphose magique était pour les spectateurs la condition préalable et essentielle de tout art dramatique. Il va sans dire qu'elle doit s'opérer sur le domaine mental comme sur le domaine physique. Sous l'action de ce sortilège, "le public croira aux rêves du théâtre à condition qu'il les prenne vraiment pour des rêves". En d'autres termes, une fois métamorphosé par la "liberté magique du songe", il croit simplement à la

réalité indubitable d'une nouvelle vision imaginaire et précaire. Cette espèce d'envoûtement caractérisé par la cruauté permet facilement au public d'assimiler "à un acte vrai, vivant et magique",⁽⁸⁾ et du même coup de chasser complètement toute l'individualité humaine pétrie du moi moderne pour récupérer "une sorte de vie libérée".⁽⁹⁾ Lorsqu'Artaud dit que le théâtre n'est pas un art, mais un "acte"⁽¹⁰⁾ et une "émanation perpétuelle",⁽¹¹⁾ la plupart des gens se donneront beaucoup de peine pour saisir justement son opinion, car ils s'accoutument à tenir le théâtre comme une sorte de divertissement artistique. Il importe donc d'examiner étymologiquement le mot de drame qui occupe une place centrale dans le théâtre. Comme le remarque Aristote dans *L'Art poétique*, le drame veut dire une action elle-même, et non pas une narration déroulée sur la scène. C'est justement le théâtre classique qui a défiguré la notion de drame pour établir le fétichisme du texte et la description psychologique. C'est ainsi qu'il serait inutile de chercher quelque explication du drame dans les paroles du personnage, parce que celui-ci est plus superficiel dans son discours que dans son acte, et que ce n'est pas de ses paroles, mais d'une vue d'ensemble et de la contemplation réfléchie de cet ensemble que l'on peut dégager son enseignement significatif dans un drame. Quoi qu'il en soit, il faut avant tout se détacher de la conception du divertissement pour aborder le fond de la pensée théâtrale d'Artaud et comprendre exactement sa notion de cruauté facile à causer divers malentendus: "La longue habitude des spectateurs de distraction nous a fait oublier l'idée d'un théâtre grave, qui, bousculant toutes nos représentations, nous insuffle le magnétisme ardent des images et agit finalement sur nous à l'instar d'une thérapeutique de l'âme dont le passage ne se laissera plus oublier. Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler".⁽¹²⁾

C'est une espèce de "thérapeutique" mentale qui importe le plus chez nous pour bouleverser "toutes nos représentations" et nous exciter "le magnétisme ardent des images". Cette prise de position nous conduit à considérer l'origine de la magie chez les primitifs. Grâce aux travaux de l'anth-

ropologie culturelle,⁽¹³⁾ la magie remplit un rôle très important chez eux pour causer délibérément les passions refoulées et les calmer comme un sédatif. Elle est donc très pareille à la fonction de la catharsis dans la purification artificielle des passions. S'il en est ainsi, il est à remarquer que les primitifs pouvaient garder physiologiquement leur calme dans leur vie personnelle par l'intermédiaire de l'épuration psychologique causée par la magie. Il ne serait pas exagéré de dire que c'est par suite du progrès de la science moderne qu'on a été obligé de négliger la bonne fonction de la magie au nom de la raison et de perdre la juste thérapie mentale. Il est donc déraisonnable de dominer les émotions humaines au moyen de l'esprit scientifique et rationnel. C'est justement l'homme moderne qui a besoin du traitement magique pour émanciper les passions déformées par l'intelligence comme par le rationalisme bien ordonné: "Je propose d'en revenir au théâtre à cette idée élémentaire magique, reprise par la psychanalyse moderne, qui consiste pour obtenir la guérison d'un malade à lui faire prendre l'attitude extérieure de l'état auquel on voudrait le ramener. Je propose de renoncer à cet empirisme des images que l'inconscient apporte au hasard et que l'on lance aussi au hasard en les appelant des images poétiques, donc hermétiques, comme si cette espèce de transe que la poésie apporte n'avait pas son retentissement dans la sensibilité entière, dans tous les nerfs, et comme si la poésie était une force vague et qui ne varie pas ses mouvements. Je propose d'en revenir par le théâtre à une idée de la connaissance physique des images et des moyens de provoquer des trances".⁽¹⁴⁾

En effet, il est facile de trouver dans ce paragraphe le type de la catharsis analysée par Aristote. Mais avant de définir exactement la notion de catharsis dans la tragédie grecque, il convient de nous arrêter pour l'instant aux considérations sur les effets théâtraux pour approfondir leur signification dans le théâtre de la cruauté. Comment est-il possible de créer le monde théâtral en ayant recours à "une idée de la connaissance physique des images et des moyens de provoquer des trances" ?

Artaud critique non seulement le fétichisme du texte composé de

paroles écrites, mais encore le rôle traditionnel du langage théâtral accompagné de gestes, d'intonations et d'émotions intérieures, car il ne suffit pas d'employer le langage vivant pour exciter un état ensorcelé chez les spectateurs. Il faut donc renverser radicalement la valeur du langage humain et fournir la force magique à la parole de l'acteur pour "en revenir à cette idée élémentaire magique". Artaud explique la métaphysique du langage articulé dans *La mise en scène et la métaphysique* : "Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude: c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, *c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources bassement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'Incantation*".⁽¹⁵⁾

C'est donc "*sous la forme de l'Incantation*" qu'on doit examiner la fonction du langage théâtral et les phénomènes théâtraux. Mais par quel moyen est-il possible de produire les relations magiques avec tous les éléments théâtraux ? Il convient maintenant d'analyser, à la lumière de la théorie d'Aristote, la nécessité de la cruauté dans le théâtre révolutionnaire d'Artaud pour comprendre l'essence du théâtre dans la société humaine.

Il est bien connu que d'après ce que dit Aristote dans *l'Art poétique*, la purification des sentiments doit s'achever par l'intermédiaire de la compassion et de la terreur. S'il en est ainsi, pourquoi faut-il à la fois les deux passions pour purifier les sentiments des spectateurs ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire d'éclaircir la structure des passions chez l'homme et de considérer ces deux passions du point de vue psychologique.

Quant à la caractéristique des passions, il semble raisonnable de conférer certains passages dans *l'Éthique* de Spinoza, lequel a brillamment analysé les problèmes des passions selon la méthode géométrique. Il expli-

que la force de la passion dans une proposition: "La force d'une passion ou d'une affection peut surpasser les autres actions de l'homme, ou sa puissance, de telle sorte que cette affection demeure attachée à l'homme". (4e partie, Prop. 6)

Tandis que Descartes insiste sur la domination des passions par la générosité dans *Les Passions de l'âme*,⁽¹⁶⁾ Spinoza soutient plutôt la faiblesse de l'intelligence et de l'esprit devant l'existence des passions. Comment celui-ci pense-t-il alors pouvoir maîtriser la passion indomptable ? Il parle du traitement de la passion en ces termes: "Une affection ne peut être réduite ni ôtée sinon par une affection contraire, et plus forte que l'affection à réduire" (4e partie, Prop. 7). Cette proposition paraît très instructive pour analyser l'effet psychologique causé par la catharsis et considérer les sentiments des spectateurs devant le théâtre. Lorsqu'on examine les sentiments contraires de la compassion et de la terreur chez l'homme, il est possible de savoir quelles passions on peut enlever aux consciences des spectateurs en face d'une pièce de théâtre et de voir quelles réactions provoque chez le public le théâtre de la cruauté. Dans ces conditions, il est convenable de supposer que l'insensibilité soit l'antonyme de la compassion, et que le calme soit celui de la terreur. Cela revient à dire qu'il est possible de réduire l'insensibilité et le calme en provoquant intentionnellement la compassion et la terreur. Or il est à remarquer que l'insensibilité et le calme résident dans l'individualisme et la conscience de soi-même, parce que la dissolution des liens sociaux et collectifs est une supposition préalable pour établir *le solipsisme* dans un monde égocentrique. Tant qu'on est conscient de soi-même, on ne peut pas se détacher du refoulement psychologique et du sentiment de frustration. Il faut avant tout détruire le monde égocentrique et se délivrer du moi moderne pour jouir de la puissance excitante, purifiante et soulageante de la tragédie. La catharsis a donc la qualité de briser les chaînes de l'individualisme étouffé et de produire l'équilibre placide de l'esprit. La compassion et la terreur produisent un effet admirable chez les spectateurs pour atténuer la conscience de soi-même et causer la méta-

morphose magique. N'oublions pas que les Grecs vinrent *s'engager* dans une salle de spectacle pour suivre un traitement psycho-pathologique. C'est dire qu'il est nécessaire de rejeter périodiquement l'héroïsme et l'égotisme comme des excréments pour garder sainement un état d'âme. La catharsis est donc une espèce de métabolisme physique comme la magie l'était chez les primitifs. Nous voilà à même de comprendre la fonction de la catharsis dans le théâtre. Il ne nous reste plus qu'à nous demander en quel sens la cruauté tient une place centrale dans la théorie du théâtre d'Artaud.

III

Artaud met l'accent sur l'importance de la cruauté dans *Le théâtre de la cruauté* : "La cruauté: Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits".⁽¹⁷⁾

Est-ce à dire que la cruauté soit indispensable pour stigmatiser des traces magiques sur "la peau" ? Certes, c'est pour agir sur les cinq sens que s'est formulée la notion de cruauté dans le théâtre. Mais qu'est-ce que cette notion signifie précisément chez Artaud ? Il explique en détail la place que le mot de cruauté occupe dans sa théorie du théâtre : "Il s'agit d'un sentiment détaché et pur, d'un véritable mouvement d'esprit, lequel serait calqué sur le geste de la vie même; et dans cette idée que la vie, métaphysiquement parlant et parce qu'elle admet l'étendue, l'épaisseur, l'alourdissement et la matière, admet, par conséquence directe, le mal et tout ce qui est inhérent au mal, à l'espace, à l'étendue et à la matière. Tout ceci aboutissant à la conscience et au tourment, et à la conscience dans le tourment. Et quelque aveugle rigueur qu'apportent avec elles toutes ces contingences, la vie ne peut manquer de s'exercer, sinon elle ne serait pas la vie; mais *cette rigueur, et cette vie qui passe outre et s'exerce dans la torture et le piétinement de tout, ce sentiment implacable et pur, c'est cela qui est la cruauté*".⁽¹⁸⁾

On comprend que la notion de cruauté veut dire l'autre nom de la vie sauvage conditionnée par la nécessité impitoyable, et que la vraie activité vitale ne doit s'opérer que par l'intermédiaire de la cruauté. S'il en est ainsi, est-il absurde de dire que la véritable raison de vivre soit inévitablement accompagnée de "rigueur" et de nécessité ? Mais pour saisir la pensée théâtrale d'Artaud, il faut remonter jusqu'au monde originel où l'on créa la culture caractérisée par "son exaltation et par sa force".⁽¹⁹⁾ Les primitifs y avaient dû coïncider avec la vraie vie grâce à laquelle il était possible d'éprouver un "sentiment implacable et pur".⁽²⁰⁾ C'est dire que l'on peut trouver une raison de vivre seulement lorsque la vie s'exerce sous une nécessité sévère. Ce n'est qu'une illusion de penser que la liberté n'est pas accompagnée de nécessité. Aussi la véritable raison de vivre ne procède-t-elle que du fait que l'on se sente vivre dans la nécessité ou la destinée, de même que l'acteur pourrait l'éprouver sur la scène. L'action de la cruauté est donc une espèce de fortifiant pour réveiller la sensation de la vie violente et la force magique refrénée par "le théâtre digestif d'aujourd'hui". Voici comment Artaud s'exprime sur la fonction du théâtre de la cruauté: "Si, dans le théâtre digestif d'aujourd'hui, les nerfs, c'est-à-dire une certaine sensibilité physiologique, 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".⁽²¹⁾

Ce qui tient une place centrale dans la notion de cruauté, c'est évidemment "une certaine sensibilité physiologique" que provoquent les relations magiques avec les éléments théâtraux et l'extraction de la vie brûlante par le moyen de l'éveil de tous les sens. Cette tentative d'Artaud dans le théâtre de la cruauté, c'est d'avoir pour but de remettre le théâtre "à sa destination primitive", de "le replacer dans son aspect religieux et métaphysique" et de "le réconcilier avec l'univers".⁽²²⁾ En effet, Artaud a introduit dans sa théorie du théâtre la fonction de la magie qui avait joué un rôle principal chez les primitifs sur le plan mental comme sur le plan physiologique. Si nous avons perdu la véritable thérapeutique des passions et des consciences sous la

domination de l'esprit rationnel, c'est à nous de réestimer justement le rôle du théâtre chez les anciens pour nous tirer d'une situation difficile gagnée par la pseudo-catharsis, et de redécouvrir l'importance de la magie pour rénover radicalement la définition stérile du théâtre dominée par la prépondérance des proses et du scientisme. Ne devons-nous pas nous approprier l'essence de la pensée théâtrale d'Artaud pour transformer notre attitude moderne et partielle à l'égard du théâtre ? Quoi qu'il en soit, s'il est difficile de chercher un état transcendant de vie dans les œuvres dramatiques, où est-il possible de découvrir la véritable valeur du théâtre ? Artaud dit dans *Le théâtre de la cruauté*: "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".⁽²³⁾

Ainsi s'explique l'importance d'"une vie passionnée et convulsive" dans le théâtre de la cruauté. Constatons alors que c'est au recouvrement d'une vie ardente que doivent concourir tous les éléments scéniques établis par Artaud. Pour récupérer une sensation originelle, il est nécessaire de rompre le charme de l'individualisme et de pénétrer avant dans le monde magique où la vie sauvage coexiste avec la nécessité implacable. Aussi Artaud insiste-il sur le rôle de l'incantation et de la rigueur vitale, car il entreprend de renier la conception prévenue du théâtre qui s'étendait depuis la chute du véritable théâtre antique, et de recouvrer la vision du monde qui maîtrisait les primitifs sous la forme de la sévérité de la destinée. Dans ces conditions, il convient enfin d'indiquer le rapport entre le théâtre et l'homme. Artaud se résume ainsi sur ce point: "Il semble encore et c'est bien d'une volonté semblable que le théâtre est sorti, qu'il ne doit faire intervenir l'homme et ses appétits que dans la mesure et sous l'angle sous lequel magnétiquement il se rencontre avec son destin. Non pour le subir, mais pour se mesurer avec lui".⁽²⁴⁾

N'y a-t-il pas là une belle réponse au problème essentiel du rapport entre le théâtre et l'homme ? Le véritable théâtre doit créer le monde spatio-

temporel où l'homme puisse "se mesurer avec" sa destinée, comme le montre clairement l'action d'Œdipe dans la tragédie grecque. C'est justement sous un destin sévère que l'homme peut trouver une raison de vivre et faire face à la vraie liberté imposée par le sort implacable. Le théâtre de la cruauté a donc la qualité de redécouvrir la destinée de l'homme tombée dans l'oubli depuis longtemps et de lui faire braver "la soumission à la nécessité".⁽²⁵⁾ C'est là que réside l'une des originalités de la pensée théâtrale d'Artaud.

NOTES

- (1) Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, in *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1964, pp. 82–83.
- (2) Ibid., p. 141.
- (3) Ibid.
- (4) Ibid., p. 142.
- (5) Dans notre petite étude, nous voudrions faire remarquer que le *solipsisme* occupe une place centrale dans la création littéraire, car le monde n'est pas pour l'écrivain autre chose que ce qui existe et vaut pour sa conscience dans le monde du cogito.
- (6) Antonin Artaud, Ibid., p. 85. Il définit ainsi le domaine du théâtre: "Le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique, il faut le dire. Et il ne s'agit pas de savoir si le langage physique du théâtre est capable d'arriver aux mêmes résolutions psychologiques que le langage des mots, s'il peut exprimer des sentiments et des passions aussi bien que les mots, mais s'il n'y a pas dans le domaine de la pensée et de l'intelligence des attitudes que les mots sont incapables de prendre et que les gestes et tout ce qui participe du langage dans l'espace atteignent avec plus de précision qu'eux". (Ibid.)
- (7) Ibid., p. 103.
- (8) Ibid., p. 137.
- (9) Ibid.
- (10) Ibid.
- (11) Ibid.
- (12) Ibid., p. 102.

- (13) Par exemple, voir les travaux de Lévy-Bruhl et de Lévi-Strauss.
- (14) Antonin Artaud, *Ibid.*, pp. 96–97.
- (15) *Ibid.*, p. 56. Or il convient d'insister sur la corrélation serrée entre le théâtre et la magie, comme le montre la juste remarque d'Artaud: "Ce qui importe, c'est que, par des moyens sûrs, la sensibilité soit mise en état de perception plus approfondie et plus fine, et c'est à l'objet de la magie et des rites, dont le théâtre n'est qu'un reflet". (*Ibid.*, p. 109.)
- (16) Descartes explique la qualité de la générosité en ces termes: "..... e crois que la vraie générosité.....consiste.....en ce qu'il (un homme) sent en soi-même une ferme et constante resolution d'en (de ses volontés) bien user, c'est-à-dire de ne manquer jamais de volonté pour entreprendre et exécuter toutes les choses qu'il jugera être les meilleures. Ce qui est suivre parfaitement la vertu" (a. 153). Mais il ne faut pas peu de cas de l'effet de la passion, comme le montre le passage suivant: ".....nous voyons qu'elles (les passions) sont toutes bonnes de leur nature, et que nous n'avons rien à éviter que leurs mauvais usages ou leurs excès....." (a. 211).
- (17) Antonin Artaud, *Ibid.*, p. 118.
- (18) *Ibid.*, pp. 136–137. Voir aussi le passage suivant: "J'emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer".(*Ibid.*, p. 122.)
- (19) *Ibid.*, p. 15.
- (20) *Ibid.*, p. 137.
- (21) *Ibid.*, p. 150.
- (22) *Ibid.*, p. 84.
- (23) *Ibid.*, p. 146.
- (24) *Ibid.*, p. 130.
- (25) *Ibid.*, p. 121.