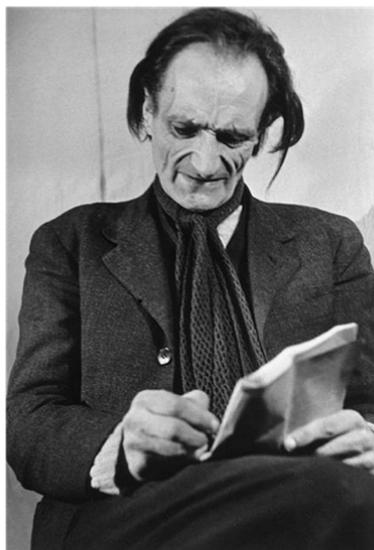
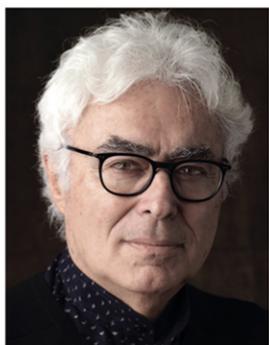


PATRICE TRIGANO

ARTAUD-PASSION



MAURICE NADEAU



En mai 1946, après neuf années d'internement, Antonin Artaud revient à Paris. Le poète retrouve ses amis et en particulier le galeriste Pierre Loeb qui prépare une exposition de ses dessins. Une relation chargée d'ambiguïté naît de la rencontre d'Artaud et de Florence, fille de Pierre Loeb, alors âgée de seize ans.

À travers *Artaud-Passion*, Florence, au crépuscule de sa vie, évoque ses souvenirs avec émotion. Évadé du néant, Artaud, mort en 1948, assiste au récit de Florence sans que cette dernière ait conscience de sa présence. Peu à peu le poète, qui déclame ses textes en contrepoint de la narration de Florence, va imposer sa présence et dénoncer le mensonge d'une idéalisation qui lui est insupportable. Florence demeure enfermée dans ses souvenirs au point de s'identifier au poète et d'en devenir le porte parole. Librement inspirée des rapports de Florence Loeb et d'Antonin Artaud cette pièce de théâtre est un saisissant hommage au «Théâtre de la cruauté». Ouvrage illustré de photos rares d'Artaud, de répétitions et du spectacle de la pièce.

Artaud-Passion, créé en 2006 au Festival Off d'Avignon 2016, dans une mise en scène d'Agnès Bourgeois avec Jean-Luc Debattice, a été repris en 2019 avec William Mesguich dans une nouvelle mise en scène d'Eva Kreska.

Patrice Trigano a fait des études de philosophie et de droit avant de consacrer sa vie à l'art. Il est galeriste à Paris. Il a déjà publié aux Éditions Léo Scheer, La Canne de saint Patrick (2010, Prix Drouot) et Le miroir à sons (2011) ; aux Éditions de La Différence, Une vie pour l'art (2006), À l'ombre des flammes, Dialogues sur la révolte (avec Alain Jouffroy, 2009), Rendez-vous à Zanzibar (correspondance avec Fernando Arrabal, 2010), L'Oreille de Lacan (2015) ; au Mercure de France, Ubu Roi, Merdre et chez Maurice Nadeau, L'Amour égorgé.

Patrice Trigano © Christian Chamourat.



978-2-86231-301-6 18 €

Artaud-Passion

Du même auteur

UNE VIE POUR L'ART, Éditions de la Différence, 2006

À L'OMBRE DES FLAMMES, DIALOGUES SUR LA RÉVOLTE, avec Alain Jouffroy, Éditions de la Différence, 2009

RENDEZ-VOUS À ZANZIBAR, correspondance avec Fernando Arrabal, Éditions de la Différence, 2010

LA CANNE DE SAINT PATRICK (inspiré de la vie d'Antonin Artaud), Éditions Léo Scheer, 2010 (prix littéraire Drouot)

LE MIROIR À SONS (inspiré de la vie de Raymond Roussel), Éditions Léo Scheer, 2011

L'OREILLE DE LACAN, Éditions de la Différence, 2015

UBU ROI, MERDRE !, Mercure de France, 2018

L'AMOUR ÉGORGÉ, Éditions Maurice Nadeau, 2020

Titre original : Artaud-Passion

© 2015 Patrice Trigano

dépôt SCAD 000100576

Citations des textes d'Antonin Artaud :

© Éditions Gallimard

Nouvelle édition augmentée :

© Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau - 2021

ISBN 978-2-86231-301-6

ISBN numérique 978-2-86231-359-7

5 rue Malebranche, 75005 Paris

editions.mauricenadeau@orange.fr

www.maurice-nadeau.net

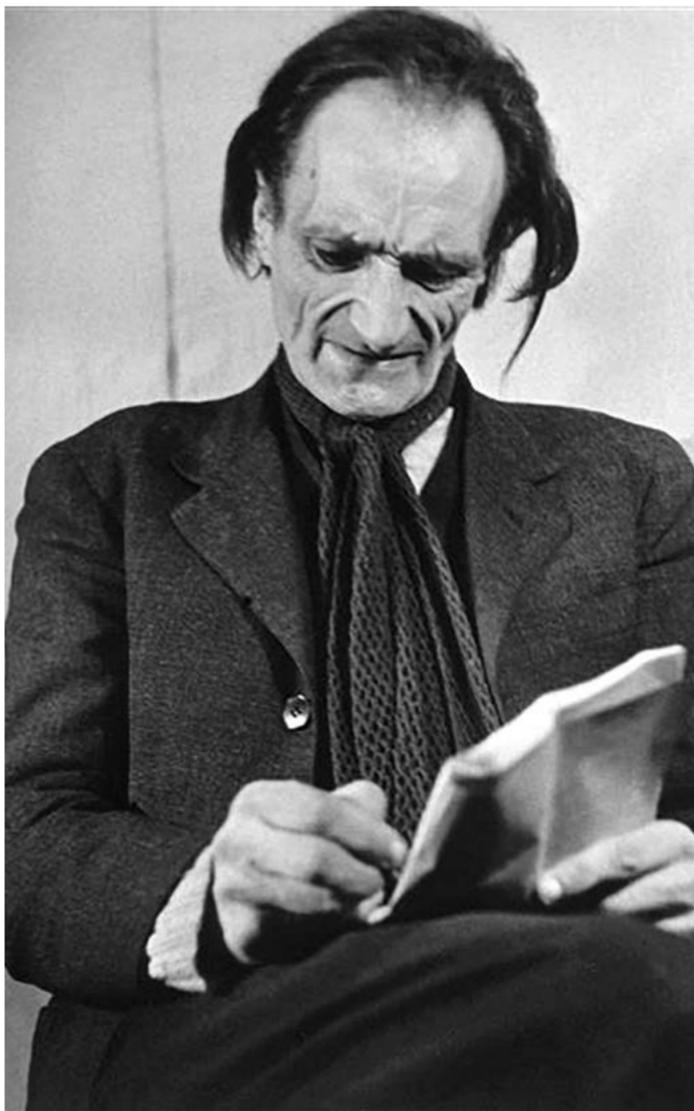
 Éditions Maurice Nadeau - Les Lettres Nouvelles

Patrice Trigano

Artaud-Passion

MAURICE

NADEAU



Antonin Artaud photographié par Denise Colomb en 1947, à son retour de l'Asile de Rodez.

MENSONGE EXQUIS

(GENÈSE D'UNE PIÈCE)

Dans le texte joint au programme des représentations du *Songe* de Strindberg, qu'il mit en scène en juin 1928, dans le cadre de ce qu'il avait nommé le Théâtre Alfred Jarry, Antonin Artaud, après avoir condamné le théâtre traditionnel et ses velléités de contrefaire la vie par des conditions de mises en scène réalistes ou par la recherche de l'illusion, ce qui à ses yeux est pire, indique qu'il entend proposer une nouvelle donne, qui milite pour l'introduction d'un sens situé au plus profond de l'esprit, à mi-chemin entre la réalité et le rêve. Et de conclure : « C'est cette réalité fausse qui est le théâtre, c'est celle-là qu'il faut cultiver. »

Cette réalité fausse, ce « mentir vrai » dont parlait aussi Aragon, cette saine trahison, fit l'objet d'une mise en garde que m'adressa Florence Loeb un jour d'avril 2009, alors que je l'informais du point final que je venais de mettre à *La Canne de saint Patrick*, le roman que j'avais écrit sur la vie d'Antonin Artaud. « Vous ne pouvez que trahir », m'avait-elle dit. Puis avec le franc-parler que tous ses amis lui connaissaient, affectant une moue dédaigneuse ornée de l'élégance naturelle qui émanait de sa personne, elle ajouta : « Comment imaginez-vous pouvoir faire parler Artaud dans un roman, mettre des mots dans sa bouche ; non, croyez mon amical conseil, ne publiez pas ce livre ! »

Florence Loeb, fille du célèbre galeriste Pierre Loeb, avait été proche d'Artaud entre 1946 et 1948.

Le souvenir de cet homme ne l'avait pas quittée et, bien que parvenue à un âge de grande maturité, elle ne cessait de le considérer comme son second père. Les mots de Florence Loeb me plongeaient dans un grand embarras car *La Canne de saint Patrick* était l'accomplissement d'un vieux désir, le terme d'un long parcours qui avait commencé en 1967, alors que j'avais vingt ans et que je venais d'être terrassé par une sévère péricardite constrictive qui en quelques semaines avait fait de moi un zombi. J'avais du mal à respirer et mon pouls battait la chamade, mais je n'imaginai pas que cette maladie allait m'imposer de garder le lit durant une année entière, ruinant la sympathique naïveté des projets qui accompagnaient ma jeunesse. Comment, dans ces conditions, ne pas être sensible à l'aventure douloureuse d'Antonin Artaud dont je dévorais les six premiers tomes de l'œuvre complète qui avaient été publiés chez Gallimard. Dans les moments de grande fièvre, je m'identifiais au poète et, par l'effet d'une exagération propre aux grandes empathies, me projetais dans son martyre. La lecture du *Pèse-nerfs*, de *L'Ombilic des Limbes*, des *Fragments d'un journal d'enfer* prenait alors une dimension à proprement parler hallucinée, et cela avait pour effet paradoxal d'apaiser mon inconfort. L'aspiration farouche au renversement des aspects contraignants de la vie par le pouvoir des mots m'ouvrait les portes d'une possible évasion de ma geôle de jeune malade.

Je ne comprends toujours pas très bien les raisons qui m'amènèrent à nourrir un intérêt tout particulier pour les théories d'Artaud sur le théâtre, mais elles exerçaient sur moi une véritable fascination. Avais-je imaginé que le théâtre puisse agir comme un rempart me protégeant d'un monde qui venait pour moi de

basculer dans l'hostilité ? Avais-je été conforté par les propos qu'Artaud exprimait dans *Le Théâtre Alfred Jarry* en découvrant les vertus d'un acte magique qui conjurait le mal ? À coup sûr j'avais trouvé les moyens d'une revanche par procuration, une révolte de la vie face à la mort qui me présentait sa faux. Je me souviens que j'avais été enthousiasmé par le caractère poético-messianique du projet qu'Artaud résumait dans une lettre que je viens de relire, adressée le 25 janvier 1925 à l'administrateur de la Comédie-Française : « Le théâtre c'est la Terre de Feu, les lagunes du Ciel, la bataille des Rêves. Le théâtre, c'est la solennité... Place au théâtre, Messieurs, place au théâtre de tout le monde à qui suffit le champ illimité de l'esprit. » Je tournais inlassablement les pages usées d'une édition de 1938 du *Théâtre et son double* achetée chez un bouquiniste des quais. Au côté d'Artaud je flottais sur le nuage noir d'un cauchemar qui exorcisait mes angoisses et mes craintes.

Dans les pas du terroriste de la pensée, je découvrais le monde d'un théâtre qui abolissait les cadres traditionnels de la représentation, militait pour une totale implication du spectateur, brisait l'illusion et l'artifice, s'offrait à l'excès, au paroxysme, faisant de la déflagration son objectif avoué. L'action d'Artaud sonnait le glas d'un théâtre qui singeait la vie. L'érigeant en « nécessité spirituelle », il voulait en finir, une fois pour toutes, avec sa fonction de distraction pour bourgeois installés dans le confort et la compromission et qui, parce qu'ils sont spectateurs, se croient intelligents. Artaud ne s'intéressait qu'au pouvoir cathartique de la représentation. À son pouvoir d'opérer la métamorphose psychique du spectateur. Ce dernier devait sortir de la représentation dérangé autant que transformé. Il faisait du théâtre le lieu de la résolution des conflits intérieurs d'un public

appelé à se remettre en cause par le surgissement de la violence. L'ambition qu'Artaud assignait au théâtre était immense. C'est en agressant son public qu'il entendait éradiquer les effets déplorables de la violence existant en tout homme. Le théâtre renvoyait les spectateurs à l'image de leur propre peine en révélant le spectre de leurs vilénies. Je lisais et relisais tout ce que je pouvais trouver sur les deux années – de 1928 à 1930 – durant lesquelles Artaud, préfigurant avec son Théâtre Alfred Jarry les théories exprimées plus tard dans *Le Théâtre et son double*, avait monté avec un seul succès de scandale quatre pièces dans lesquelles il piétinait les usages de la mise en scène et faisait du texte, suivant ses propres termes, « ce qu'il [lui] plaît ». Il aspirait à ce que la représentation théâtrale se serve du théâtre sans en être le serviteur.

Par la pensée, je refaisais le parcours initiatique qui mena le poète à l'idée autant qu'au besoin d'un théâtre nouveau. En sa compagnie j'assistais au Palais-Royal à une représentation du théâtre de Séraphin, ce saltimbanque du XVIII^e siècle qui avait imaginé un théâtre sans mots, dont le langage s'articulait autour d'ombres chinoises pour créer un immatériel théâtre de rêves. Puis je le retrouvais à l'Exposition coloniale de 1931. Accoudé à un pilier de la place des Indigènes, il observait le spectacle du théâtre balinais qui allait devenir la principale source d'inspiration de son art. Des danseurs devenaient des hiéroglyphes vivants. Pas de paroles, pas d'effusions mais la naissance d'une atmosphère inquiétante, une création dominée par l'hallucination et la peur. Une représentation nettoyée du poids du verbiage. Des glissements, des soupirs, des fantômes muets, des coups de talons portés sur le sol pour rompre le silence. Tout cela valait beaucoup mieux

que n'importe quel discours. Le choc esthétique était immense. L'idée d'un pur théâtre métaphysique venait de naître.

Je pénétrais l'univers onirique du *Songe* de Strindberg qu'il avait mis en scène en 1928. Je passais des heures à dessiner des décors pour cette pièce, attiré par l'idée qu'Artaud les eût peut-être aimés. Je voyais dans son anarchisme une révolte contre la société autant qu'une insurrection contre son corps malade. Son corps qu'il aurait aimé sans organes. J'adhérais à l'idée d'un théâtre « force exceptionnelle de dérivation ». La volonté du poète de briser le carcan dans lequel l'enfermait la vie flattait les aspirations profondes que je nourrissais alors. Auréolé d'un pessimisme noir, je me retrouvais dans sa vie aux élans avortés. Ce « glaçon mal avalé », nul mot décrit dans *L'Ombilic des Limbes* ne pouvait mieux exprimer mon amertume face à l'injustice immanente qui me punissait d'une faute que je n'avais pas commise en s'opposant brutalement à la pulsion de vie qu'hébergeaient mes vingt ans. Mon corps me lâchait, il convenait de compenser par l'évasion dans l'imaginaire et la déraison dont Artaud et les surréalistes prônaient les vertus. Dans les conditions alors précaires de mon existence, des phrases d'incitation à la révolte glanées au fil des pages devenaient de précieuses bombes à retardement pour lutter contre mon mal. La lecture d'Artaud était devenue nécessaire à l'équilibre de ma vie.

Comment pouvais-je ne pas prendre en compte la dette de reconnaissance que je traînais depuis une cinquantaine d'années à l'endroit du poète, ne pas m'acquitter de mon dû, renoncer à mon projet, me dérober à la mission devenue impérieuse de publier mon roman sur la vie d'Antonin Artaud ?

Refusant de céder à l'objurgation, j'expliquais alors à Florence les raisons qui m'avaient amené à l'écriture de ce livre. Elle fut, je crois, sensible à la tonalité émotionnelle de mon discours. Je compris que la finesse de son jugement ne laissait rien échapper du caractère passionnel, voire vital, de mon entreprise. Elle accepta une invitation à déjeuner.

Confortablement installée dans le jardin en trompe-l'œil, faussement désuet, du restaurant Ladurée de la rue du Bac, elle consentit à répondre sans réserve à des questions dont j'avais dressé une longue liste. Ce fut probablement le plus long mais le plus passionnant déjeuner de ma vie.

Elle avait fait la connaissance d'Artaud à son retour de l'asile de Rodez, en 1946. C'était dans la galerie de son père, la galerie Pierre, située à l'angle de la rue de Seine et de la rue des Beaux-Arts, au cœur de Saint-Germain-des-Prés. Elle avait seize ans et lui cinquante, mais ses permanents conflits intérieurs, son irrémédiable difficulté d'être, son usage des stupéfiants, les séquelles des cinquante-huit électrochocs administrés par le docteur Ferdière, l'effroyable épreuve de l'internement et probablement aussi le développement d'un cancer dont il mourut avaient prématurément fait de lui un vieillard. Le magnifique visage au profil volontaire, immortalisé par les rôles qu'il incarna au cinéma dans les années vingt, avait fait place à une tête rabougrie, ravagée par les rides et agitée de tics. Son corps amaigri, flottant dans un costume trop grand, lui donnait une allure de clochard, mais une flamme continuait à pétiller dans ses yeux.

Le père de Florence avait été un des plus éminents marchands d'art d'entre les deux guerres. Il présentait



Antonin Artaud, *Portrait de Pierre Loeb*, 1946.