



CLASSIQUES
GARNIER

PENOT-LACASSAGNE (Olivier), « Avant-propos », in PENOT-LACASSAGNE (Olivier) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Artaud et les avant-gardes théâtrales*, p. 3-7

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14822-7.p.0009](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14822-7.p.0009)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2005. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

L'IMMENSE influence des idées contenues dans *Le Théâtre et son double* sur l'art dramatique a conduit à placer l'œuvre et la vie entière d'Antonin Artaud sous le signe de la théâtralité. Les propositions du « théoricien » de la Cruauté, relayant ou relayé par le mythe de l'homme-théâtre, ont amplement nourri le débat esthétique moderne. Nul, naguère, ne manquait de se référer à Artaud ; on trouvait alors dans ses textes les principes des réformes essentielles, les lignes de force autour desquelles devaient à nouveau s'organiser les pratiques, les pensées, les utopies théâtrales. Mais ces propositions nourrissent-elles encore nos pratiques présentes ? Certes, le nom d'Artaud ne manque pas d'être cité, et il garde cette exemplarité que les années Soixante lui ont imprimé. Mais après la publication des *Cahiers de Rodez* et des *Cahiers du retour à Paris*, lit-on encore ses écrits sur le théâtre, et comment les lit-on aujourd'hui ? Les essais, les manifestes intempestifs, les projets ajournés d'Artaud sont-ils toujours interrogés, ou le renvoi aux principes tâtonnants qu'il énonce est-il devenu protocolaire ? Ce volume esquisse quelques réponses, en se gardant bien d'isoler l'homme de théâtre de tous les autres Artaud. Sont relues ici quelques pages de son œuvre, situées dans leur contexte culturel et vouées à une certaine postérité. Ce double regard, rétrospectif et prospectif, nous invite à questionner l'actualité de l'auteur de *Le Théâtre et son double*, l'aujourd'hui et l'à-venir de ses propositions.

Le théâtre, pour Artaud, est beaucoup plus que le théâtre. Instable, contradictoire, le mot déroge au sens commun. Il se construit, se défait, se déplace de texte en texte, dans un geste

de résistance à l'époque et à l'Histoire, et nous entraîne dans le dédale de son œuvre. En 1927, Artaud écrit dans le « Manifeste pour un théâtre avorté » :

Dans l'époque de désarroi où nous vivons, époque toute chargée de blasphèmes et des phosphorescences d'un reniement infini, où toutes les valeurs tant artistiques que morales semblent se fondre dans un abîme dont rien dans aucune des époques de l'esprit ne peut donner une idée, j'ai eu la faiblesse de penser que je pourrais faire un théâtre, que je pourrais à tout le moins amorcer cette tentative de redonner vie à la valeur universellement méprisée du théâtre [...]. (II, 22)

Vers ce théâtre idéal nous nous avançons nous-mêmes en aveugles. (II, 24)

Faire un « théâtre » qui saurait relever le théâtre déchu d'une société en décomposition, un « théâtre » qui saurait taire le désarroi du présent. Parallèlement à la fondation du Cartel, le 6 juillet 1926, le Théâtre Alfred-Jarry proclame son désintéret pour les idées caduques qui rassemblent Baty, Dullin, Jouvet et Pitoëff. « *Je m'étonne [déclare Artaud] que Crémieux dressant un tableau du mouvement théâtral dans ces ans bénis du théâtre 1926-1927 s'attache encore à ces pourritures branlantes, à ces fantômes anti-représentatifs que sont Jouvet, Pitoëff, Dullin, voire Gémier, etc. Quand aura-t-on fini de remuer l'ordure ?* »¹. Les imprécations polémiques d'Artaud contre les objectifs de rénovation poursuivis par les animateurs du Cartel ne sont pas seulement rhétoriques ; elles ont pour but de souligner l'écart qui sépare ces rénovateurs de l'entreprise très singulière du Théâtre Alfred-Jarry. « *Par des moyens spécifiquement théâtraux* » (II, 39), Artaud et Vitrac entendent faire table rase, « *contribuer à la ruine du théâtre tel qu'il existe actuellement en France, entraînant dans cette destruction toutes les idées littéraires ou artistiques, toutes les conventions psychologiques, tous les artifices plastiques, etc, sur lesquels le théâtre est bâti* ». Les projets des années Trente tenteront de matérialiser cette exigence théâtrale, avant que leur auteur ne renonce au théâtre de scène après l'échec des *Cenci*, au printemps 1935.

Situer la réflexion d'Artaud dans l'histoire des avant-gardes théâtrales est moins aisé qu'il n'y paraît. S'il a expérimenté quelques-unes des directions majeures de la scène contemporaine, sa démarche novatrice, mêlant les noms de Craig et de Jacob Boehme, d'Appia et de Guénon, de Stanislavski et de Pasqualis, reste déroutante. Les relations complexes qu'Artaud a entretenues avec les avant-gardes théâtrales de l'entre-deux-guerres, qu'elles soient françaises, allemandes, russes ou italiennes, sont encore mal perçues. Son éclatante nouveauté, instaurée dans les années Soixante, domine les esprits, même si de nombreux travaux ont permis de nuancer cette affirmation. Nul ne conteste sérieusement que les théories qu'Artaud a développées et les pratiques qu'il a imaginées empruntent tel ou tel élément à d'illustres devanciers, parmi lesquels Craig, Appia ou Meyerhold, Maeterlinck, Stanislavski, Copeau ou Baty. Mais une mise en situation historique de ses spéculations théâtrales faisant encore défaut, la radicalité de ces derniers, peu lus, méconnus, est mal perçue ou simplement ignorée. Situer les tentatives et la parole d'Artaud dans l'extraordinaire foisonnement des expériences de l'entre-deux-guerres sans, bien sûr, les y réduire, est nécessaire, bien que cette mise en situation, suscitant toujours défiances et malentendus, paraît encore comme frappée de suspicion. Pourtant, pris dans des déterminations historiques, confronté également aux ruptures des scènes d'avant-garde, le théâtre d'Artaud naît en partie de cette confrontation avec les nouvelles modalités de l'acte théâtral ; il se construit en recourant aux figures qui hantent les scènes les plus inventives (mannequins, machines, effigies), décomposant et recomposant l'humain, émerge en s'affranchissant des problèmes que ces dernières posent, s'affirme en s'engageant plus avant sur les voies d'une théâtralité régénérée.

Pour autant, la critique des sources n'est pas notre propos : les filiations et les médiations que la critique artaudienne a repérées ne permettent pas de saisir l'originalité du vouloir théâtral d'Artaud. De plus — mais est-il besoin de le souligner ? — ces filiations n'ont pas toutes le même statut : certaines, surdéterminées par un enjeu polémique ponctuel, sont ambiguës et fragiles ;

d'autres, déjà passées à l'état de lieux communs de la culture théâtrale, restent superficielles ; d'autres, encore, favorisent au contraire une réflexion audacieuse, la modifie ou la relance.

L'épaisseur des faits et la richesse de l'intertextualité ne sauraient interrompre ni masquer les déplacements d'une pensée qui rompt sans cesse avec elle-même. Provisoire, hétérogène, discontinu, le théâtre d'Artaud est pluriel ; et cette pluralité, que nous interrogerons, exténue les ressemblances, accuse les différences, contredit l'unité apparente du thème qu'elle morcèle en le répétant, qu'elle perpétue en le modifiant. L'extériorité qu'Artaud revendique dès ses premiers écrits, se construit texte après texte, dans le jeu d'énoncés instables qu'il nous faut apprendre à lire et à accueillir dans leur ponctualité.

Quand *Le Théâtre et son double* paraît en 1938 à 400 exemplaires, Artaud est interné à Sotteville-lès-Rouen. Ce recueil d'articles hétérogènes devait devenir le bréviaire des pratiques théâtrales des années Soixante. L'« ère Artaud » commençait et semblait devoir durer longtemps tant son nom était spontanément cité. Flattant quelquefois des révoltes passagères, la réception de ses écrits ouvrit la voie à des tentatives et à des réflexions déterminantes : Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Julian Beck, Carmelo Bene, Ariane Mnouchkine et quelques autres, à Tokyo, à New York ou à Paris ont inventé des pratiques et des formes dans l'écoute attentive de cette écriture. À partir de cette parole qui ébranlait l'assise du langage, décomposait et imposait le corps, ils ont conduit leurs propres recherches, allant à sa rencontre ou s'en éloignant, l'isolant ou la mêlant à d'autres discours pour rendre « *fructueux* » intuitions et métaphore, « *erreurs et malentendus* »².

Si la lente parution des *Œuvres complètes* a peu à peu renouvelé l'intérêt qu'on lui portait, si le doctrinaire de théâtre, sans disparaître, a laissé d'autres figures le compléter, le nom d'Artaud reste de ce point de vue indéfectiblement lié à une haute exigence, à une *respiration de la pensée*. Le mot *théâtre*, à le citer, acquiert un volume, une densité qu'on lui connaît trop rarement. Mais il indique également une limite, il marque une

impossibilité qu'Artaud n'a pu surmonter. Qu'en est-il donc aujourd'hui de ses principes, de ses ombres, de ses hésitations ? Artaud a poussé l'homme hors de lui, l'a jeté hors du langage : quel regard les avant-gardes qui nous sont contemporaines jettent-elles sur ce mouvement vers le corps qu'il voudra « sans organes », sur ces effractions vers la matérialité des mots ? En quoi Artaud est-il toujours notre contemporain, en quoi il l'est à peine ?

Les études rassemblées relancent ces questions. Elles contribuent à reconsidérer cette œuvre dans ses différents contextes, à réévaluer ses relations avec le théâtre moderne, avec les modèles qu'elle transpose ou transforme, les réalisations qu'elle a permises et permet encore aujourd'hui, avec les certitudes, hésitations et rejets qu'elle a engendrés. La mise en question à laquelle Artaud a soumis le théâtre n'est pas forclore. Mais sans doute, pour l'entendre à nouveau, pour qu'elle redevienne force d'interpellation, faut-il défaire au moyen d'analyses nouvelles les commentaires et les jugements qui l'enferment dans un tissu de citations étroitement ficelées. Les aperçus que cette livraison apporte voudraient, à leur manière, rompre le fil des opinions établies, des vérités connues d'avance. Un pas reste à franchir, au-delà des clichés de « l'homme-théâtre », de ses visions et de ses métaphores. Certaines de ces contributions s'y engagent.

Olivier PENOT-LACASSAGNE

1. Antonin ARTAUD cité in Jean-Pierre HAN, *Roger Vitrac et l'expérience du Théâtre Alfred-Jarry* (Paris, Rougerie, 1980), p. 10.

2. Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre* (1968) (Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971), pp. 85-94 : « Il n'était pas entièrement lui-même » (p. 89).