

Antonin Artaud 2. Artaud et les avant-gardes théâtrales. Textes présentés et réunis par Olivier Penot-Lacassagne. Paris-Caen, Minard Lettres Modernes, coll. « La Revue des lettres modernes », 2005. Un vol. 13,5 x 19 de 196 p.

Ce volume est le second de la « Série Antonin Artaud » publiée par « La Revue des lettres modernes ». Il rassemble une dizaine d'études qui tentent de situer les théories artaudiennes dans l'histoire des avant-gardes théâtrales. Héritier d'illustres devanciers, Artaud a expérimenté quelques-unes des directions majeures de la scène contemporaine. Un double regard, rétrospectif et prospectif, invite ainsi à questionner l'actualité de l'auteur du *Théâtre et son double* (1938), essai qui devait devenir le bréviaire des pratiques théâtrales des années soixante.

Henri Béhar retrace le cheminement de ses propres recherches sur l'historique du théâtre Alfred-Jarry et rappelle combien celui-ci fut une entreprise communautaire qui ne doit pas se limiter au seul nom d'Artaud. Cette expérience théâtrale révolutionnaire est née de la rencontre de personnalités aussi diverses que Roger Vitrac, Robert Aron et Yvonne Allendy dont H. Béhar réévalue le rôle. Il analyse l'influence sur Artaud de Lugné-Poe, de Dullin et de Pitoëff, enfin et surtout de Jarry qui partage l'idée que chaque représentation doit être un événement unique refusant la routine, cause d'un théâtre périmé.

Isabelle Krzykowski envisage le théâtre d'Artaud (1920-1935) par le biais de la question de l'effigie, problématique à la fois métaphysique et esthétique. Masques, mannequins et machines dépassent le simple statut d'accessoire et sont des outils de distanciation et de déréalisation, ainsi que des moyens de lutter contre le théâtre sclérosé du XIX^e siècle et contre l'orientation naturaliste. I. Krzykowski met en lumière diverses influences : les ombres de Maeterlinck, la « sur-marionnette » de Craig, les effets outrés du Grand-Guignol, l'inspiration orientale de Dullin, les mannequins démembrés des Surréalistes. Artaud fait appel à des formes de théâtre « primitives » ou volontairement simplifiées, réévaluant le « domaine plastique et physique » afin d'échapper à la tyrannie de la littérature et du langage au théâtre, et de toucher à l'universelle « vérité sans parole ».

Giorgia Bongiorno s'interroge, quant à elle, sur la mise en scène « impossible » du *Jet de sang*, pièce écrite en 1925, mais jamais représentée du vivant d'Artaud en raison de l'« inquiétante étrangeté d'une monstration violente, productrice de peur » qu'elle suscite.

Viviane Barry s'intéresse à l'affinité de pensée entre Artaud et René Daumal et à leur fascination commune pour le théâtre oriental. Selon eux, le théâtre est un art total, dont la musique et la danse sont des composantes. À partir des études de Daumal sur l'art poétique hindou – qui englobe l'art du théâtre – et sur la musique hindoue, V. Barry étudie les analogies et les divergences avec l'analyse que fait Artaud du théâtre balinais. Pour lui, le théâtre oriental renforce la conviction d'un art métaphysique (et non psychologique), fondé sur la théâtralité au détriment du texte ; pour Daumal, il est synonyme d'éveil de la conscience et des pouvoirs de la parole.

Guy Dureau se demande si l'on peut établir une corrélation entre la cuisante réception des *Cenci* (1935) – pièce qu'Artaud voulait considérer comme l'illustration de ses théories – et le séjour au Mexique d'une dizaine de mois qu'il entreprend en 1936. Considérant que la culture rationaliste de l'Europe a fait faillite, il vient sur la terre du Mexique chercher les bases d'une culture magique qui peut encore jaillir des forces du sol indien. Il lui fallait trouver ailleurs cette puissance thaumaturgique en prise avec les forces cosmiques originelles, qu'il n'avait eu de cesse de définir allégoriquement à travers son concept de « cruauté ». C'est pourquoi il préconise par le biais d'un langage de mouvements, d'attitudes et d'objets, un jeu

où l'acteur devient signe, où la parole se fait rythme, incantation, cri, afin de soulever jusqu'au paroxysme chez les spectateurs des états primitifs refoulés.

Monique Borie aborde l'impact des théories artaudiennes sur les années soixante, qualifiées d' « ère Artaud » par Grotowski. Elle montre comment les grandes expériences de cette décennie, de Brook à Grotowski, du Living Theatre à Eugenio Barba, ont trouvé dans les textes d'Artaud non un modèle à imiter ou des théories à appliquer, mais de véritables principes d'orientations pour créer, frayer un chemin au renouvellement du langage théâtral ainsi qu'à une revendication ontologique ou existentielle. La pensée d'Artaud apparaît comme une sorte de noyau théorique pour un courant où la quête d'un nouveau modèle d'acteur s'est cristallisée autour d'une science des énergies du corps et de la voix, impliquant à la fois une autre image du corps et des techniques spécifiques.

Françoise Quillet analyse les accointances possibles entre la conception de la scène d'Ariane Mnouchkine et celle d'Artaud. Si la pensée artaudienne n'est pas à l'origine de l'activité théâtrale de celle-ci, les références aux théâtres d'Asie, qui alimentent sa recherche dans les années 1990, sont un point de rencontre fondamental, à travers une écriture scénique où canons, conventions et symboles permettent à l'acteur d'instaurer un rapport différent à la réalité, où la stylisation des gestes et des maquillages s'oppose au réalisme européen. À l'instar d'Artaud, Mnouchkine hait le réalisme et la psychologie car ils entravent l'art, c'est-à-dire la transposition ; elle prône un théâtre indissociable de la présence physique de l'acteur qui doit métaphoriser les sentiments qu'il a à représenter par des expressions corporelles précises. Toutefois, pour Mnouchkine, le théâtre doit « raconter notre Histoire pour la faire avancer », tandis que pour Artaud l'Histoire importe assez peu, le théâtre devant permettre avant tout la libération de forces obscures universelles.

Prolongeant l'étude des liens entre Artaud et la culture orientale, Mari Sakahara aborde son influence sur le Japon où *Le Théâtre et son double* est traduit au milieu des années soixante. Envisageant différents auteurs japonais, M. Sakahara montre que certains ont trouvé dans la pensée d'Artaud l'expérimentation de nouveaux espaces, d'autres la recherche de spectacles capables d'agir sur les spectateurs, d'autres encore ont perçu l'Orient d'Artaud comme lieu de libération et de création d'un nouveau langage théâtral, d'autres enfin se sont rapprochés du Théâtre de la Cruauté en concevant le corps comme champ de souffrances et de conflits.

Olivier Penot-Lacassagne approfondit l'héritage d'Artaud sur les pratiques théâtrales contemporaines à travers l'exemple de la Slovaquie. Après la chute du Mur de Berlin en 1989, la disparition soudaine de la censure engendre un fort désir de modernité formelle dans les pays de l'Est. Mais, une fois la liberté de parole recouvrée, ce théâtre qui, par les jeux de la métaphore, avait appris à résister au pouvoir, s'efforce de dire ce vide inattendu, de trouver le langage de ce désarroi naissant. La traduction récente et la diffusion des œuvres d'Artaud ont modifié le discours et la pratique de metteurs en scène novateurs qui veulent se démarquer du théâtre engagé et libérer la scène du contexte politico-historique et de la déclaration littéraire qui y était liée. O. Penot-Lacassagne s'appuie sur le travail de metteurs en scène tels que Horvat et Jablanovec, et sur l'interprétation scénique originale du *Jet de sang* proposée par ce dernier.

Enfin, Pierre-Antoine Villemaine clôt le volume en exprimant le « vertige » de l'acteur lorsque celui-ci tente de transposer à la scène les théories d'Artaud, et en insistant sur l'implication physique inouïe que demande une telle conception du corps.

Précieuse, cette « Série » réactive les études sur l'œuvre artaudienne en apportant de nouveaux éclairages.