

Artaud et le Théâtre oriental

Sara TABATABAI

Doctorante, Université Shahid Beheshti

(Date de réception : 5/6/2009 - Date d'approbation : 4/3/2010)

Résumé :

Un révolté, Antonin Artaud est un critique acerbe de la société de son époque, il a essayé de bouleverser les systèmes de penser de la culture européenne et française. Dans l'introduction au *Théâtre et son Double*, il nous représente son époque sous le signe de la «confusion» dont il voit à la base "une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation.". Tout au long de cet ouvrage, il évoque sa grande méfiance envers la culture occidentale et latine qui s'est faite du besoin exclusif de "se servir des mots pour exprimer des idées qui soient claires", puisque pour lui, les idées claires, véhiculées par les mots, sont des idées paresseuses et inutiles qui engendrent la mort de la pensée. À cette culture occidentale par mots, Artaud préfère la culture orientale par signes et gestes, cette culture qui traduit les idées en les occultant.

Cet article a pour but de vérifier quels sont les points forts de ce théâtre oriental, rituel et magique dont s'est inspiré le plus grand théoricien du théâtre moderne, et aussi de fournir des exemples concrets des théories d'Artaud.

Mots-clés: Artaud, théâtre, Orient, Occident

Introduction:

Les échanges culturels entre les horizons du spectacle en Europe et en Asie remontent à l'antiquité gréco-romaine et ils ont évolués jusqu'aux conquêtes coloniales du XVII^e au XIX^e siècle, mais pour trouver un premier rapport direct entre le théâtre européen et les théâtres de l'Asie, il faut attendre le milieu du XIII^e siècle, lorsqu'une pièce chinoise traduite par les jésuites, *L'Orphelin de la Chine*, est imitée par de nombreux dramaturges occidentaux, parmi lesquels Metastasio et Voltaire, et elle est immédiatement appréciée par un très vaste public. A travers ces premières traductions des pièces en Europe, se diffusent rapidement des informations sur l'existence d'un " théâtre" chez les peuples d'Orient.

Les traditions théâtrales complexes de l'Asie sont connues d'abord en Europe à travers le filtre de la littérature dramatique et c'est seulement au XX^e siècle qu'elles ont su y frayer leur chemin par leurs aspects scéniques et représentatifs. En effet, on peut dire que vers la fin du XX^e siècle, les traditions dramatiques japonaises, les formes classiques du théâtre et de la danse indiennes, le théâtre classique chinois, les formes théâtrales de l'île de Bali, en Indonésie – pour ne citer que les exemples les plus connus – apparaissent comme d'importants points de repère pour la culture et la pratique théâtrale en Occident. Autrement dit, ces théâtres qui dans les premières décennies du XX^e siècle, étaient considérés comme une «découverte» (on pense à la découverte du théâtre Kabuki⁴² par Meyerhold⁴³ et par Eisenstein⁴⁴; à la découverte du théâtre balinais par Artaud; à la découverte du théâtre chinois par Brecht; chacun en est profondément marqué, à différent niveau par le théâtre oriental, selon le stade de son évolution artistique), font partie à la fin du siècle, du canon consolidé de l'art théâtral. Aux stades historique et culturel, ce sont justement ces théâtres qui se différencient de la routine, de la règle significative du théâtre occidental et qui représentent la nouvelle règle de la culture théâtrale du XX^e siècle; ce sont ces théâtres-là qui en font l'histoire. Orient/Occident, c'est sans doute sur cette ligne-là qu'ont lieu les plus nombreux transferts de l'histoire du théâtre européen au XX^e siècle.

⁴² . Une des formes théâtrales japonaises.

⁴³ . Vsevolod Meyerhold, né en 1874, théoricien et metteur en scène de renommée mondiale exerce sur le théâtre d'avant-garde une influence prépondérante.

⁴⁴ . Né en 1898, le cinéaste russe Sergei Eisenstein s'est largement inspiré des théories de Meyerhold.

Mais bien évidemment, l'émergence des théâtres asiatiques dans la culture théâtral de l'occident a posé un problème de base: celui de l'opposition Orient/Occident, longtemps discuté dans l'histoire des arts et de la pensée. Ce dogme du «théâtre oriental» a agi longtemps en occultant – plus ou moins consciemment – les aspects les plus professionnels et les moins exotiques du théâtre oriental. Un tel dogmatisme a fait que les théâtres asiatiques soient généralement catalogués dans la catégorie «théâtres orientaux»: une zone aux limites des histoires du théâtre, souvent vue comme survivance archaïque, comparée aux ères anciennes du théâtre d'Occident, une relique vivante du passé, liée à une vision rituelle et magique du théâtre, un mélange de mythe et de réalité qui relève de la problématique plus générale de l'orientalisme.

Ces positions ont souvent déformé la continuité des traditions classiques asiatiques, en la voyant de façon impropre comme une sorte d'immobilité non-historique, en oubliant que chaque tradition vit grâce à la dialectique entre conservation et pulsion au renouvellement, et que des pièces spectaculaires qui continuent à être interprétées et mises en scène ne peuvent pas être considérées comme de simples pièces ou permanences du passé; tout comme par exemple Shakespeare ou Eschyle qui ne sont pas oubliés dans le théâtre du XX^e siècle, ou comme la florissante tradition de l'opéra, fondée sur un répertoire qui date en grande partie du XVIII^e et du XIX^e siècle.

Mais il y a aussi d'autres points de vue, des attitudes toutes différentes envers les théâtres orientaux. Cette différence d'attitude peut se synthétiser dans cette formule: d'un côté, il y a ceux qui voient les théâtres asiatiques comme un exemple de théâtre exotique, archaïque et «oriental»; de l'autre, il y a ceux qui les voient comme l'exemple d'une problématique unitaire du théâtre, qu'elle soit théorique ou technique. Et l'exemple le plus significatif de cette double attitude (qui considère les mêmes phénomènes de façon différente et incomparable) pourrait se trouver à Paris en 1931, au cours de l'Exposition Coloniale. Il suffit de comparer l'attitude exotiste qui caractérisait généralement les interlocuteurs des spectacles asiatiques présentés à cette occasion-là avec l'attitude d'Antonin Artaud face au spectacle balinais. Lorsque Artaud assiste à la représentation du théâtre dansé balinais, il éprouve la sensation d'une forte réminiscence, comme s'il ne découvrait pas, mais était traversé par une expérience de déjà vécue. Ce qui montre comment les orientaux ont avancé dans la quête des origines. De cette vision est né un article encore aujourd'hui révélateur: «Sur le Théâtre Balinais», considéré comme un manifeste du

nouveau théâtre. Et autour de cet article s'est développé l'un des livres les plus influents et innovateurs du théâtre du XX^e siècle: *Le Théâtre et son Double*.

Ainsi, pour Artaud, les théâtres asiatiques ne sont-ils pas tout simplement des stimulants créatifs, autrement dit, ils ne sont pas seulement considérés comme une source d'inspiration pour renouveler l'univers imaginaire et les coutumes les plus lasses de la routine théâtrale occidentale, mais ils deviennent pour lui des méthodes privilégiées pour analyser des processus comme la formation de l'acteur et les techniques de la représentation qui, selon lui, précèdent la création, donnent plus de vie au spectacle. L'Occident a peut-être les textes théâtraux et la dramaturgie, tandis qu'en Orient on monte toujours les mêmes textes sur la scène mais leur patrimoine artistique en ce qui concerne l'art théâtral, se situe dans l'art de l'acteur, dans la façon de dire et non pas dans ce qui est à dire. Autrement dit, les occidentaux répondent à la question «comment écrire le théâtre», ce dont Artaud se méfie au théâtre, et les orientaux montrent «comment jouer au théâtre», ce qu'il apprécie le plus. Le concept de théâtres orientaux n'est pas pour Artaud un concept utilisé pour désigner les différentes cultures du spectacle des pays asiatiques, mais c'est un ensemble de suggestions profondes qui a agi dans la culture théâtrale européenne à partir de la fin du XVIII^e siècle et qui l'ont fait rêver à une rénovation du spectacle théâtral, à une forme nouvelle de l'art dramatique.

I. Vers les Sources Primitives du Théâtre

Antonin Artaud était un artiste révolté qui a beaucoup critiqué la société de son époque, a essayé de bouleverser les systèmes à penser de la vieille culture européenne et française. Dans l'introduction du «Théâtre et son Double», il nous présente son époque sous le signe de la «*confusion*»(Artaud, 1964: 12) et il voit à la base de cette confusion «une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation.»(*Ibid.*). Tout au long de cet ouvrage, il démontre sa grande méfiance envers la culture occidentale et latine qui s'est faite du besoin exclusif de "se servir des mots pour exprimer des idées qui soient claires"(*Ibid.*:61). Car pour lui, les idées claires, déterminées par les mots, sont des idées paresseuses et inutiles qui engendrent à bref délai la mort de la pensée.

"[...] le mot n'est fait que pour arrêter la pensée, il la cerne, mais la termine; il n'est en somme qu'un aboutissement."(*Ibid.*:183)

Ainsi, Artaud rêve d'une vraie culture qui s'appuie sur les moyens primitifs et spontanés et non pas sur les mots; alors, à cette culture occidentale par mots, il préfère la culture orientale par signes et gestes (car la tradition orientale dispose d'une réserve de signes intacts qui ont échappé à l'usure et qui ont gardé toute entière leur beauté dont la perfection est grande) qui traduit les idées en les dissimulant.

"Tout vrai sentiment est en réalité intraduisible. L'exprimer c'est le trahir. Mais le traduire c'est le dissimuler."(*Ibid.*:110)

Dans le domaine de l'art aussi, Artaud condamne cet idéal européen de l'art qui "vise à jeter l'esprit dans une attitude séparée de la force et qui assiste à son exaltation"(*Ibid.*:16), il se plaint de l'"infirmité spirituelle"(*Ibid.*:107) de l'Occident qui confond l'art avec l'esthétisme et ne lui attribue qu'une simple valeur d'agrément et de repos, illustrée à travers l'harmonie extérieure des formes; et en revanche, il apprécie l'art oriental qui agit par son exaltation, capable de capter les forces qui dorment en toute forme grâce à une identification magique avec ces formes. C'est par là qu'Artaud s'intéresse au théâtre en Orient et commence à vérifier les points forts de leur technicité théâtrale.

Artaud déteste le théâtre occidental qui ne voit pas le théâtre sous un autre aspect que celui du théâtre dialogué, donnant le pas au langage articulé grammaticalement (c'est-à-dire au langage de la parole et de la parole écrite) sur tous les autres moyens de la représentation. Il se méfie de ce théâtre dialogué à tendance psychologique qui s'acharne à réduire l'inconnu au connu, qui s'occupe des préoccupations de l'homme provisoire et matériel et qui n'est même pas capable de traiter les questions de la façon brûlante et efficace qu'il faudrait. Un théâtre qui a rompu avec la gravité, avec l'efficacité immédiate, avec la force et le danger: le théâtre occidental est un théâtre réaliste qui n'a créé que des formes réalistes (ce qui veut dire qu'il n'a pas créé de forme à proprement parlé), un théâtre trop humain, antipoétique, et pour tout dire, un théâtre en décadence.

"Cette obstination à faire dialoguer des personnages, sur des sentiments, des passions, des appétits et des impulsions d'ordre strictement psychologique, [...], cette obstination est cause que le théâtre a perdu sa véritable raison d'être."(*Ibid.*:184)

Or, le théâtre occidental, n'est pas comme Artaud le désire une destruction des apparences pour remonter jusqu'à l'esprit, mais au contraire, il est "comme un degré achevé de la pensée qui se perd en s'extériorisant."(*Ibid.*: 108)

Mais tout au contraire du théâtre occidental, le théâtre oriental est le théâtre de l'intériorité, mais non pas une intériorité assimilée à l'intime, aux sentiments, à la psychologie. Car l'intériorité ici est d'un autre ordre, elle relie le Moi au Soi, le corps à l'esprit, l'acteur à une tradition ancienne et ancestrale, et l'homme à la réalité de l'infini et du cosmos. Le théâtre oriental, c'est un théâtre qui remonte non seulement aux sources mêmes de l'art dramatique, mais aussi nous ramène à nos origines; c'est un théâtre qui s'appuie sur des traditions millénaires, qui condense un passé dont le théâtre occidental est dépourvu à jamais (son passé à lui peut à la rigueur se lire dans des traités, dans des récits, mais jamais se voir). Il a su conserver "ses relations magiques avec tous les degrés objectifs du magnétisme universel"(*Ibid.*:112), a su conserver intacts les "secrets d'utilisation des gestes, des intonations, de l'harmonie, par rapport aux sens et sur tous les plans possibles"(*Ibid.*: 70) et a conservé aux mots même une certaine valeur expansive, révélatrice, et des pouvoirs magiques immédiats.

Ces traditions millénaires sur lesquelles s'appuie le théâtre en Orient agissent comme contrôle, car sans elles, l'artiste peut courir le risque de tomber dans les pièges de la production subjective, hors d'histoire; il serait capable d'inventer des choses qui viennent de sa tête. Et en Orient il y a une sorte de méfiance à l'égard d'un jeu fondé sur l'inspiration personnelle et qui n'est pas issu de la confrontation avec les signes persistants. Mais il faut éviter cette idée réductrice que l'esthétique orientale refuse l'innovation. Bien au contraire, le public en Orient n'assume pas le rôle d'un simple observateur de la tradition; il est plutôt là pour vérifier l'innovation faite à partir de la tradition par le comédien. Les Occidentaux croient toujours que le comédien oriental est asservi des règles fixes et seule la tradition dirige et gouverne le jeu asiatique, tandis qu'en effet, c'est l'acteur occidental qui est esclave d'un texte écrit, sans lequel il ne saurait jamais comment jouer. Parce que celui-ci délaisse les ressources du corps et limite ses moyens aux expressions; par contre l'acteur oriental déploie son art à l'intégralité du corps: il fait de l'entraînement vocal, il

apprend la danse et l'acrobatie, il accède aux exercices des mains, des pieds, il doit parvenir ensuite à une *musicalisation* de son corps, capable de s'adapter aux rythmes et à la fin il arrive à une «liberté» de mouvements selon les lois de l'art. Ainsi, il ne reste jamais soumis à la trame de l'intrigue, il n'est pas un simple interprète d'un texte, mais il crée un contexte, il se meut non seulement autour des événements mais aussi à l'intérieur d'eux. En d'autres termes, il se laisse tantôt emporter par eux, tantôt il les porte; il se sépare parfois d'eux pour les commenter et il les agresse parfois, il les rejette et suit d'autres histoires. Et en brisant la linéarité du récit, en changeant constamment les points de vue, en mêlant l'objectivité et la subjectivité, un acteur oriental évoque la même liberté et les mêmes sauts d'une «pensée en action» (idéal d'Artaud qui cherche à faire du lieu scénique, un lieu de réflexion). Les théâtres asiatiques ne représentent donc pas une phénoménologie du réel (comme ceux de l'Europe) mais ils nous présentent une phénoménologie de la pensée.

Or, d'après Artaud, les occidentaux doivent apprendre aux orientaux un savoir théâtral qui s'est transmis de génération en génération, un art vivant, profond, capable de mobiliser le spectateur: l'art de l'acteur, créateur de l'image.

Le plateau d'un théâtre, c'est un vide et en Orient ce qui le remplit ce ne sont pas certes les décors, mais c'est l'imagination du spectateur sollicitée par les acteurs. De l'Orient vient, en fait, cette spécificité du théâtre qui est «la métaphore perpétuelle» que les acteurs produisent. Ils sont créateurs de métaphores et leur art consiste à montrer la passion, à raconter l'intérieur de l'être humain, le dessiner, le mettre en signes, en formes, en mouvements, en rythmes, en images. Le théâtre oriental place l'image au centre, et c'est grâce à elle que les pièces, tout en restant nationales, peuvent acquérir une audience universelle. Mais il faut bien, en même temps, s'éloigner de l'idée d'un théâtre absurde et tout entier symbolique chez les Orientaux. La scène du théâtre oriental s'élabore à partir du réel dont elle garde toujours les traces. Les beaux mouvements de danse créés par des artistes orientaux, par exemple, sont tous fondés sur des gestes de la vie réelle, mais soumis à un travail de synthèse et de grossissement pour devenir art. Pour Ainsi dire, le signe oriental ne se résume jamais en une symbolique purement arbitraire, il renvoie au réel sous une forme modifiée, il dispose d'une signification plurielle, d'une multitude de connotations. Cette particularité du théâtre oriental, c'est-à-dire la pluralité des significations, est ce qu'Artaud cherche à intégrer dans le système du théâtre européen. Il admire aussi le sens

tout oriental de l'expression, ce langage objectif et concret des théâtres asiatiques qui court dans la sensibilité, fait des mots des incantations, dépasse le lyrisme de la parole et dégage un nouveau lyrisme des gestes élevés à la dignité de signes. Un spectacle en Orient s'adresse non seulement à l'esprit ou à l'intelligence, mais aussi aux sens, et par les sens il atteint des régions les plus riches de la sensibilité des spectateurs. Et selon Artaud, un vrai théâtre doit par des moyens sûrs, mettre la sensibilité en un "état de perception plus approfondie et plus fine"*(Ibid.:141)* que celle du théâtre occidental. Et le théâtre oriental, un théâtre à tendance métaphysique qui "sans méditation, sans contemplation inutile, sans rêve épars [arrive à] une prise de conscience et aussi de possession de certaines forces dominantes, de certaines notions qui dirigent tout"*(Ibid., p. 124)*, est aux yeux d'Artaud, capable de le faire, capable de nous réconcilier avec la nature, le «Devenir»; capable de nous baigner dans

"une intoxication profonde qui nous restitue les éléments mêmes de l'extase, et dans l'extase nous retrouvons le bouillonnement sec et le froissement minéral des plantes, des vestiges, des ruines d'arbres éclairés sur leurs frontons."*(Ibid.:100)*

C'est en ce moment-là que le théâtre oriental peut ressusciter l'idéal d'Artaud, ressusciter

"un spectacle qui ne craigne pas d'aller aussi loin qu'il faut dans l'exploration de notre sensibilité nerveuse, avec des rythmes, des sons, des mots, des résonances et des ramages, dont la qualité et les surprenants alliages font partie d'une technique qui ne doit pas être divulguée."*(Ibid.:135)*

II. Les meilleurs représentants des théories d'Artaud parmi les théâtres orientaux

a) Artaud et le «Kathakali» indien:

Les meilleurs représentants des théories d'Artaud se trouvent parmi les spectacles orientaux. Par exemple, on peut parfois mettre le «Kathakali»⁴⁵ - l'art de la tradition et de l'imagination, mêlant avec raffinement le physique et le métaphysique – en parallèle au «Théâtre de la Cruauté», à cause de ses caractéristiques fort appréciées par Artaud.

Premièrement par l'emploi d'un langage purement corporel (danse et mouvements) basé sur les signes et non pas les mots, ce qui élimine la parole de la scène.

⁴⁵ . une des formes théâtrales indiennes.

Le «Kathakali» qui veut dire: «représentation de contes» est un spectacle dont les épisodes sont exposés par deux chanteurs, et interprétés et amplifiés par des acteurs à l'aide de mimiques, de gestes et de mouvements qui relèvent de l'acrobatie et de la danse, et qui donnent naissance à un alphabet de signes immuables.

Cet alphabet complexe de signes dont nous venons de parler, est constitué par des mimiques du visage, par des gesticulations et par un mouvement corporel préétabli. Il y a ainsi neuf mouvements de la tête; onze façons de regarder, six mouvements de sourcils, quatre positions du cou. Les mouvements des membres qui sont en tout 64, comprennent ceux des pieds, des orteils, des talons, des chevilles, de la taille, des hanches, en somme de toutes les parties flexibles du corps.

Les gestes des mains et des doigts de l'acteur ont surtout une fonction narrative (épique), et la composition de ces gestes est déterminée à partir de figures fixes: les "*mudras*" (en sanskrit: signe); l'alphabet du langage utilisé dans le jeu, en quelque sorte.

Il y a dans le «Kathakali» 24 mudras fondamentaux qui suivant les diverses combinaisons possibles entre eux, et comme nous venons de le dire, en relation avec les mouvements du corps et la mimique du visage, peuvent exprimer environ 3,000 mots, de quoi se fait tout le vocabulaire d'une pièce. Chaque mot de la pièce est exprimé par un mudra, même des mots grammaticaux tels que «si», «quand», «mais», etc.

Ces mudras, ces gestes à la signification bien prévue, composés par les mains et les doigts, sont ce qu'Artaud considère comme de véritables idéogrammes visuels qui remplacent la parole.

"Une des raisons de notre plaisir devant ce spectacle sans bavures, réside justement dans l'utilisation par ces acteurs d'une quantité précise de gestes sûrs, de mimiques éprouvées venant à point nommé, mais surtout dans l'enrobage spirituel, dans l'étude profonde et nuancée qui a présidé à l'élaboration de ces jeux d'expressions, de ces signes efficaces et dont on a l'impression que depuis des millénaires l'efficacité ne s'est pas épuisée."(*Ibid.*: 84)

Les mains de l'acteur du «Kathakali» jouent ainsi le rôle du narrateur qui raconte l'histoire de la pièce et son visage est le miroir des émotions. Comme Artaud le désire; par l'action du cou, des yeux, des sourcils, des lèvres, des dents, du nez, des oreilles, du menton, des joues et de la

langue, l'acteur exprime tous les états d'esprit «ossifiés et réduits à des gestes, des schémas»(*Ibid.*: 82)

"Car à côté d'un sens aigu de la beauté plastique ces gestes ont toujours pour but final l'élucidation d'un état ou d'un problème de l'esprit."(*Ibid.*,: 94)

Mais, il est à signaler qu'un acteur du «Kathakali» n'extériorise pas les états émotionnels du rôle de façon mécanique. Par contre, il est "un athlète du cœur" (*Ibid.*:199), il doit engager son imagination et ses ressources psychiques et mentales dans cette expression.

Ainsi dans le jeu de l'acteur indien, il y a un «double» aspect: un aspect purement narratif (les mains) qui raconte ce qui se passe dans un épisode déterminé, et un aspect émotionnel (le visage) qui forme les réactions subjectives du personnage envers la situation dans laquelle il se trouve. Autrement dit, la tête de l'acteur représente la psyché du personnage, son monde intérieur qui réagit aux événements extérieurs concrétisés par les mains et le reste du corps de l'acteur.

Or, on peut dire que l'acteur du «Kathakali» incarne le cosmos et cette conception dualiste de l'«homme» et du «monde» chez Artaud: ainsi que la tête est l'homme et que le corps est le monde. En outre, dans certains cas, l'acteur peut même laisser libre cours à sa fantaisie et à son imagination. Par exemple, pour décrire une femme, après avoir composé le mudra correspondant à ce mot, il peut commencer à élaborer la beauté de la femme, lui-même, en employant des adjectifs et des métaphores. Et cette capacité d'imagination et ce talent d'improvisation, sont des qualités indispensables pour un acteur du «Kathakali» et pour Artaud qui a toujours apprécié cette notion de «spontanéité».

"... toute vraie culture s'appuie sur les moyens barbares et primitifs du totémisme, dont je veux adorer la vie sauvage, c'est-à-dire entièrement spontanée."(*Ibid.*: 16., c'est nous qui avons souligné)

La scène de ce spectacle est très petite. Sur le fond de la scène sont placés les deux chanteurs et les musiciens jouant deux types différents de tambours, un gong, des cymbales et un tamboura, qui servent aussi de décor sur la scène: "Ils [les instruments de musique] seront employés à l'état d'objet et comme faisant partie du décor."(*Ibid.*:14)

Dès son apparition sur la scène, l'acteur du «Kathakali» donne aux spectateurs une impression d'artificialité (le terme est ici utilisé dans le sens de déformation artistique) à cause de son maquillage en relief qui fait disparaître tout caractère humain, de son costume et de son jeu. On

peut penser que, peut-être, il y aurait un effort conscient et intentionnel de la part des créateurs du «Kathakali» pour éviter toute possibilité de calquer ou imiter la réalité de la vie quotidienne. Cette même impression d'artificialité est recherchée partout dans l'œuvre d'Artaud où il tente de retrouver un langage particulier théâtral non pas pour illustrer passivement la réalité, mais pour pouvoir la recréer par des moyens artistiques originaux, pour décrire des événements extraordinaires dont les personnages sont dieux et démons, héros mythologiques et légendaires.

"Les thèmes sont vagues, abstraits, extrêmement généraux. Seul, leur donne vie, le foisonnement compliqué de tous les artifices scéniques qui imposent à notre esprit comme l'idée d'une métaphysique tirée d'une utilisation nouvelle du geste et de la voix."(*Ibid.*: 82., c'est nous qui avons souligné)

Et le spectateur du «Kathakali» aussi peut se laisser au courant magique du spectacle qui le transporte dans les régions surnaturelles où Dieux et Démons sont en une lutte perpétuelle, ce qui incarne l'aventure même de l'homme ou monde.

Artaud et le «Nô» japonais:

Le spectacle japonais « Nô » n'a d'équivalent nulle part dans le monde entier et bien que très ancien, présente étrangement les recherches les plus audacieuses du «Théâtre de la Cruauté» dit «avant-garde». Une représentation complète de «Nô» comprend cinq pièces dont chacune met en scène une histoire indépendante des autres.

La première pièce ou «nô de divinité» est une ouverture musicale qui prépare le spectateur pour ce qui va suivre, en le mettant dans un état de réception convenable. Les joueurs de tambours⁴⁶ accentuent cette pièce avec des cris de modulations variées de l'instrument, assez surprenants pour celui qui les entend pour la première fois. La seconde pièce met en scène le spectre d'un guerrier⁴⁷ tourmenté par le souvenir de ses fautes, il apparaît à un homme religieux⁴⁸ devant qui il retrace à l'aide des mimes et des gestes, son dernier combat. Il est généralement apaisé par les prières du saint personnage et après il disparaît, la troisième est une «pièce de femme»: une héroïne des temps passés vient sous forme d'un fantôme doux et pitoyable,

⁴⁶ . Il y a en outre une flûte et un grand tambour.

⁴⁷ . Le «Shite» qui signifie «l'acteur», c'est le protagoniste qui porte toujours un masque pour produire un effet de distinction.

⁴⁸ . Le «Waki» qui signifie «celui du coin», c'est l'acteur secondaire qui reste assis à peu près pendant tout le temps que la pièce dure, car il joue le rôle d'un spectateur, d'un voyant.

demande le secours à l'homme religieux pour qu'il l'aide à se détacher des passions qui l'enchaînent aux souvenirs de sa vie terrestre. Puis, vient une pièce dite «du monde actuel» qui comporte une action et une danse assez animées, par exemple une scène tirée d'un récit épique. Et en fin pour terminer, il y a un «nô de démon» avec un rythme très rapide et endiablé, dans lequel un homme religieux va chasser ou même convertir un démon.

Comme vous venez de voir, chacune des pièces de «Nô» sont bien représentant de la conception dualiste d'Artaud. Le Bien et le Mal, le Dieu et le Démon sont permanents sur la scène du théâtre japonais. "Le bien et toujours sur la face externe mais la face interne est un mal."(*Ibid.*:161)

En outre, cette façon de tracer les histoires à travers les gestes et les mimiques dont l'efficacité apparaît à Artaud plus grave que celle des mots est un autre aspect représentatif des concepts d'Artaud dans le «Nô».

"Pour qui a oublié le pouvoir communicatif et le mimétisme magique d'un geste, le théâtre peut le lui réapprendre, parce qu'un geste porte avec lui sa force, et qu'il y a tout de même des êtres humains au théâtre pour manifester la force du geste que l'on fait."(*Ibid.*: 125)

Mais on pourrait rapprocher le «Nô» des concepts d'Artaud, en particulier par la gravité, la tension qu'il produit chez le spectateur, surtout à l'aide du rythme lancinant et des sonorités envoûtantes des tambours qui conduisent peu à peu le spectateur vers un état second pour le baigner "dans une intoxication profonde qui [lui] restitue les éléments mêmes de l'extase."(*Ibid.*: 100); ce langage objectif et concret du théâtre: "Il pousse la voix. Il utilise des vibrations et des qualités de voix. Il fait piétiner éperdument des rythmes. Il pilonne des sons. Il vise à exalter, à engourdir, à charmer, à arrêter la sensibilité."(*Ibid.*: 140)

Bien sûr; ce rapide survol de cinq pièces de «Nô» dont chacune dure une heure à peu près, ne permet pas d'évoquer toute la densité, toute la gravité que crée un tel spectacle, et ne peut jamais faire sentir la tension d'esprit qu'il produit chez le spectateur. Si les cinq «nô» se suivaient sans interruption, le spectateur ne pourrait pas supporter le spectacle; d'où la nécessité des intermèdes comiques (Kyôgen) qui déclenchent le rire et préparent une détente nerveuse indispensable. On intègre entre deux «nô» successifs un «Kyôgen» qui s'élève parfois au niveau même d'une comédie de mœurs. Le «Nô» pourrait être une forme idéale aux ambitions théâtrales d'Artaud, justement par ce mélange du sérieux et du rire, par cette alternance de la «force» et de la «farce».

"Le théâtre contemporain est en décadence parce qu'il a perdu le sentiment d'un côté du sérieux et de l'autre du rire. Parce qu'il a rompu avec la gravité, avec l'efficacité immédiate et pernicieuse, et pour tout dire avec le Danger."(*Ibid.*: 63)

Artaud et l'opéra chinois

L'opéra chinois met en scène presque toujours les mêmes mythes. Ainsi son intérêt est issu, non pas de l'histoire racontée mais de l'art de raconter. Le spectateur chinois reste toujours attentif, non pas tant au déroulement de l'histoire qu'à l'art de la mise en scène. L'opéra chinois déplace en effet, l'intérêt du déroulement de l'histoire vers les modalités de son accomplissement; c'est-à-dire, vers l'art de l'acteur. Celui-ci touche à des zones peu connues, infra-physiques ou métaphysiques avec son jeu et sa danse. Il met à jour – selon les vœux d'Artaud - «une méditation en action» sur la scène du théâtre. Cela veut dire que danse n'est pas seulement ce qui se voit, mais elle vit d'abord à l'intérieur du danseur. Ce n'est pas seulement la forme qui compte, mais aussi le mouvement invisible et intérieur. L'acteur chinois affirme avec son jeu la conception métaphysique d'Artaud; il affirme de manière paradoxale la transcendance radicale de l'Absolu et simultanément son immanence intégrale au monde manifesté. Cette affirmation réinsère dans l'Absolu, la nature, le mal, la destruction, la laideur, l'animalité; car rien ne pourrait exister séparément; ce qui conduit Artaud à parler de

"jonction primitive de l'esprit et de la nature, de Physique Première d'où l'Esprit ne s'est jamais détaché; et à considérer l'activité du créateur comme «action divine qui remue le manifesté»."(Jacques Garelli,1982: 86)

L'acteur chinois manifeste aussi bien dans son jeu, un concept dualiste qui ressemble aux obsessions dualistes d'Artaud. Dans son jeu comme dans celui de l'acteur indien, il y a une double structure: chez les chinois le corps de l'acteur représente le personnage à l'aides des danses figuratives et de sa "musculature effective qui correspond à des localisations physiques des sentiments"(Artaud, op. cit., p. 199); et la tête est comme un individu qui observe, juge et

apprécie les actions du personnage (c'est-à-dire de son propre corps) à l'aide des mimiques significatifs et des

"dix mille et une expressions du visage prises à l'état de masques, [qui] pourront être étiquetées et cataloguées, en vue de participer directement et symboliquement à ce langage concret de la scène."(*Ibid.* : 145)

Mais, qu'est-ce qui va évoquer l'effet de surprise chez le spectateur chinois pour qui l'intrigue de la pièce est bien connue?

C'est comme Artaud le désire la musique qui aide à maintenir la salle du spectacle en état de tension. Son rythme règle le corps du comédien en action et les sons agissent sur les spectateurs. Dans un opéra chinois, la musique n'accompagne pas le spectacle, mais elle y intervient à part entière à fin de réaliser un but particulier: Maintenir la salle en état de veille, en état de tension. "Au point d'usure où notre sensibilité est parvenue, il est certain que nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille: nerfs et cœur."(*Ibid.*: 131)

Eveiller, c'est aussi rendre le public sensible aux plaisirs du théâtre qui ne consistent nullement en un effet abusif d'identification. Ni l'acteur, ni le spectateur ne se perdent dans le personnage produit de l'histoire. L'acteur chinois joue et assume l'artificialité de son acte théâtral, et il se sent tout le temps sous la surveillance de la salle qui observe attentivement son art. Mais il ne faut pas croire non plus qu'il reste à jamais loin du personnage, il s'en approche, il se confond parfois même avec lui pour s'en éloigner tout de suite. Il n'y a pas de fixité dans son jeu, mais il y a une modification perpétuelle des rapports entre l'acteur et le personnage, sans que le contrôle qui assure ce va-et-vient soit menacé. Mais bien évidemment ces "passages brusques"(*Ibid.*, p. 65), appréciés par Artaud sont très durs à saisir pour le public occidental qui n'est pas habitué à sauter du personnage à l'acteur et à l'inverse. En plus, les spectateurs occidentaux sont aux yeux d'Artaud des êtres passifs qui ne font qu'oublier leur existence dans la salle du théâtre; tandis qu'en Chine il n'y a pas de distinction entre la scène et la salle, au contraire, il y a des rapports directs entre le public et la scène.

La salle du théâtre chinois ressemble plutôt à un stade ou à un club de jazz où la corporalité du spectateur n'est pas niée mais acceptée. Celui-ci vient au théâtre le matin et le quitte tard dans le

soir. Il y vient avec de quoi manger et parfois on lui donne une serviette pour qu'il puisse s'essuyer la sueur. Ce public, tout à l'encontre du public occidental, refuse donc de sacrifier ses plaisirs: le thé, le tabac, les blagues et en même temps il apprécie le jeu de l'acteur et le commente à haute voix.

C'est encore par cette dernière particularité de "communication directe entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur" (*Ibid.*:148) qu'on peut rapprocher l'opéra chinois des concepts d'Artaud dans le domaine du théâtre.

Conclusion

Artaud ne cherche point à imposer au théâtre occidental les règles du théâtre oriental, fait d'une longue tradition et d'un langage symbolique propre à lui – ce qui serait une erreur grossière – mais il cherche des principes et des techniques qui pourraient s'avérer utiles pour revitaliser un art en crise. Or, les théâtres asiatiques, au-delà des malentendus séculaires, des suggestions exotiques, des influences et des compromis, représentent pour Artaud, la valeur d'un patrimoine culturel qui dépasse les barrières des cultures particulières pour aboutir au niveau d'un canon de l'art théâtral universel.

Le problème le plus grave du théâtre occidental, aux yeux d'Artaud, c'est qu'il ne parle pas son propre langage, si l'Occident a perdu le vrai théâtre, c'est parce qu'il l'a limité à un théâtre dialogué, à un théâtre purement verbal qui met en scène des drames psychologiques, c'est parce qu'il l'a réduit à tout ce qui n'est pas le théâtre, à ce que "la pensée journalistique" peut atteindre. Tandis que le vrai théâtre selon Artaud a un langage particulier par lequel il met en scène un drame ontologique, métaphysique et essentiel.

Dans cette perspective, comme la scène est un lieu physique et concret, elle demande aussi bien un langage qui soit animé et concret, indépendant de la parole et du dialogue – car la chose écrite et lue n'appartient pas spécifiquement à la scène, elle appartient au livre – capable d'exprimer les pensées qui échappent au langage articulé. C'est pourquoi Artaud substitue à la conception occidentale d'un théâtre dialogué, celle d'un lieu animé où la représentation des formes, des sonorités, des personnages et des événements, crée une sorte de «langage

hiéroglyphique», un «langage dans l'espace et en mouvement», étranger à toute positivité linguistique.

BIBLIOGRAPHIE

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, Paris; 1964

GARELLI, Jacques, *Artaud et la question du lieu*, José Corti, Paris, 1982

SATARI, Jalal, *Teâtr, sahne-ye, shâeer-e didevar Antonin Artaud (Le théâtre, la scène du poète voyant Antonin Artaud)*, Enteshârat-e Namâyesh, Téhéran, 1378/1999

BEYZAÏ, Bahram, *Namâsh dar tchin (Le spectacle en Chine)*, Enteshârat-e Motâleaat va Roshngaran, Téhéran, 1348/2004

DURANT, Will, *Teâtr dar târikh*, trad. par Abbas Shadravan, Enteshârat-e 'Elmi va farhangi, Téhéran, 1383/2004

BRECHT, Berthold, *Darbâre-ye teâtr*, trad. par Farâmarz Behzad, Enteshârat-e Khârazmi, Téhéran, 1378/1999

Le site d'ARTA: <http://assoc.wanadoo.fr/arta>