

Université Lumière - Lyon 2

Ecole doctorale : 3LA

*Apports des traditions scéniques orientales
dans les théories esthétiques et les pratiques
du théâtre européen au XXe siècle*

par Min-Yuan LI

Thèse de doctorat en Lettres et Arts
(études théâtrales)

sous la direction de Mme. Bernadette BOST
Professeur émérite à l'Université Lumière Lyon 2

Soutenue le 13 juin 2013

devant un jury composé de :

Mme. Christine HAMON, Professeur émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle
Paris 3

Mme. Mireille LOSCO-LENA, Professeur à l'ENSATT

Mme. Françoise QUILLET, Maître de Conférences (HDR) à l'Université de
Franche-Comté

M. Jean-Marie PRADIER, Professeur émérite à l'Université Paris 8

A ma famille...

Remerciements

Ecrire une thèse est comme un grand voyage d'initiation à la Recherche, mais aussi à soi-même, un voyage au cours duquel, on subit inévitablement des épreuves morales et physiques. Tout ceci n'aurait pas été réalisé sans une certaine persévérance, mais aussi sans le soutien et la contribution de mon entourage professionnel et personnel.

Je tiens tout d'abord à exprimer toute ma sincère gratitude à ma directrice de recherche, Madame Bernadette Bost, qui m'a proposé ce sujet de thèse. La richesse de ses connaissances, ses conseils judicieux, sa patience admirable, et sa pure générosité ont été pour moi un facteur essentiel à la rédaction de cette thèse. De tout cœur, je la remercie pour son accompagnement tout au long de cette recherche qui m'a permis de m'enrichir, de me développer, voire même de me dépasser.

Je remercie très sincèrement Mme. Christine Hamon, Mme. Mireille Losco-Lena, Mme. Françoise Quillet, et M. Jean-Marie Pradier d'avoir accepté de faire partie de mon jury. J'ai conscience que la reconnaissance professionnelle attachée à leur nom peut être un gage du sérieux de mon travail.

Je souhaite également remercier Mme. Syu Ruei-Fang qui m'a amené au théâtre, Tainaner Ensemble, quand j'avais 18 ans. Cette troupe constitue la principale source de mon expérience théâtrale à laquelle je ne cesse de m'abreuver.

Je tiens à remercier chaleureusement le CPU (Coup de Pouce Université Lyon), où j'ai rencontré des gens sympathiques tels Sœur Marie-Thérèse, Doct. Goublet, M. et Mme. Contant, et Mlle. Dai Yue, etc. Ils m'ont accueilli généreusement et ont contribué à l'enrichissement de mon long séjour en France. Merci tout particulièrement à Mme. Chantal Yzebe pour sa grande disponibilité et son aide à perfectionner mon français.

Durant ces années en France, j'ai été très heureux de connaître des amis intimes. Que tous soient remerciés pour les moments partagés et les souvenirs inoubliables : Pierre-Louis Bonnier, Samuel Bois, Yeom Won-Chol, OH Se-Jun, tous membres de l'équipe de baseball à Estern Dragon et à Villefontaine.

Enfin, je souhaite remercier tous les membres de ma famille pour leur grand soutien permanent sans lequel il ne m'aurait pas été possible de réaliser mon rêve en France.

Mes parents sont toujours proches de mon cœur et je sais que je suis dans leurs pensées. Il m'est impossible de trouver des mots pour exprimer totalement ma gratitude et mon amour pour eux. Je leur dédie cette thèse.

*Apports des traditions scéniques orientales
dans les théories esthétiques et les pratiques
du théâtre européen au XXe siècle*

Table des Matières

Introduction.....	1
Première partie : La transmission du théâtre oriental en Occident.....	8
Chapitre I : La référence des écrivains symbolistes.....	9
Le metteur en scène en recherche et les Nabis	13
Le fossé des mises en scène	13
Le recours à l’Orient des Nabis	14
La mise en scène symboliste et les Nabis	17
L’utilisation multiple des éléments orientaux dans la mise en scène symboliste	22
La difficulté de s’appropriier le jeu traditionnel oriental	27
Conclusion	30
Paul Claudel	32
Apparition d’un grand dramaturge-diplomate	32
Imprégnation du monde oriental	33
Etudes théologiques occidentales pour raisonner sur le monde oriental	36
De l’assimilation mentale de l’Orient à son intégration dans l’écriture	38
De la dramaturgie à la mise en scène	42
Premières impressions produites par les théâtres orientaux	45
Matérialisation de la poétique	47
De la recherche du <i>Nô</i> à sa mise en application.....	50
Un théâtre de spiritualité.....	57
Conclusion	62
Chapitre II : Les trois grands événements historiques concernant les théâtres orientaux en Occident	67
La visite de la troupe de Sada Yacco en Occident.....	73
Le remodelage du théâtre japonais	73
Introduction de Loïe Fuller	75
L’apparition d’une vedette.....	77
Un modèle de jeu théâtral interrogeant le théâtre occidental.....	79
Le jeu tragique poétique de Sada Yacco.....	85
Conclusion	88
L’Exposition Coloniale en 1931	90
La découverte d’une culture plus primitive	90
Les expériences et la conception théâtrales d’Artaud antérieures à la découverte du Théâtre Balinais.....	91

Le théâtre balinais : un déclic pour Artaud	96
Conclusion	99
L'arrivée de Mei Lan-Fang à Moscou	102
L'histoire diachronique du théâtre en Chine.....	102
Mei Lan-Fang : l'artisan de la rénovation du <i>Jinju</i>	106
L'admiration des spectateurs occidentaux	110
Moscou : le sommet de la tournée en Occident	114
Réflexion d'Eisenstein	115
Conclusion	119
Chapitre III : Théâtre d'Occident et Théâtre d'Orient : deux traditions théâtrales	122
Les caractères communs aux théâtres orientaux	125
Les origines du théâtre d'Occident et du théâtre d'Orient.....	125
Un système synthétisant d'expression scénique	133
Le jeu codifié	135
L'acteur au centre du théâtre.....	136
L'importance de l'élocution théâtrale	138
La symbiose entre vide et plein	141
Conclusion	143
Deuxième partie : La découverte de l'Orient	144
Chapitre I : l'« époque de la découverte » des théâtres orientaux	145
Edward Gordon Craig	148
Du réalisme conventionnel au symbolisme radical	148
<i>L'Art du théâtre</i> : première étape de sa révolution	150
L'intérêt particulier de Craig pour les théâtres orientaux	152
La position de Craig vis-à-vis de la référence à l'art en Orient	154
Remise en cause de la référence à la Nature.....	159
Mise en cause de la femme en scène et de Sada Yacco.....	161
La Sur-marionnette et l'acteur oriental	164
Conclusion	169
Vsevolod Meyerhold.....	172
Meyerhold : ses sources d'inspirations et son Studio-Théâtre.....	172
Les premières démarches de l'inspiration du théâtre oriental	177
La mise en scène de <i>Tristan et Isolde</i> (1909)	181
La conception d'une nouvelle mise en scène appliquée à une pièce de l'ancien théâtre.....	186
Le pré-jeu dans <i>Professeur Boubous</i> (1925).....	193
Conclusion	197
Berlto Brecht.....	200
Le théâtre de Brecht : le théâtre épique didactique et l'effet de distanciation	200
Connivence de Brecht avec la philosophie et la pensée traditionnelles chinoises.....	204
L'application de la tradition de l'Autre	209
La conformité de l'effet de distanciation avec le théâtre chinois	212
Conclusion	221
Antonin Artaud	224
De la vie cruelle au Théâtre de la Cruauté.....	224
Initiation dans l'Atelier de Charles Dullin.....	228
Redécouverte de la métaphysique vraie en Orient.....	232

Le Théâtre de la Cruauté et le Théâtre Balinais.....	237
De l'acteur oriental à l'athlétisme affectif	243
Conclusion	248
Troisième partie : Les expérimentations pratiques.....	251
Chapitre I : la « période des expérimentations pratiques » de la source orientale.	252
Jerzy Grotowski	256
Vers le Théâtre Pauvre.....	256
La richesse du vide du Théâtre Pauvre	264
Les sources orientales de Grotowski.....	271
Conclusion	278
Eugenio Barba.....	282
Eugenio Barba : l'attrait conjoint pour l'hindouisme et le théâtre.....	282
La transmutation de la source orientale de l'Odin Théâtre	288
L'acteur Odin	291
Le théâtre eurasien	296
La recherche de l'Anthropologie Théâtrale	300
Conclusion	305
Peter Brook	308
Brook : un génie intuitif de la mise en scène	308
La mise en scène émancipée	312
Les leçons de Gurdjieff.....	316
Le compagnonnage avec Yoshi Oida	320
Le Centre International de Recherches Théâtrales	325
<i>Le Mahabharata</i>	331
Conclusion	334
Ariane Mnouchkine	336
Une attirance instinctive pour l'Orient	336
L'improvisation collective du Théâtre du Soleil	341
Le recours aux masques	345
Tambours sur la digue.....	352
Conclusion	357
Conclusion	360
Bibliographie	364
Index	377

Parler du théâtre que nous avons vécu suppose désormais qu'on fasse l'inventaire des chances aperçues, des sorties de secours imaginées. Réaménager le modèle de travail théâtral fut une des hypothèses que l'Est envisagea autrement que l'Ouest. L'œuvre mais aussi la manière de la produire témoignent l'une et l'autre de l'esprit d'une société. Des réponses ont été cherchées ailleurs, en Orient, réponses à nos manques, à nos épuisements.¹

Aux niveaux les plus avancés, les cultures théâtrales occidentales et asiatiques ne sont plus à séparer. Certains théâtres classiques asiatiques ont eu une telle influence et un tel charme pour les hommes de théâtre occidentaux que pendant le XXe siècle les différentes connaissances et les différents thèmes se sont entremêlés. [...] On peut dire que, à la fin du XXe siècle, les traditions japonaises du théâtre Nô et du théâtre Kabuki, les formes classiques du théâtre et de la danse indiennes, le théâtre classique chinois, les formes spectaculaires 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.²

¹ G. Banu, *Le théâtre Sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984, p. 6.

² N. Savarese, « Théâtre Eurasien », Article accessible le 19/02/2013 sur le site : <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la-a-propos-des-influences-orient/theatre-eurasien?lang=fr>

INTRODUCTION

Le 20^{ème} siècle étant révolu, on peut désormais avoir une vue d'ensemble sur son évolution historique. S'agissant du théâtre occidental, le 20^{ème} siècle est considéré comme une époque fertile, riche en créations multiples. Les textes précédemment cités nous confirment que le théâtre occidental, tout au long de cette époque, s'est inspiré largement des théâtres orientaux. C'est en grande partie dans les traditions scéniques orientales que prend sa source, en Occident, la pensée des écrivains, des théoriciens, et, bien entendu, des metteurs en scène qui assument un rôle primordial dans l'évolution esthétique du théâtre. L'importance de l'Orient, culture à laquelle j'appartiens et dont j'ai une connaissance intime, dans l'évolution du théâtre en Occident m'a naturellement conduit à vouloir étudier en profondeur la nature de ces apports et leur rôle dans la transformation de ce théâtre occidental au 20^{ème} siècle.³

A la fin du 19^{ème} siècle, le symbolisme littéraire commence à s'opposer au naturalisme qui tendait à l'imitation la plus fidèle de la réalité dans l'apparence extérieure. Le symbolisme privilégie la traduction d'émotions et intuitions intimes par la création de symboles poétiques. Ce symbolisme, toutefois, n'est pas toujours transposable dans la matérialité du plateau, ce qui incite écrivains et critiques à penser que la représentation idéale se situe dans l'esprit du spectateur. L'avènement du metteur en scène va situer le combat entre le symbolisme et le naturalisme dans l'expression scénique même. Aurélien Lugné-Poe et d'André Antoine expérimentent de nouvelles esthétiques de représentation et voient dans la mise en scène l'essence de la création théâtrale. Dès lors, le metteur en scène devient lui-même auteur, au point de jouer parfois un rôle prédominant. Tout au long du 20^{ème} siècle, cette évolution de la mise en scène, en s'accélégrant parfois brutalement, a pu conduire à une certaine anarchie. C'est pourquoi l'esthétique de la tradition scénique orientale, qui passe par des formes artistiques reproductibles, voire stéréotypées a pu fournir des repères et des garde-fous. Avec l'avènement de la mise en scène s'est déclenchée dans le théâtre occidental une révolution qui a remis en question toute l'ancienne conception du

³ Pour ôter toute ambiguïté aux termes « Occident » et « Orient » utilisés dans notre recherche, nous précisons qu'ici le terme « Occident » s'applique à l'Europe et que le terme « Orient » correspond à l'Extrême-Orient.

théâtre, avec la doctrine, la règle qu'imposaient autrefois les écrivains. Ainsi, on assiste à des efforts pour promouvoir un art scénique au sein des « théâtres d'art »⁴ et pour trouver une authenticité dans l'« art du théâtre »⁵ ; cette recherche demeure une préoccupation récurrente et un sujet de polémique du théâtre occidental.

Au début du 20^{ème} siècle, un contact direct avec les traditions scéniques orientales s'opère grâce aux voyages d'écrivains tels que Victor Segalen, Paul Claudel et Henri Michaux. Claudel, qui a séjourné en Orient et s'est imprégné profondément de la culture orientale, comme en témoigne son ouvrage *Connaissance de l'Est*⁶, y a trouvé une inspiration pour son écriture théâtrale, voire pour son approche de la mise en scène. Grâce aux diverses expositions universelles et coloniales, à certaines visites en Occident d'artistes orientaux tels que Sada Yacco et Mei Lan-Fang, la réception des théâtres orientaux donne au théâtre occidental une ouverture vers une appréhension différente de l'authenticité de l'art du théâtre. Surtout, ceux qui prônent la rupture avec le théâtre réaliste, en recherchant une nouvelle forme de théâtre, trouvent une inspiration profonde dans les théâtres orientaux ; c'est le cas d'Edward Gordon Craig, l'antinaturaliste, de Vsevolod Meyerhold, dès son époque symboliste, ou de ceux qui n'appartiennent pas à quelque « -isme », mais qui ont envie de créer leurs propres formes théâtrales, tels Bertolt Brecht et Antonin Artaud.

Les personnes que nous mentionnons ci-dessus font partie, incontestablement, des plus grands théoriciens du théâtre d'aujourd'hui ; il est même fort probable que leurs théories influenceront encore les générations suivantes. Or le théâtre oriental demeure pour eux un rêve, il apparaît comme le « théâtre idéal » ; il leur apporte repères, modèles et inspiration, il complète et éclaire leurs pensées, leur permettant de théoriser parfaitement leur forme théâtrale personnelle et de faire advenir un nouveau théâtre occidental. Craig écrivait en ce sens :

⁴ « Le théâtre d'art se présente d'emblée comme le pôle opposé de ce dont la mise en scène souhaitait se séparer, à savoir le "théâtre de loisir". [...] le théâtre d'art confirme sa légitimité : sans lui, laisse-t-il entendre, il n'y a point d'art, il n'y a que métier et manipulation d'un savoir acquis, le plus souvent réduit à une collection de clichés ». G. Banu, « Les Cent Ans du théâtre d'art », in *Les cités du théâtre d'art*, Paris, Théâtrales, 2000, p. 18.

⁵ « L'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse ; il est formé des éléments qui les composent ». E.D. Craig, *De l'art du théâtre*, Paris, Circé, 1999, p. 129.

⁶ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*, Paris, Gallimard, 1974.

Après avoir travaillé pendant de nombreuses années, cherché les voies et les moyens de créer ce qui, enfin, nous apparaît de jour en jour plus clairement, il sera permis de s'aventurer dans cet Orient avec plus d'assurance, pour y trouver aide et encouragement.⁷

Mais quelles raisons objectives nous invitent à nous aventurer dans cet Orient ? Selon quelle conception nous référons-nous au théâtre oriental ? Quels sont ces aides et encouragements que peuvent en espérer les metteurs en scène ? Voilà les interrogations à partir desquelles s'engagera notre étude.

En s'appuyant sur cette lointaine référence, Craig adopte une attitude prudente : pour cette « aventure » il convient de bien se préparer avant de partir en exploration⁸ ; tandis que Meyerhold s'adresse hardiment au théâtre du passé où il « a depuis longtemps déjà pillé les Japonais⁹ » pour y trouver une direction de recherche dans ses « studios ». Pour fermer la voie d'accès à la métaphysique prônée par la convention théâtrale antérieure, Brecht fait appel également aux techniques du théâtre oriental, tout en se tournant vers une pensée politique. Le théâtre ne crée plus seulement l'effet d'« illusion », mais il recherche aussi la « lucidité ». Artaud, qui se passionne radicalement pour la métaphysique du théâtre oriental, rejette le théâtre conventionnel d'Occident en affirmant que « le théâtre est oriental¹⁰ ». Certes, chez ces innovateurs l'Orient est une source incontestable, mais leur conception initiale du théâtre ne provient pas de l'Orient. Notre étude porte sur la façon dont ces innovateurs abordent le théâtre oriental et s'en inspirent pour affiner leurs théories audacieuses.

Avec ces « découvertes »¹¹, de nouvelles esthétiques théâtrales sont élaborées, qui hantent tous les continuateurs pressés par le désir de les mettre en œuvre ; qu'il s'agisse « de ce théâtre épique dont Brecht, mort en 1956, avait échafaudé la théorie, construit la méthode et laissé des modèles », ou du « "théâtre de la cruauté" qu'Artaud, mort en 1948, avait rêvé », voire des deux simultanément à partir des années

⁷ E. G. Craig, *Le théâtre en marche*, Paris, Gallimard, 1964, p. 72.

⁸ « Il est dangereux de se familiariser trop tôt avec l'évolution mûrie à l'étranger d'un art qui devrait se « redégager » de son terrain d'origine ». *Idem*.

⁹ S.M. Eisenstein, *Le film : sa forme/ son sens*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1976, p.24.

¹⁰ Cité par Ariane Mnouchkine dans : J. Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, Paris, Théâtrales, 2001, p. 47.

¹¹ « Ces théâtres qui, dans les premières décennies du siècle, étaient une "découverte" (qu'on pense à la "découverte" du théâtre Kabuki par Meyerhold et par Eisenstein ; à la "découverte" du théâtre balinais par Artaud ; à la "découverte" du théâtre chinois par Brecht), à la fin du siècle font partie du canon consolide de l'art théâtral ». N. Savarese, *op.cit.*

soixante¹². Ces deux théâtres s'inspirent profondément du même théâtre oriental, mais engendrent deux esthétiques opposées aussi passionnées :

Là encore, Brecht et Artaud ont trouvé sinon des disciples du moins un écho. Tout différents, voire opposés, qu'ils soient, l'un et l'autre avaient mis l'accent sur la nécessité de transformer radicalement la pratique même du théâtre ou, pour parler en langage brechtien, son mode de production.¹³

« Radicalement », Artaud rejette la fonction de « représentation » du théâtre en déclarant : « le théâtre est le seul endroit où un geste fait ne se recommence pas deux fois¹⁴ ». D'après Brecht, le théâtre est une « praxis » qui n'est limitée ni dans le lieu ni dans le temps, « praxis » qui éveille les spectateurs en les confrontant à une contestation radicale de la société. Ainsi, Brecht modifie les procédés dramaturgiques, en se détournant du modèle aristotélicien. Son langage théâtral implique tous les éléments du théâtre ; l'écriture textuelle, la mise en scène et les techniques de régie pour créer l'« effet-V ». Ces transformations de la pratique théâtrale diversifient les fonctions du théâtre : il n'est plus seulement un art de la représentation, mais aussi une force modulable qui permet soit, sur le plan individuel, un travail d'ascèse (Artaud), soit, sur le plan collectif, une action politique (Brecht). Le théâtre devient un lieu à la fois esthétique et pédagogique où l'acteur se forme pour devenir un « acteur » et aussi un « homme », s'exerçant à incarner son « personnage » sur la scène et dans la vie réelle. Ainsi, apparaît l'« acteur saint »¹⁵ : façonné par son travail scénique de telle sorte qu'il « maîtrise le moindre de ses réflexes, [et] puisse encore, à chaque représentation, accomplir un don total de soi au public¹⁶ ». Un tel but exige des gens du théâtre une nouvelle formation plus rigoureuse et quasi monacale, tant au plan de la connaissance et de la maîtrise du corps qu'à celui du respect de la dimension spirituelle du l'engagement théâtral. Par conséquent, la référence au théâtre oriental a changé. Alors qu'on s'intéressait à l'esthétique du théâtre, on se tourne vers « son mode de production » :

A partir des années 60, l'attention se porte de plus en plus souvent sur l'entraînement oriental, sur la voie qui mène vers le signe, beaucoup plus que sur le signe lui-même, c'est la pensée et non l'esthétique qui se présente comme principal levier de mise en accusation de l'Occident.

¹² B. Dort, *Théâtre en jeu*, Paris, Seuil, 1979, p. 18.

¹³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴ A. Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », in *Le Théâtre et son Double*, cité par B. Dort, *Ibid.*

¹⁵ L'expression est de Grotowski.

¹⁶ B. Dort, *Théâtre en jeu*, *op.cit.*

[...] De l'esthétique à la pensée orientale, de l'œuvre à l'entraînement, du signe à sa préparation.¹⁷

Si la première étape de référence du théâtre oriental est la découverte de la forme extérieure, esthétique, cette deuxième étape est la pénétration de la pensée intérieure, éthique. Les metteurs en scène tels que Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook et Ariane Mnouchkine ne le connaissent plus uniquement de manière « livresque » ni même en spectateurs. Ils voyagent et séjournent personnellement en Asie, travaillent étroitement avec les acteurs orientaux. Imprégnés de la culture orientale, ils se mettent à osciller entre deux cultures opposées, la leur propre et l'exotique, plus précisément l'occidentale et l'orientale, et par osmose les deux cultures s'interpénètrent dans leur esthétique du théâtre et leur réflexion sur la philosophie de la vie. Cependant, comment les Occidentaux s'imprègnent-ils de la pensée et de la culture orientale ? Comment cette osmose entre les deux civilisations façonne-t-elle leur personnalité et se reflète-t-elle dans leur création théâtrale ? Nous tenterons de constater, analyser, élucider comment le centre d'intérêt des metteurs en scène occidentaux du 20^{ème} siècle s'est déplacé du théâtre oriental à la culture orientale. Loin de s'en tenir à imiter ou reproduire le théâtre oriental, certains d'entre eux ont assimilé la culture orientale au point de s'en inspirer pour la conduite même de leur vie.

Ainsi, chacun d'eux établit son théâtre propre comme un sanctuaire, dans le but de rompre le théâtre médiocre et ordinaire « pour rencontrer ceux qui ne sont jamais touchés par une tournée théâtrale normale ¹⁸ ». Négligeant la démarcation Occident/Orient, il se situe au « Centre » où « est le point de convergence possible pour différentes cultures ¹⁹ ». Le Théâtre Laboratoire de Grotowski, l'Odin Teatret de Barba, Le CIRT²⁰ de Brook et le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, prennent toujours d'abord en considération l'acteur. Les recherches sur une formation nouvelle combinent plusieurs modèles. Le caractère international des troupes donne à leur travail une dimension pluraliste. L'expérience du théâtre devient donc le champ d'expérimentation d'une autre vision du monde et d'un autre rapport au corps. La pensée, la culture orientale conservée dans une tradition profonde et immuable du mythe et de la sagesse ancestrale ont servi de maîtres à ces grands novateurs, les

¹⁷ G. Banu, *op. cit.*, p. 139.

¹⁸ P. Brook, *Point de suspension*, Paris, Seuil, 1992, p. 144.

¹⁹ *Ibid.*, p. 144.

²⁰ Centre International de Recherche et de création Théâtrale

aidant à trouver la voie « juste » : un langage théâtral lisible et visible qui permette d'avoir l'intuition de la vie dans sa profondeur. Le théâtre est le jeu de notre vie. En ce sens, Mnouchkine conclut :

Donc, je dirai que l'acteur va tout chercher en Orient. A la fois le mythe et la réalité, à la fois l'intériorité et l'extériorisation, cette fameuse autopsie du cœur par le corps.²¹

Opérant l'« autopsie du cœur par le corps », cette quête de l'art de l'acteur n'est plus menée simplement sous l'angle de la technique ou de l'esthétique, mais aussi de l'éthique et de la spiritualité. Il s'agit donc bien d'un travail fondamentalement anthropologique, au sens étymologique et philosophique du terme, (*anthrôpos*, homme et *logia*, science)²². C'est la raison pour laquelle Barba fonde l'I.S.T.A.²³ en 1979 où il recherche méthodologiquement et scientifiquement le jeu de l'acteur dans la dimension transculturelle afin d'engendrer l'acteur universel : l'« acteur eurasien ».

Après ces exemples, nous pourrions conclure que le théâtre occidental ne peut plus être dissocié du théâtre oriental qui a apporté des éléments essentiels à l'élaboration de ses grandes théories depuis le 20^{ème} siècle. C'est en effet le point de vue de Savarese : « Aux niveaux les plus avancés, les cultures théâtrales occidentales et asiatiques ne sont plus à séparer²⁴ ». Les théoriciens et les metteurs en scène occidentaux incorporent le théâtre oriental dans leur théâtre avec des conceptions à la fois divergentes et convergentes, avec cohérence et incohérence, poussant sans arrêt le théâtre contemporain jusqu'à un niveau avancé. Dans cette perception, notre tentative est de retracer les apports du théâtre oriental dans la démarche de chacun des grands théoriciens et metteurs en scènes d'Occident qui se réfèrent profondément aux théâtres orientaux au 20^{ème} siècle.

Tout d'abord, nous étudierons le mode de transmission du théâtre oriental en Occident pour comprendre dans quelles conditions les metteurs en scène ont été mis en contact avec le théâtre oriental. Ensuite, nous examinerons les aspects du théâtre oriental qui attirent le monde du théâtre occidental. Nous nous attacherons ensuite à plusieurs personnalités exemplaires pour le développement du théâtre européen, en constatant leurs différences de points de vue sur la question et en identifiant les influences

²¹ Cité par J. Féral, *op. cit.*

²² Selon Le Petite Robert

²³ International School of Theatre Anthropologie (Ecole Internationale d'Anthropologie Théâtrale)

²⁴ N. Savarese, *op. cit.*

reflétées dans leurs esthétiques théâtrales. Bien entendu, il ne faut pas seulement constater, mais plus encore attester l'efficacité de ces influences, confirmer leur importance pour les entreprises de rénovation du théâtre occidental. Puisque le 20^{ème} siècle est l'époque la plus féconde dans l'histoire du théâtre occidental, nous pensons, qu'à travers la compréhension des apports des traditions scéniques orientales dans les théories esthétiques et les pratiques de ce théâtre, nous pourrions avoir des repères fiables pour faire évoluer sans cesse la mise en scène, l'art du théâtre de l'avenir.

Première partie :
La transmission du
théâtre oriental en
Occident

Chapitre I : La référence des écrivains symbolistes

S'inspirant de l'esthétique théâtrale de la génération romantique dans sa double « aspiration »²⁵ au réalisme historique et à la poésie, ses successeurs poussent à l'extrême leur recherche dans ces deux directions opposées. Il en résulte dans les années 1880-1890 une vaste polémique au sein du théâtre entre la tendance naturaliste et la tendance symboliste.

Sous l'influence de la doctrine de Schopenhauer qui veut démontrer que le monde tel que nous le connaissons n'est que notre représentation et n'a pas de réalité en soi, le symboliste pressent que l'unique monde existant réellement nous est tout intérieur, celui que nous avons pensé, construit, voulu, revêtu des embellissements dont nous l'avons orné. A l'instar d'une évocation magique, le monde n'est qu'un « rêve de notre cerveau ». Aussi les écrivains symbolistes rejettent-ils le naturalisme qui imite le « faux » monde réel et prétendent recréer un monde en nous, dans notre vision intérieure, entièrement spirituelle. Une sorte de néoplatonisme : la réalité apparaît seulement comme allusion à une réalité spirituelle supérieure. Tendus vers cette « réalité », le symboliste se lance dans le mystère et la religion, en privilégiant une forme occulte, en écartant le monde réel; il s'inscrit dans la poésie, étroitement liée avec le sacré et le divin, il se rapproche de l'esprit supérieur :

Tout chant religieux est poésie, toute poésie est prière. Et les paroles qui s'échappent de la bouche du poète s'élèvent ainsi qu'un hymne à la gloire du dieu, ordonnateur de toutes choses, comme le chant de l'alouette s'envole vers le soleil levant à la naissance du matin. C'est pourquoi le poète demeure pour Platon « une chose légère, ailée et sainte ».²⁶

Dans cette conception de la poésie, le symbolisme retrouve la mission sacrée qui consiste à éduquer l'esprit, à le hausser au-dessus de lui-même, en somme à l'aider à passer à la vie éternelle. En un mot, le symbolisme affirme la primauté absolue de l'esprit, et s'efforce donc de satisfaire les besoins de notre âme. Pour répondre à ces exigences spirituelles, les écrivains symbolistes percent le mystère des mots et découvrent le pouvoir magique qu'ils recèlent et qu'ils exercent sur la pensée. Ils donnent au vers une construction et une valeur musicales. Cette force poétique permet

²⁵ « [...] la représentation romantique de l'Histoire est prise entre deux aspirations pas toujours faciles à concilier : un réalisme mimétique qui montrerait les événements comme ils se sont effectivement passés, et une liberté poétique récemment conquise sur le dogmatisme néoclassique qui légitime bien des écarts par rapport à la vérité des historiens ». J.-J. Roubine, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Paris, Bordas, 1990, p. 86.

²⁶ G. Marie, *Le théâtre symboliste*, Paris, A.-G. Nizet, 1973, p. 34.

de saisir l'essentiel du monde et de la vie et de l'inscrire en symboles qui comportent une dimension métaphysique, qui relie l'homme avec la divinité comme dans toutes les religions, ou avec les esprits dans une conception magique de l'existence :

Car le symbole est à la base de toutes les religions, même les plus primitives. C'est en quelque sorte un langage sacré, la communication subtile et mystérieuse de l'homme avec la divinité ; ce qui justifie son côté hermétique. Le symbole est aussi le Signe entre l'homme et les esprits (bon et mauvais) et c'est pourquoi il a sa place dans la magie.²⁷

Assurément, le symbole poétique est le médium que l'écrivain symboliste utilise comme substance de création. Il s'ancre dans la force magique qui constitue l'univers hermétique ou dans la force religieuse qui constitue l'univers spirituel. Paradoxalement, depuis le Siècle des Lumières, la recherche de la Vérité du monde par la connaissance et la science au moyen de la Raison est un des principaux courants de pensée en Occident. Est-ce pour cela que le symbolisme jette son dévolu sur un autre angle de vue en refusant l'univers matériel tangible ? Gisèle Marie propose, pour expliquer cette évolution, l'hypothèse suivante :

C'est l'époque de la naissance de l'industrialisme, du bruit ; le développement du machinisme commence à éveiller l'inquiétude. Le petit groupe d'hommes qui allaient se nommer les Symbolistes, présentait-il en son subconscient que ce progrès, en proliférant ses créations industrielles et scientifiques, deviendrait force anonyme menaçante pour l'homme jusqu'à effacer peu à peu son visage, et tendrait à le reléguer au second plan du monde, cessant d'être sujet pour devenir objet ?²⁸

Face à l'inquiétude quant aux conséquences de la modernité industrielle et scientifique, le symbolisme insiste pour retourner à notre Origine : l'esprit pur non corrompu par le monde matériel. Il renvoie aux sources de l'Antiquité et du Moyen Age²⁹ où la force spirituelle n'était pas encore remplacée par la Raison scientifique. Quasi initiatique, elle ne s'adressait qu'à l'élite des esprits. En fonction de cet aspect, bien entendu, une autre source semblable venant de l'Orient suscite chez eux un ardent intérêt : le mythe indien du Veda³⁰. Ce mythe cosmogonique qui traite des lois primordiales de la nature, de la religion et de la société

²⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁹ « Le Moyen Age demeure l'époque d'incubation, ou mère ; tout depuis est alliage, avec l'antique, pour composer cette vaine, perplexe, toujours échappant Modernité ». S. Mallarmé, « Magie, Dossier de « Divagations » », in *Œuvre complète tome 2*, Paris, Gallimard, 2003, p. 307.

³⁰ Depuis le 19^{ème} siècle, l'Orient est le lieu où les Français recherchent une réalité exotique et spécialement séduisante. Saïd constate que « C'est évident pour les pèlerins hommes de lettres, à commencer par Chateaubriand, qui trouvèrent dans l'Orient une scène en sympathie avec leurs mythes, leurs obsessions, et leurs exigences personnels ». E. Saïd, *L'Orientalisme*, Seul, 2003, p.197. Certes, le mythe de l'Orient apporte une satisfaction spirituelle personnelle aux écrivains occidentaux, et aussi les symbolistes s'en inspirent en réalisant leurs œuvres. Par exemple, Elémir Bourges, l'un des écrivains symbolistes et aussi un métaphysicien, est « passionné de philosophie hindoue, il adopte beaucoup de ses principes et aurait aimé avoir une autre vie pour écrire un *Mahâbhârata* ». G. Marie, *op.cit.*, p. 149.

concerne la création du monde. A la différence des autres religions, il n'a pas de créateur humain. Il est anonyme et sans âge. Il se présente comme éternel et se transmet de génération en génération. Assimilable à la divinité pure, ce mythe « nous fait assister à la naissance ainsi qu'à la formation des doctrines primitives religieuses qui sont familières à notre esprit³¹ ».

En fait, depuis l'Antiquité, l'Occident considère l'Orient comme un lieu plein de fantaisie et d'exotisme³². Du Proche-Orient à l'Extrême-Orient, les voyageurs occidentaux explorent sans fin les diverses traditions séculaires et les cultures enracinées. Ils vivent une extraordinaire expérience et leur témoignage reste dans l'inconscient occidental comme une évocation obsédante. Vers la fin du 19^{ème} siècle, la Raison est en crise, les écrivains occidentaux penchent pour le renouveau religieux accompagné d'un développement de l'ésotérisme et du fantastique³³. L'Orient, dont l'Occident apprécie le retard par rapport à la modernisation, et qui garde intactes ses origines, leur propose donc une source fantastique et spirituelle par laquelle les écrivains occidentaux peuvent échapper à l'apparence réaliste de la modernité et « fondre l'esprit avec l'action physique³⁴ ». Dans la même ligne, l'Orient est devenu l'une des sources profondes auxquelles les écrivains symbolistes peuvent puiser.

Cependant, évidemment, l'esthétique théâtrale était dominée principalement par les écrivains. Elle s'était élaborée et avait évolué d'abord sous une forme littéraire. D'autre part, influencés par la technique photographique, source d'une conception moderne de la dramaturgie, les écrivains naturalistes créaient leur œuvre théâtrale en prétendant « photographier » une image du réel. Ils ne considéraient pas seulement le texte écrit, mais aussi les conditions de représentation scénique. Au contraire, les écrivains symbolistes, visant à échapper à ce monde matériel, avaient recours à des éléments d'ésotérisme qu'ils transformaient en vers et symboles poétiques. Sous la forme littéraire, ils créaient un autre monde, spirituel, qui n'existait que dans notre âme. Ainsi, la représentation scénique n'était jamais une obligation selon eux ; ils préféraient que leur œuvre soit seulement lue³⁵. Mais si le drame n'est que lu, devons-

³¹ S. Mallarmé, « Les dieux antiques », in *Œuvre complète tome II*, Paris, Gallimard, 2003, p. 1463.

³² E. Saïd, *L'Orientalisme*, Paris, Seuil, 2003, p. 13.

³³ J.Y. Tadié, *Introduction à la vie littéraire du 19^{ème} siècle*, Paris, Dunod, 1998, p. 139.

³⁴ E. Saïd, *op.cit.*, p. 210.

³⁵ « La scène est le lieu où meurent les chefs-d'œuvre, parce que la représentation d'un chef-d'œuvre à l'aide d'éléments accidentels et humains est antinomique ». M. Maeterlinck, in « Menus propos – 1890 – Le Théâtre », in *Œuvre I Le Réveil de l'âme Poésie et Essais*, Bruxelles Complexe, 1999, p. 461.

nous le définir comme une « œuvre théâtrale » ou seulement comme une « œuvre littéraire » ?

Par ailleurs, les moyens de représentation étant encore limités à cette époque, étaient-ils en mesure de traduire scéniquement la conception dramatique renouvelée du théâtre symboliste ? Voilà une des causes de la crise du texte dramatique et de la représentation théâtrale à la fin du 19^{ème} siècle.

Le metteur en scène en recherche et les Nabis

Le fossé des mises en scène

Depuis le 20^{ème} siècle, le metteur en scène lutte contre la crise du texte dramatique et de la représentation théâtrale. Il voit son autorité remplacer celle de l'écrivain, lors de la transposition de la pièce dans l'espace, trois dimensions du théâtre. Il s'efforce de trouver la solution au problème de la représentation.

Après les réflexions de Zola sur *Le Naturalisme au théâtre*, Antoine mettait en œuvre la doctrine naturaliste sur le plateau du Théâtre Libre en créant un « monde vivant » opposé au « monde littéraire »³⁶. Cette démarche naturaliste a été très vite suivie par une réaction symboliste, conduite par Paul Fort et Lugné-Poe, qui, inspirés par Mallarmé, ont tenté de transfigurer ce « monde vivant » en « rêve »³⁷. Par conséquent, à ces deux conceptions opposées correspondaient deux conceptions de la mise en scène opposées. Etant un nouveau langage, la mise en scène déplace le théâtre du texte à l'objet visuel, exploitant l'évolution des techniques scéniques. Au-delà du texte, l'authenticité de l'art du théâtre était ainsi affirmée par les metteurs en scène. Les anciens modes d'illusion ne convenaient plus à ce besoin de nouveauté ; la révolution scénique du théâtre se fait sentir.

Le théâtre naturaliste a poussé à l'extrême la convention traditionnelle, l'illusion mimétique, en renforçant dans la représentation l'imitation minutieuse du réel concret dans une société donnée. En saisissant l'indication de Zola par lequel le théâtre « a fatalement commencé par le côté matériel, par la reproduction exacte des milieux »³⁸, le théâtre naturaliste mettait en cause l'ancienne conception de l'illusion scénique et

³⁶ « Rien n'est singulier comme la formation de ces deux mondes si tranchés, le monde littéraire et le monde vivant ; on dirait deux pays où les lois, les mœurs, les sentiments, la langue elle-même, offrent de radicales différences ». E. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Bruxelles, Complexe, 2003, p. 57. *Le Naturalisme au théâtre* est une suite d'articles parus dans le *Bien public* à partir du 1868 et réunis en 1881 sous ce titre.

³⁷ « On y voit déjà s'amorcer cette conception spiritualiste de l'univers dont se réclameront plus tard Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam, et qu'adopteront, dès leurs débuts, les jeunes symbolistes : « C'est au-dedans de nous que mène le chemin mystérieux. En nous où nulle part se trouvent l'éternité des mondes, le passé et l'avenir. Le monde extérieur est le monde des ombres, il jette son ombre dans le royaume de la lumière ». Et plus loin : « Le monde devient rêve, le rêve devient monde ». G. Marie, *op.cit.*, p. 24.

³⁸ Emile Zola, *op.cit.*, p. 89.

montrait les vrais objets de notre quotidienneté afin de rechercher l'illusion du vraisemblable en créant un lieu scénique dans lequel les personnages « vivent bien de la vie qu'ils doivent vivre !³⁹ » A travers ce procédé mimétique, le théâtre naturaliste croyait qu'il avait trouvé la « vérité » sur la scène. Néanmoins, cette manière brute d'imiter le réel était estimée trop « banale »⁴⁰, en contradiction avec ce que devait être une œuvre artistique. Le théâtre symboliste, lui, rejetait la convention vulgaire en rêvant d'un nouvel espace-temps théâtral : les contraintes de la nature, l'inerte réel s'effaceraient ; la scène serait estompée par des suggestions optiques imprécises ; ainsi serait privilégiée la valeur musicale du texte, et tous les éléments seraient réunis dans une unité organique. Se distinguant du théâtre naturaliste par la conception de la « vérité », le théâtre symboliste a méprisé les vrais objets scéniques. Il les évacuait et se portait vers un concept dépourvu de réalité tangible. Il n'installait que la substance suggérée dont l'existence est incontestable : l'âme. En conclusion, le naturalisme conduit au matérialisme tandis que le symbolisme tend vers l'idéalisme⁴¹.

Le recours à l'Orient des Nabis

L'avènement de la mise en scène confirme que l'œuvre théâtrale est une « œuvre spatialisée ». Même un drame, non destiné par l'auteur à la scène, un metteur en scène peut véritablement le réaliser. Dans ce cas, le théâtre ne privilégie pas seulement le texte, mais aussi la représentation scénographique. Par sa collaboration avec les Nabis⁴², peintres qui refusaient la doctrine académique prônant l'imitation de la nature à l'aide de procédés illusionnistes, le metteur en scène symboliste faisait se croiser le

³⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁰ « Elle (la scène naturaliste) dénonce en effet le manque de rigueur de ces pratiques banales qui confondent trop facilement convention et facticité, stylisation de stéréotype ». J.-J. Roubine, *op.cit.*, p. 105.

⁴¹ Sans doute, le symbolisme est véritablement un idéalisme. Il utilise l'abstraction nécessaire à l'évocation lointaine, afin de produire du symbole.

⁴² Les Nabis sont des disciples de Paul Gauguin selon qui l'artiste n'est pas obligé d'imiter la nature, et la peinture a le « droit » d'utiliser la couleur pure, de simplifier les formes et d'interpréter ce qu'il voit. Sérusier réunit des artistes et forme le groupe « Nabis » - le nom d'origine d'Hébraïque qui signifie « prophète » - comme le suggère ce nom à caractère mystique, les Nabis ont la conviction d'annoncer l'avenir de l'art par le choix d'une expression « rare » pour se distinguer des autres. Ils prônent le caractère spectaculaire et la forme audacieuse pour l'expression forte par les lignes, les couleurs et la composition qui transforme artificiellement la nature en atteignant de l'âme. Maurice Denis devient le porte-parole des Nabis en formulant des théories issues l'audacieuse expérience picturale, ce qui lui confère bientôt un rôle prépondérant au sein du groupe. Cependant une activité théâtrale permet aux Nabis de découvrir le contact du public et de participer à des expériences novatrices. Ils collaborent avec le Théâtre d'Art, le Théâtre d'œuvre et aussi le Théâtre libre sur les décors et les programmes.

théâtre et les arts plastiques. Ayant la même affinité pour l'art symboliste, le metteur en scène Paul Fort recherchait avec les Nabis une expression spatiale du théâtre où puissent se répondre les textes et les poèmes symbolistes. Ils suivaient la tendance de l'idéalisme à négliger le réel et à favoriser le rêve ; ils enveloppaient la scène dans une série d'éléments tels que gaz, parfum, voix d'un acteur caché derrière un rideau de mousseline, ou encore toile peinte de forme suggestive⁴³, en visant à transformer cet espace « vrai » en « rêve ». Maurice Denis se remémore :

Nous exposions. Nous bossions des décors pour le Théâtre d'Art de Paul Fort, pour l'Œuvre de Lugné-Poe. Et quels décors, pour quelles pièces ! D'Ibsen et de Maeterlinck jusqu'à Ubu-Roi, ce fut une série de découvertes, de révélations : l'art de la mise en scène se transformait aussi ; le trompe-l'œil proscrit faisait place au décor d'imagination, à la tenture de rêve.⁴⁴

Ce nouvel essai libérait la scène des présupposés mimétiques et faisait la place aux autres arts, comme l'art décoratif, l'art pictural et l'art architectural, en révélant le caractère synthétique de l'art du théâtre⁴⁵. A travers le concours de ces disciplines, l'esthétique de l'Orient se transportait indirectement dans le théâtre occidental par l'intermédiaire des Nabis. Ceux-ci, influencés par l'estampe japonaise, se miraient dans leur décor scénique, mélange de fantaisie et d'« exotisme ». D'après l'observation de Mireille Losco-Lena :

La représentation discontinue et stratifiée de l'espace symboliste a trouvé l'un de ses modes les plus récurrents dans le recours, au Théâtre d'Art de Paul Fort, à des toiles peintes et découpées en plusieurs parties, rappelant les paravents japonais qui ont tant influencé les Nabis.⁴⁶

Suivant l'idée de Gauguin qui utilisait l'art japonais comme une introduction à sa période « primitive »⁴⁷, les Nabis cherchaient aussi dans l'étude de l'art japonais à

⁴³ J. Robichez, *Le symbolisme au théâtre*, Paris, L'Arche, 1957, p. 110-117.

⁴⁴ M. Denis, *Théories*, Paris, Hermann, 1964, p. 63.

⁴⁵ Au début de l'avènement de la mise en scène, l'essai de synthèse des arts, sous l'influence de Wagner, était fréquent sur le plateau symboliste. Le problème d'union des arts a préoccupé les théoriciens et les écrivains symbolistes. Car, le metteur en scène utilisait trop éléments comme parfum, couleur, vapeur, son, par lesquels l'art du poète risquait d'être supplanté. Ceci a démenti la conception du symbolisme selon laquelle l'art du théâtre doit avantager l'art du poète. C'était pourquoi ce tâtonnement des débuts resta sans lendemain, et par la suite, Lugné-Poe et Copeau s'orientaient vers la voie de la simplicité et du dépouillement.

⁴⁶ M. Losco-Lena, « Une scène polytopique : au croisement du naturalisme et du symbolisme » in *Mise en scène de la forme dramatique 1880-1910*, Etudes théâtrales no 15-16, Louvain-la-Neuve, 1999, p. 145.

⁴⁷ « Dans son rêve d'un « atelier des Tropiques », Gauguin se sentait surtout attiré par l'Asie, orientale. Lorsqu'il partit pour Tahiti en 1891, il utilisa l'art japonais comme une introduction à l'art « primitif »

découvrir leur propre inspiration. La parenté entre l'art oriental et l'esthétique symboliste leur permettait de satisfaire pleinement leur inclination pour cette source exotique. Par cette attitude ouverte s'opposant au conservatisme académique, les Nabis avouaient franchement que l'estampe japonaise était l'une des sources d'inspiration de leurs œuvres artistiques insolites⁴⁸. Dans cet art japonais, ils découvraient une authenticité de l'art et une expression de simplicité primitive, qui n'étaient pas du tout une imitation de la nature, et correspondaient parfaitement à leur conception. Pour eux, l'art est « la sanctification de la nature »⁴⁹, c'est la raison pour laquelle il faut trouver un procédé d'expression pour manifester son caractère sacré : revenir au primitif, « [être] naïf. Faire bêtement ce qu'on voit »⁵⁰. Exprimer la nature à travers son propre « tempérament »⁵¹ par lequel on dévoile inconsciemment son état d'âme artistique. Ainsi, on est heureux de vivre de cet art, « triomphe universel de l'imagination des esthètes sur les efforts de bête imitation, triomphe de l'émotion du beau sur le mensonge naturaliste⁵² ».

Les Nabis adoptaient donc une attitude à la fois éclectique et exclusive : très ouverts aux formes d'art antique, médiéval et oriental, ils refusaient absolument tout académisme, et cherchaient une interprétation des phénomènes sensoriels. Ils affirmaient ainsi une personnalité artistique propre. L'art japonais leur apportait un modèle artistique nouveau, radicalement différent aux yeux des Européens. Son « goût naturel de la synthèse » et sa « simplification des formes » satisfaisait la volonté de simplification expressive des objets qui caractérisait les Nabis⁵³. En transposant en symbole la sensation reçue de l'objet réel, l'artiste évoquait le mystère dont la simple suggestion favorise le rêve. Il suivait l'exemple de Mallarmé :

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve.⁵⁴

des îles du Pacifique ». U. Perucchi-Petri, « Les Nabis et le japonisme », in *Nabis 1888-1900*, Réunion des musées nationaux, Paris, p. 33-59.

⁴⁸ « Nous retrouvons, dans ces œuvres insolites, l'influence de l'estampe japonaise, de l'image d'Epinal, de la peinture d'enseigne, de la stylisation romane ». M. Denis, *op.cit.*, p. 58.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁵¹ « L'art c'est la nature vue à travers un tempérament », *Ibid.*, p. 35.

⁵² *Ibid.*, p. 45.

⁵³ U. Perucchi-Petri, *op.cit.*, p. 34.

⁵⁴ S. Mallarmé, « Réponse à l'enquête sur l'évolution littéraire entreprise » in *Œuvres complètes II*, Gallimard, Paris, p. 700.

La mise en scène symboliste et les Nabis

Dans la perspective des Nabis, l'œuvre d'art est une création autonome, elle n'est pas au service de la représentation de la réalité que nous apercevons, qui n'est pour eux qu'un donné brut. De ce fait, les Nabis tentent de traduire l'essentiel seulement à l'aide de quelques lignes expressives. Ils élaborent une fusion entre les éléments orientaux, les traditions picturales occidentales, et aussi l'art novateur de la photographie pour chercher un nouveau style qui leur soit propre. Adoptant aussi le principe de la peinture en aplat de couleurs, ils traduisent la réalité tridimensionnelle d'une manière quasi enfantine sans avoir recours ni aux procédés traditionnels occidentaux, ni au trompe-l'œil. En conséquence, leur surface plane et leurs lignes reprennent ce qui caractérise la peinture orientale en s'éloignant des procédés illusionnistes européens⁵⁵. Un nouveau style de tracé simplifié et synthétique a été inventé. A ce nouveau style des Nabis, le metteur en scène symboliste emprunte pour ses décors scéniques des symboles iconiques. Il parvient ainsi à transformer en « espace poétique » la simple réalité pour correspondre au texte symboliste. C'est la « manière » de Paul Ranson, quand il crée pour Paul Fort *Le Bateau ivre* de Rimbaud en s'inspirant à l'évidence de l'art japonais. De même, commente Mireille Losco-Lena :

La récitation du *Bateau ivre* de Rimbaud, présentée en février 1892, a lieu devant un paravent de Paul Ranson, constitué de quatre parties repliables où se déploie, en lignes courbes et arabesques japonisantes, un jardin sous-marin peuplé de monstres et de formes étranges. Le système décoratif du paravent, fondé sur un art de la découpe et de la juxtaposition des « icônes », se donne comme équivalent visuel au mouvement de pérégrination du poète.⁵⁶

Dans le désir de mettre en valeur le texte poétique, ils font résonner les vers dans un espace théâtral simplement suggestif ; cela permet aux spectateurs de se pénétrer de l'atmosphère onirique dégagée par le poème. Paul Fort réduit l'espace réel au « minimum » jusqu'à ce qu'il n'y ait quasiment rien à voir. Mais, si la mise en scène produit une œuvre spatiale destinée à être vue, cette antinomie rend la tendance sans lendemain⁵⁷. C'est la raison pour laquelle, tout en continuant dans la mouvance

⁵⁵ U. Perucchi-Petri, *op.cit.*

⁵⁶ M. Losco-Lena, *op.cit.*

⁵⁷ Comme le cas de *Bateau Ivre* est estimé également un échec. A la fin du spectacle, le théâtre était presque vide, et « il ne restait pour applaudir le nom du poète que « cinquante enragés » partagés entre leur admiration pour Rimbaud et leur mauvaise humeur pour l'insuffisante interprétation de son œuvre ». J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre, op.cit.*, p. 136.

symbolique, Lugné-Poe adoptera une posture plus subtile, se refusant à « autant de désinvolture que Paul Fort »⁵⁸, ce qui lui attire le mépris de la partie adverse :

Le symbolisme – si Symbolisme il y a – n’a donc rien à voir avec M. Lugné-Poe, entrepreneur de représentations théâtrales.⁵⁹

En fait, Lugné-Poe s’intéressait moins aux textes injouables du symbolisme. Il ne poursuivait plus l’expérimentation du Théâtre d’Art qui contraignait le théâtre à servir exclusivement le théâtre littéraire symboliste. Il s’inspirait de diverses doctrines théâtrales⁶⁰, sans vouloir se limiter à aucune d’elles. Il tentait de faire au théâtre comme une « œuvre d’art », ou au moins « remuer des idées »⁶¹. Et bien que, dans les articles de lancement, il ne prononçât plus le mot de symbolisme, personne ne peut en douter, son Théâtre d’Œuvre était fondé pour aller plus avant dans le parcours de Paul Fort. Sans doute, Lugné-Poe a vu les décors conçus dans un esprit nouveau expérimentés par les Nabis au Théâtre d’Art. Leur goût partagé pour l’art symboliste et une amitié solide les conduisirent à se regrouper pour une nouvelle tentative d’évolution théâtrale, tournée vers un jeu original, mais toujours fidèle aux exigences des symbolistes.

Cette alliance de jeunes artistes se fit remarquer d’abord par un programme inaccoutumé qu’un journaliste a qualifié de « morceau de papier barbouillé de grossiers caractères et sali d’un dessin puéril ». Il considérait pourtant ces artistes comme des « novateurs hautains » et leur groupe comme une « maison d’artistes »⁶². Pour ses premiers pas, Lugné-Poe puisait à des sources étrangères et anciennes⁶³. Le théâtre oriental est donc l’une des références intégrées dans son programme. Il n’est

⁵⁸ J. Robichez, *Lugné-Poe*, Paris, L’Arche, 1955, p. 110.

⁵⁹ Une série de réplique sur Lugné-Poe, qui été rédigée par Pierre Quillard, publiait dans *Le Figaro* en juin 1897. Cité par J. Robichez, *Ibid.*, p. 105.

⁶⁰ La formation théâtrale de Lugné-Poe est très éclectique. Au début, il est formé du Conservatoire par le professeur Worms. Il travaille également au Théâtre libre en qualité d’acteur et de régisseur. Au Théâtre D’Art, il participe aux trois essais malheureux de Dujardin. Grâce aux Nabis, il s’est détaché de sa part plus académique pour chercher sa propre voie.

⁶¹ J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre, op.cit.*, p. 193.

⁶² J. Robichez, *Lugné-Poe, op.cit.*, p. 120.

⁶³ Pour la première saison, Lugné-Poe a programmé des pièces scandinaves ; il présenta spécialement l’œuvre d’Ibsen au monde. Ayant obtenu un grand succès, il tendit à élargir son champ d’action en faisant de l’Œuvre un théâtre international. Il a donc programmé les saisons suivantes comme « une sorte d’histoire de l’art dramatique » dans laquelle il présentait le drame grec, médiéval, anglais, espagnol, félibréen. Après avoir examiné ses programmes, nous observons que son parcours ne l’enfermait jamais dans une seule forme théâtrale. Il se référait à la fois au théâtre occidental et oriental, au théâtre contemporain et ancien.

jamais simplement motivé par l'intérêt personnel pour l'exotisme de Lugné-Poe. Essentiellement, depuis ses études, le théâtre dramatique hindou était enseigné comme agent de destruction de la tendance psychologique et du goût de la nature⁶⁴ qui caractérisaient le naturalisme. Il était donc logique que Lugné-Poe y ait recours. Néanmoins, ce recours à l'Orient n'apparaît que comme la recherche d'un modèle du mysticisme littéraire qu'il tentait de mettre en œuvre et dont il favorisait l'introduction en Occident. Il n'importait dans son Théâtre de l'Œuvre que des éléments textuels du théâtre oriental⁶⁵. Quant à la tradition scénique orientale, Lugné-Poe n'a cessé de s'en tenir proche pour la mieux connaître, mais son travail de mise en scène n'en a pas été effectivement influencé. Nous observons, cependant, que Lugné-Poe ne connaissait le théâtre oriental que de manière livresque et par des conversations entre amis⁶⁶.

Il faut considérer que la mise en scène symboliste cherche une expression évocatrice de la part de mystère que recèle le texte. Il ne s'agit pas pour elle de représenter la réalité, mais de produire une atmosphère et des signes évocateurs. Essentiellement, l'objet de ce théâtre s'attache à faire entendre le texte poétique qui rappelle notre « âme dormeuse »⁶⁷. Ainsi, quand Lugné-Poe montait la pièce hindoue, *L'Anneau de Sakuntala*, il privilégiait l'expression psalmodique que Sarcey a critiquée :

Les acteurs de Lugné-Poe officient les vieilles œuvres sur un mode de plain-chant comme s'ils chantaient les uns la grand messe et les autres les vêpres. [...] Cette diction étonne d'abord, puis elle agace. Elle finit par devenir insupportable.⁶⁸

Pour la mise en scène, Lugné-Poe préférait, comme dans la scène indienne dont Lévi avait parlé dans son livre *Le Théâtre Indien*, « un décor simplifié, peu ou pas

⁶⁴ J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre, op.cit.*, p. 73.

⁶⁵ Pour familiariser les spectateurs avec les drames exotiques, Lugné-Poe a organisé des conférences pendant sa première saison et une partie de la seconde. Il s'y expliquait principalement sur la nécessité de « transition entre l'atmosphère de la rue Blanche et celle de l'Inde antique, de l'Angleterre élisabéthaine ou de la Norvège ». Léopold Lacour, Edmond Picard, Camille Mauclair ont été des conférenciers du Théâtre d'Œuvre. (Voir J. Robichez, *Lugné-Poe, op.cit.*, p. 121.)

⁶⁶ De 1880 à 1890, la multiplication des textes hindous traduits en français attirait les regards des intellectuels. En 1890, Sylvain Lévi a écrit *Le Théâtre Indien* qui fait écho aux réactions du public. Robichez a dit qu'il ignorait si Lugné-Poe avait lu cet ouvrage, mais il était sûr que c'était grâce à ses amis et à l'auteur A. F. Hérold, qui avait fait recevoir au Théâtre de l'Œuvre sa traduction de *Sakuntala*, que Lugné-Poe avait pu connaître la teneur du théâtre hindou. (Voir J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre, op.cit.*, p. 309)

⁶⁷ M. Maeterlinck, « Le réveil de l'âme », in *Œuvres I Le Réveil de l'âme poésie et essais*, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 307.

⁶⁸ Cité par J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre, op.cit.*, p. 310.

d'accessoires »⁶⁹. Mais, en fait, il ne faisait pas vraiment référence au théâtre indien. Nous pouvons le prouver par l'exemple du *Chariot de Terre cuite*. Lugné-Poe traitait cette mise en scène d'une façon capricieuse qui excitait l'hilarité. L'un des comédiens, Francis Jourdain, a dit :

Il y avait beaucoup de foulards russes, d'écharpes roumaines, de dessus de lit algériens, de robes japonaises, quelques armures, quelques tapis de la place Clichy et même – tout arrive – des châles des Indes [...]. Cette foule hindoue semblait avoir traversé l'espace et le temps en pillant, s'affublant d'oripeaux chipés [...] à Carthage, Rome, Tokio, Constantinople, Séville, chez Liberty et au Mont-de-Piété, au marché aux puces et dans la rue du Caire de la dernière Exposition universelle. Seule nous unifiait la couleur jaune de notre peau, l'ocre vraiment synthétique fourni par Lugné.⁷⁰

Malgré l'incohérence de cette mise en scène, elle donnait à voir des signes orientaux, faisait allusion à un espace-temps oriental correspondant au texte. Ceci mettait en cohérence ce que voyait, ce qu'entendait le spectateur et lui permettait d'accéder à l'effet poétique. Dans ces deux cas, nous pouvons donc nous rendre compte que même pour la représentation des textes orientaux, la tradition scénique orientale ne s'imposait pas à Lugné-Poe. Il ne voulait en rien l'imiter ni même la transformer. Il se contentait d'une atmosphère orientale suggérée par des moyens faciles⁷¹.

Cette « facilité » réduisait le réel à quelques signes décoratifs. Par rapport à la « complexité » du théâtre naturaliste remplissant la scène de tous les détails du réel, les Nabis s'inspiraient du modèle oriental pour transformer le « plein réaliste » en « vide symbolique ». Maurice Denis en explicitait les deux aspects :

Nous résumons la doctrine par la théorie des deux déformations: la déformation objective, qui s'appuyait sur une conception purement esthétique et décorative, sur des principes techniques de coloration et de composition, et la déformation subjective, qui faisait entrer dans le jeu la sensation personnelle de l'artiste, son âme, sa poésie, mais aussi un certain sentiment de la nature, lequel excluait, théoriquement du moins, l'abstraction et la « littérature ».⁷²

L'aspect objectif permet aux Nabis de déformer la Nature avec l'appui d'une certaine conception technique et esthétique par laquelle ils transforment le réel en signe suggéré en gardant l'harmonie du réel originel. Comme le proposait le maître d'Ukiyo-e Hokusai : « Il ne faut pas oublier que les choses appartiennent à un univers

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Cité par J. Robichez, *Ibid.*, p. 313.

⁷¹ « Lugné-Poe [...] En effet, tenter de plaire c'était aller dans le sens de la facilité, se rapprocher du théâtre courant qui n'a pas d'autre règle ». J. Robichez, *Ibid.*, p. 205.

⁷² M. Denis, *op.cit.*, p. 64.

dont nous ne devons jamais briser l'harmonie⁷³ ». Simultanément, l'aspect subjectif leur permet d'exprimer leur sensibilité et leur intuition artistique dans le processus de création. A travers ce subjectif personnel, nous pouvons choisir de retourner à l'état naïf et à « faire bêtement ce qu'on voit »⁷⁴. C'est pourquoi Hokusai avouait ingénument : « Enfin je compris à peu près la structure vraie de la nature, des animaux, des herbes, des arbres, des oiseaux, des poissons, des insectes⁷⁵ ». De manière semblable, les œuvres des Nabis apparaissent comme une allusion explicite en passant par une forme figurative. C'est la raison pour laquelle les Nabis créent des icônes symboliques reconnues par le public comme art authentique ; en correspondance avec le texte symboliste, elles sont utilisées dans le décor scénique.

De fait, à ces débuts de l'avènement de la « mise en scène », sa définition notion est encore imprécise – l'expression est même rarement employée. L'intervention du metteur en scène est mal définie et pas dissociée de la conception des décors, de l'interprétation, etc.⁷⁶. Ainsi, pour lutter contre le « vrai » naturaliste et découvrir une nouvelle expression scénique qui corresponde aux exigences de la dramaturgie symboliste, il est nécessaire de faire appel à des artistes peintres. Car l'orientation de leurs recherches picturales les rend plus aptes à concevoir une équivalence visuelle appliquée à la mise en scène. Lugné-Poe collabore donc avec les Nabis dont l'engagement des recherches artistiques et la sensibilité sont proches de la création littéraire et parviennent à l'évoquer par des homologues visuelles. Les Nabis créent ainsi une image scénique libérée de tout réalisme photographique et inscrivent une certaine conception de la tradition esthétique orientale dans l'art scénique occidental. Mais, pouvait-on appeler « art » ces formes nouvelles de peinture et de décors scéniques ? Puiser l'inspiration dans la tradition esthétique orientale appréciée comme un art admirable et authentique leur permet d'accéder eux aussi à un art authentique pour autant qu'ils soient fidèles à leur source. Ces éléments de décors peints par les Nabis sont donc par eux-mêmes une forme d'expression artistique. Quand ils sont mis en scène, leur ensemble constitue réellement un nouvel art de la scène.

⁷³ Cité par G. Lambert, *Estampes japonaises*, Paris, BNF, 2007, p. 107.

⁷⁴ M. Denis, *op.cit.*, p. 37.

⁷⁵ Cité par G. Lambert, *op.cit.*, p. 107.

⁷⁶ R. Farabet, *Cahiers Paul Claudel 5*, Paris, Gallimard, p. 94.

L'utilisation multiple des éléments orientaux dans la mise en scène symboliste

Au Théâtre de l'Œuvre, quand il avait recours à l'Orient, Lugné-Poe allait directement au texte. Il montait les anciens textes indiens, *Le Chariot de Terre cuite et L'Anneau de Sakuntala*, non pas pour « entraîner le public vers un exotisme mystérieux ; au contraire, c'était tout à la fois reprendre une vieille tradition et se référer à l'actualité⁷⁷ ». D'autre part, les Nabis tiraient leur inspiration de la tradition esthétique picturale de l'Orient en créant leur propre style de peinture et d'art décoratif. Grâce à leur collaboration, les éléments orientaux pouvaient s'inscrire dans le théâtre occidental afin de créer une nouvelle formule expressive de mise en scène et de consommer la décadence de l'art académique en Occident.

Conformément à l'idée de Jacques Robichez, Lugné-Poe n'est pas un théoricien⁷⁸. Il est principalement un praticien attaché à l'idée du symbolisme et qui tente de la matérialiser en son équivalence visuelle par la correspondance de la mise en scène avec le texte. Il crée ses œuvres avec la sensibilité artistique, l'intuition géniale et l'esthétique qui lui sont propres. Il met toujours l'auteur au centre de sa création scénique et tend à ne pas altérer le fond du texte. Le décor, pour lui, consiste en objets évoquant l'univers de référence du texte dans l'esprit du spectateur.

Disciple du symbolisme, dans sa mise en scène Lugné-Poe visait à une représentation qui puisse ouvrir un accès à la liberté d'imagination du spectateur. Il ne s'agissait pas d'objets réels donnant un sens concret et exact, mais seulement d'objets suggestifs. Grâce à ce caractère suggestif, à cette imprécision délibérée, l'artiste délivrait les objets scéniques de la banalité, de la vulgarité de la vie quotidienne et leur donnait un sens accordé au texte poétique. A travers celui-ci, la poésie suscitait l'instinct imaginatif du spectateur qui le poussait à communiquer à partir de sensations, visuelles et auditives, avec la mise en scène et le texte proféré. Les trois éléments, perception du spectateur, texte, mise en scène s'intégraient dans une unité mécanique du théâtre. Le spectateur reprenait donc son droit d'imagination, de créativité, et de fantaisie, et par là, s'intégrait sciemment dans la poésie théâtrale. C'est en ce sens aussi que Maeterlinck comprenait la fonction de l'art :

⁷⁷ J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, op.cit., p. 308.

⁷⁸ J. Robichez, *Lugné-Poe*, op.cit., p. 166.

A part l'instinct qui m'y pousse, je n'ai sur l'art et ses fonctions aucune idée générale que j'ai le droit de croire mienne.⁷⁹

Dans une tendance idéaliste, le théâtre symboliste ne mettait jamais le spectateur dans un espace-temps enclos dans l'illusion du réel. C'est la raison pour laquelle Lugné-Poe collaborait avec les Nabis dont il estimait les œuvres, dont il appréciait le « souci du rêve », le « dédain du naturalisme vulgaire », ou l'« amour des poétiques synthèses », et « l'occultiste aux mystérieux décors, troublants et hiératiques »⁸⁰. Ces données stylistiques inspirées par l'esthétique orientale orientaient la pensée de Lugné-Poe vers une scène symboliste où il ne matérialisait pas un lieu, mais une atmosphère. De la même manière, Toulouse-Lautrec transformait la scène du drame indien, *Le Chariot de terre cuite*, en vision synthétique : il brossait les décors en créant une atmosphère suggérée et mystérieuse en évoquant un pays oriental. Denis Bablet les a bien décrits dans sa recherche :

Aucune description documentaire, aucune reconstitution, une évocation à partir de quelques éléments essentiels choisis et ordonnés dans la composition scénique. Au premier plan, deux masses symboliques : à gauche l'avant d'un éléphant esquissé de profil, symbole de la faune asiatique, à droite une touffe de cactus aux larges feuilles. Le sol ocre se prolonge jusqu'au lointain : quelques ruines à peine suggérées, une tache de couleur d'un bleu intense, la mer que domine le ciel. L'Inde n'est pas reproduite, mais suggérée : des formes, des couleurs riches d'évocation, une lumière.⁸¹

Dans cette toile, nous remarquons que tout objet choisi se réduit en images peintes qui ne prétendent aucunement à représenter le texte. Elles apparaissent seulement comme formes synthétiques suggérant l'atmosphère même du drame : l'Orient. Dans cet espace scénique marqué par l'analogie inspiratrice, le spectateur se laisse imprégner par l'ambiance orientale du drame indien proféré par les acteurs. De fait, au regard du théâtre symboliste, l'existence du décor n'est pas la condition essentielle pour la présentation ou la représentation du drame. Car « le Théâtre », disait Paul Fort, « c'est la parole. Le décor n'existe pas⁸² ». Mais la mise en scène confirme la nécessité du décor. C'est la raison pour laquelle Lugné-Poe refonde cette conception en créant des

⁷⁹ In article, « Confession de Poète 1890 », publié in *l'Art moderne*, février 1980, M. Maeterlinck, *Œuvres 1 Le Réveil de l'âme poésie et essais*, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 453.

⁸⁰ Cité par D. Bablet in *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1965, p. 157.

⁸¹ *Ibid.*, p. 163.

⁸² Cité par D. Bablet, *Ibid.*, p. 152.

« Décors de suggestion »⁸³. Les principes qui régissent l'art du décor du Théâtre de l'Œuvre sont purement et simplement ceux prônés par les Nabis : la synthèse et la suggestion. Ces techniques influencées par la technique de l'Ukiyo-e japonais ont valu au décor du drame, *Le Chariot de terre cuite*, une critique positive :

On trouve ici, magnifiée, l'utilisation de cette technique japonaise qui, selon Théodore Duret, consiste à tirer de la vue jetée sur les choses une gamme de coloris éclatante et à supprimer les ombres opaques pour mettre partout de la clarté.⁸⁴

Certes, pour se distinguer du décor du théâtre naturaliste, les vrais objets, le décor du théâtre symboliste utilise la technique d'« un accompagnement pictural »⁸⁵. Les Nabis concevaient la formule scénique du théâtre symboliste comme une création picturale. L'influence reçue de l'esthétique japonaise se reflétait naturellement dans leur création décorative qui prenait un air oriental. Car ils ne tentaient pas vraiment de transmettre l'esthétique orientale à la scène occidentale. Ils s'attachaient purement à orner l'espace théâtral pour en unifier l'harmonie thématique avec le texte et contribuer ainsi à la pleine expression de la parole. De ce point de vue, nous considérons que l'esthétique de l'Orient avait d'abord marqué le groupe des Nabis, les portant à créer une nouvelle expression stylistique picturale. Celle-ci convenait à la conception du décor symboliste. Paul Fort et Lugné-Poe l'ont donc employée sans la modifier aucunement. Car ce type de décor ne représentait pour eux qu'un élément superficiel de leur théâtre. En conséquence, leur création de mise en scène était considérée également comme une œuvre picturale des Nabis. Elle appartient aussi à l'histoire de la peinture. Bablet dit :

Lugné-Poe constate que l'art du décor est dans l'étroite dépendance des arts plastiques : ceci est vrai surtout lorsque le décor emprunte directement à la peinture ses moyens d'expression, voire sa technique. L'histoire du décor relève alors davantage de l'histoire de la peinture que de celle du théâtre.⁸⁶

⁸³ *Ibid.*, p. 164.

⁸⁴ S. Kei, *Cyrano et les Samuraï*, Paris, Publications orientalistes de France, 1986, p. 57.

⁸⁵ « Le décor n'est plus un cadre illustratif, il ne crée pas le milieu de l'action, il ne délimite pas l'espace de chaque scène. Il n'est donc pas nécessaire de concevoir un décor pour chaque lieu nouveau. C'est un fond, équivalence visuelle des dominantes spirituelles de la pièce. Il ne lui appartient pas de créer l'illusion qui naît de la parole, mais de la compléter. Il constitue l'*accompagnement pictural* du drame dont il symbolise la signification et suggère l'atmosphère par le jeu des tonalités ». D. Bablet, *op.cit.*, p. 148.

⁸⁶ D. Bablet, *Ibid.*, p. 161.

Cependant, le texte dramatique, poésie et parole, demeurait l'élément essentiel de la création du théâtre symboliste. En vue d'une réalisation parfaite, le metteur en scène intervenait pour adapter et modifier le texte. Bien que l'interprétation pût mettre le texte en valeur ou le trahir au contraire, le moment décisif pour le metteur en scène résidait d'abord dans le choix du texte lui-même. Le metteur en scène était donc cet agent de choix qui prenait la responsabilité première.

A travers les choix du metteur en scène symboliste, une variété de textes, poétique ou dialogique, français ou étranger, moderne ou ancien, a été mise en œuvre à la scène. Surtout, les drames scandinaves que Lugné-Poe avait choisis s'accordaient étroitement à ce que l'actualité comportait de plus significatif et de plus profond, faisant écho à certaines préoccupations essentielles en ce moment-là, telles que l'éveil des femmes à leurs droits et l'évolution sociale⁸⁷. Pourtant, nous supposons que Lugné-Poe n'était pas « à cet égard parfaitement lucide » dans ses choix⁸⁸. Son talent de discernement manifesté dans le choix des textes était jugé comme une « intuition heureuse »⁸⁹. Outre les drames scandinaves qui lui valaient une grande réputation, il accueillait audacieusement des textes divers. Les drames orientaux faisaient partie de ses choix. Il n'introduisait pas uniquement les drames indiens dont nous avons parlé précédemment, il tentait de monter aussi des drames chinois et japonais. Pendant la troisième saison du Théâtre de l'Œuvre, il a mis en scène un drame chinois, *La Chine familière et galante*, que Camille Mauclair a qualifié de « badinage gracieux et pervers »⁹⁰. Jules Arène l'avait adapté en un acte intitulé : *La fleur palan enlevée*, comme « un marivaudage d'Extrême-Orient brodé sur le thème du *Donc gratis*⁹¹ ». La mise en scène de Lugné-Poe le rendait plaisant au public français, mais « sans pouvoir prétendre représenter réellement avec cette pochade le cycle chinois⁹² ».

⁸⁷ C'est évident avec les pièces d'Ibsen comme *Le Canard sauvage*, *Peer Gynt*, *La Maison de Poupée*, et *Hedda Gabler*.

⁸⁸ « Lugné-Poe a-t-il toujours senti nettement cette actualité ? Ses choix furent-ils toujours à cet égard parfaitement lucides ? L'affirmer serait lui prêter une acuité de vision qui ne pouvait être la sienne ». J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op.cit.*, p. 202.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 203.

⁹⁰ C. Mauclair, *La Revue Encyclopédique*, 2 mai 1896, cite par J. Robichez, *Ibid.*, p. 295.

⁹¹ J. Robichez, *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

Quand ce spectacle tourna à Amsterdam et à Bruxelles, il n'eut pas un écho favorable ; « l'échec fut total »⁹³ et le spectacle « déplut par le choix de pièces »⁹⁴.

En réalité, cet échec n'était pas vraiment causé par l'imperfection des textes. Il reflétait le problème radical de cette mise en scène : le Théâtre de l'Œuvre ne parvenait pas à donner corps au texte. D'après la recherche de Robichez, Lugné-Poe a lui-même avoué en partie que :

Ses spectacles étaient montés trop hâtivement et sans ressources suffisantes. Tout manquait : costumes, décors, accessoires, et surtout, hormis Lugné-Poe et Suzanne Desprès, les acteurs étaient mauvais.⁹⁵

A cause de la supériorité des textes du théâtre symboliste, la mise en scène risquait d'être considérée comme un facteur nuisible, elle pouvait être condamnée ou réduite au rôle secondaire de simple fond. Après cet échec, Lugné-Poe n'apercevait pas encore cette cause fondamentale, « il paraissait se désintéresser de l'aspect matériel des représentations⁹⁶ ». Effectivement, à cette époque, l'intervention du metteur en scène, sa fonction, son devoir, n'étaient pas encore bien définis. De plus, l'art du théâtre symboliste était conditionné fondamentalement par la dramaturgie littéraire. C'est la raison pour laquelle Lugné-Poe considérait que le metteur en scène ne pouvait pas être un artiste. Il insistait :

Le plus fort des metteurs en scène ne peut pas être un artiste, puisque sa besogne est celle d'un ajusteur panoramique, qui recréera au mieux sa compréhension de Munkácsy ou de Meissonier pour une vision commune, uniforme cependant, c'est-à-dire pour une théorie de regards différemment placés et artistes.⁹⁷

De ce point de vue, nous pouvons ainsi avancer que Lugné-Poe était plutôt un artisan qui hiérarchisait les différents éléments artistiques du théâtre en un ensemble harmonique offert à la vision du spectateur. De toute manière, pour Lugné-Poe, l'art

⁹³ Au 12 mai 1896, à Amsterdam, Lugné-Poe a monté un spectacle qui réunissait trois pièces ensemble : *La Dernière Croisade*, *L'Errante*, et *La Fleur palan enlevé*. Selon J. Robichez : « L'échec fut total. La plupart des spectateurs quittèrent la salle avant la fin de la représentation. Et les critiques signifièrent nettement à Lugné-Poe que L'Œuvre était désormais indésirable à Amsterdam ». *Ibid.*, p.336.

⁹⁴ Le lendemain, le Théâtre de l'Œuvre présentait la même œuvre à Bruxelles. Lugné-Poe a eu aussi une mauvaise critique dans une nouvelle revue internationale, *L'Aube* : « Comment se fait-il que L'Œuvre (...) finisse aussi lamentablement avec des pièces aussi nulles que celles-ci (...) alors que l'on attend impatiemment et vainement *Brand* ? » ; cité par J. Robichez, *Ibid.*, p. 335.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 336.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 337.

⁹⁷ Lugné-Poe, « A propos de l'inutilité du théâtre au théâtre », in *Mercure de France*, 6 octobre 1896, p. 96-97. cité par D. Bablet, *op.cit.*, p. 165.

du théâtre était plutôt un art décoratif : l'espace scénique était au service de la représentation de la dramaturgie littéraire. Tout autre élément devait seulement mettre en valeur le texte proféré par l'acteur. Ainsi, quand il introduisait un texte oriental, il se concentrait sur une adaptation qui l'actualisait et imposait aux acteurs une récitation psalmodique : l'interprétation propre de l'art dramaturgique littéraire. Il ne tentait pas de transposer les éléments orientaux que les Nabis lui apportaient ou qu'il connaissait déjà, pour changer l'essence du théâtre. Car, il n'était pas un vrai « artiste » du théâtre, il ne pouvait pas « créer » dans le théâtre.

Au fur et à mesure de l'évolution du Théâtre de l'Œuvre, de 1893 à 1897, les écrivains symbolistes reconnaissaient l'impossibilité d'un « théâtre immatériel » approprié uniquement à la résonance multiple d'un texte. Ils reniaient peu à peu leurs doctrines antérieures⁹⁸. Cependant, la structure de la dramaturgie était modifiée radicalement par les écrivains qui refusaient les deux extrêmes, symbolisme ou naturalisme. Ils se situaient au centre du « carrefour naturalo-symboliste »⁹⁹. Bien entendu, la mise en scène de Lugné-Poe évoluerait aussi vers un théâtre plus conventionnel. Robichez le confirme :

Ainsi, de toutes les manières, à l'été de 1897, quand se termine la quatrième saison de l'Œuvre, nous arrivons à la même conclusion : le moment semble venu pour Lugné-Poe de s'effacer. Evoluer, varier ses spectacles, décrocher l'enseigne symboliste pour se mettre au goût du jour.¹⁰⁰

La difficulté de s'approprier le jeu traditionnel oriental

Dans cette perspective, nous pouvons comprendre la raison pour laquelle Lugné-Poe se déguisait en samouraï pour interpréter la tragédie japonaise, *l'Amour de Geisha*, en 1910. Robichez écrivait dans la biographie de Lugné-Poe :

Il représentait avec de Max et Suzanne Desprès *L'Amour de Kesai*, drame légendaire japonais de Robert d'Humières.¹⁰¹ Il soignait les décors et les costumes. Comme il était loin de temps

⁹⁸ J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre, op.cit.*, p. 383.

⁹⁹ « Plutôt que de nous plier au schéma classique où le théâtre symboliste succède au théâtre naturaliste tel le nouveau roi au monarque défunt, nous nous sommes fondés sur certaines particularités – historiques et poétiques – des relations entre dramaturgies naturaliste et symboliste pour proposer le concept esthétique de « carrefour naturalo-symboliste ». J.-P. Sarrazac, « Présentation », in *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, Etudes théâtrales no 15-16, Louvain-la-Neuve, 1999, p. 7, cf. l'article, « Au carrefour, l'Étranger », dans le même ouvrage, p. 52-59.

¹⁰⁰ J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre, op.cit.*, p. 391.

¹⁰¹ Ce n'est pas une histoire originale écrite par Robert d'Humières. C'est une vieille légende dramatique japonaise qu'il a adaptée. Lugné-Poe admirait le récit oriental de d'Humières. C'était la

où il avait monté à la diable le petit acte chinois de *La Fleur palan enlevée* (avril 1896) ! Maintenant il convoquait un Japonais pour qu'il veillât à la couleur locale, il recherchait un réalisme élégant et pittoresque.¹⁰²

Dans ce spectacle, nous remarquons que l'esthétique orientale était beaucoup plus présente sur la scène. Lugné-Poe prenait la manière conventionnelle en imitant le réel pour créer le décor et les costumes. Il transformait les signes suggestifs en traits concrets du réel japonais. De cette manière, la signification scénique devenait plus compréhensible en donnant clairement au spectateur le sens et l'apparence de l'Orient exotique. D'autre part, pour le jeu des acteurs, Lugné-Poe tendait à imiter le vrai jeu nippon. Il avait même invité un auteur de ce pays à diriger le jeu pendant les répétitions. Mais, il ne put s'habituer à la formule du jeu nippon inadapté à des acteurs occidentaux. Il s'est rappelé :

Ses indications nous enlevèrent tout élan. Aucune de ses dimensions de gestes, d'attitudes, ne correspondait aux nôtres : il pouvait s'asseoir sur un petit banc et n'être pas ridicule ; nous, nous étions tout de suite grotesques.¹⁰³

Evidemment, le caractère irréel du jeu japonais les mettait en contradiction. Car le vrai jeu japonais n'est jamais d'imiter les mouvements réels des hommes, mais seulement les suggérer, les styliser, et les schématiser. D'ailleurs, la formule du jeu japonais est conditionnée strictement par la tradition nipponne et elle exige de l'acteur une identité culturelle profonde. Bien que Lugné-Poe se déguisât en Japonais pour imiter le vrai jeu japonais, son identité consciente et son instinct corporel déniaient cette culture à laquelle il n'appartenait pas. C'est la raison pour laquelle Lugné-Poe se sentait grotesque et concluait :

Un merveilleux mystère du Destin a voulu qu'au Japon tout soit à l'échelle de ses habitants ; sans doute est-ce même ce mystère qui provoque l'enchantement religieux des Occidentaux à visiter le pays aussi bien qu'à manier, à caresser les bibelots qui en proviennent. Le problème devient vulgaire et impossible dès l'instant où l'Européen tente de s'introduire dans un intérieur japonais ; même circuler sur une route, jouer au japonais, se costumer, se maquiller en Japonais !¹⁰⁴

Dans ce début du 20^{ème} siècle, la transmission des cultures orientales était fréquente en Europe. Pour les Occidentaux, cette nouvelle vague des cultures orientales suscitait

raison pour laquelle il lui avait demandé une pièce. Cf. Lugné-Poe, *La Parade – Sous les étoiles*, Paris, Gallimard, 1933, p. 252.

¹⁰² J. Robichez, *Lugné-Poe, op.cit.*, p. 153.

¹⁰³ Lugné-Poe, *La Parade – sous les étoiles*, Paris, Gallimard, 1933, p. 252.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 253.

une curiosité intense. Sujet rebattu par l'admirateur et le spécialiste de l'exotisme, la culture japonaise offrait des impressions conventionnelles et entraînait des avis très divers. Lugné-Poe n'avait pas envie de suivre les avis divergents, il proposait son idée particulière en tendant à faire reconnaître aux Occidentaux ce qu'est le vrai japonais.

Il proposait :

Pour les Occidentaux, pour nous, il y a Japon et Japon. En voulant éviter le Japon ressassé, le Japon de convention, fût-ce avec toute la pacotille du serment des Samourai, nous étions forcés de tomber dans l'autre, le vrai...¹⁰⁵

Pourtant, il se trompait dans le recours au théâtre traditionnel de ce pays d'Orient. Il imitait seulement l'aspect extérieur du théâtre japonais, mais il ne pouvait pas approfondir sa recherche pour comprendre dans quel esprit le Japonais transforme le jeu d'acteur en irréalité, et comment accommoder ce caractère irréel à une mise en scène qui tendait à imiter le réel de ce pays exotique. En fait, il ne savait pas vraiment ce qu'il appelait « le vrai » japonais. Finalement, il s'avouait : « A la répétition de Kesa, je compris dans quel impossible guêpier nous nous étions fourvoyés¹⁰⁶ ».

Bien que Lugné-Poe ait eu beaucoup de difficultés et ait manifesté beaucoup d'incompréhension à l'égard du jeu traditionnel japonais pendant les répétitions, il a représenté tout de même ce spectacle. En conséquence, il a connu un grand échec qu'il notait avec irritation :

Tout nous entravait ou bien nous encombrions tout. On s'énerma. Un soir. Alors que de Max avait congrûment poignardé Suzanne Desprès à la façon des rônins, à travers le mur de papier, tandis qu'elle, sincère, laissait pendre sa tête en dehors du décor, un spectateur malavisé se mit à ricaner. De Max se fâcha, et nous fit perdre deux minutes à apostropher depuis l'avant – scène le mal éduqué : « Vous riez... », lui dit de Max en substance, « alors que moi, je donne mon âme ! » Le silence se fit, le rideau baissa. Suzanne, dont la terrible posture s'était trop prolongée du fait du petit speech de Max, s'était évanouie...Je renonçai à la mise en scène du Japon et de ses œuvres ; celle-ci m'avait trop coûté et je n'en demeurais pas fier.¹⁰⁷

Nous remarquons que Lugné-Poe adoptait un processus d'imitation sans adaptation. Dans un plagiat inhabile, les acteurs occidentaux se déguisaient en Japonais, croyant innocemment s'approprier les secrets du jeu conservés dans ce pays. C'est la raison pour la quelle le spectateur trouvait cela bizarre et éclatait de rire pendant le spectacle. Après cet échec, l'année suivante, Lugné-Poe se tourna vers le conservatisme. Il

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 252.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 253.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 254.

disait : « Je n'ai pas la prétention d'innover en quoi que ce soit [...]. Je ne voudrais pas qu'on vît là une tentative particulièrement hardie¹⁰⁸ ». Il rejetait le recours au théâtre traditionnel oriental. C'est pourquoi quand Paul Claudel lui proposa de nouvelles idées pour modifier le jeu d'acteur et la mise en scène du théâtre conventionnel occidental, Lugné-Poe ne manifesta pas beaucoup d'intérêt¹⁰⁹. Il avait perdu de sa radicalité.

Conclusion

Ayant ainsi précisé le recours aux éléments orientaux dans la scène symboliste, nous pourrions conclure que, à cette époque, le caractère oriental réside principalement dans une expression purement extérieure : une thématique orientale rendue par différentes expressions artistiques clairement hiérarchisées. Quant à la thématique, pour monter le drame oriental, le metteur en scène décorait la scène avec des signes évocateurs de l'Orient et costumait les acteurs occidentaux en Orientaux. Il tentait de donner à l'espace théâtral un air oriental correspondant au thème du drame, puisqu'il s'agissait de l'Orient. Quant à l'expression artistique, afin de s'opposer à une représentation concrète, le metteur en scène symboliste vidait la scène en remplaçant les vrais objets par différents éléments artistiques, porteurs de signification symbolique tels que peinture, décor, costume, lumière, etc. Avec les Nabis, Paul Fort et Lugné-Poe reproduisaient ensemble le style suggestif et dépouillé du théâtre oriental dans une hiérarchisation des arts qui laissait la primauté au texte. Malgré des imperfections, ils inventaient tout de même de nouvelles formules de représentation scénique marquantes dans l'histoire du théâtre.

A vouloir rompre avec les conventions du naturalisme, les écrivains symbolistes en vinrent à concevoir des formes de théâtre radical telles que théâtre sacré, théâtre idéaliste, théâtre d'art, en se méfiant de l'acteur humain. Utopie ou non ? Ces différentes formes devinrent fondamentales dans la recherche ultérieure sur le théâtre.

¹⁰⁸ J. Robichez, *Lugné-Poe, op.cit.*, p. 153.

¹⁰⁹ Les nouvelles idées de Claudel étaient inspirées profondément par les théâtres traditionnels de l'Orient. D'autre part, ayant fait l'expérience du théâtre d'Hellerau en Allemagne, Claudel avait envie d'en tirer parti au théâtre par lui-même. Mais Lugné-Poe s'y refusait et réalisait ses pièces d'une manière plus conventionnelle. René Farabet écrivait : « Ses facultés d'enthousiasme, le dramaturge les reporte pendant un certain temps sur l'expérience théâtrale d'Hellerau. L'insistance qu'il met à louer le nouveau système scénique est certainement ressentie par Lugné comme une dépréciation implicite du travail parisien ». in *Cahiers Paul Claudel 5 correspondance avec Lugné-Poe*, Paris, Gallimard, 1964, p. 44.

Nous allons voir que, corrélativement, ceux qui n'étaient pas vraiment disciples du symbolisme, mais étaient en accord avec sa position anti-naturaliste tels que Craig et Meyerhold, réussiraient là où les premiers avaient échoué. Ils préconiseraient le recours aux éléments orientaux et pratiqueraient activement les formules de jeu d'acteur du théâtre traditionnel oriental, en créant de nouvelles conceptions de l'esthétique théâtrale pour le théâtre occidental. Nous essayerons de marquer les étapes du recours à l'Orient dans la deuxième partie de cette étude.

Pendant toute cette période où se cherche un théâtre symboliste et anti-naturaliste, les éléments orientaux sont déjà une référence appréciable pour permettre au théâtre occidental de se modifier et de se repérer. A travers la pratique scénique, les éléments orientaux ont permis d'ouvrir à une nouvelle vision du théâtre et de susciter l'intérêt des Occidentaux. Néanmoins, à cette époque, si l'on tente vraiment d'utiliser ces éléments orientaux pour modifier le théâtre, on cherche à les inscrire dans son essence même : la dramaturgie. A ce point de la réflexion, on ne peut pas ignorer le parcours de Paul Claudel. Celui-ci se réfère profondément à l'Orient dans sa création dramaturgique littéraire et sa conception du jeu théâtral. C'est donc à cet auteur que nous consacrerons ce qui suit.

Paul Claudel

Apparition d'un grand dramaturge-diplomate

En 1899, à cause de difficultés financières, Lugné-Poe ferma son Théâtre de l'Œuvre pour la première fois. Il se reposa et voyagea, en vue de donner un nouvel essor à sa carrière théâtrale. Pendant une dizaine d'années, son prestige à Paris s'estompa. Il mit en scène des spectacles qui n'eurent presque aucune résonance. Il se fit un peu oublier dans le domaine théâtral. Mais jusqu'en 1912, Lugné-Poe donne encore la preuve de son talent par le choix d'un drame claudélien avec lequel il connaîtra un franc succès. A propos de Claudel, il notera :

Dans une existence aussi bizarrement traversée, adonnée seulement au théâtre, vu sous l'angle de mes espoirs, quelle extraordinaire espérance, de m'être éveillé au matin vers la quarantaine, dans des textes de Claudel ! Gloire au plus haut du ciel à la vie ! – (je me sens claudélien) qui à certaines heures, vous offre dans la confiance joviale d'un cœur heureux de tels rebondissements en des heures difficiles. Je puis retomber dans une effroyable dèche, j'aurai eu avant tout le monde à m'efforcer de bien faire dire du Claudel par des acteurs !... il l'a dit aussi, lui, et cela suffit à ma veine d'homme de théâtre.¹¹⁰

Monter la pièce *L'Annonce faite à Marie*, qui suscitait un grand écho dans le public, a été considéré comme une renaissance heureuse du Théâtre de l'Œuvre, et comme l'apparition d'un grand écrivain de théâtre. En tant qu'écrivain symboliste inspiré par Rimbaud et Mallarmé, quand il avait abordé la dramaturgie, Claudel ne tenait pas à mettre en scène sa pièce. Toutefois, la tentation de matérialiser son drame littéraire s'est de plus en plus fait sentir au cours de la création. Pendant qu'il écrivait *l'Echange*, il a « eu de temps en temps l'idée vague de le faire jouer »¹¹¹, néanmoins cette idée demeurait « fugace », il la gardait pour lui. Durant cette période où il conçut sa réalisation scénique, Claudel résidait aux Etats-Unis en mission diplomatique. Il y découvrit un théâtre chinois où il avait « bien l'intention d'aller faire des expéditions »¹¹². Et cette tradition scénique chinoise lui laissa une forte

¹¹⁰ Lugné-Poe, *Dernière Pirouette*, Paris, Sagittaire, 1946, p. 31.

¹¹¹ P. Claudel, *Mes idées sur le Théâtre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 23.

¹¹² Lettre de Claudel à Marcel Schwob du 22 avril 1893, champion, *Marcel Schwob et son temps*, p. 263 cité par G. Gadoffre, in *Cahiers Paul Claudel 8 Claudel et l'Univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 27.

impression : « il n'y a rien de plus beau au monde que le théâtre chinois. Quand on a vu ça, on ne peut plus rien voir¹¹³ ».

Pourtant, cette forte impression ne poussa pas Claudel à approfondir la recherche livresque sur la civilisation et la tradition orientale¹¹⁴. Il possédait sur l'Orient une culture imprécise et romanesque qui nourrissait son inspiration et le poussait à écrire. Il appréciait l'Orient à travers une intuition phénoménale, à travers sa propre invention littéraire et sa vision subjective. Par rapport à d'autres écrivains, la mission diplomatique permit à Claudel de s'imprégner longuement de la civilisation orientale.

A vingt-sept ans, Claudel partit pour la Chine. Mallarmé estimait que ce séjour en Chine était pour Claudel une manière de manifester son mépris pour la modernité, « une façon de hausser les épaules »¹¹⁵. Arrivé à Shanghai, il est impressionné par le caractère ancien de la Chine. Il fait retour sur lui-même : « J'ai la civilisation moderne en horreur, et je m'y suis toujours senti étranger ». Dans cette attitude d'introspection, il attendait ce qui arriverait dans cette vie étrangère en notant : « je suis comme un homme qui va voir jouer sa propre pièce ».¹¹⁶ Il demeura quinze années pleines en Chine, le plus long séjour de sa carrière diplomatique. Comme en une sorte d'odyssée qui le ramènerait à lui-même, il s'initiait et apprenait profondément l'Orient pour devenir un homme, un diplomate et un écrivain. L'Orient était évidemment devenu le fond dans lequel il puisait la matière de toute sa création écrite ; la tradition scénique orientale lui offrait une référence essentielle pour sa dramaturgie et ses idées sur le théâtre.

Imprégnation du monde oriental

Mallarmé et Maeterlinck, dans leurs œuvres dramatiques, cherchaient, par une écriture poétique, à traduire la réalité spirituelle, mais ne désiraient pas que leur texte fût mis en scène. Au contraire, Claudel ne se satisfaisait pas d'écrits dramatiques simplement destinés à la lecture. Influencé par l'œuvre de Wagner, Claudel s'interrogeait :

¹¹³ D'après Jules Renard, *Journal* du 7 mars 1895, Pléiade, p. 269 Cité par M. Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 126.

¹¹⁴ « On peut faire confiance à Claudel quand il avoue qu'en partant pour Shanghai il n'avait aucun "idée directe de l'Orient" : nous verrons qu'à la fin de son séjour en Chine ses connaissances livresques sur la civilisation chinoise sont encore incroyablement pauvres ». G. Gadoffre, *op.cit.*, p. 25.

¹¹⁵ S. Mallarmé, *Correspondance 8 1896*, Paris, Gallimard, 1983, p. 59.

¹¹⁶ P. Claudel, *Mémoires Improvisés*, Paris, Gallimard, 1954, p. 127.

Est-il possible de créer un théâtre de pensée ? Et si l'on peut maintenir le public devant un tel spectacle, de quelle efficacité peut-il être sur lui ? C'est une idée bien ancienne chez moi et qui se heurte dans mon esprit aux difficultés les plus graves. Je pense qu'un essai m'éclairerait et je tâcherai de le faire un jour ou l'autre, même dans des conditions médiocres.¹¹⁷

Questions fondamentales au moment de concevoir la représentation scénique. Afin de trouver sa propre réponse, Claudel profite de son séjour en Orient pour approfondir sa connaissance du théâtre chinois et y trouver des éléments pour établir une nouvelle formule d'expression scénique. Cependant, sa connaissance de l'Orient ne touchait pas uniquement au théâtre ; son observation minutieuse abordait des aspects très divers de la civilisation orientale, de la Chine au Japon, des détails aux vues d'ensemble. Il transformait tout objet autour de sa vie d'étranger en source d'inspiration pour son écriture. Dans sa biographie de Claudel, Marie-Anne Lescourret s'en émerveille :

Temples, jardins, cocotiers, rizières, anachorètes, artisans, nouilles, porc, pagodes, banyans...sont les ingrédients de la description claudélienne de l'Extrême-Orient, dont l'inventaire n'exclut pas les références champenoises et les métaphores anthropocentriques. [...] Il parcourt les fleuves et les chemins. Il pénètre dans les temples, les monastères, les jardins, témoins de l'intense capacité de contemplation d'un peuple grouillant. [...] Comme si Claudel voulait saisir le phénomène substantiel, substance et phénomène tout à la fois, et dans cette attention au réel, à ce qui fait l'objet de l'humaine perception sensible, exprimer la révérence de l'homme envers la création et son harmonie divine.¹¹⁸

A partir de 1895, l'Orient est donc devenu l'un de ses thèmes principaux d'écriture. Il publiait texte après texte dans diverses revues parisiennes : *Nouvelle Revue*, *Revue de Paris*, *Revue blanche*, *L'Occident*¹¹⁹. En 1907, le *Mercure de France* réunissait ces textes en publiant : *Connaissance de l'Est*. Par ces textes originaux, Claudel permettait à lui-même et aux Occidentaux d'affiner leur connaissance de l'Orient. Ce recueil reflète également son émotion intime et son obsession récurrente de l'Orient.

Outre ce « phénomène substantiel », Claudel avoue : « J'ai beaucoup apprécié le *Tao*. [...] Le *Tao* a eu beaucoup d'influence sur moi¹²⁰ ». A l'inverse de la philosophie occidentale qui recherche la vérité absolue et immuable dans l'univers, la philosophie

¹¹⁷ P. Claudel, *Mes idées sur le Théâtre*, op. cit., p. 23.

¹¹⁸ M.-A. Lescourret, *Claudel*, Paris, Flammarion, 2003, p. 150-151.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 148.

¹²⁰ P. Claudel, *Mémoires Improvisés*, op. cit., p. 144.

taoïste propose à Claudel un univers fluctuant¹²¹ dans lequel le *Yin* et le *Yan* s'introduisent pour assurer les éternelles transformations ; une dynamique du jeu des principes opposés, être et néant, masculin et féminin, plein et vide, etc. Le *Yin* et le *Yan* ne relèvent pas vraiment du système logique syntagmatique de la pensée occidentale, mais plutôt d'une logique de juxtaposition qui fait exister la contradiction sans conflit. Une telle attitude d'intégration et de disponibilité dans cet univers enseigne à Claudel le jeu des contraires et l'importance du vide placé au cœur du monde, éléments par lesquels il se libère d'une la pensée contrainte par la tradition philosophique occidentale, en diversifiant librement ses idées au gré des circonstances :

Le Tao – disait-il – est une espèce de glorification du vide, une recommandation à l'homme de toujours se trouver dans un état de disponibilité parfaite. Par exemple, le Tao nous dit que l'homme sage agit en n'agissant pas, qu'il gouverne en ne gouvernant pas. Enfin, c'est plutôt une attitude de disponibilité continue, de tâcher toujours d'être en état de simplicité et de disponibilité à l'égard des circonstances.¹²²

Nous remarquons que le Taoïsme propose à Claudel une « voie »¹²³ de « simplicité » et de « disponibilité » qui conduit son esprit vers un état de sérénité. A la faveur de cet état de sérénité, Claudel trouve la paix dans son intimité et ne désire pas contrôler ni modifier cet univers dans lequel il est présent. Ainsi, ce pays inconnu ne provoque plus d'angoisse ; il en vient à considérer sa vie d'étranger comme parfaitement naturelle. Il y pratique l'agir « en n'agissant pas », et observe l'Orient en artiste, intuitivement. De cette manière, l'Orient se transforme en l'univers spirituel de Claudel, atmosphère libératrice où tout le vivant circule sous sa règle naturelle. Comme le propose Lao Tseu :

Si pendant ce développement, des désirs surgissaient, je les contiendrais, en rappelant les êtres à la simplicité du sans-nom. La simplicité du sans-nom engendre l'absence de désirs. Le sans-désir crée la sérénité, et tout sous le Ciel se règle de lui-même.¹²⁴

S'imprégnant de la civilisation orientale, Claudel ne considère plus l'Orient comme un pays inconnu dont l'image l'obsède, mais comme le lieu qui suscite sa curiosité

¹²¹ « Claudel n'avait d'ailleurs pas attendu la fin de son séjour en Chine pour lire le *Tao-Te king*. Grâce aux notes de lecture écrites de sa main et datées de 1896, trouvées dans les archives de la Société Paul Claudel, nous pouvons avoir la certitude qu'il l'avait déjà lu dès le début de son séjour en Chine ». G. Gadoffre, *op. cit.*, p. 286.

¹²² P. Claudel, *Mémoires Improvisés*, *op. cit.*, p. 145.

¹²³ En chinois, le *Tao* signifie la voie.

¹²⁴ Lao Tseu, *Tao Te king*, trad. M. Conche, Paris, PUF, 2003, p. 209.

inépuisable et son intérêt renouvelé. A travers l'inspiration du Taoïsme, la complexité et la contradiction ne sont plus des difficultés qui troublent la pensée de Claudel. Au contraire, elles deviennent des sources inspiratrices qui nourrissent son imagination :

Evidemment, je suis forcé d'exagérer et de simplifier des imaginations qui proviennent de sources différentes ont un caractère complexe et souvent contradictoire.¹²⁵

Etudes théologiques occidentales pour raisonner sur le monde oriental

Par ailleurs, les études théologiques lui offraient une méthode lui permettant d'associer, pour la connaissance de l'univers, la foi religieuse avec le raisonnement argumenté. Après son arrivée en Chine, il connut une période d'inquiétude à cause des incertitudes liées à sa vie vagabonde et son travail artistique. Pendant cette période, il se convertit au christianisme, en lisant la *Somme* de Saint Thomas qui fut pour lui « extrêmement utile à tous les points de vue »¹²⁶. Grâce à l'étude de Saint Thomas, Claudel commençait à « prendre plaisir à la logique, à voir les choses s'exprimer d'une manière complètement rationnelle et raisonnable¹²⁷ ». Au moyen de cette logique cohérente, Claudel pouvait connaître l'Orient, non par l'émotion diffuse ou l'imagination délirante, mais par la raison idéologique et l'intuition artistique. Car pour être un écrivain, « la raison et l'esprit de distinction jouent un rôle dans l'art comme partout ailleurs¹²⁸ ». Il observait ainsi méthodiquement l'extérieur et l'intérieur de cette civilisation orientale, en découvrant la vérité sous l'apparence dans l'ordre naturel, enfin révélé dans *Connaissance de l'Est*. Il disait :

Presque partout, dans *Connaissance de l'Est*, vous voyez que l'intelligence et la raison interviennent. Il ne s'agit pas de description pure et simple, il s'agit d'une connaissance et d'une compréhension.¹²⁹

Incontestablement, Claudel est un croyant chrétien¹³⁰. La religion orientale, le bouddhisme, n'est qu'un domaine qu'il cherche à connaître. Cependant, cette doctrine

¹²⁵ P. Claudel, « Les Superstitions Chinoises », in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1082.

¹²⁶ « C'est pendant ces cinq ans que j'ai lu et annoté d'un bout à l'autre les deux *Sommes* de saint Thomas, qui m'ont été extrêmement utiles à tous les points de vue, soit au point de vue spirituel, soit au point de vue artistique, car elles m'ont formé l'esprit et m'ont donné un instrument extraordinaire, non pas seulement au point de vue rationnel, mais au point de vue artistique ». P. Claudel, *Mémoires Improvisés*, op. cit., p. 121.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ « Je me suis fait chrétien par obéissance et par intérêt, pour savoir ce qu'on attendait de moi, mais je n'ai jamais eu l'idée de jouir de Dieu, d'en tirer une jouissance ou un plaisir quelconque ». *Ibid.*, p. 124.

lui a enseigné « la communion monstrueuse » et le Nirvâna, terme dont « les gens se sont étonnés »¹³¹. Ceux-ci produisent des conflits avec sa croyance ; il ne peut les résoudre. Ainsi, le procès du bouddhisme est engagé par Claudel dans l'article *Ça et là*. Gilbert Gadoffre y retrouve : la conception claudélienne du bouddhisme, « religion du Néant érigée en absolu », notant que Claudel « n'a su que "parfaire le blasphème païen" en tournant le dos à la philosophie de l'Être¹³² ». Alors, Claudel insiste : « pour moi j'y trouve à l'idée de Néant ajoutée celle de jouissance¹³³ ». En fait, le bouddhisme ne l'intéresse pas spécialement, excepté pour son aspect artistique comme il le note ci-dessous. L'expérience du bouddhisme qu'il a eue en Chine et surtout en Inde lui répugne. Mais, au Japon, le bouddhisme suscite plus son intérêt parce que « le bouddhisme japonais est beaucoup plus artistique » et qu'« il s'y ajoute une nuance de mélancolie paisible qui est assez attrayante »¹³⁴. Effectivement, Claudel visite temples et pagodes simplement pour les connaître et pour explorer la dimension artistique des bâtiments et œuvres inspirés par cette religion, et pas dans une attitude de foi religieuse. Ainsi dans son texte *Pagode*¹³⁵, il retrace minutieusement ce qu'il a vu de l'apparence extérieure : l'environnement, les gens, la cérémonie, l'architecture, les signes peints et les bouddhas, etc. Bien qu'il soit dans un lieu religieux, tout cela ne suscite en lui qu'une émotion artistique, mais aucun appel religieux. Enfin, quand il finit de décrire tout ce qu'il a observé, il conclut ce texte par une phrase légère : « Je n'ai pas autre chose à dire de la Pagode. Je ne sais comment on la nomme¹³⁶ ». Gadoffre précise ainsi l'influence du bouddhisme sur Claudel dans l'œuvre *Connaissance de l'Est* :

Détaché de sa communauté et du rituel bouddhique, sans rapports visibles avec une théologie asiatique, l'ermite chinois de *Connaissance de l'Est* est une image sur laquelle le poète projette un idéal de poeta vates contemplatif, isolé du monde par sa mission, par les exigences d'une sensibilité cosmique, et retrouvant avec effort les gestes de bienveillance qu'attend de lui une humanité dérisoire.¹³⁷

¹³¹ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*, Paris, Gallimard, 1974, p. 105.

¹³² G. Gadoffre, *op. cit.*, p. 294.

¹³³ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*, *op. cit.*, *Ibid.*

¹³⁴ P. Claudel, *Mémoires Improvisés*, *op. cit.*, p. 146.

¹³⁵ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*, *op. cit.*, p. 29

¹³⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹³⁷ G. Gadoffre, *op. cit.*, p. 300.

De l'assimilation mentale de l'Orient à son intégration dans l'écriture

D'une part, influencé par l'Occident, Claudel s'approprié la théologie de Saint Thomas et la philosophie d'Aristote. Ceux-ci lui donnent accès à la « contemplation intellectuelle » qui contribue à lui « maintenir la tête hors de l'eau »¹³⁸. D'autre part, influencé par l'Orient, Claudel s'imprègne longtemps de la culture orientale, en étudiant profondément les mœurs, la religion et la philosophie orientales. Notamment, le taoïsme lui offre les moyens intellectuels de traiter harmonieusement la « complexité » et la « contradiction » présentes dans le monde entier ; « un état de souplesse et de disponibilité à l'égard des choses¹³⁹ ». Ces études de deux civilisations différentes, opposées et contrastées, constituent donc une étape décisive dans la conception de l'œuvre claudélienne.

Cette interaction multiculturelle, trouve sa cohérence dans l'intimité de Claudel. D'abord, le premier contact avec le théâtre chinois attire immédiatement son regard sur cette esthétique archaïque et exotique. Admirant l'art « le plus beau au monde », Claudel tend de tout son cœur vers la culture de la Chine, ses coutumes, ses peuples, ses paysages, tous ses aspects matériels ou immatériels, en bien ou mal. Il admire beaucoup ce pays oriental et confie :

Cette Chine à l'état de friture perpétuelle, grouillante, désordonnée, anarchique, avec sa saleté épique, ses mendiants, ses lépreux, toutes ses tripes à l'air, mais aussi avec cet enthousiasme de vie et de mouvement, je l'ai absorbée d'un seul coup, je m'y suis plongé avec délices, avec émerveillement, avec une approbation intégrale, aucune objection à formuler ! Je m'y sentais comme un poisson dans l'eau !¹⁴⁰

Pourtant, cette admiration ardente mais sans recul risque de tourner au préjugé et de s'intégrer sans analyse dans son écriture. Heureusement, le Taoïsme l'incite à rechercher un esprit serein en se vidant de tout désir humain, donc de tout préjugé. Grâce à cette attitude profonde de paix, sans désir, sans prévention, sans opposition au monde oriental, Claudel peut vivre dans un état libre et paisible, en acceptant cet univers selon lequel « tout sous le Ciel se règle de lui-même ». Ensuite, la philosophie d'Aristote et la théologie de Saint Thomas lui apprennent à « voir les choses s'exprimer d'une manière complètement rationnelle et raisonnable¹⁴¹ ». Enfin, à

¹³⁸ P. Claudel, *Mémoire Improvisés*, op. cit., p. 163.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 145.

¹⁴⁰ P. Claudel, « Chose de Chines », in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1022.

¹⁴¹ P. Claudel, *Mémoires Improvisés*, op. cit., p. 128.

travers une contemplation apaisée et intellectuelle dans l'intimité, Claudel connaît harmonieusement cet Orient original et naturel, et aussi se connaît lui-même. Comme l'écrivait Marie-Anne Lescourret :

Il prend tant de soin à exercer la perspicacité de son regard qu'il en vient à se nommer "Inspecteur de la Création" ou bien "Vérificateur de la Chose Présente". C'est dire que [...] *Connaissance de l'Est* annonce "La connaissance du temps", ainsi que la "connaissance du monde et de soi-même".¹⁴²

Ce processus de « connaissance » devient également un processus d'écriture. En 1896, l'année de son arrivée en Chine, Claudel compose *Le Repos du septième jour* qui est une manière d'explorer ce qu'il commence à comprendre ou à apprendre de la Chine et aussi de se sonder, d'interroger également son esprit inspiré par saint Thomas. « Alors, il y a beaucoup de ce mélange – disait-il – à la fois de mes études chinoises et de mes études théologiques qui se trouvent tant bien que mal amalgamées dans le drame dont vous parlez¹⁴³ ». Certes, l'écriture est sa manière de saisir la question incompréhensible et d'enquêter pour trouver la solution, « analysant les éléments divers », comptant méthodiquement sur le « raisonnement argumenté ». Car « l'œil ne suffit point à ceci qui demande un tact plus subtil. Jouir, c'est comprendre, et comprendre, c'est compter »¹⁴⁴ et il propose « avant de comprendre, [de] commencer par compter ». « Avant de comprendre, avant de réunir par la compréhension, il faut commencer par analyser les éléments divers ». ¹⁴⁵ Ainsi, pour mieux connaître l'Orient et lui-même, Claudel met les « éléments » de son être occidental et de l'exotisme oriental en cause dans sa création dramatique, dans laquelle l'effet des deux civilisations opposées se réfléchit dans l'intrigue, l'action, les personnages et les paroles : une façon avantageuse pour Claudel de comprendre vraiment l'essence des choses.

Il est donc clair pour les connaisseurs que Claudel s'est laissé inspirer par la culture chinoise. Pour autant, sous le rapport de la tradition scénique orientale, a-t-elle également influencé Claudel dans sa création dramatique ? *Le Repos du septième jour* est la première pièce qu'a écrite Claudel, tout imprégné de la culture orientale. Nous pourrions croire qu'il écrit sous le coup de l'admiration pour la scène chinoise. Mais,

¹⁴² M.-A. Lescourret, *op. cit.*, p. 152.

¹⁴³ P. Claudel, *Mémoires Improvisés*, *op. cit.*, p. 147.

¹⁴⁴ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴⁵ P. Claudel, *Mémoires Improvisés*, *op. cit.*, p. 131.

si l'on accepte les conclusions de Gilbert Gadoffre, ce que Claudel met en œuvre à partir de son inspiration chinoise est seulement ceci :

La seule composante authentiquement chinoise et non livresque du *Repos du septième jour*, c'est l'omniprésence agressive des morts, qui donne à la pièce à la fois son sujet et son climat.

¹⁴⁶

Nous ne pouvons pas dénier un certain aspect des éléments scéniques orientaux que Claudel tente d'incorporer dans sa dramaturgie. Mais, dans ce début de « connaissance », Claudel ne les emploie pas encore activement dans son théâtre. De ce point de vue, nous pourrions considérer que cette discrétion est causée par un manque d'expérience de la pratique théâtrale. Il faudra attendre une vingtaine d'années pour que Claudel ait pratiqué personnellement le théâtre, en collaborant étroitement avec les metteurs en scène¹⁴⁷. Nous pouvons voir ainsi « un retour offensif de l'Orient dans le théâtre claudélien : mais cette fois, il ne s'agira plus de la Chine mais du Japon. Et le *Nô* japonais apprendra infiniment plus de choses à l'auteur du *Soulier de satin* et de *Christophe Colomb* que le théâtre de Chine¹⁴⁸ ».

Evidemment, une certaine recherche théorique consacrée à la relation entre l'Orient et Claudel témoigne de la profonde influence de l'Orient sur tous les aspects de sa vie. Etant un écrivain symboliste, Claudel dédaigne l'esprit décadent de la modernité occidentale. La Chine, pour lui, « est un pays ancien, vertigineux, inextricable. La vie

¹⁴⁶ G. Gadoffre, *op. cit.*, p. 256.

¹⁴⁷ Depuis longtemps, les nouvelles expressions scéniques sont toujours une question sérieuse qui donne à réfléchir à Claudel. Après sa première pièce *L'Annonce faite à Marie*, mise en scène par Lugné-Poe, Claudel s'implique activement dans le théâtre pour découvrir un « théâtre expérimental ». Il donne diligemment des recommandations aux metteurs en scène qui travaillent sur sa pièce et suit minutieusement tout le travail théâtral. L'année suivante, Claudel dirige personnellement la mise en scène de la même pièce au théâtre d'Hellerau. Cependant, il n'a pas encore véritablement intégré le jeu expressif des théâtres orientaux dans son travail. Car il est alors plus impressionné par le travail de Jaques-Dalcroze sur « le développement du système de musique vivante et plastique ». Claudel est aussi subjugué par l'architecture du théâtre d'Hellerau qu'il considère comme « un atelier fournissant à l'artiste, par des moyens extrêmement souples et plastiques, le matériel dont il a besoin ». Pour la mise en scène de sa pièce, Claudel recourt aux « ressources nouvelles : lumière et architecture. Pas d'accessoires, pas de peintures, pas de cartonnages. Aucune recherche du pittoresque. Tout est subordonné à l'interprétation dramatique ». Bien qu'il soit satisfait de son travail, il est critiqué par Serge Volkonski, qui estime le jeu « déficient ». *cf.*, « Paul Claudel et Hellerau », in A. Appia, *Œuvres complètes, tome III, L'Age d'Homme*, 1988, p. 222. Sans doute, c'était pour Claudel le début de l'apprentissage de la matérialité scénique du théâtre. De plus, sa rencontre avec Nijinsky nourrit sa conception du rôle du corps au théâtre. Quand il réside en Chine, bien que sa dramaturgie soit moins marquée par les traditions orientales, il les prend souvent pour référence essentielle dans sa recherche d'une nouvelle expression scénique.

¹⁴⁸ G. Gadoffre, *op. cit.*, p. 255.

n'y a pas été atteinte par le mal moderne de l'esprit qui se considère lui-même, cherche le mieux et s'enseigne ses propres rêveries¹⁴⁹ ». Claudel se nourrit de la pensée taoïste, grâce à elle, il s'acculture à l'Orient et mène à bien le travail d'assimilation d'une philosophie exotique : chaque idée ou chaque image offerte par la Chine peut ainsi provoquer des réactions en chaîne aux trajectoires imprévisibles. Bien qu'elles soient incontrôlables et abstraites, la théologie claudélienne lui permet de raisonner en trouvant, au moins pour lui-même, une connaissance satisfaisante et rationnelle. L'école de pensée chinoise l'invite au raisonnement par analogie, aux associations d'images et à la culture de l'ambivalence, dans l'élaboration de son œuvre littéraire et théâtrale. L'inspiration de l'Orient et le talent personnel permettent à Claudel d'enrichir artistiquement son symbolisme, ce que constate Gisèle Marie :

En un mot, du fait de sa puissante personnalité, il est l'épanouissement de ce que fut le mouvement symboliste dans sa tentative d'élaborer un nouvel art poétique.¹⁵⁰

A la faveur de sa carrière diplomatique, Claudel prend contact avec des lieux très différents de cet univers. Il puise dans ses diverses cultures des connaissances sur lesquelles il médite et il y trouve l'inspiration pour son œuvre. Sa vision du monde repose donc sur les diverses « connaissances » qui intéressent tout son « être » :

J'ai toujours été frappé par le fait que la connaissance proprement dite, c'est-à-dire la perception de l'influence extérieure, soit par l'organe des sens, soit par celui de l'intelligence, n'était pas le résultat d'une faculté particulière, mais de l'être tout entier. [...] De même, dans la connaissance artistique, dans la connaissance sensible, comme cela est d'ailleurs prouvé scientifiquement, derrière les sens proprement dits se trouve la mémoire, se trouve l'intelligence, enfin tout l'être en particulier est intéressé.¹⁵¹

La connaissance de l'Orient lui permet de franchir la frontière entre Occident et Orient en amalgamant des éléments hybrides dans sa création artistique. De même, sa lecture des classiques, de la tragédie grecque, et des modernes, Rimbaud et Mallarmé, lui apporte beaucoup pour l'écriture. En somme, ces innombrables éléments qui émanent de tout l'univers forment la richesse de connaissance de Claudel, façonnent son être et s'intègrent dans son œuvre comme un reflet de lui-même. C'est la raison

¹⁴⁹ S. Mallarmé, *op.cit.*, p. 59.

¹⁵⁰ G. Marie, *le théâtre symboliste*, Paris, A.-G. Nizet, 1973, p. 161.

¹⁵¹ P. Claudel, *Mémoires Improvisés, op. cit.*, p. 193.

pour laquelle des œuvres de Claudel émergent naturellement un caractère d'« universalisme »¹⁵².

Sûrement, Claudel marque l'« épanouissement » du mouvement symboliste. Dans son parcours, il ne s'agit pas simplement de réformer la dramaturgie littéraire, mais aussi sa concrétisation scénique. Lorsque les tâtonnements de la mise en scène symboliste la font entrer dans une impasse, il propose de nouvelles idées pour trouver la sortie. Si l'admiration des théâtres traditionnels en Orient présuppose une affinité culturelle, la connaissance claudélienne de l'Orient est donc la base qui permet à Claudel de mieux comprendre les traditions scéniques orientales dont il s'inspire pour nourrir ses idées sur le théâtre. Nous venons d'analyser l'avancée de Claudel dans sa connaissance de l'Orient et d'examiner les éléments orientaux et occidentaux qui influencent définitivement sa pensée. Dans les pages suivantes, nous allons étudier comment il applique une conception inspirée de l'Orient, en l'appuyant sur la pratique scénique symboliste ou anti-naturaliste, pour trouver une nouvelle expression théâtrale, ce qui le fait sortir de cette impasse.

De la dramaturgie à la mise en scène

Le propre de Claudel, qui le distingue des autres écrivains symbolistes, est son désir de mettre en scène ses pièces. Bien que ce désir soit « fugace » au début de son travail dramaturgique, jamais il ne disparaît ; il fermente dans son esprit. En 1912, grâce à sa première pièce mise en scène, *L'Annonce faite à Marie*, au Théâtre de l'Œuvre, il peut intervenir dans la pratique théâtrale, ce qui suscite définitivement son enthousiasme pour la recherche scénique. Il se confie à Gide :

Ces études scéniques, loin de me rebuter, m'intéressent au contraire extrêmement. C'est vraiment passionnant de travailler un geste, un ensemble, une attitude et de voir tout cela s'animer et prendre figure.¹⁵³

A partir de cette expérience, Claudel n'était plus un dramaturge qui se contentait d'écrire un texte sur papier ; la mise en scène de ses pièces l'occupait également beaucoup. Préoccupé de l'interprétation donnée par le metteur en scène, il intervenait activement dans la répétition en proposant de manière impérieuse sa propre interprétation, en sorte que la mise en scène réalise ce qu'il imaginait en écrivant.

¹⁵² C. Deshoulières, *Le théâtre au 20^{ème} siècle*, Paris, Bordas, 1989, p. 55.

¹⁵³ P. Claudel, *Mes idées sur le Théâtre*, op.cit., p. 33.

Néanmoins, son intervention immodérée pouvait entraîner le mécontentement du metteur en scène. Lugné-Poe se plaignait de Claudel :

Il y eut des minutes fatigantes, irritantes même, lorsque nous nous aperçûmes que nous n'avions pas l'entière liberté de manœuvrer. – Et pourquoi Paul Claudel nous l'eût-il d'ailleurs laissée ?... Nos tempéraments étaient aux antipodes, et lui est au moins doué d'une sorte d'intermittent génie le rendant à la fois insupportable, inconfortable et magnifique !...¹⁵⁴

Cette plainte n'était pas simplement un gémissement personnel de Lugné-Poe à propos de Claudel. Parallèlement, elle signalait deux problèmes du théâtre à cette époque : l'incertitude sur la fonction du metteur en scène et le succès mitigé du théâtre symboliste. En ce qui concernait le premier, la mise en scène n'était pas encore considérée comme une œuvre d'art à part entière, elle n'était encore que la matérialisation de la dramaturgie littéraire. Ainsi, la fonction du metteur en scène était empreinte d'un profond respect pour le dramaturge, soucieuse d'interpréter fidèlement sa pièce. C'est-à-dire que le jeu, l'art du théâtre étaient essentiellement décidés par l'écrivain et non par le metteur en scène¹⁵⁵.

Ensuite, par rapport à la mise en scène naturaliste qui avait déjà trouvé son objectif principal – la reproduction du naturel –, la mise en scène symboliste n'a pas encore découvert objectivement le sien. La première fermeture du Théâtre de l'Œuvre révélait l'insatisfaction par rapport au théâtre symboliste qui aboutissait à une impasse. La spécificité du théâtre symboliste avait disparu¹⁵⁶, il fallait rétablir une nouvelle

¹⁵⁴ Lugné-Poe, *Dernière Pirouette*, Paris, Sagittaire, 1946, p. 31.

¹⁵⁵ Malgré l'intervention du metteur en scène, le théâtre reste au service du texte théâtral. Le metteur en scène ne peut pas l'altérer. C'est la raison pour laquelle, Antoine définit ainsi le jeu de l'acteur : « L'idéal absolu de l'acteur doit être de devenir un clavier, un instrument merveilleusement accordé dont l'auteur jouera à son gré. [...] S'il lui est demandé d'être triste ou gai, il doit, pour être un bon comédien au sens exact du mot, exprimer supérieurement la tristesse ou la gaieté, sans apprécier pourquoi ces sentiments lui sont demandés. Cela, c'est l'affaire de l'auteur qui reste seul responsable devant le spectateur ». Cité par D. Plassard, *L'acteur en effigie*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1992, p. 29. Selon cette conception, dans la représentation scénique le jeu de l'acteur n'obéit pas vraiment au metteur en scène, mais à l'écrivain qui est caché au fond de la représentation. L'appropriation du pouvoir créateur du théâtre par le metteur en scène est ainsi mise en cause. Quelques années plus tard, apparaît Copeau qui a conscience du danger d'une soumission trop aveugle à l'œuvre écrite. Par la suite, Dullin analyse aussi le partage des responsabilités créatrices entre l'auteur et le metteur en scène. Le metteur en scène développe son pouvoir en acquérant un authentique caractère d'artiste. cf. P-L. Mignon, *Le théâtre au 20^{ème} siècle*, Paris, Gallimard, 1986, p. 136.

¹⁵⁶ En 1897, Lugné-Poe a déjà décroché l'enseigne symboliste en faisant évoluer ses recherches sur le théâtre. Malgré l'abandon de la doctrine symboliste, Lugné-Poe insistait encore sur l'importance du signe symbolique et le refus de l'imitation naturaliste dans la mise en scène et se distinguait nettement du théâtre naturaliste.

forme expressive d'anti-naturalisme correspondant à l'idéal symboliste. C'est pour la rechercher que Claudel intervenait dans la mise en scène.

Cependant, l'expression de la tradition scénique japonaise avait déjà attiré le regard de Lugné-Poe pour être un élément constitutif de sa recherche théâtrale. Mais, parce qu'il comprenait mal ce théâtre exotique, il tâtonnait et aboutissait à un échec¹⁵⁷. En intervenant, Claudel apportait sa connaissance approfondie des théâtres orientaux aux metteurs en scène pour la pratique théâtrale. D'ailleurs, la recherche sur le théâtre symboliste se dégagait de la conception « idéaliste »¹⁵⁸ proposée par Dujardin, Mallarmé et Maeterlinck, en recherchant des signes symboliques plus concrets et effectifs pour la mise en scène. Donc, Claudel réfléchissait sur de nouvelles formes scéniques en notant :

Il faudrait trouver un matériel non pas rigide comme la toile collée sur des lattes, mais plastique, léger et malléable tout en gardant la forme qu'on lui donne. Il ne faut pas peindre, mais sculpter en trompe l'œil.¹⁵⁹

Plus tard, au tournant des années 20, Copeau allait avancer encore plus loin dans une conception renouvelée du théâtre symboliste :

Je m'accommoderai mieux, pour ma part, des plus maigres abstractions classiques que de toute superfétation objective, quelle que soit, d'ailleurs, sa tendance : réaliste, symbolique, synthétique, etc....¹⁶⁰

Le théâtre occidental entreprenait donc une nouvelle recherche appuyée sur la référence aux théâtres traditionnels en Orient. Dans ce sens, en vue de savoir quel apport des théâtres orientaux Claudel offrait au théâtre occidental, il est nécessaire de comprendre quelles sont les affinités de Claudel avec les théâtres orientaux, quels aspects des traditions scéniques orientales ont contribué à l'inspiration de Claudel, quels éléments orientaux ont été inscrits par Claudel dans la réalisation scénique de ses pièces. Telles sont les questions fondamentales que nous allons analyser à présent.

¹⁵⁷ Voir *supra*, p. 27-30.

¹⁵⁸ D. Bablet, *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1965, p. 142.

¹⁵⁹ P. Claudel, *Mes idées sur le Théâtre*, *op.cit.*, p. 29.

¹⁶⁰ J. Copeau, *Les Registres du Vieux Colombier I*, Paris, Gallimard, 1979, p. 382.

Premières impressions produites par les théâtres orientaux

Le théâtre chinois avec lequel Claudel avait déjà eu un premier contact à New York suscita immédiatement son inclination. Dès l'arrivée en Chine, à Shanghai, il le fréquentait et lui consacrait un des poèmes de *Connaissance de l'Est* : « Théâtre », dans lequel il analysait ce qu'il avait vu et entendu à propos du théâtre chinois ; un lieu établi avec « parade » et « pompe » où la « comédie évolue », la « légende se raconte elle-même », « la vision de la chose qui fut se révèle dans un roulement de tonnerre ». Une ambiance de « solennité », un espace vivant dans lequel tous les participants s'engagent, où n'existe pas de rideau « comparable à ce voile qu'est la division du sommeil ». Chaque comédien se déguise en personnage « sous le plumage de son rôle, la tête coiffée d'or, la face cachée sous le fard et le masque », sans rien laisser voir de lui-même. Tout le jeu scénique, chant et danse, est contrôlé par le « rythme » et la « mélopée générale » dirigés par l'« orchestre par derrière », qui « mesure les distances et règle les évolutions ». Les divers instruments, des « guitares », des « morceaux de bois », « une sorte de bugle à pavillon de cuivre », les « gongs » et les « cymbales », composent une résonance tumultueuse, mais aussi harmonique, en devenant le maître « qui entraîne ou ralentit le mouvement, qui relève d'un accent plus aigu le discours de l'acteur ». En jouant le rôle du chœur, la musique répond à l'action et exprime les sentiments des spectateurs en assourdissant leur pensée « qui dans une sorte de sommeil ne vit plus que du spectacle qui lui est présenté ». Dans ce théâtre chinois, la musique crée tout l'effet dramatique, et si elle s'arrête, « les phantasmes scéniques [doivent] se dissiper ».¹⁶¹

Telle est la première impression de Claudel sur le théâtre chinois. Il est clair que son analyse, partant d'une intuition initiale, ne peut pas encore inspirer sa pratique théâtrale. Mais, après quelques années de séjour en Chine, Claudel, connaissant mieux la civilisation chinoise, rumine sa perception du monde oriental. Il rédige le texte *Sous le signe du dragon* qui nous rapporte ses réactions les plus précises au sujet de la Chine sous différents aspects. Il observe sous un autre œil le théâtre chinois « si curieux avec sa mimique stylisée, ses costumes, ses évolutions scéniques, ses cothurnes, ses masques », et pense qu'il « est assez vraisemblablement une adaptation du Théâtre Antique ». Le théâtre Chinois exprime selon lui un « trait commun à tout

¹⁶¹ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*, op.cit., p. 44.

l'art chinois » d'une manière qui n'a pas « la valeur d'une affirmation, mais simplement d'une hypothèse, d'une proposition ». ¹⁶² Nous remarquons ainsi que, dans le théâtre chinois, Claudel a observé une extrême stylisation symbolique, qui réfléchit la quintessence de l'art théâtral et conserve certains caractères du théâtre archaïque, favorise un authentique théâtre symboliste qu'il tend à réaliser.

Pour Claudel, un autre théâtre oriental, japonais, le *Nô*, ne marque pas la division entre un drame et son public, cette « fissure de fiction et de feu ». Le drame et le public « entrent l'un dans l'autre » dans un espace qui se compose essentiellement de deux parties : « le Chemin ou pont et l'Estrade ». Dans ce lieu du spectacle n'arrive pas « quelque chose » de l'action dramatique, mais « quelqu'un » : « dieux », « héros », « fantômes », « démons », évoqués par la « détonation sèche » produite par le violent heurt entre les doigts et « les tambourins doubles en forme de sablier ». Ces coups donnent « le rythme et le mouvement » en maîtrisant le spectacle accompagné d'une modulation de timbre de la « flûte funèbre ». De « longs hurlements poussés par les musiciens » donnent « une étrange et dramatique impression d'espace et d'éloignement » en évoquant « un effort désespéré, une attestation douloureuse et vague ». ¹⁶³

Dans le *Nô*, les acteurs n'incarnent pas un personnage dramatique individualisé en jouant l'action du drame. Mais, ils représentent un personnage type : les chœurs-musiciens, le *Waki*, et le *Shité*. Sur la scène, ils font entendre un concert de débat dramatique ; « le *Waki* interroge, le *Shité* répond, le Chœur commente ». Le masque du *Shité*, un symbole qui rappelle le « Néant », établit une « enceinte d'images et de paroles » avec la musique. A l'aide du chœur, qui « se charge de déployer le site physique et moral à sa place en une espèce de psalmodie impersonnelle », le *Shité* représente « une vicissitude du drame somnambulique », en se transformant en un « sentiment » présent pour le spectateur. ¹⁶⁴

En étudiant les théâtres orientaux, Claudel reçoit de leur jeu stylisé, de leur expression non-naturelle et de leur musique polyphonique une forte impression. Certains caractères, certaines techniques de l'expression scénique orientale correspondent à

¹⁶² P. Claudel, « Sous le signes du dragon », in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p.1047.

¹⁶³ P. Claudel, *Connaissance de l'Est, op.cit.*, p. 197-199.

¹⁶⁴ « Par un étonnant paradoxe, ce n'est plus le sentiment qui est à l'intérieur de l'acteur, c'est l'acteur qui se met à l'intérieur du sentiment. Il est vraiment devant nous l'acteur de sa propre pensée et le témoin de sa propre expression ». *Ibid.*, p.201

l'idéal du nouveau théâtre symboliste : un théâtre poétique qui s'éloigne de l'imitation de la nature mais qui est aussi concret et lisible, un théâtre qui réfléchit la culture ancienne en exprimant l'authenticité de l'art. Des conceptions théâtrales que le metteur en scène symboliste tend à réaliser ont déjà été mises en œuvre dans les théâtres orientaux. C'est la raison pour laquelle Claudel y voit un modèle parfait auquel se référer.

Matérialisation de la poésie

Claudel est essentiellement un poète. Toute son œuvre, même l'écriture théâtrale, s'exprime en poésie. Pour lui, la poésie « ne peut pas exister sans l'émotion » ou « sans un mouvement de l'âme qui règle celui des paroles »¹⁶⁵. Quand elle atteint la perfection, la poésie « dégage des choses leur essence pure qui est de créatures de Dieu et de témoignage à Dieu¹⁶⁶ ». Toute création artistique de Claudel vise à bien saisir cette forme poétique et à recevoir son effet. Partant, dans son œuvre dramatique, il exprime son génie poétique en modelant sa création sur les caractères du théâtre symboliste. Gisèle Marie conclut sa recherche sur les drames claudéliens en ces termes :

En un mot, on retrouve dans tous ses drames ce qui caractérise le théâtre symboliste : épopée, liturgie, incantation, métaphysique, sans excepter une certaine musicalité.¹⁶⁷

Or Claudel ne se satisfait pas qu'un lecteur lise tout seul son poème dans le texte. Il affirme que ses poèmes dramatiques sont destinés à la scène, destinés à être proférés par les acteurs devant les spectateurs :

Le poème épique est un spectacle, le poème dramatique est une action. Une action confiée à des acteurs. [...] Ah ! Une seule voix ne suffisait pas au poète, il lui fallait ce groupe concertant sur la scène, il fallait à une multitude affamée derrière l'illusion quotidienne d'absolu et de vérité sur cet exhaussement de tréteaux cette espèce de sacrifice !¹⁶⁸

Il aspire à partager son œuvre artistique. Le drame, pour Claudel, est un « rêve dirigé »¹⁶⁹ qui conduit lui-même et le spectateur à l'arrière plan de « l'illusion quotidienne d'absolu et de vérité », le monde spirituel. Ce faisant, il touche à

¹⁶⁵ P. Claudel, « Lettre à L'Abbé Bremond sur l'inspiration poétique », in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 45.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶⁷ G. Marie, *Le théâtre symboliste*, Paris, A.-G. Nizet, 1973, p. 166.

¹⁶⁸ P. Claudel, « La Poésie est un Art », in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 53.

¹⁶⁹ *Ibid.*

l'« essence pure » des choses qui est un témoignage rendu à la divinité. Sur l'« exhaussement de tréteaux » peut advenir la troisième dimension théâtrale, il s'agit de la matérialisation du poème. Le paradoxe consiste donc à réaliser le caractère poétique invisible par les objets matériels, visibles : un problème irrésolu pour le théâtre symboliste. Alors, Claudel suggère une « doctrine » pour maintenir le caractère poétique du drame :

Ma doctrine poétique se résumerait dans le mot de la Sagesse antique : *N'empêchez pas la musique*. Laissez-la émaner toute seule. Arrangez-vous pour qu'elle émane. L'élément essentiel de tout art, quel qu'il soit, nous l'avons dit, est le rapport. Ce rapport dans la poésie est d'idées, d'images, de sentiments et surtout de sons, le tout entraîné par un certain temps, comme il est dans la peinture de couleurs et de lignes, dans la sculpture et dans l'architecture de volumes et de proportions et dans la musique de timbres et de mouvements.¹⁷⁰

La poésie est l'essence de l'art claudélien. Claudel inscrit ce caractère dans tous les domaines de sa création artistique, dans sa mise en scène comme dans ses écrits purement poétiques. De ce fait, la musicalité est la clé d'une mise en scène à caractère poétique. Lire un poème ne risque pas de l'altérer. Le lecteur reçoit intuitivement le dynamisme poétique que le poète y a inscrit à la création, ce qui laisse l'œuvre intacte. Par contre, au théâtre, nous entendons le poème à travers l'élocution de l'acteur. Le poème risque donc d'être dénaturé. Pour monter une pièce de Claudel, le choix des acteurs est capital. Lugné-Poe et Jean-Louis Barrault en avaient parfaitement conscience :

Pour interpréter Claudel, des acteurs très particuliers sont nécessaires.¹⁷¹

Bondir sur *Le Soulier de satin*, le saisir à bras-le-corps, c'était aussi engager une lutte serrée avec toute la machine théâtrale. Il fallait agréger une troupe d'acteurs de talent.¹⁷²

En fait, toutes les propositions de Claudel pour la mise en scène de ses pièces ont pour but de maintenir la musicalité du poème sans l'altérer, selon sa « doctrine poétique ». La première fois que *L'annonce faite à Marie* va être interprétée sur scène, Claudel précise ses intentions et ses exigences sur la manière générale de jouer ses drames, en particulier sur le jeu de l'acteur :

1. La *musique* est plus importante que le *sens* du vers et le *domine*. 2. Ne pas chercher à la manière des gens du Théâtre Français à faire comprendre toutes les nuances du texte et à faire un sort à chaque mot, mais se placer dans un tel état d'esprit que le texte ait l'air d'être

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹⁷¹ Lugné-Poe, *Dernière Pirouette*, Paris, Sagittaire, 1946, p. 36.

¹⁷² J.-L. Barrault, *Réflexion sur le théâtre*, Paris, Levant, 1996, p. 158.

l'expression obligée de la pensée du personnage, un moment incarné. 3. *Eviter les mouvements et expressions de physionomie inutiles*. Rien de plus beau et de plus tragique qu'une immobilité complète. Toujours l'*attitude* plutôt que le *geste*. 4. Respecter mon vers qui est l'unité respiratoire et émotive, et doit vous guider dans la déclamation.¹⁷³

Méthodiquement, Claudel éclaire les principes afin de permettre à l'acteur d'interpréter parfaitement ses pièces. Il exprime en même temps sa prédilection pour une expressivité théâtrale proche de ce qu'il a aimé autrefois dans le théâtre chinois : la musique prédominante, le jeu synthétisé, le personnage comme un caractère « un moment incarné ». Depuis longtemps, Claudel porte en lui, comme un germe, l'admiration pour le théâtre chinois. Il se sent naturellement en affinité avec son expression scénique. Parallèlement, pour que l'élocution de l'acteur fonctionne mieux, Claudel étudie l'intonation de ses vers et remarque :

Les études que j'ai faites m'ont déjà appris beaucoup de choses, par exemple qu'il faut accentuer sur la consonne et non pas sur la voyelle et qu'on obtient plus d'effet en portant la voix sur les toutes dernières syllabes.¹⁷⁴ Bien articuler les consonnes. Ce sont les consonnes et non pas les voyelles qui donnent l'énergie et la netteté à la déclamation.¹⁷⁵

Les trois premières représentations de pièces claudéliennes¹⁷⁶ seront interprétées selon les mêmes principes de diction. L'auteur s'assure ainsi que son texte poétique sera entendu exactement par le spectateur. Autant Claudel est assuré quand il dirige la diction des acteurs, autant il s'inquiète de la direction de la gestique qu'il maîtrise mal : « Ce qui m'inquiète encore, ce sont les gestes, car là ce n'est plus du tout ma partie, [...] il fallait les étudier avec autant de soin que les intonations¹⁷⁷ ». Claudel se met donc en apprentissage. Il intègre, il pratique tous les éléments qui l'intéressent dans le théâtre. En 1913, il réalise personnellement *L'Annonce faite à Marie* au théâtre d'Hellerau où il recourt aux « ressources nouvelles : la lumière et l'architecte¹⁷⁸ ». Dans le travail d'Emile Jaques-Dalcroze, il voit « la musique en des corps humains devenue visible et vivante » ; il y observe qu'« entre le corps et la musique il y a un élément commun qui est le mouvement, une mesure commune qui

¹⁷³ P. Claudel, *Mes idées sur le Théâtre*, op.cit., p. 36.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷⁶ Ils s'agissent de *L'Annonce faite à Marie* et *L'Otage*, monté par Lugné-Poe, et *L'Échange*, monté par Copeau.

¹⁷⁷ P. Claudel, *Mes idées sur le Théâtre*, op.cit., p. 37.

¹⁷⁸ *Id.*, « Paul Claudel sur Paul Claudel », in A. Appia, *Œuvres complètes, tome III, L'Age d'Homme*, 1988, p. 224.

est le temps, une expression commune qui est le rythme »¹⁷⁹. Également, la danse de Nijinsky évoque pour lui une « possession du corps par l'esprit et l'emploi de l'animal par l'âme¹⁸⁰ ». Toutes ces expériences enrichissantes favorisent la recherche scénique de Claudel, et révèlent ce qu'il apprécie le plus : le rapport entre les éléments musicaux et les données corporelles. C'est ainsi que, alors qu'en 1921 Claudel réside au Japon comme ambassadeur de France à Tokyo, il fut « pendant cinq ans le spectateur attentif et émerveillé¹⁸¹ » du théâtre japonais pour l'explorer plus profondément. Car le Japon, pour lui, est une « compagnie de chanteurs et de danseurs¹⁸² ».

De la recherche du Nô à sa mise en application

Comme le théâtre symboliste, le Nô que Claudel admire est un « art essentiellement aristocratique » et ne satisfait qu'« un petit groupe d'amateurs cultivés ». Les livrets du Nô sont un héritage des ancêtres japonais ; ils datent de l'époque féodale. Ils sont « profondément pénétrés d'un caractère national et religieux » et gardent « un caractère un peu ésotérique ». Les acteurs sont chargés de donner à la représentation de ces « drames sacrés » « une solennité et une révérence de mystes ». Ces acteurs sont originaires des familles « qui maintiennent depuis des siècles les traditions de quatre écoles et qui s'entraînent à l'accomplissement de leur office par un recueillement de vingt-quatre heures ».¹⁸³ Une telle formation, exigeante et sévère, quasi érémitique, de l'acteur de Nô, lui apporte une purification du mouvement physique : « la lenteur du geste¹⁸⁴ », en particulier, impressionne Claudel.

N'existant ni dans le monde réel, ni dans l'autre monde surréel, la « lenteur du geste » suspend notre spatio-temporalité en nous tenant « entre le délégué de l'outre-monde et celui de l'heure humaine ». Aucun geste n'est superflu, « chaque geste a un sens, un rôle dans le message » qu'il s'agisse d'une « intimation à notre volonté d'une autre volonté » ou d'une « explication de la pensée jusqu'à la plus fine extrémité du détail

¹⁷⁹ *Id.*, *Mes idées sur le Théâtre*, *op.cit.*, p. 40.

¹⁸⁰ *Id.*, « Nijinsky », in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 386.

¹⁸¹ *Id.*, *Mes idées sur le Théâtre*, *op.cit.*, p. 148.

¹⁸² *Id.*, *Connaissance de l'Est*, *op.cit.*, p. 189.

¹⁸³ *Id.*, *Mes idées sur le Théâtre*, *op.cit.*, p. 144.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 146.

digital ». ¹⁸⁵ Il faut que nous contemplions minutieusement et sérieusement le geste pour l'étudier, le suivre, le comprendre. En somme le geste n'est jamais une improvisation de l'acteur et il reste lent pour attirer le regard curieux du spectateur. Il est la cristallisation de la sagesse ancestrale qui nous enseigne une délicatesse de gestique, en devenant le principe structurant de la singularité technique du *Nô* :

Le *Nô* a pour principe de simplifier toutes les attitudes, de ralentir tous les mouvements, comme s'ils s'accomplissaient dans un milieu plus dense, où les mouvements sont plus difficiles et prennent une importance extérieure par leur répétition constante et par la lenteur qu'on met à les exécuter. ¹⁸⁶

L'acteur se forme ainsi en suivant ce principe. Le *Nô* est comme « une école de mouvements dont chacun nous est donné au ralenti pour développer tout son sens ¹⁸⁷ ». A propos de la dramaturgie du théâtre japonais, Claudel estime que les livrets du *Nô* sont « une forme sublime d'art dramatique qui soutient la comparaison avec les plus hautes tragédies grecques ¹⁸⁸ ». Il considère aussi que le Kabuki « n'est pas sans analogie avec le drame shakespearien ¹⁸⁹ », il le comprend comme une « musique dramatique » et explique :

C'est-à-dire employée par un dramaturge et non par un musicien, ayant en vue non pas la réalisation d'un tableau sonore, mais la secousse et le train à donner à notre émotion par un moyen purement rythmique ou timbré, plus direct et plus brutal que la parole. ¹⁹⁰

Cette explication répond bien à la « doctrine » de Claudel qui cherche un drame musical dont la musicalité soit apportée essentiellement par les sonorités du texte même. Ce qui relativise l'importance de la musique orchestrale, donnée dépendante, pourtant utile. Nous remarquons que Claudel s'inspire de la musicalité du théâtre japonais dans lequel le texte même offre un rythme et un timbre à la formulation verbale de l'acteur soutenu par l'ambiance du chœur polyphonique. Celui-ci, selon Claudel, ne se compose pas seulement du chœur des voix, mais aussi de celui des instruments ou orchestre ¹⁹¹. Le sens des paroles est moins capital que la musicalité harmonisée qui suscite intuitivement l'émotion de l'auditeur avant sa compréhension

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ P. Claudel, *Cahier IV*, in *Journal Tome I*, Paris, Gallimard, 1968, p. 562.

¹⁸⁷ P. Claudel, « Une promenade à travers la littérature japonaise », in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1165.

¹⁸⁸ *Id.*, « Adieu, Japon ! », in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1153.

¹⁸⁹ *Id.*, « Une promenade à travers la littérature japonaise », in *Œuvres en prose, Ibid.*

¹⁹⁰ *Id.*, *Mes idées sur le Théâtre, op.cit.*, p. 123.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 146.

du texte¹⁹². Tous les éléments musicaux, la parole lyrique, le chant, la voix, le coup de tambour, le timbre du shamisen, participent à un ensemble scénique choral et expressif que le dramaturge a déjà mis en place dans son écriture. Car « sur le théâtre japonais le musicien lui-même est un acteur¹⁹³ ». C'est la raison pour laquelle la musique est aussi partie intégrante du texte même dans le théâtre Japonais. Le musicien, un acteur, joue donc un personnage : la musique. Claudel nous en donne un exemple :

L'atmosphère est chargée d'orage. Quelqu'un vient. Quelque chose va arriver. C'est une de ces circonstances où en Europe tout un orchestre trouverait à s'employer. Au Japon, il y a simplement un petit homme jaune juché sur une estrade, avec une minuscule tasse de thé à côté de lui et devant lui un formidable tambour sur lequel son rôle est de taper. Je l'appelle le préposé au tonnerre. Ce coup unique et caverneux répété d'abord à longs intervalles, puis plus fort et plus précipité, jusqu'au moment où l'apparition effroyable et attendue vient enfin nous torde les nerfs, suffit sans orchestre et sans partitions à nous placer dans l'ambiance voulue.

¹⁹⁴

Une technique simplifiée et signifiante qui n'engage qu'un minimum d'éléments, le musicien agissant et les coups rythmiques, apporte une efficacité remarquable à l'expression théâtrale dont Claudel sent la valeur symbolique et la poésie.

Hormis le poème et la musique, Claudel remarque encore un élément singulier de la musicalité du *Nô* : « le cri, la réverbération jusqu'au personnage de l'émotion qu'il produit ». Le cri, comme un timbre d'instrument personnalisé, émis par l'acteur-musicien, manifeste l'hétérogénéité affective faite de « rire, sanglot, grommèlement, protestation, invective, coups de fouet, toutes les réactions d'une sensibilité directement attaquée ». ¹⁹⁵ Cette modalité vocale est très efficace dans le *Nô*. Elle inspire donc Claudel pour la réalisation du *Livre de Christophe Colomb* pour lequel il fait cette proposition :

La scène dominante est celle de la tempête : les diverses charges doivent être très rapides, dans un ensemble furieux et court, la première basée sur un éclat de rire dément : il arrive ! il arrive ! il arrive ! des appels non chantés et au milieu un cri perçant de femme folle, une vitre qui vole en éclats et peut-être un coup de canon. Puis la seconde charge basée sur des sanglots de

¹⁹² « Si ma connaissance du japonais était suffisante, je sens que j'aurais beaucoup de choses à dire de la déclamation des acteurs, de ce vers long suivi d'un vers court qui paraît constituer toute la prosodie du *Nô*, et qui donne au récit ce caractère de délibération, d'une proposition que l'on avance incomplète et qu'on achève après coup, comme si la parole s'arrêtait pour laisser à la pensée le temps de passer devant ». *Id.*, *Connaissance de l'Est*, *op.cit.*, p. 203.

¹⁹³ *Id.*, *Mes idées sur le Théâtre*, *op.cit.*, p. 124.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 123.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 146.

désespoir avec à l'étage au-dessus le cri : aux pompes ! aux pompes ! aux pompes ! Puis le silence et les foules légères des ombres indiennes poussées sur l'écran par un vent rapide et muet. En général il faut que toute l'allure de la pièce soit très rapide – et que même quand la musique se tait elle soit présente, elle marque le pas et s'échappe en courtes réflexions.¹⁹⁶

Nous observons que Claudel tend à pousser l'intensité du drame au moyen d'une totalité rythmique, menée par une musique graduellement agressive et précipitée. D'une part, la réduplication de paroles, comme les mêmes notes, produit des sonorités rythmiques, d'autre part, le cri forme une tonalité affective. Tous ces éléments musicaux résonnent ainsi réciproquement en exprimant la force affective intense du drame.

A proprement parler, Christophe Colomb est le seul personnage du drame : « Au fond ce Christophe Colomb – dit Claudel – c'est à peu près Prométhée. Un homme seul avec toutes les voix de la mer, du ciel et de la nature autour du lui¹⁹⁷ ». « Tout le drame, en un mot, c'est Christophe Colomb, au cours d'une vingtaine d'épisodes, en proie à sa sublime vocation¹⁹⁸ ». Ceci nous permet de supposer que, dans *Le Livre de Christophe Colomb*, le protagoniste ressemble au *Shité*, un héros tragique du *Nô* ; les personnages secondaires et les chœurs deviennent comme le *Waki* et les acteurs-musiciens. Tous s'engagent dans un débat dialectique sur le mérite de Christophe Colomb. Pour les spectateurs, l'idée centrale n'est pas transmise principalement par les dialogues des personnages que les acteurs profèrent, mais par les jeux choraux que les acteurs exécutent selon la conception de Claudel : « c'est là ce que j'appelle le Chœur. [...] Entre la foule muette et le drame qui se développe sur la scène, il y avait besoin d'une voix, d'un truchement officiellement constitué¹⁹⁹ ». Cette structure dramaturgique s'apparente au *Nô* dont Claudel s'inspire plus ou moins. C'est la raison pour laquelle Claudel cherche une forme musicale en cohérence avec son poème pour favoriser une imbrication du texte chanté et parlé comme dans le théâtre japonais. Il s'interroge et écrit donc au musicien, Darius Milhaud :

Je crois qu'il y a une soudure à chercher entre la parole et le chant. De même que j'ai montré que tout est poésie et que des choses les plus basses et les plus grossières aux paroles les plus sublimes il y a suite et continuité, de même il faudrait ajouter à ce domaine de l'expression parlée celui de la musique, et que tout parte du même fond et naisse l'un de l'autre, sentiments,

¹⁹⁶ P. Claudel, *Cahiers Paul Claudel 3 Correspondance Paul Claudel – Darius Milhaud*, Paris, Gallimard, 1961, p. 88.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 306.

¹⁹⁹ *Idem.*

bruits, paroles, chant, cri et musique, tantôt se cédant, tantôt s'enlevant la place. Ne trouvez-vous pas que c'est une idée grandiose ? Tout ne doit pas être musique et tout ne peut pas être parole.²⁰⁰

Effectivement, cette question du rapport du poème et de la musique est essentiellement l'enjeu de la recherche dramatique de Claudel. Il confie : « Au cours de ma carrière d'auteur dramatique, souvent le problème de l'union du drame et de la musique, de la parole et de la note, s'est imposé à moi comme à bien d'autres de mes prédécesseurs des pays les plus divers et des époques les plus éloignées²⁰¹ ». Claudel éprouve une admiration profonde pour la musique du théâtre japonais qui lui offre un modèle parfait de « soudure » entre la parole et le chant, et lui précise la différence entre la musique de concert et la « musique dramatique²⁰² ». Il comprend bien que cette « musique dramatique » n'est pas composée pour accompagner la récitation du poème, mais qu'elle « soude » texte et musique en créant un rapport indissociable, une unité spécifique. C'est ainsi que le dramaturge du *Nô* assumait la musicalité du texte en l'inscrivant dans la musique traditionnelle²⁰³. Bien que le talent littéraire de Claudel lui permette une écriture poétique musicale, il regrette de n'avoir pas assez de capacité musicale pour composer la musique convenant à son propre poème²⁰⁴. Heureusement, la collaboration avec Milhaud, avec qui Claudel est « depuis de longues années dans une intimité étroite d'idées et de sentiments²⁰⁵ », remédie à ce manque de capacité musicale de Claudel, et le soutient dans sa recherche sur le rapport de son poème et de la musique.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 86.

²⁰¹ *Id.*, *Mes idées sur le Théâtre, op.cit.*, p. 118.

²⁰² Voir note 81.

²⁰³ Le texte du *Nô* comporte des signes d'inflexion, sorte de notation rudimentaire, marqués à la droite du texte pour passer au chant ; c'est ce qu'on appelle *fushi-hakase* 節博士. Le texte est destiné à être chanté certainement en accord avec la musique traditionnelle. Donc, le dramaturge doit écrire son texte en respectant un certain ordre musical qui le limite plus strictement à des formes littéraires particulières : *Kyokusetsu* 曲節. Ces formes sont à la fois littéraires et musicales. C'est la raison pour laquelle nous pouvons confirmer qu'il existe un caractère indissociable entre le texte et la musique du *Nô*, et que, si l'on peut dire, la musique est le texte même. cf. N. Péri, *Le théâtre Nô*, Paris, Ecole française d'Extrême-Orient, 2004, p. 27. et p. 49. C'est aussi la raison pour laquelle, du passé à aujourd'hui, quand nous tentons de moderniser ou d'adapter le texte du *Nô*, il faut bien comprendre sa composition musicale. Dans les autres théâtres orientaux, nous pouvons trouver ce même caractère.

²⁰⁴ « Si j'avais à recommencer ma vie j'écrirais moi-même la musique de mes drames conçue non pas en musicien mais en dramaturge, ce qui est essentiellement différent ». P. Claudel, *Cahiers Paul Claudel 6 Claudel homme de théâtre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 150.

²⁰⁵ *Id.*, *Mes idées sur le Théâtre, op.cit.*, p. 126.

Dans *Le Livre de Christophe Colomb*, Claudel recherche profondément avec Milhaud à mettre en œuvre l'inspiration puisée dans le théâtre japonais. Ils entendent que la musique de ce drame soit « essentiellement dramatique »²⁰⁶. Afin de réaliser ce but, Claudel analyse la musique wagnérienne pour la distinguer de celle du théâtre japonais. Selon Claudel, Wagner n'a pas vraiment trouvé la solution pour le rapport entre le texte et la musique :

En réalité le drame de Wagner, c'est une immense symphonie dont les véritables personnages sont les leitmotive et où les acteurs humains n'interviennent, en général assez laborieusement, que pour expliquer où l'on en est, ce qui s'est passé, ce qui se passe et ce qui va se passer. La bouche humaine qui s'ouvre et se referme y a beaucoup moins d'importance que celles, en argent, de la flûte et, en or, de la trompette, et dans l'écroulement continu des superpositions harmoniques où se complaît le grand artiste, elle disparaît complètement. Il n'y a plus personne. Il n'y a plus qu'un simulacre submergé qui fait des gestes.²⁰⁷

Selon Claudel, dans le drame wagnérien, le texte parlé et chanté par les acteurs n'est qu'une donnée auxiliaire pour aider les spectateurs à comprendre intellectuellement le contenu signifiant de la musique. D'une part, le texte évite l'extrême abstraction musicale, d'autre part il renforce l'effet affectif suscité par la symphonie. Tous les éléments sonores assument une fonction claire et hiérarchisée. Les voix humaines sont moins utiles que les instruments orchestraux. En conséquence, la représentation du drame wagnérien est effectivement accomplie par l'« immense symphonie ». Claudel va jusqu'à affirmer que « l'erreur de Wagner a été de ne pas créer de gradations entre la réalité et l'état lyrique, de placer d'emblée le drame par l'enchantement des timbres amalgamés au sein d'une espèce d'atmosphère narcotique où tout se passe comme en rêve²⁰⁸ ». Au contraire, la musique du théâtre japonais est comme le « fil du récit »²⁰⁹ qui se lie au texte parlé et chanté par les acteurs-musiciens, en formant une intégralité musicale dans laquelle la voix humaine tient une place prépondérante. Elle ne transmet pas seulement un texte, mais aussi traduit des émotions en forme musicale. Claudel observe minutieusement cette fonction singulière dans le concert du théâtre japonais :

A leur concert viennent souvent s'ajouter de longs hurlements poussés par les musiciens sur deux notes, l'une grave et l'autre aiguë : *hou-kou, hou-kou*. Cela donne une étrange et dramatique impression d'espace et d'éloignement, comme les voix de la campagne pendant la

²⁰⁶ *Id.*, *Cahiers Paul Claudel 3 Correspondance Paul Claudel – Darius Milhaud, op.cit.*, p. 88.

²⁰⁷ *Id.*, *Mes idées sur le Théâtre, op.cit.*, p. 121.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 116.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 124.

nuit, les appels informes de la nature, ou encore c'est le cri de l'animal qui se travaille obscurément vers le mot, la poussée sans cesse déçue de la voix, un effort désespéré, une attestation douloureuse et vague.²¹⁰

La voix humaine n'apporte pas seulement le texte, elle peut aussi être transformée en une donnée signifiante qui traduit une forte émotion. Celle-ci qui survient inopinément au-delà du texte permet au spectateur de sentir intuitivement l'émotion suscitée, et aussi de reprendre conscience en pensant intellectuellement ce qu'elle peut signifier par rapport au drame. Elle crée une distance entre le drame et le spectateur en évitant un état hypnotique, et à la fois une atmosphère impressionnante en faisant sentir l'émotion. C'est pourquoi au cours du spectacle, Claudel fait cette constatation :

Quand nous sommes empoignés par le drame, nous sommes reconnaissants à cet anonyme qui pousse des cris à notre place et qui veut bien se charger d'exprimer nos sentiments par quelque chose de moins conventionnel que des applaudissements ou des sifflets.²¹¹

Nous observons que le rapport entre la musique et la voix humaine n'est plus le mélange de l'une avec l'autre. Elles sont une unité qui exprime tantôt le texte, qui permet au spectateur de comprendre intellectuellement, tantôt la musique qui suscite l'émotion intuitive du spectateur. La musique est aussi le texte même ou inversement. Claudel dit ainsi :

Ainsi comprise la musique n'a pas pour objet de soutenir et de souligner les paroles, mais souvent de les précéder et de les provoquer, d'inviter à l'expression par le sentiment, de dessiner la phrase en nous laissant le soin de l'achever.²¹²

Ces fonctions musicales que Claudel observe dans le théâtre japonais sont distinctes de celles du drame wagnérien. Elles influencent profondément la création musicale du *Livre de Christophe Colomb* à propos duquel Claudel résume ce qu'il veut montrer :

Nous avons voulu montrer comment l'âme arrive peu à peu à la musique, comment la phrase jaillit du rythme, la flamme du feu, la mélodie de la parole, la poésie de la réalité la plus grossière et comment tous les moyens de l'expression sonore depuis le discours et le dialogue soutenus par de simples batteries jusqu'à l'éruption de toutes les richesses vocales et orchestrales se réunissent en un seul torrent à la fois divers et ininterrompu. Nous avons voulu montrer la musique non seulement à l'état de réalisation, mais à l'état naissant, quand elle jaillit peu à peu d'un sentiment violent et profond.²¹³

²¹⁰ *Id.*, *Connaissance de l'Est*, *op.cit.*, p. 199.

²¹¹ *Id.*, *Mes idées sur le Théâtre*, *op.cit.*, p. 124.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*, p.116.

Un théâtre de spiritualité

A la différence du théâtre occidental, le spectacle du *Nô* ne cherche pas à mettre en scène un texte dans une interprétation élaborée par un metteur en scène autorisé à revisiter le drame selon son propre point de vue. En effet, les choix de mise en scène sont d'inscrire une fois pour toute dans l'écriture même du drame. Quels que soient le drame et le metteur en scène, la représentation du *Nô* s'exécute éternellement dans la même formulation extrêmement stricte et identique qui se règle sur la tradition séculaire relayée par les maîtres. Tous les éléments donnés s'intègrent dans une unité expressive et visent à traduire une émotion intense dans le théâtre. Les spectateurs et les acteurs sont imprégnés d'une commune émotion suggérée par le drame. Claudel commente ainsi ce fait :

De même le *Nô* est moins un drame qu'une situation dramatique érigée en une espèce de monument à demi immobile, livrée à la contemplation du spectateur et commentée par le chœur. Chaque geste, chaque intonation est réglée par le rituel le plus étroit. C'est une espèce de représentation cérémoniale des émotions humaines.²¹⁴

A l'instar d'une cérémonie religieuse, « le *Nô* a un caractère rituel et sacré²¹⁵ » qui procède de son lien inhérent avec le bouddhisme. Cette religion, étroitement liée avec la vie du peuple nippon et la formation de sa culture, fournit peut-être²¹⁶ au *Nô* un caractère de mystère que Claudel suppose et considère philosophiquement dans ce dialogue entre le Poète et le Shamisen :

Le Shamisen – Il y a dans toute beauté un élément de tristesse, c'est la mort qui est là, il y a des larmes à regarder fleurir en nous ce qu'il y a de mortel !

Le Poète – J'ai ressenti cela au Japon mieux que partout ailleurs : l'amère paix du paradis bouddhiste qui n'est peut-être pas très loin de l'enfer, le sentiment d'un danger toujours présent, d'une attention à jeun, l'oreille tendue.

Le Shamisen – cette atmosphère des jours de tremblement de terre quand pas une feuille ne remue, ainsi l'acteur de *nô* qui regarde et ne remue pas un cil.

²¹⁴ *Id.*, « Une promenade à travers la littérature japonaise », in *Œuvres en prose, op.cit.*, p.1165.

²¹⁵ *Id.*, *Cahier IV*, in *Journal Tome I*, Paris, Gallimard, 1968, p. 574.

²¹⁶ « Le rôle si important que joue le bouddhisme dans les *nô* et son influence indéniable sur cet art ont fait supposer à quelques-uns que le sens attribué à ce terme par la philosophie bouddhique fournirait peut-être la clef du mystère. C'était peu vraisemblable et l'événement l'a prouvé ; aucune lumière n'est sortie de cette étude ». N. Péri, *Le théâtre Nô*, Paris, Ecole française d'Extrême-Orient, 2004, p. 38.

Le Poète – oui, c’est bien cette ambiance de mystère de terreur, ce silence sinistre qui enveloppe les nô, quand le tambour magique coup à coup commence à battre et qu’on entend sangloter quelqu’un d’abstrait.²¹⁷

En vérité, le *Nô* est établi sur la base de l’esthétique bouddhique. Il la transforme en une représentation artistique dont la forme suggère inéluctablement son essence : la doctrine. Paradoxalement, puisque Claudel exècre le bouddhisme dont la doctrine fait large place au mystère et à la terreur, comment peut-il admirer dans le *Nô* cette esthétique marquée par la terreur mystique ? Nous pouvons avancer un élément de réponse convenable que Claudel lui-même nous propose : la mélancolie paisible. Effectivement, dans *Mémoires Improvisés*, il dit clairement que le Nippon ajoute au bouddhisme « une nuance de mélancolie paisible qui est assez attrayante²¹⁸ ». Selon Claudel, c’est ce caractère qui élève le bouddhisme japonais jusqu’à un niveau artistique remarquable. Dans le dialogue entre le Poète et le Shamisen, il estime que le paradis bouddhique n’est pas un lieu qui permet aux âmes des justes de jouir de la béatitude éternelle puisque le danger de l’enfer voisine avec la paix du paradis. Ceci incite le Nippon à une continuelle vigilance et à une tristesse. Quand le Japonais tend à transformer le bouddhisme en un modèle esthétique, il conserve de cet état d’âme un élément essentiel qui se matérialise en une création artistique. Le procédé artistique de transformation sauvegarde cette mélancolie. Mais, par la fonction artistique, la mélancolie n’est plus dans ce cas une émotion négative, elle a été transfigurée par l’art en contribuant à enrichir l’œuvre concrète que nous pouvons admirer en toute quiétude. C’est la raison pour laquelle, quand Claudel regarde la représentation du *Nô*, l’ambiance de terreur mystique et de mélancolie ne le gêne plus du tout, mais suscite son admiration. D’ailleurs, comme le bouddhisme est la religion principale du peuple japonais, tous les domaines culturels au Japon sont évidemment influencés par sa doctrine et son esthétique. Ce caractère de mélancolie paisible que Claudel saisit et apprécie est aussi visible et sensible dans tous les domaines de la civilisation nipponne. C’est vraiment l’impression de Claudel sur le Japon : bien qu’il semble mystique et mélancolique, il n’engendre ni peur ni désespoir. C’est donc le lieu qu’il choisit pour y cacher l’Ange Gardien de Prouhèze :

« *Le Globe sur l’écran tourne encore. On voit apparaître à l’horizon le groupe des Îles du Japon.*

²¹⁷ P. Claudel, « Le Poète et le shamisen », in *Œuvres en prose, op.cit.*, p. 829.

²¹⁸ *Id.*, *Mémoires Improvisés, op.cit.*, p. 146.

Quelles sont ces Îles là-bas pareilles à des nuages immobiles et que leur forme, leurs clefs, leurs entailles, leurs gorges, rendent pareilles à des instruments de musique pour un mystérieux concert à la fois assemblés et disjoints ?

J'entends la Mer sans fin qui brise sur ces rivages éternels !

Près d'un poteau planté dans la grève je vois un escalier de pierre qui monte.

Les nuages lents à s'écarter, le rideau des pluies,

Permettent à peine de distinguer de temps en temps des montagnes atramenteuses, une cascade aux arbres mélancoliques, le repli de noires forêts sur lesquelles tout à coup s'arrête un rayon accusateur !

A la torche de la lune répond le reflet des feux souterrains et le tambour sous un toit de paille s'unit à la flûte perçante.

Que signifient aussi par moments ces nuages de fleurs où tout disparaît ? l'or inouï de cette consommation annuelle avant que la neige descende ?

Par-dessus les montagnes et les forêts il y a un grand Ange blanc qui regarde la mer.

*La grande Île du Japon peu à peu s'anime et prend la forme d'un de ces Gardiens en armure sombre que l'on voit à Nara.*²¹⁹

Nous remarquons que, dans l'admiration de Claudel pour le Japon, le caractère de mystère est omniprésent. Ou plus justement, Claudel aperçoit que, par l'influence du bouddhisme, un air de mystère entoure généralement la culture du peuple japonais qui ouvre à la contemplation. Le mystère est devenu une part du fond de la mentalité nipponne en s'exprimant dans la philosophie, la culture. Le Japonais ne l'approfondit pas pour le dévoiler en trouvant la vérité. Car le mystère au Japon est déjà la vérité même du monde naturel. Ainsi, pour mieux connaître ce mystère, le Nippon est moins intéressé par l'apparence extérieure. Il prend à cœur les réalités spirituelles en vue de trouver l'essence permanente des choses elles-mêmes. C'est pourquoi, il prend souvent du temps pour méditer, spéculer et réfléchir en cultivant une attitude paisible, et il élève et transforme le mystère en une esthétique religieuse et culturelle. Voilà ce que Claudel conclut précisément de son analyse du caractère japonais :

Le surnaturel au Japon n'est donc nullement autre chose que la nature, il est littéralement la surnature, cette région d'authenticité supérieure où le fait brut est transféré dans le domaine de la signification. Il n'en contredit pas les lois, il en souligne le mystère. Tout le but de la

²¹⁹ *Id.*, *Le Soulier de satin version intégrale*, Paris, Gallimard, 1997, p. 261.

religion est de placer l'esprit dans une attitude d'humilité et de silence au regard des choses permanentes. C'est ainsi que le patriotisme japonais me paraît surtout un état de communion avec le pays, un recueillement pénétré devant la figure qu'il nous présente.²²⁰

Sans doute, le bouddhisme enrichit-il profondément la culture japonaise qui exprime artistiquement la doctrine bouddhique en créant sa propre esthétique que Claudel admire. De la sorte, si Claudel répugne au bouddhisme de la Chine et de l'Inde, peut-être a-t-il une prédilection pour le bouddhisme japonais. Ce que laisse entendre Bernard Hue :

Si Claudel abhorre le bouddhisme, dans lequel il découvre mainte affinité avec le quietisme, il ne résiste pas toujours à l'attrait d'un certain mysticisme oriental qui est au cœur même de ce qu'il appellera l'enchantement japonais.²²¹

Par ailleurs, au Japon, Claudel peut trouver une autre raison d'admirer le bouddhisme. En particulier, dans le *Nô*, il expérimente un théâtre qui ne représente plus une action dramatique, mais une analogie avec un rituel sacré. Evidemment, celle-ci nous rappelle la recherche du théâtre symboliste qui impose au théâtre une fonction religieuse pour combler l'aspiration spirituelle. Ainsi, en tant qu'écrivain symboliste, Claudel s'intéresse vivement à ce caractère japonais qui souligne le mystère en estimant fort l'esprit. De même, tous les arts nippons expriment généralement ce caractère. Claudel ne s'intéresse pas seulement au *Nô*, mais aussi à la cérémonie du Thé, à l'art d'ornementation du jardin, à la poésie, la peinture, etc. Tout compte fait, le procédé de formation des arts japonais est, pour le peuple japonais, une école pour affiner l'esprit et développer les capacités sensorielles :

Comment s'étonner qu'à une telle école l'esprit japonais ait développé certaines de ses qualités les plus essentielles, par exemple la faculté de patience et d'attention ? [...] Rien n'est plus simple en apparence que de préparer du thé, allumer du feu, verser de l'eau ; [...] âme végétale de ce sol brûlant.²²²

Connaissant profondément la culture japonaise, Claudel ne saisit pas seulement la délicatesse de la forme extérieure de l'art japonais, mais aussi les aptitudes que l'amateur doit développer pour l'exécuter ou l'admirer. Les arts japonais donnent à Claudel une leçon dont il s'inspire pour ouvrir de nouveaux points de vue sur l'art du spectacle :

²²⁰ *Id.*, *Connaissance de l'Est*, op. cit., p. 157.

²²¹ B. Hue, *Littératures et arts de l'orient dans l'œuvre de Claudel*, Thèse de Lille III, 1974, p. 17.

²²² P. Claudel, « L'Affût du lutteur », in *Œuvres en prose*, op.cit., p. 1115.

Cette leçon que nous donne la cérémonie du thé, le nô, ou drame religieux, sur lequel on a abondamment écrit, nous l'administre d'une manière encore plus large et plus splendide. Là, il ne s'agit plus seulement de l'aspiration d'une vapeur commune, c'est tout un drame parfois très intense et très pathétique que nous voyons proposé à l'intelligence et à l'émotion des spectateurs, non pas comme chez nous par un déploiement violent de moyens extérieurs, mais par un ensemble des signes rares, harmonieux et médités.²²³

Nous remarquons que l'art du Japon fournit à Claudel une forme artistique qui synthétise les signes en un tout harmonieux et pacifiant qui le porte à la contemplation. Si nous faisons le rapport avec le théâtre naturaliste qui imite la nature et donne clairement la signification de l'action dramatique et de l'apparence représentée, ce caractère de l'art japonais est plus évocateur car il invite le spectateur à sentir et saisir la réalité spirituelle. D'ailleurs, le drame japonais parle moins de la négativité humaine, il souligne la moralité supérieure pour cultiver spirituellement ses spectateurs :

Un autre avantage, c'est que le drame japonais au lieu d'être comme il l'est trop souvent en Europe un spectacle de tout ce que la nature humaine a de plus honteux, de plus ridicule et de plus stupide, est une école de vertu et d'héroïsme, du moins tels qu'on les comprend là-bas et principalement sous la forme du sacrifice et du dévouement au souverain.²²⁴

Au Japon, Claudel éprouve profondément le fait que l'art, soit dans son fond intérieur soit dans son apparence extérieure, souligne remarquablement l'esprit humain. Cet art, qui ressemble au théâtre symboliste, lui donne envie d'apprendre. C'est pourquoi il approfondit activement le théâtre japonais en l'adaptant à sa pratique. Il confie à Copeau : « le théâtre Japonais m'a appris beaucoup de choses²²⁵ ».

Dans la représentation du *Nô*, Claudel admire l'ambiance de mystère qui permet d'écarter le monde extérieur en s'adonnant spirituellement au spectacle. Quel principe permet de créer cette ambiance qui fascine Claudel ? Dans une note, Claudel, après avoir vu le *Nô*, nous donne la réponse sans détour : « Ce qui me frappe dans cet art est l'utilisation de la lenteur. Magnifique domaine²²⁶ ». Et aussi, pour lui, c'est cette lenteur qui rend bien toutes les nuances :

Une femme qui a perdu son enfant et qui retrouve son tombeau sur la rive du fleuve Sumida.
La lenteur du geste qui permet toutes les interprétations. Par exemple elle porte les mains à ses

²²³ *Id.*, « L'Affût du lutteur », in *Œuvres en prose, op.cit.*, p. 1115.

²²⁴ *Id.*, « Une promenade à travers la littérature japonaise », in *Œuvres en prose, op.cit.*, p. 1165.

²²⁵ Paul Claudel écrit à J. Copeau, le 7 mai 1926, in *Cahiers Paul Claudel 6 Claudel homme de théâtre, op.cit.*, p. 141.

²²⁶ P. Claudel, *Cahier IV*, in *Journal Tome I*, Paris, Gallimard, 1968, p. 574.

yeux pour pleurer. Mais cela peut signifier aussi l'image de sa douleur qu'elle approche pour mieux voir, l'eau des larmes qu'elle puise, le poids de la peine, puis l'éloignement du calice qu'on a bu, l'abdication de la vie, etc.²²⁷

A ce point de vue, nous pouvons confirmer que, sous le regard de Claudel, le jeu d'acteur du *Nô* s'inscrit dans un système traditionnel. Tous les gestes, à la fois signifiés et signifiants, il faut les connaître par l'esprit. A travers ces signes gestuels accompagnés de lenteur et de musique, l'interprétation du *Nô* met la spiritualité en valeur et permet au spectateur de se livrer à l'introspection. En définitive, la représentation du *Nô* est aussi un théâtre de spiritualité. Soit pour l'acteur, soit pour le spectateur, elle est une épreuve qui développe les facultés spirituelles. Comme la description de Claudel sur le *Nô* qu'il éprouve :

Education de l'imagination et de la volonté. Fixer l'esprit de force pendant une heure de suite sur la même situation. [...] Le *Nô* est une école de patience, de tension et d'attention. Autrefois les acteurs de *Nô* étaient considérés à l'égal des samouraïs et leur école à l'égal de celle de la chevalerie. On raconte qu'un shogun avait donné l'ordre à son maître d'escrime de surveiller un de ses acteurs en train de jouer et de choisir le moment où il serait en défaut pour l'attaquer. [...] Cette école de lenteur, cette mise au cran d'arrêt de l'esprit qui se fixe sur un seul sujet est juste l'inverse de notre discipline moderne du cinéma et de l'auto, par laquelle nous nous plaçons au milieu d'un torrent qui marche à toute vitesse et où chaque impression a la durée d'un éclair.²²⁸

Conclusion

Pour Claudel, le diplomate et l'écrivain, plus précisément l'homme de théâtre, l'Orient n'est plus un simple mot signifiant tel pays ou telle région, mais plutôt une civilisation capable d'enrichir sa vie. Ayant au total vingt ans de résidence en Orient, Claudel a développé ses dons personnels. Il est devenu un bon diplomate et un écrivain de génie. L'abondance des textes qu'il écrit, directement ou indirectement sur l'Orient, prouve son intérêt profond et sa connaissance riche de ce monde étranger. Il n'introduit pas simplement la beauté exotique en Occident par intérêt commercial ou pour attirer le regard des amateurs d'exotisme. Ce qu'il écrit, soit comme diplomate, soit comme écrivain, apporte plutôt à l'Occident de nouveaux points de vue sur ces lointains pays étrangers. Est-il vraiment spécialiste de l'Orient ? Oui, dans la mesure où tous ses écrits sur l'Orient font référence. Et non, si l'on en croit son attitude d'humilité :

²²⁷ *Ibid.*, p. 578.

²²⁸ *Ibid.*, p. 562.

Je voudrais dissiper dans votre esprit un malentendu. Je ne suis pas, malgré mes quinze ans de Chine et mes cinq de Japon, ce que les Anglais appellent un *Scholar*, un spécialiste de l'Extrême-Orient, dont j'ignore les différents idiomes. Je n'ai poursuivi aucune étude méthodique et toute ma connaissance du pays résulte de l'atmosphère dont je me suis laissé imprégner, des circonstances, des entretiens, des excursions, des impressions recueillies au fil des jours et des nuits et des lectures plus ou moins incohérentes que j'ai picorées de tous côtés. En résumé je ne suis qu'un amateur, un curieux, mais dans cette condition d'amateur et de curieux, il y a bien de l'agrément et l'ignorance constitue pour un visiteur qui ouvre à un pays nouveau des yeux à la fois réfléchis et émerveillés un privilège féerique dont il sent tout le prix.

229

Quoiqu'étranger, Claudel s'imprègne activement de cette civilisation orientale dont il explore les aspects curieux pour approfondir sa connaissance. L'Orient lui devient familier, il s'en inspire spirituellement. L'Orient, pour lui, est ainsi une réalité très signifiante qui appelle cette question radicale : « Qu'est-ce que l'Orient ? ²³⁰ » Néanmoins, puisque l'Orient lui apporte beaucoup d'inspiration, ce n'est pas facile de répondre à cette question. Sa réponse est multiple. Pour la connaître, il nous faut réunir des fragments de ses pièces, ses proses, ses notes, ses entretiens, etc., en reconstituant petit à petit l'image totale élaborée par le poète. Mais, quel que soit son Orient, nous pouvons, au moins, affirmer qu'il n'est jamais un monde chimérique où va le poète pour échapper au monde. Car l'Orient est aussi une part du monde naturel où l'on vit réellement en élevant notre esprit :

N'est-il pas caractéristique de toute l'Asie ? Ce qui va de bas en haut c'est l'esprit. Ce qui va de bas en haut c'est qu'il ne peut aller ailleurs et qu'autour de lui sur le même plan, à gauche, à droite, tout absolument est fermé et que la volonté est assise sur des diamètres égaux. Or, qu'est-ce que l'Asie ? une élévation de montagnes étagées au milieu d'un immense cloisonnement horizontal. L'Inde est un triangle et la Chine est un segment de cercle, les deux formes géométriques de la fermeture, car on peut s'échapper d'une prison, mais on ne peut pas s'échapper d'un triangle. Le Japon est un groupe d'îles. ²³¹

Puisque l'Orient est aussi comme l'Occident le monde dans lequel vit Claudel, il ne les pense pas en opposition. Ils se concilient dans le même univers global comme les deux figures qui circulent dans le cercle taoïste en faisant évoluer ce monde naturel. Claudel explique cette philosophie cosmique du Taoïsme :

Le fond de cette vieille philosophie chinoise, c'est ce qu'on appelle le Yang et le Yin. [...] Ce cercle formé de l'accolement tête-bêche de deux espèces de têtards, l'un blanc, l'autre noir, représente la conjonction des deux principes opposés dont les éternelles transformations

²²⁹ *Id.*, « Une promenade à travers la littérature japonaise », in *Œuvres en prose, op.cit.*, p. 1155.

²³⁰ *Id.*, « Samedi », in *Œuvres en prose, op.cit.*, p. 1507.

²³¹ *Id.*, « Le Poète et le vase d'encens », in *Œuvres en prose, op.cit.*, p. 842.

constituent l'évolution universelle. [...]Le cercle formé de ces deux figures constitue pour ainsi dire par ces transformations le moteur central, il en est l'engin rotatif, l'âme circulaire, la turbine perpétuelle roulant sans frottements et sans déchet. Au moment où le Yang est à son apogée (partie renflée) l'autre se substitue à lui insensiblement (partie effilée). Chacune porte en soi le germe de l'autre, ainsi qu'il est figuré par l'œil de couleur contraire dans la partie renflée.²³²

De ce point de vue, dans l'esprit de Claudel, l'Orient et l'Occident évoquent le *Yin* et le *Yan* qui circulent. Ils proposent deux perspectives regardant le même univers. « L'Occident regarde la mer et l'Orient regarde la montagne²³³ ». Ils sont étroitement liés l'un à l'autre et ce qu'il manque de l'un est complété par l'autre. A cette époque, l'Orient est souvent vu en opposition à l'Occident. Claudel les intègre dans une unité en enrichissant son propre être. Sa philosophie personnelle et ses créations artistiques ne se limitent pas au cadre de l'Occident ou de l'Orient. Il se manifeste en tant qu'universaliste. Bernard Hue le confirme :

Dans cette conception universaliste, la querelle Orient-Occident n'a plus aucun sens, ni aucune raison d'être. A l'idée d'opposition, Claudel substitue celle de complémentarité.²³⁴

Bien entendu, cette complémentarité apparaît aussi dans la pratique théâtrale de Claudel que nous avons étudiée. C'est ainsi que Claudel peut créer de nouvelles formes d'expression théâtrale en faisant évoluer la mise en scène. Cependant, a-t-il bien réussi à adapter les éléments des théâtres orientaux à sa pratique du théâtre occidental ? Bien que cette intégration soit une réussite, comme dans *La femme et son ombre* que Claudel estimait être un « Grand succès »²³⁵, il a trouvé également des difficultés dans son travail. Il s'en explique à Copeau :

Vous avez bien raison d'admirer le Nô. Mais il est très difficile de s'en faire une idée en France. Il y manquera toujours la musique, la mimique et cette espèce d'atmosphère sombre et surnaturelle. Vous verrez tout cela dans ma grande étude. Ce qu'on peut en retirer c'est que la base de l'art de l'acteur est la danse pour laquelle il est impossible de se passer d'un instrument rythmique quelconque.²³⁶

Par rapport aux autres innovateurs du théâtre qui connaissent généralement l'Orient par leurs lectures et par les spectacles auxquels ils avaient assisté, ses vingt ans de

²³² *Id.*, « Les Superstitions Chinoises », in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1081.

²³³ *Id.*, « Le Poète et le vase d'encens », in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 843.

²³⁴ B. Hue, *op.cit.*, p. 23.

²³⁵ P. Claudel, *Cahier IV*, in *Journal Tome I*, *op.cit.*, p. 581.

²³⁶ Paul Claudel écrit à J. Copeau, le 17 août 1926, in *Cahiers Paul Claudel 6 Claudel homme de théâtre*, *op.cit.*, p. 150.

résidence en Orient permettent à Claudel d'expérimenter personnellement cette civilisation pour l'entendre profondément et vraiment. C'est pourquoi lorsqu'il utilise les éléments du théâtre oriental en Occident, Claudel connaît la difficulté de ce travail et il l'aborde d'une manière plus scientifique et plus profonde. Il réalise activement ce que lui inspire l'Orient dans sa dramaturgie littéraire et sa pratique théâtrale. C'est-à-dire qu'il n'est pas simplement dramaturge, mais aussi metteur en scène. Lorsque le metteur en scène tend à supplanter l'écrivain pour créer un nouveau théâtre, Claudel acquiert une expérience directe et une connaissance suffisante de ces deux rôles décisifs au théâtre. Bien qu'il soit principalement dramaturge, la mise en scène, un nouveau langage au théâtre, n'est pas du tout inconnue pour lui. En témoigne Jean-Louis Barrault :

Les quelques conversations que j'avais eues avec Paul Claudel nous avaient suffisamment prouvé à l'un et à l'autre (abstraction faite de son savoir et de mon ignorance, de son expérience à laquelle je n'opposais que ma seule fougue), combien étaient semblables les moindres de nos points de vue. Du premier coup, nous parlâmes le même langage. Qu'il s'agisse de l'art du geste, de l'importance dramatique de la respiration ou bien qu'il s'agisse de la valeur du verbe et de sa composition spécifiquement théâtrale.²³⁷

Puisque le théâtre occidental doit évoluer pour devenir un nouveau théâtre contemporain et artistique, Claudel se réfère beaucoup aux théâtres orientaux en réussissant à modifier le théâtre occidental ; d'une part, sur le plan de la dramaturgie : « Il a éclairé le chemin des poètes dramatiques contemporains²³⁸ ». affirme Paul-Louis Mignon, d'autre part, sur le plan de la mise en scène : « Je me mis à regretter que Paul Claudel, dans sa vie, n'ait pas été exclusivement auteur dramatique. C'eût été un fabricant de théâtre prodigieux²³⁹ ». estime Jean Louis-Barrault. De plus, son « testament dramatique »²⁴⁰, *Le Soulier de satin*, comble l'espoir de Barrault : « Avec *le Soulier de satin*, je retrouvais, mais cette fois avec la possibilité de servir un grand texte, mon vrai rêve du "théâtre total"²⁴¹ ».

En bref, inspiré par l'Orient, Claudel développe sa propre esthétique enracinée dans un terreau poétique et spirituel. De la dramaturgie à la mise en scène, les œuvres claudéliennes frappent souvent par la diversité et la fertilité dans lesquelles se

²³⁷ J. L. Barrault, *Réflexion sur le théâtre*, Paris, Levant, 1996, p. 158.

²³⁸ P.-L. Mignon, *Panorama du théâtre au 20^{ème} siècle*, Paris, Gallimard, 1978, p. 113.

²³⁹ J. L. Barrault, *op.cit.*, p. 167.

²⁴⁰ Paul Claudel écrit à J. Copeau, le 17 août 1926, *op.cit.*

²⁴¹ J. L. Barrault, *op.cit.*

réfléchissent sa cosmologie et sa vision du monde. Ses œuvres multiples et variées sont les fruits de ses aspirations nouvelles et de sa recherche inédite, inspirées par les événements de sa vie intérieure d'artiste. En 1927, Claudel quitte pour toujours le Japon et réside définitivement en l'Occident. L'Orient, pour lui, n'est plus qu'images, souvenir d'une réalité qu'il ne pourra plus jamais revivre. Bien qu'il les oublie peu à peu, il n'a « aucune peine à préférer le passé et ce paysage mélancolique qu'éclaire le soleil des morts²⁴² ».

²⁴² P. Claudel, « Chose de Chines », in *Œuvres en prose, op.cit.*, p. 1021.

Chapitre II : Les trois grands événements historiques concernant les théâtres orientaux en Occident

Dès l'avènement du metteur en scène, au tournant du 20^{ème} siècle, le remodelage sans précédent du théâtre s'est fortement fait sentir. Sous son influence, le théâtre n'est plus soumis à des normes immuables, il tend à les diversifier, multiplier et valoriser, en les soumettant à une unique exigence : la théâtralité. Il supprime la littérature en acceptant seulement de collaborer avec eux, pour assurer son pouvoir légitime de créateur. L'art du théâtre ne dépend plus essentiellement de la qualité du texte, mais de sa mise en scène théâtrale. Mais, si la théâtralité permet d'exprimer à la fois des arts différents dans un espace scénique, en prenant ses distances par rapport au joug littéraire, quelle forme adoptera-t-elle pour prendre néanmoins en compte le texte ou les autres arts mis en jeu ? Autrement dit, comment un art serait-il en même temps un autre art ? Quelle est la « nature » artistique de cette théâtralité ? Est-elle simplement une synthèse des autres arts mis en jeu ? Ou bien, comment peut-on mêler des arts différents dans la théâtralité pour produire un art du théâtre spécifique ? D'autre part, le théâtre du passé étant souvent destiné au divertissement du bourgeois et soumis à la rentabilité financière, comment peut-on le renouveler pour le destiner à l'instruction du peuple et à la diffusion de la culture artistique ? Toutes les conventions du théâtre sont remises en question dans la théorie et la pratique pour définir un théâtre nouveau répondant à ces nouvelles problématiques.

L'art du théâtre et le théâtre d'art deviennent le cadre d'une réflexion, d'une expérimentation et d'une mise en cause des esthétiques anciennes ; ils évoquent intensément les divers principes qui définissent et dirigent le théâtre. Effectivement, la conception conventionnelle du théâtre en Occident a déjà évolué confusément, il faut la reconstruire. A la différence du passé, cette reconstruction ne s'effectue plus dans la dramaturgie, mais dans la mise en scène. Le metteur en scène cherche « ailleurs » pour trouver de nouveaux éléments constructifs ; il prend encore le texte comme base de sa création, mais il collabore désormais avec le peintre, il pense la scénographie en architecte, il utilise les nouvelles techniques d'éclairage et de cinéma, et dirige les acteurs selon les canons naturalistes. Il s'inspire aussi de la *commedia dell'arte*, de la marionnette, et aussi des traditions scéniques orientales. Tous ces éléments et ces références s'intègrent dans sa recherche de la théâtralité.

Depuis la dernière décennie du 19^{ème} siècle, une série d'expositions universelles a introduit en Europe des cultures exotiques qui séduisent tout de suite les Européens. A cette époque, la civilisation occidentale est jugée déclinante par Paul Valéry qui énonce gravement : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles²⁴³ ». Une grande angoisse submerge tous les domaines artistiques et culturels que les intellectuels, les écrivains et les artistes tentent de surmonter. Ces cultures exotiques, surtout celles de l'Extrême-Orient, transfusent ainsi de nouvelles forces à la civilisation occidentale. Corrélativement, les théâtres orientaux, qui expriment une belle esthétique ésotérique, incitent les théoriciens et les metteurs en scène à renouveler leurs conceptions conventionnelles de l'esthétique théâtrale en Occident.

Dans cette première période de découverte du théâtre oriental, les Occidentaux proposent divers points de vue. Les spécialistes de l'Orient dont « le regard tourné vers les théâtres d'Asie porte encore le sceau de l'eurocentrisme. [...] restent toujours, plus ou moins, prisonniers d'une vision de la scène orientale comme état primitif du théâtre²⁴⁴ ». Mais, cet « état primitif », pour le metteur en scène, devient le modèle d'un théâtre initial employant tous les arts en vue de cette théâtralité qui s'est perdue peu à peu en Occident depuis l'apparition de la *Tragédie* littéraire.

Si nous nous tournons vers les sources du théâtre, nous découvrons que le théâtre occidental et le théâtre oriental sont issus de la même origine : le culte de Dionysos. A partir d'un modèle primitif, le dithyrambe²⁴⁵, qui s'est progressivement propagé vers l'Orient²⁴⁶, le théâtre s'est développé au fil des générations. Il en est venu à se spécifier sous deux aspects opposés ; un théâtre d'Occident qui privilégie le texte, un théâtre d'Orient qui privilégie la scène.

²⁴³ P. Valéry, « *La crise de l'esprit* », in *Œuvre tome 1*, Paris, Gallimard, 1957, p. 988.

²⁴⁴ G. Banu, *Le théâtre, sorties de secours*, Paris, Audier Montaigne, 1984, p.130.

²⁴⁵ « Vers la fin du 7^{ème} siècle av. J.-C., le culte de Dionysos avait produit, principalement dans la région de Corinthe et de Sicyone, en pays dorien, un genre très florissant, mi-religieux, mi-littéraire, constitué par des chœurs et des danses, le dithyrambe ». R. Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 63.

²⁴⁶ Les recherches archéologiques du professeur Liu Yen-Jun ont permis de reconstruire l'itinéraire de la transmission du théâtre initial dans le monde. Son origine est en Grèce, puis il est arrivé en Inde, est passé de l'Inde à la Chine, de la Chine au Japon. Les quatre pays ont établi leurs traditions culturelles transmises de génération en génération, constituant les quatre formes théâtrales les plus anciennes d'aujourd'hui. Liu Yen-Jun, *Le processus théâtral entre l'Orient et l'Occident*, Beijing, Culture et Art, 2005, p. 14-21

En Occident, pour le concours organisé pendant les fêtes de Dionysos, les Athéniens qui d'abord attachaient beaucoup d'importance aux éléments scéniques (danse et musique), ont au fil du temps mis davantage en avant les textes, la danse a été retirée petit à petit du théâtre. La période de Sophocle à Euripide privilégie la représentation théâtrale d'un héros humanisé, qui met en scène ses faiblesses et ses hésitations, le conflit entre l'homme et les dieux, le destin, par l'incarnation des personnages ; l'acteur et le chœur portent des masques²⁴⁷ en suscitant le *pathos* ou émotion ressentie par le spectateur. Après qu'Aristote eut théorisé ce « théâtre » dans sa *Poétique*, le théâtre s'est privé de sa dimension « performative » et ce que nous appelons « littérature » s'est imposé à travers les genres dramatiques que sont la tragédie et la comédie. Ceux-ci constituent une voie de sécularisation progressive de l'art et ont pour effet de faire juger le théâtre occidental en fonction de la qualité de ses textes. Dès lors le théâtre se dévoue à la littérature en privilégiant la dramaturgie : « L'interrogation passant à des formes de plus en plus intellectuelles, la tragédie a évolué en même temps vers ce que nous appelons aujourd'hui le drame, voire la comédie bourgeoise, fondée sur des conflits de caractères, non sur des conflits de destins²⁴⁸ ». L'art du théâtre dépend de l'auteur qui compose l'intrigue en examinant d'une façon pénétrante l'humanité pour créer des rôles de caractères différents et une action conflictuelle. Dans cette voie plus intellectuelle privilégiant le langage écrit, les autres éléments présents dans le théâtre des origines ont évolué indépendamment de ce que nous appelons la Danse, le Chant, l'Opéra, etc. Et ce que nous définissons comme « théâtre » n'est devenu que le lieu de la représentation où les écrivains ont consacré leur talent à développer le contenu psychologique des œuvres, négligeant de plus en plus la dimension religieuse ou métaphysique.

A contrario, lorsque le théâtre initial s'est transmis en Orient, il est resté sous sa forme primitive en incorporant la civilisation folklorique orientale sans se transformer pour autant. En établissant la discipline rigoureuse et le respect de la tradition qui s'est transmis de génération en génération sous la surveillance de maîtres érudits, le théâtre oriental n'a jamais été dénaturé au cours de son histoire. Par conséquent, le théâtre oriental comme le théâtre indien « est danse, mimique, musique, chant, poésie,

²⁴⁷ Le mot grec *persona* qui a donné « personnage » signifie « masque ».

²⁴⁸ R. Barthes, *op.cit.*, p. 68.

architecture, mise en scène, et même peinture²⁴⁹ », et il arrive à conserver les éléments scéniques approchés par le théâtre initial qui manifeste un art total à tendance métaphysique en maintenant un lien avec le sacré. C'est pourquoi Roland Barthes peut, à juste titre, constater :

Le culte de Dionysos, mêlé d'éléments orientaux, comportait, on le sait, des danses de possession véritable, dont était saisi le thiasse du dieu (sa confrérie), symbole de son cortège.²⁵⁰

Grâce à la conservation de la forme du théâtre initial, Barthes a vu une parenté avec le culte de Dionysos dans le théâtre oriental. Si le culte de Dionysos est l'origine du théâtre, sa forme manifestée jadis s'est perdue en Occident, mais ce qui est perdu en Occident peut se retrouver en Orient. Ainsi, le théâtre oriental est à la fois une survivance du théâtre initial conservant sa fonction sacrée, magique et une forme d'art total. Ce « théâtre pur » démontrant parfaitement l'authenticité de la théâtralité conquiert le cœur des théoriciens et metteurs en scène et les pousse à s'y référer.

Certes, au cours de l'évolution du théâtre occidental, le metteur en scène a éprouvé dans les théâtres orientaux des modèles de théâtralité qu'il tendait à reconstruire ; néanmoins, est-il possible de les intégrer dans la scène occidentale ? Des thèses nouvelles comme celles de Craig, Meyerhold et Eisenstein et des pratiques expérimentales poussent le théâtre occidental à se décroiser, et dynamisent son évolution tout au long du 20^{ème} siècle. En particulier, dès l'exposition universelle de 1900 qui constitue pour les Européens une première rencontre avec l'art des traditions scéniques orientales, la troupe de Sada Yacco suscite immédiatement une grande admiration. Ce théâtre étrange provoque une polémique car il apparaît à certains comme une forme paradoxale, un « mauvais rêve hilare »²⁵¹. C'est ainsi que, selon notre étude diachronique, il est possible de voir dans la représentation donnée par la troupe de Sada Yacco lors de l'exposition universelle de 1900 le premier grand manifeste du théâtre oriental en Occident.

Dans cette même logique, nous pouvons considérer l'exposition coloniale de 1931 à Paris comme le deuxième grand manifeste du théâtre oriental en Occident. Bien sûr cette dimension de l'exposition a échappé à ses organisateurs. C'est Artaud qui en a fait un événement pour le théâtre par sa découverte du théâtre balinais représenté dans

²⁴⁹ R. Daumal, *Bharata*, Paris, Gallimard, 1970, p.13.

²⁵⁰ R. Barthes, *op.cit.*, p. 70.

²⁵¹ J. Lorrain, *Mes Expositions universelles (1889-1900)*, Paris, Honoré champion, 2002, p. 263.

sa forme typique traditionnelle. Antonin Artaud – le seul grand « homme-théâtre »²⁵² – découvre ce théâtre dont il va s’inspirer énormément et qui va lui permettre de proposer une conception audacieuse d’un théâtre bouleversant radicalement le théâtre conventionnel en Occident. En rassemblant tous ses écrits sur le théâtre, il publie l’une des plus importantes œuvres théoriques sur le théâtre, *Le théâtre et son double*, qui influencera profondément les gens du théâtre jusqu’à aujourd’hui. Aperçue sous cette lumière, cette exposition vaut la peine qu’on la discute et l’apprécie.

Quant à la troisième grande manifestation du théâtre oriental en Occident, elle a lieu en 1935 à Moscou où se retrouvent tous les grands du théâtre occidental²⁵³ à la représentation de Mei Lan-Fang. Ils admirent ensemble le jeu de Mei Lan-Fang avec qui ils partagent la connaissance de la tradition scénique de l’Opéra chinois et s’entretiennent. Chacun d’entre eux va s’inspirer, plus ou moins, de cette tradition orientale du théâtre et va entreprendre des recherches théoriques ou pratiques pour l’enrichissement de sa pratique théâtrale par l’emprunt à des éléments orientaux. Dès lors, l’influence du théâtre oriental sur le théâtre en Occident se fait voir plus clairement.

Bien entendu, il nous faut souligner l’importance de Brecht dans cette évolution. A travers son observation du jeu de Mei Lan-Fang et de l’expression scénique de l’Opéra chinois, il approfondit sa grande théorie de la distanciation, qui apporte au spectateur une lucidité au cours du spectacle pour analyser consciemment tous les jeux théâtraux et le *gestus*. Le théâtre n’est plus ainsi un endroit où s’enferme le spectateur dans une illusion apaisante, mais un endroit pédagogique, dialectique, politique, voire révolutionnaire qui permet au spectateur d’être éclairé en réagissant au monde réel.

En analysant historiquement ces trois grands événements, nous ne tendons pas à prouver subjectivement l’importance des théâtres orientaux dans l’évolution théâtrale en Occident, mais à illustrer dans une vision objective les causes de son influence en Occident. En fait, chaque grande théorie est élaborée par les théoriciens et les metteurs en scène eux-mêmes, mais les théâtres orientaux agissent comme des catalyseurs qui leur permettent d’approfondir, de perfectionner et de réaliser des

²⁵² J.-L. Barrault, *Réflexion sur le théâtre*, Paris, Levant, 1996, p. 62.

²⁵³ Tels que Stanislavski, Nemirovich-Danchenko, Meyerhold, Gorki, Tolstoï, Eisenstein, Brecht, etc.

théories radicales influençant l'évolution du théâtre en Occident. Nous envisageons donc, dans ce chapitre, d'étudier ces événements en vue de comprendre dans quelle situation historique du théâtre, les traditions scéniques orientales ont été transmises en Occident et pour quelles raisons elles attirent les regards des metteurs en scène et des théoriciens.

Si les Occidentaux jugent que leur esprit est aveuglé par la décadence de la civilisation, autrement dit la modernité, l'archaïsme de l'Orient n'offre pas directement aux Occidentaux de solution définitive à cette décadence. Néanmoins, il apporte des éléments tout à fait exploitables pour les Occidentaux qui désirent être éveillés et éclairés. Ainsi Paul Valéry écrit :

[...] les connaissances, les philosophies, les religions de l'ancienne Asie viennent alimenter les esprits toujours en éveil, que l'Europe produit à chaque génération ; et cette machine puissante transforme les conceptions plus ou moins étranges de l'Orient, en éprouve la profondeur, en retire les éléments utilisables.²⁵⁴

²⁵⁴ P. Valéry, *op.cit.*, p. 1006.

La visite de la troupe de Sada Yacco en Occident

Le remodelage du théâtre japonais

Le théâtre oriental est établi sur la base de la tradition, autrement dit l'ordre immuable, immobile et rigoureux, qui doit, comme une loi immanente, être respecté absolument. C'est la raison pour laquelle les traditions scéniques orientales peuvent être transmises fidèlement à la génération suivante. Mais cette tradition devient aussi une contrainte qui risque d'interdire toute avancée.

Au milieu du 19^{ème} siècle, le contact entre l'Occident et l'Orient est fréquent. Ils exercent donc l'un sur l'autre une influence naturelle. Pour l'Orient qui est en proie à sa tradition immuable, l'Occident est souvent considéré comme un continent plus avancé et plus moderne. Pour rattraper la modernité, le théâtre japonais déclenche la révolution ; la troupe de Sada Yacco, est ainsi l'une des troupes à succès qui attire les regards occidentaux. Pour mieux comprendre la raison de l'arrivée de Sada Yacco en Occident, nous évoquerons d'abord cette révolution du théâtre japonais.

En fait, la fusion entre le théâtre oriental (tradition) et le théâtre occidental (contemporain) a commencé d'abord activement dans le théâtre oriental. Pour entrer dans la modernité, les artistes orientaux cherchent d'abord à occidentaliser leur théâtre. Depuis 1868, le Japon est le premier pays asiatique qui a ouvert la porte aux nouveautés occidentales, et, au théâtre, « l'Europe, la France représentent pour les Japonais l'exotisme. En 1872 [...] l'influence occidentale provoque un vrai coup de théâtre dans l'histoire du théâtre japonais²⁵⁵ ». Avec le soutien du gouvernement, le *Kabuki* supprime d'abord les scènes érotiques et cruelles pour devenir un théâtre éducatif pour le peuple. Le dramaturge Kawatake Mokuami²⁵⁶ dépeint donc la vie du

²⁵⁵ S. Kei, « *Le Théâtre Libre au Japon, son histoire, son rôle* », in *Le théâtre libre d'Antoine et les théâtres de recherche étrangers*, Dir. Philippe Baron, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 195

²⁵⁶ « Kawatake Mokuami (1816-1893) est le meilleur auteur dramatique du Kabuki à la fin de l'ancien régime et au début de l'ère Meiji. Durant les cinquante ans de sa vie d'écrivain de théâtre, il a écrit plus de trois cent soixante pièces, comprenant des chorégraphies, des adaptations de Nô et de Kyôgen, des drames bourgeois (*sewa-mono*) et des tragédies historiques à grand spectacle (*jidai-mono*). Il dépeint le petit peuple des boutiquiers, des pêcheurs, des artisans, des patrons d'auberge, des samouraï déchus et des geisha endettées. Après la restauration de Meiji, en 1868, Mokuami fait paraître sur scène les bourgeois évolués en kimono et chapeau melon, portant des bottines à bouton, maniant une canne, pommeau d'argent, et dissertant à tout propos sur les mystères de l'Occident. Mokuami, toujours très

petit peuple – les boutiquiers, les pêcheurs, les artisans, les samourais déchus et les *geishas* endettées –, dans un but moral. Ces pièces reflètent le monde réel mais elles imposent au théâtre japonais « de surcroît l'imitation servile des aspects les plus superficiels du théâtre d'Occident²⁵⁷ ».

A la même époque, Ichikawa Danjurô IX, un des acteurs dominants du *Kabuki* et un des plus renommés de l'époque, essaye de renouveler la tradition. Il crée un théâtre inspiré de faits historiques. Pour cela, il effectue des recherches pour restituer des atmosphères respectant les costumes, les accessoires de personnages situés socialement et historiquement. Il s'intéresse aussi à la psychologie, évitant les vieux stéréotypes et rendant les personnages plus humanisés. Mais, en ce qui concerne le jeu corporel de l'acteur, il n'imité pas le jeu occidental et garde certains caractères du jeu traditionnel :

Pour faire apparaître la vie interne qui l'habite, il réserve des moments privilégiés dans l'enchaînement des péripéties ; l'acteur se fige, les autres comédiens s'écartent de lui, faisant jouer l'espace en sa faveur, ses yeux louchent dans un strabisme où nul ne se reconnaît plus, comme pour signifier le caractère incompréhensible de l'autre. Il se met dans tous ses états et c'est ainsi, extrêmement immobile et extrêmement agité, qu'il atteint le comble de la véhémence.²⁵⁸

Dans la technique du *Kabuki*, ce jeu innovant de Danjurô a pris le nom de *Haragei*²⁵⁹, et de nos jours, le fait partie intégrante du répertoire « classique ». Mais, à son époque, l'artiste fait figure d'incompris. Aussi, Danjurô ne persiste pas dans son effort de changement et revient à son ancien style.

Une autre révolution plus radicale a lieu dans le *Nô* dès 1886 : Toyama Shôichi cherche à supprimer l'usage du masque pour le *Shite* et à favoriser l'attribution des rôles de femmes à des actrices comme dans les opéras d'Occident. Mais cette volonté ne suscite aucun écho positif : « tous les praticiens du *Kabuki* [...] restent maintenant très froids en face de son verbiage, de ses hésitations et de ses ordonnances inapplicables²⁶⁰ ».

actuel et très populaire, reste avec Zeami et Chikamatsu l'un des plus grands hommes du théâtre du Japon ». *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 196.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ « L'expression intérieure », ou plus littéralement « l'expression du ventre ». *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*, p.197.

De façon décisive, c'est la naissance du *Shimpa*²⁶¹ qui réussit à faire évoluer le théâtre traditionnel japonais, évolution qui est enfin acceptée et soutenue par les spectateurs. Les *Shimpaistes* s'opposent à la vieille école des théâtres traditionnels en mettant en scène des drames plus réalistes, plus politiques et populaires, liés à l'actualité sociale. Ainsi, la troupe Shosei Niwaka de Otojirô Kawakami porte le flambeau du *Shimpa*, en jouant des faits divers de l'actualité, ou des drames parfois directement inspirés de la vie politique de l'époque. Paradoxalement, Kawakami rénove le théâtre traditionnel, tout en conservant certaines formes et règles de ce théâtre. Il rénove à l'« intérieur » l'esthétique de la dramaturgie traditionnelle, mais à l'« extérieur » maintient l'ensemble de la mise en scène : les décors sobres, le détail des costumes, jusqu'aux perruques, restent fidèles aux règles de l'ancien théâtre²⁶².

Cette manière éclectique, qui fusionne la modernité de l'Occident et la tradition de l'Orient, réforme progressivement le théâtre traditionnel japonais, rendant son évolution acceptable par les spectateurs japonais et créant un théâtre moderne. D'ailleurs, pour démultiplier les procédés du jeu théâtral sous une forme traditionnelle, Kawakami collabore avec Loïe Fuller, la danseuse occidentale qui devient aussi son imprésario dans le monde. Le théâtre japonais est donc le premier à être influencé par le théâtre occidental. Cependant, cette évolution ne supprime pas le caractère propre de l'essence du théâtre traditionnel et l'esprit culturel national.

Introduction de Loïe Fuller

Le courant *Shimpa* a donc réussi à promouvoir le théâtre japonais et à lui permettre de séduire le regard des Occidentaux. En 1898, la troupe de Kawakami se déplace à San Francisco, aux Etats-Unis. Brusquement, le jeune acteur chargé du rôle de la *geisha* tombe malade. Alors, sur proposition de Kawakami, Sada Yacco, sa femme et l'actrice unique de la troupe, qui connaît bien ce rôle principal, le remplace sur les

²⁶¹ « Littéralement « Nouvelle école » - la première métamorphose du théâtre ancien. Cette forme de théâtre remonte aux premières représentations de Sudô Sadanori, en décembre 1888, à Osaka. Sadanori veut développer, par le biais du théâtre, le mouvement libéral en faveur des droits civiques. Face au *Kabuki* traditionnel, qui s'est pourtant spécialisé depuis longtemps dans la description des métamorphoses, la manière de jouer qui apparaît sur les planches du théâtre d'autrefois et s'impose au *Shimpa*, est à ce point inhabituelle que les premiers spectateurs s'accordent à qualifier ces représentations de « théâtre d'une jeune vigueur », ou de « théâtre des jeunes disciples », en leur donnant les noms de *sôshi-geki* ou de *shosei-geki* ». *Ibid.*, p. 198.

²⁶² *Ibid.*, p.200.

planches. En fait, depuis l'enfance, Sada Yacco est éduquée comme une *geisha*²⁶³ dont le corps et la posture sont entraînés à communiquer la beauté de la tradition japonaise par son maintien spirituel. Son jeu de scène suscitera l'admiration de Gide « tant son jeu semble appris, modéré, retenu²⁶⁴ ». Ce remplacement transgresse la tradition pluriséculaire de l'interdiction depuis le début du 17^{ème} siècle pour les femmes de monter sur scène. Sada Yacco devient ainsi la toute première femme actrice de l'histoire du théâtre japonais.

D'ailleurs, les Occidentaux font de cet événement fortuit une référence précieuse pour la transformation des arts et du théâtre. A cette même époque, Loïe Fuller est considérée comme une novatrice, instigatrice de l'évolution de l'esthétique scénique moderne. Sa danse se coordonne avec la nouvelle technique des jeux de lumière et avec les costumes fastueux pour créer un spectacle éblouissant. Grâce à son expression individuelle, en artiste qui invente son propre code et sa propre pratique artistique, elle inaugure les premiers spectacles de performance. Après sa rencontre avec la troupe de Kawakami, Loïe Fuller est impressionnée par le jeu de Sada Yacco et se passionne pour cet art japonais ; elle prend la décision de l'introduire en Europe :

Tout ce qui vient du Japon m'a toujours intéressée au plus haut point. Aussi peut-on imaginer avec quelle joie j'entrai en relation avec Sada Yacco et penser que je n'hésitai point à prendre la responsabilité financière de ses représentations quand elle projeta de venir en Europe avec toute sa suite.²⁶⁵

C'est ainsi que la troupe Kawakami fut, en se produisant pendant l'Exposition Universelle à Paris de 1900, la première troupe japonaise à monter sur la scène parisienne.

²⁶³ En Japonais, le mot *geisha* se compose de deux Kanjis signifiant « art » (芸, *gei*) et « personne » ou « pratiquant » (者, *sha*) ; une *geisha* est donc littéralement une « personne qui pratique les arts ». La profession de *geisha* apparut vers 1750. Elles étaient « des femmes qui animaient les banquets dans les maisons de thé en jouant de la musique, en chantant, en dansant, en répondant à tous les désirs de leurs clients marchands ou samourais. Elles se distinguaient des courtisanes par leur relative simplicité, elles maniaient les arts avec grâce, elles refusaient de sacrifier leur corps ». Leur formation rigoureuse assure la transmission des valeurs de la femme traditionnelle au Japon. Aujourd'hui encore, la *geisha* est éduquée à la pratique des arts traditionnels du Japon et figure comme la représentation privilégiée de la femme japonaise traditionnelle à travers le monde. cf., D. du Castel, *Le crépuscule des geishas*, Paris, Marval, 2002.

²⁶⁴ A. Gide, « Lettre à Angèle, VIII », in *Œuvre tome I*, Paris, Gallimard, 1957 p. 109.

²⁶⁵ Loïe Fuller, *Ma vie et la danse*, Paris, L'Œil d'Or, 2002, p. 113.

L'apparition d'une vedette

En 1900, lors de l'Exposition Universelle, Loïe Fuller, danseuse américaine, présente non seulement son propre spectacle, mais en tant que directrice d'agence, elle fait également venir la troupe de Kawakami. Cette dernière présente une série de cent vingt trois représentations faisant alterner deux spectacles : *La Geisha et le chevalier*²⁶⁶ et *Kesa*. Un an plus tard, à l'automne 1901, elle est de retour à Paris, au théâtre de l'Athénée, avec une programmation reprenant les succès de 1900²⁶⁷. Dans *la Geisha et le chevalier*, « Fleurs d'exotisme », Sada Yacco, « la Duse japonaise »²⁶⁸ joue le rôle d'une *geisha* typique de la tradition nipponne : elle revêt un kimono et de hauts souliers de bois, porte une perruque et se farde le visage de blanc nacré. Elle apparaît sur scène comme une incarnation de la *geisha*, ou plutôt comme une représentation d'elle-même²⁶⁹, l'image typique de la « belle femme » japonaise, familière depuis longtemps à l'Occident par la diffusion des estampes japonaises²⁷⁰. Cette idole inaccessible du passé est vraiment présente sur scène comme Jean Lorrain la décrit :

Haut juchée sur ses patins de bois, la nuque auréolée de longues épingles d'or, la comédienne y triompha, telle une figure de kakémono : repliement du corps, ondulations couchées et gestes précautionneux, étriqués et comiques. Sada Yacco y donna la plus imprévue des Geishas ; jamais on n'avait assisté à pareil spectacle ; la mode s'en engoua ; on se passionnait pour Sada Yacco, son gazouillis puéril et chantant de poupée, sa face étroite et rose, comme émaillée de fards et surtout sa déconcertante souplesse, le flux d'écharpe soyeuse, frêle inquiétant et rare de bibelot vivant.²⁷¹

²⁶⁶ Un drame adapté par Kawakami, sorte de libre adaptation de *La Dame aux camélias* de DUMAS fils. Il s'agit d'une histoire d'amour tragique entre un chevalier et une jeune fille située dans le Japon du 16^{ème} siècle.

²⁶⁷ S. Jacotot, « Sada Yacco à l'Exposition universelle en 1900 : l'entrée en scène du corps japonais en Occident », in 48/14. *La revue du Musée d'Orsay*, n° 20, printemps 2005, p. 19.

²⁶⁸ J. Lorrain, *op.cit.*, p. 263.

²⁶⁹ Sada Yacco a parlé d'elle-même : « J'étais une geisha – chanteuse et danseuse – mais point une geisha de maison de thé, quand j'épousai, il y a sept ans, Kawakami ». cité par S. Kei, *Cyrano et les samurais*, Paris, Orientalistes de France, 1986, p. 44.

²⁷⁰ « La diffusion d'estampes des 18^{ème} et 19^{ème} siècles permet donc de découvrir des représentations iconographiques d'acteurs costumés ainsi que de « belles dames » revêtues du kimono, habit traditionnel dont les tissus chatoyants ont déjà pu être admirés en Europe par les visiteurs des grandes expositions ». S. Jacotot, *op.cit.*

²⁷¹ cité par S. Kei, *Cyrano et les samurais*, *op.cit.*, p. 45.

Sada Yacco reflète parfaitement l'image de la *geisha*, fidèle aux images des Occidentaux sur cette « belle dame » exotique. Le critique Mauclair est aussi impressionné :

Aussitôt que Sada Yacco entre en scène elle est, de toute elle-même, une leçon de vérité, un hommage rendu à la vision subtile et profonde de ces grands maîtres. Souriante et langoureuse, mal assurée et gauche délicieusement sur ses hauts patins de laque rouge, elle s'érige, glacée dans l'or alourdi de ses broderies, et lève un pâle visage aux longs yeux, à l'imperceptible bouche, un visage de nacre où l'expression humaine ne dérange aucune ligne hormis un discret frémissement des lèvres, d'où s'envole en phrases brèves le chantant ou dental dialecte de son pays.²⁷²

Cette physionomie charmante, rehaussée par une couche de fard blanc, progressant dans son rôle par des gestes minutieux précis, quasi « imperceptibles », que les spectateurs doivent observer attentivement, attire tous les regards dès le moment où Sada Yacco monte sur les planches. Gide apprécie en connaisseur son jeu subtil :

Ce sourire est un des rares gestes dont la fine et presque imperceptible modification progressive montre, à qui sait bien voir, le mal que fait à l'œuvre d'art un sot public, ses incompréhensions et surtout ses louanges.²⁷³

Accompagnant un réalisme poétique de l'action, les acteurs développent un jeu nécessitant d'importantes ressources physiques. Comme une forme ritualisée de la danse, le jeu de Sada Yacco se transforme en pantomime stylisée. L'image mystique de la femme japonaise s'est merveilleusement incarnée dans l'anatomie de Sada Yacco, ensorcelant les spectateurs. Sada Yacco devint une vedette conquérant le cœur de nombreuses célébrités occidentales :

Henry Fouquier, Jules Clarétie, Arsène Alexandre, Jules Renard, André Gide, Jules Bois et Camille Mauclair furent définitivement conquis lorsque Sada Yacco montra toutes les ressources de son jeu corporel, [...] Le jeune Picasso conçut alors une affiche qui reproduisait cette dernière scène, en la proposant à la comédienne japonaise pour une reprise de son spectacle. [...] Leonetto Cappiello fit plusieurs dessins en hommage à la troupe. André Gide voulut rencontrer Sada Yacco après avoir assisté six fois au spectacle qui introduisait en Europe une véritable mythologie de la *geisha* et du *hara-kiri* caractérisant la civilisation japonaise. Paul Klee, Rodin, Craig, Adolphe Appia, Isadora Duncan, Meyerhold, furent également parmi les admirateurs de Sada Yacco.²⁷⁴

²⁷² C. Mauclair, *Idées Vivantes*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904, p. 96.

²⁷³ A. Gide, *op.cit.*, p.110

²⁷⁴ G. Lista, *Loïe Fuller*, Paris, Hermann Danse, 2006, p.330.

En outre, une vague de japonisme déferla non seulement dans le domaine artistique²⁷⁵, mais aussi dans la mode. En 1907, la revue *Fémina* consacre un article à la notion de *geisha* et à la vie personnelle de Sada Yacco²⁷⁶. Cette médiatisation permet au public de mieux connaître cette vedette et stimule son intérêt pour la mode japonaise. De la même façon, Sada Yacco, comme *geisha* (au sens où elle appartient à la catégorie sociale des *geishas*), est instrumentalisée par la revue, devenant un modèle et une marque de kimono, « kimono Sada Yacco », commercialisé par la boutique *Mikado*²⁷⁷. Un phénomène inattendu, le nom et l'image de « Sada Yacco » se transforment en un signe renvoyant à trois signifiés : le premier, est l'artiste, Sada Yacco elle-même ; le second est la femme traditionnelle japonaise, la *geisha*, représentant les mœurs et la vertu féminines du pays du soleil levant ; enfin le troisième est la vedette à succès, un modèle de femme moderne²⁷⁸. En bref, le grand succès sans précédent de l'interprète crée le « mythe » Sada Yacco, fascinant et enthousiasmant les Occidentaux qui en débattent passionnément. Jean Lorrain nous relate ce phénomène intéressant :

Et parmi tous ces coins de l'Exposition, si souvent parcourus et dont j'ignore pourtant la plupart, par une naturelle association d'idées, c'est le souvenir du pavillon impérial du Japon, l'écrin de laque et de bronze du Trocadéro qui me hantait, qui m'obsédait, et cela plus que la rue de Paris, au chuchotement de ce seul nom : Sada Yacco !²⁷⁹

Un modèle de jeu théâtral interrogeant le théâtre occidental

Comme nous l'avons déjà noté, au début du 20^{ème} siècle, le combat entre le naturalisme et le symbolisme oppose deux conceptions de jeu d'acteur et renvoie à une problématique majeure du théâtre. Bien entendu, chacun a sa théorie dominante qui encadre sa pratique scénique ; le jeu de l'acteur naturaliste recherche en premier l'imitation du naturel humain selon la préoccupation de Zola. Malgré sa manière brutale, cette imitation du naturel humain est une continuation du jeu conventionnel fondé sur la *mimesis*. Quant à l'acteur symboliste, Maeterlinck, le tenant principal de ce mouvement, tend à le licencier pour le remplacer par un être immatériel :

²⁷⁵ Dans le domaine artistique, la vague de japoniserie est déjà apparue depuis la dernière moitié de 19^{ème} siècle. En 1872, Philippe Burty a pris le mot, Japonisme, pour théoriser cette passion en Occident pour l'art japonais.

²⁷⁶ S. Jacotot, *op.cit.*, p. 24.

²⁷⁷ S. Jacotot, *op.cit.*, p. 25.

²⁷⁸ « Sada Yacco en vient à incarner l'image de la femme japonaise moderne, les revues exploitant son succès dans un sens féministe et progressiste, faisant d'elle un symbole culturel et sexué de réussite », *Ibid.*

²⁷⁹ J. Lorrain, *op.cit.*, p. 304.

L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? Je ne sais ; mais ; l'absence de l'homme me semble indispensable.²⁸⁰

Bien que cette proposition soit attrayante pour le metteur en scène symboliste qui s'efforce de la mettre en valeur dans la pratique scénique²⁸¹, cette « absence de l'homme » déroge radicalement à la notion conventionnelle du théâtre qu'Anne Ubersfeld a défini : « Le comédien est le tout du théâtre. On peut se passer de tout dans la représentation, excepté de lui²⁸² ». C'est pourquoi la proposition de Maeterlinck ne fut prise en compte que dans le théâtre métaphysique qui croit que la meilleure représentation existe seulement dans l'esprit de lecteur/spectateur, et non dans le théâtre concret. En bref, si on appliquait radicalement ces deux conceptions, on aurait soit un jeu des acteurs consistant en l'imitation brute et banale des comportements de la vie sous prétexte de naturel, soit la disparition des comédiens dans un théâtre purement mental. Ces deux conceptions, si elles étaient appliquées, ne laisseraient plus aucune place au metteur en scène.

En fait, depuis longtemps, les défauts humains du psychisme et de la physiologie des acteurs sont considérés comme les principaux problèmes limitant la perfection de la représentation théâtrale car faisant subir au comédien des émotions perturbant son jeu sur scène. Diderot avait déjà relevé le paradoxe du comédien en suggérant que le comédien doit jouer sans « nulle sensibilité »²⁸³ et avoir une « tête froide »²⁸⁴, et aussi qu'un « grand comédien est un autre pantin merveilleux »²⁸⁵. Aussi Kleist préférerait-il le jeu de marionnette qui était « une simple ellipse, laquelle forme de mouvement était somme toute (à cause des articulations) naturelle pour les extrémités du corps humain ». Parce qu'« on peut l'exercer sans certaine sensibilité », le jeu de marionnette permet d'éviter l'instabilité en jouant toujours dans un état stable et exact que Kleist estimait « un grand art de la part du machiniste »²⁸⁶. La volonté de remédier aux défauts humains et l'engouement pour le jeu de marionnette sont donc

²⁸⁰ In article, *Menu propos 1980 Le théâtre*, publié in la Jeune Belgique, 1980, M. Maeterlinck, *Œuvres I Le Réveil de l'âme poésie et essais*, Complexe, Bruxelles, 1999, p.462.

²⁸¹ Voir *supra*, p. 14-16.

²⁸² A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996, p. 137.

²⁸³ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 1981, p. 128.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 139.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 161.

²⁸⁶ H.-V. Kleist, *Sur le théâtre de marionnette*, Rezé, Séquence, 1991, p. 21.

porteurs de la conception d'un jeu de l'acteur vivant qui exige autant de qualités et de caractère que le jeu d'une marionnette. De la sorte, la représentation de Sada Yacco donne l'impression d'un « bibelot vivant »²⁸⁷ et offre un parfait modèle de référence à cette conception d'un jeu effectué dans un état émotionnel stable à l'égal de celui de la marionnette.

Cependant, l'incompréhension de la convention théâtrale nipponne et de la langue japonaise demeurent chez les spectateurs occidentaux. Afin de convenir au goût des Occidentaux, Kawakami adapte son spectacle de chant et de danse en introduisant, comme une ficelle, l'apparence somptueuse de l'exotisme :

Pour les étrangers il faut montrer quelque chose d'original dont les costumes soient superbes. Cela exige que nous représentions des mélodrames historiques et dansés. C'est le goût des étrangers. Ils ne viendraient pas voir le spectacle japonais si nous négligions leur goût...²⁸⁸

A travers le renforcement de l'expression scénique, et la diminution du texte parlé, les spectateurs occidentaux sont conduits à apprécier la représentation à travers le « jeu extérieur » ; c'est-à-dire par leur œil, par ce qu'ils ont vu. C'est de cette façon qu'Adolphe Appia apprécie la représentation de Sada Yacco²⁸⁹ :

Les Japonais que nous avons vus récemment possèdent ce que l'on pourrait appeler le jeu extérieur, presque uniquement destiné à l'œil. Le plus simple événement, par exemple une femme excitée par la passion, poursuivant sa rivale pour la frapper, est ici méticuleusement analysé puis recomposé avec le goût le plus sûr dans un ordre chronologique totalement artificiel, processus qui engendre cette stylisation qui a tant ravi nos yeux. [...] Le Japonais ne développe et n'affermir qu'un seul aspect de ses capacités : d'où un manque évident : le manque d'intériorité. Si chez nous, en revanche, la capacité d'exprimer l'intérieur est plus forte, c'est au détriment du sentiment esthétique pour la représentation extérieure. Du point de vue esthétique, nous ne sommes donc pas plus hauts que les Japonais.²⁹⁰

En fait, à cette époque, il existe peu de documents présentant le théâtre japonais. Appia n'a pas vraiment étudié ce théâtre. Sa critique est purement subjective après qu'il a vu le spectacle et il le compare naturellement avec son contraire. Il précise les différences entre ces deux types de représentation :

²⁸⁷ J. Lorrain, *op.cit.*, p. 263.

²⁸⁸ Cité par S. Kei, *Cyrano et les samurais*, *op.cit.*, p. 39.

²⁸⁹ Appia a vu la représentation de Sada Yacco qui fut donné les 28, 29 et 30 janvier 1902 au Residenztheater de Munich. La troupe japonaise a présenté deux pièces : *La Geisha* et *Le Chevalier Kesa*. Un spectacle marquant, parce que totalement neuf pour le public allemand. Voir, « *Les Japonais vus par Appia Sada Yacco à Munich* » in A. Appia, *Œuvre complète Tome II 1895-1905*, Bonstetten, L'âge d'homme, 1986, p. 328-334

²⁹⁰ *Ibid.*, p.333.

La simplification dont se servent inconsciemment les Japonais pour offrir à l'œil une chose aussi parfaite avec autant de force nous l'utilisons d'une façon exactement inverse pour nous adresser à l'oreille avec la même intensité. La grotesque surcharge décorative qui règne actuellement ne peut, espérons-le, nous induire en erreur. Il est évident que nous souffrons d'une hypertrophie de l'expression des événements *intérieurs* ; les Japonais souffrent en revanche d'une hypertrophie de l'expression d'événements purement *extérieurs*.²⁹¹

Appia oppose la spécificité du théâtre occidental où l'important est le texte entendu et le théâtre oriental plus orienté vers l'œil et le jeu scénique. Il réduit ces deux conceptions théâtrales à deux incompatibilités. C'est ainsi qu'il en conclut :

Les Japonais n'auront pas besoin de nous en fournir les éléments ; ces représentations étrangères ne doivent servir qu'à éveiller en nous ce profond besoin d'harmonie et d'équilibre ; nous nous sentirons alors bien assez riches pour trouver en nous-mêmes les moyens de satisfaire à ce besoin artistique.²⁹²

Pourtant, selon les études plus sérieuses de Noël Périe et Paul Claudel, nous savons que le théâtre japonais ne privilégie pas seulement le jeu « extérieur », mais aussi le jeu « intérieur ». La critique d'Appia est un préjugé qui ne vaut pas pour tout le théâtre japonais, elle relève le défaut de texte dans la représentation de la troupe Kawakami. De plus, elle reflète l'opinion occidentale la plus partagée sur les spectacles nippons à cette époque.

En s'inscrivant en contrepoint des langages directs et sobres de mime et de danse, le « jeu extérieur » du spectacle de Kawakami confie au seul jeu du corps des acteurs la compréhension par les spectateurs du sujet et de l'action du spectacle. Selon Mauclair le fond de la pièce est la forme :

Le rideau se lève, au tintement d'un timbre oriental, sur une pièce au sujet puéril, dont les acteurs feront eux-mêmes tout le drame : la jalousie d'une courtisane amoureuse empêchant, au premier tableau, la querelle d'un rival avec l'amant, poursuivant, au second tableau, le chevalier aimé et infidèle dans une pagode où il cacha une fiancée, séduisant les bonzes gardiens par une danse profane, puis découvrant la tremblante jeune fille et mourant de fureur après une scène de frénésie où elle traîne comme une ceinture vivante les bonzes à elle cramponnés. Ce sujet suffit à la constatation foudroyante, riche d'angoissante beauté, d'un des aspects définitifs de la vérité synthétique au théâtre.²⁹³

Tous les éléments utilisés forment une « vérité synthétique au théâtre » intégrant des moyens d'expression artistique sans aucun recours à l'illusion. Le spectacle rassemble une illustration de différents arts japonais réunis dans une totalité théâtrale qu'on peut

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*, p.334.

²⁹³ C. Mauclair, *op.cit.*, p. 95

admirer lucidement : c'est pourquoi l'expression scénique, dont le jeu corporel de Sada Yacco, la protagoniste, se fait l'axe, concentre et harmonise tous les éléments constituant le spectacle. L'action se déroule essentiellement par la gestuelle des acteurs reliant la scénologie, cadencée par la vivacité sonore, formant des visions raréfiées, magiques, et proprement exotiques, mélange que Mauclair, étant un occidental, trouve inconcevable en Occident :

Autour d'elle se groupent avec une perfection simple, où chaque geste est étudié selon une double harmonie – relative au personnage lui-même puis à l'ensemble du tableau – les suivantes, chevaliers ou figurants ; [...] Tandis qu'au premier plan les protagonistes s'agitent avec une frénétique vitalité, toujours les costumes, les attitudes et les expressions des acteurs témoins de l'action se relient au décor, dont la tonalité ardente est le fond dominant toute la scène ; et ce qu'on ne peut s'empêcher de comprendre dans une évidence absolue, c'est ce mélange, propre à l'art japonais, d'expressif et de décoratif, mélange inconcevable à nos cerveaux européens, et qui est tout naturel pour les artistes d'Extrême-Orient.²⁹⁴

Bien que ce théâtre japonais soit déjà renouvelé par Kawakami, il conserve le procédé et le modèle du théâtre traditionnel au Japon, en privilégiant le signe et l'esthétique de la culture nipponne. Le spectacle n'est pas fidèle à un texte représenté, mais constitue une représentation régie par la convention. De ce fait, Mauclair ne voit pas seulement le spectacle théâtral, mais aussi l'exhibition des différences entre la culture japonaise et la culture européenne. Dans la scène occidentale, on tend à créer un monde illusoire produit essentiellement par le drame que l'acteur joue. La scène est normalement décorée par des toiles imitant le réel, le spectateur croit ainsi que ce qu'il voit, renforcé par le texte, est vrai. Malgré la vraisemblance, ce vrai n'est qu'une illusion. Elle existe uniquement dans la tête du spectateur et peut être facilement fragilisée par l'intrusion du réel. A la différence du théâtre occidental, le théâtre japonais interprète l'action par un ensemble d'éléments : la gestuelle des acteurs, le costume traditionnel, le décor dépouillé, la musique émise, tous ordonnés vers un même objectif, la grâce et l'harmonie. Tous les éléments utilisés sont réellement présents sur scène et le spectateur les voit. Le spectateur ne tombe plus dans l'illusion, mais participe à la représentation théâtrale, conscient des conventions qui animent le jeu scénique. C'est ainsi que Mauclair voit dans ce théâtre le vrai réel sur scène et reçoit un cours de réalisation scénique :

Entre le *vrai* abstrait et le *réel* concret, il y a un monde. On ne peut mieux comprendre qu'ici la différence, par la vue de ce vrai qui s'allie si aisément à la beauté décorative, alors que trop

²⁹⁴ *Ibid.* P. 97

souvent, sur nos scènes européennes, à l'exception du Théâtre-Antoine, notre réel se traîne tout de suite dans l'imitation plate bannissant toute émotion lyrique, toute intervention du rêve personnel au spectateur : et en cela cette petite troupe nous donne un profond enseignement scénique.²⁹⁵

Loin de l'imitation pure et simple de la Nature, tout le jeu extérieur du théâtre japonais s'embellit dans sa propre esthétique conventionnelle, réglée par la culture ancestrale du Japon, dont les signes, les lignes et les dessins transmutent la Nature au rang de symboles concrets. Le jeu verbal de l'acteur ne fait plus le spectacle, renforcé par la gestuelle symbolique qui permet à Mauclair de rappeler la conception d'Edgar Poe, « qui a admirablement expliqué qu'un art de paroxysme devait, pour agir, être d'une durée très restreinte, où le décor remplacerait presque tous les développements du dialogue alourdissant nos pièces par l'explication de ce qui se passe²⁹⁶ ». Toute intrigue est racontée par ce système symbolique dans lequel le jeu des acteurs se fait l'essence du spectacle devant lequel Mauclair s'émerveille :

Etudié scrupuleusement sur nature, le jeu de chacun des acteurs représente une somme incroyable d'observations de détail : ce réalisme ne parle pas à l'âme, mais contente absolument l'intelligence. Il n'y a là ni spontanéité, ni libre improvisation, ni fantaisie individuelle, mais une science profonde, une « exécution » réalisée avec une perfection déconcertante.²⁹⁷

Encadré par la formule du jeu traditionnel, le jeu des acteurs se rapproche du langage gestuel chargé d'un « syntagme » dont le récepteur comprend clairement le sens exprimé. C'est-à-dire que ce jeu est scientifique et se rapproche d'une sémiologie exécutée strictement selon la discipline conventionnelle. Rien de superflu, une exigence de précision, la gestuelle des acteurs japonais illustre, par leur jeu dépouillé, et à l'instar des jeux de marionnette, les multiples facettes de l'humain. Sada Yacco, en particulier, « bibelot vivant », dont le jeu pur et mesuré suscite la passion de Gide :

Il offre, avec le jeu des coacteurs, une adaptation si parfaite, que le geste de l'un semble aboutir toujours où commence le geste de l'autre, de sorte que dans le dialogue aucun vide, aucun aléa n'est laissé et que l'expansion de chacun se tempère selon celle de tous les autres et la limite à son tour strictement. Une perpétuelle vision de l'ensemble ne permet à chacun que son temps, que sa place, de même que dans un concert, tout le lyrisme du soliste se soumet au besoin précis de la mesure.²⁹⁸

²⁹⁵ *Ibid.*, P. 98

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ A. Gide, *op.cit.*, p.109

Une succession de gestes reliés rythmiquement construit la gestuelle de Sada Yacco en la distinguant du jeu conventionnel de l'Occidental. C'est par ce jeu stylisé, transformant le naturel humain en symbole lyrique, que le spectateur ressent la beauté, la poésie, et l'émotion du spectacle réel. Ce jeu de l'acteur basé sur la maîtrise et la technique physiques produit autant d'effet que le discours verbal dans le théâtre occidental et provoque ainsi l'interrogation des admirateurs du théâtre occidental.

Le jeu tragique poétique de Sada Yacco

En fait, le succès de Sada Yacco, n'est pas dû au hasard. Avant son apparition sur le plateau occidental, la « mode ambiante de l'exotisme, le japonisme, courant caractéristique du dernier tiers du 19^{ème} siècle et corollaire de l'attrait pour la culture japonaise, s'est exprimé dans le domaine plastique, dans les arts décoratifs, mais aussi dans le monde du spectacle avec la création de pièces et d'opérettes empruntant au Japon des thèmes, des décors ou des costumes, d'une manière stéréotypée, voire erronée²⁹⁹ ». Comme composant expressif, le japonisme est déjà intégré de manière habituelle par les artistes dans leurs différentes tendances créatives. Grâce à ces artistes, le japonisme est considéré naturellement par le public comme un raffinement artistique. Bien qu'il soit codifié selon certaines conventions distinctes de l'art occidental, les Occidentaux ne cessent de s'enthousiasmer pour lui tant il suscite l'imagination, la fantaisie, le désir, et l'attente des spectateurs. Dans ce climat de réception favorable, l'apparition de Sada Yacco sur scène, une *geisha*, et non plus un *onnagata*, incarnée dans un corps féminin réel et mimée par un jeu corporel plastique et précis, dévoile le mystère exotique et suscite immédiatement une adhésion très passionnée.

Dans la représentation de la tragi-comédie, *La Geisha et le Chevalier*, ce corps féminin de Sada Yacco formé pour être une *geisha* représente pour le spectateur occidental à la fois deux reflets. L'un est la figure féminine exotique car jamais auparavant le spectateur n'avait eu l'occasion de voir sur scène une femme japonaise gracieuse et modeste, soulevant l'admiration intellectuelle et le plaisir sensoriel. L'autre est cette *geisha* qui incarne la *Geisha*, l'héroïne tragique hantée par l'amour, uniquement par son jeu corporel et ses changements de physionomie dans le respect des codes conventionnels. Malgré l'ignorance du spectateur occidental, ce corps en

²⁹⁹ S. Jacotot, *op.cit.*

double incarné de Sada Yacco extériorise magnifiquement l'esprit tragique féminin, et rend la représentation parfaite et dépasse même les codes de son art comme Maclair sait l'apprécier :

C'est une femme de haute qualité tragique, qui pousse à la définitive perfection l'art de composition qui inspire tout le théâtre. Mais elle dépasse ce réalisme. Elle sait varier et inventer.³⁰⁰

Au théâtre, selon la définition de Patrice Pavis, le tragique se définit « essentiellement en fonction de l'effet produit sur le spectateur. [...] l'effet tragique doit laisser chez le spectateur une impression d'élévation de l'âme, un enrichissement psychologique et moral³⁰¹ ». Si cet effet tragique a bien été atteint dans la représentation de Sada Yacco, nous pouvons confirmer qu'il s'est parachevé par le jeu de Sada Yacco. Car en dépit de l'adaptation de l'œuvre de Dumas fils, l'intrigue de *La Geisha et le Chevalier* ne propose que peu de chose à admirer pour le spectateur, intrigue que Jean Lorrain estime, « en somme, la plus simple, la plus enfantine³⁰² ». Dans le théâtre occidental, ce jeu corporel qui à lui tout seul assume le déroulement de l'action est inconnu. Ce jeu exceptionnel du tragique touche l'âme de Gide qui s'enthousiasme de la qualité du jeu de Sada Yacco :

[...] Oui, Sada Yacco nous donna, dans son emportement rythmique et mesuré, l'émotion sacrée des grands drames antiques, celle que nous chercherons et ne trouvons plus sur nos scènes. Car aucune inharmonie dans ses gestes que scandé et rythme un lyrisme constant ; aucune nuance inutile, aucun détail ; ce fut d'un paroxysme très sobre, comme celui des hautes œuvres d'art, que domine et que se soumet une supérieure idée de beauté. Sada Yacco ne cessa jamais d'être belle ; elle l'est d'une manière continue et continuellement accrue ; elle ne l'est jamais plus que dans sa mort, toute droite et toute raidie, dans les bras de l'amant qu'un si farouche amour a reconquis, et qui la touche et qui la presse, mais qu'elle ne reconnaît pas d'abord, tant la tendresse et la douceur ont déjà déserté son âme, mais quand elle comprend à la fin que c'est lui qui la tient dans ses bras, tandis que déjà la mort les sépare, elle pousse un grand cri d'étonnement d'amour, puis retombe épuisée, ayant fini de haïr et d'aimer. – c'est à vrai dire le seul cri qu'elle poussa dans toute la pièce ; et même ce suprême cri d'amour est tempéré ; il arrive admirablement et simplement satisfait une attente, une attente très préparée.³⁰³

Sous le déguisement et avec la délicate attitude féminine traditionnelle, Sada Yacco exprime magnifiquement une beauté exotique. Mais cet attrait n'est pas dû seulement

³⁰⁰ C. Maclair, *op.cit.*, p. 99.

³⁰¹ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p.391.

³⁰² J. Lorrain, *op.cit.*, p. 262.

³⁰³ A. Gide, *op.cit.*, p.111.

à sa belle apparence ou à sa gestuelle, puisqu'il existe également des signes inesthétiques que Lorrain décrit :

Il y a aussi de la terreur et la folie dans leurs grimaces. Des contorsions de supplices, des recroquevillements de membres, des déformations imprévues d'anatomies devenant tout à coup ou bossues ou boiteuses, des accroupissements de cul-de-jatte, des étirements de doigts à la façon des deux frères Marco secouent sur l'assistance le rire convulsif de la grande hystérie et de la grande épouvante, la grande épouvante jaune, qui, dans l'Extrême-Orient, préside aux inventions savantes et aux raffinements médités de souffrance des lents et voluptueux tortionnaires, l'Extrême-Orient, terre des supplices.³⁰⁴

Selon l'observation de Lorrain, si ces « laideurs » sont admirables, c'est parce qu'elles témoignent du respect de l'acteur pour la tradition séculaire de l'Orient. L'acteur oriental a la responsabilité de l'héritage de la tradition, et son destin est de se sacrifier pour l'art traditionnel. Cet esprit qui préside à la représentation enrichit le jeu scénique, provoquant, nullement une compréhension, mais le choc esthétique dont Lorrain a pris note :

Certes, le spectacle le plus artiste et le plus extrême-Asie de toute l'Exposition [...] des personnages presque sacrés dans leur métier quasi rituel, ces comédiens prédestinés de caste et de naissance et dont des gestes, les jeux de physionomie et de scène, si déconcertants d'imprévu qu'ils paraissent être, se développent réglés d'après d'imprescriptibles lois.³⁰⁵

Selon Zeami, le plus grand maître du jeu de l'acteur japonais, « l'essence de la représentation consiste en une imitation parfaite (des êtres) dans la mesure où l'on peut connaître leur comportement³⁰⁶ ». Par rapport à l'Occident, cette « imitation parfaite » est à l'évidence « infidèle ». L'acteur oriental n'imité pas le vrai objet, mais imite ce qui peut être reconnu par le spectateur comme le vrai objet imité. C'est ainsi que le jeu corporel de Sada Yacco permet au spectateur occidental de connaître clairement sa signification et de l'estimer réaliste. Il ne donne pas seulement au spectateur occidental une réflexion sur le corps mimétique, mais aussi sur l'intrigue mimée. Ce procédé d'« imitation » transmue le naturel humain en beauté artificielle et fait de la poésie de la gestualité « des hautes œuvres d'art ». A l'aide de cette poétique exprimée, l'âme du spectateur est tout entière dans le sentiment par le jeu de l'acteur. C'est la raison pour laquelle « Sada Yacco ne cessa jamais d'être belle ; elle l'est

³⁰⁴ J. Lorrain, *op.cit.*, p. 264.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 261.

³⁰⁶ Cité par P. Arnold, *Le théâtre japonais*, Paris, L'arche, 1957, p.80.

d'une manière continue et continuellement accrue » que Gide peut admirer profondément.

Conclusion

La troupe de Kawakami fait découvrir au théâtre occidental la forme traditionnelle du Kabuki, offre au spectateur la possibilité d'admirer un théâtre où priment le « jeu extérieur » et l'« exotisme ». Mais, à proprement parler, la représentation de la troupe Kawakami est loin d'être fidèle à la vieille tradition de l'art japonais. Tandis que Kawakami rénove le théâtre japonais, il s'est déjà beaucoup penché sur le théâtre occidental. Il crée un spectacle situé à mi-chemin entre la forme du Kabuki, (par le grotesque, l'exagération, l'érotisme) et de la narration à l'occidentale (par l'exhibition de la passion et le réalisme de l'action scénique).

Grâce à son talent, Sada Yacco, la première femme ayant rompu l'interdiction séculaire de monter sur scène, suscite un engouement exceptionnel en Occident. Après elle, dans les autres tournées de troupes en Occident, les rôles féminins assumés par des jeunes femmes n'ont plus le même succès. Evidemment, Sada Yacco est unique en son genre. Même 30 ans plus tard, l'image de Sada Yacco demeure encore dans le souvenir d'un journaliste parisien qui l'a vue pendant son enfance. Il se confie dans le journal :

Je ne pouvais m'empêcher de penser en allant l'autre soir au Théâtre Pigalle voir les acteurs japonais, à l'inoubliable Sada Yacco, dont je conserve encore le souvenir, pour l'avoir vue à l'Exposition universelle en 1900 avec mes yeux d'enfant...Ceux qui ont vu Sada Yacco souffrir et mourir, avec ses longs yeux, sa bouche peinte, son génie des expressions, ne l'oublieront pas plus que ceux qui ont vu Sarah Bernhardt.³⁰⁷

Etant donné que l'acteur est l'essence de la représentation théâtrale, le désir de trouver un acteur parfait ne cessera jamais. Lorsque la mise en scène devient la méthode primordiale dans la création théâtrale en Occident, il devient encore plus impératif d'avoir des acteurs plus « corporels », et non plus seulement « déclamant bien » et de « bonne tenue » en scène. Le jeu de Sada Yacco avec un corps capable d'exécuter précisément et rythmiquement un flux de mouvements précis, séduit les hommes du théâtre qui rêvent de l'introduire dans le théâtre occidental. Ce jeu devient ainsi une référence que les théoriciens citent souvent pour définir problématiquement le jeu de l'acteur.

³⁰⁷ *Le Soir*, 4 mai, 1930, cité par S. Kei, *op.cit.*, p.71.

Cet événement provoque la première vague d'admiration du théâtre oriental en Occident. Grâce à ces tournées, les conventions du théâtre oriental deviennent de plus en plus familières aux Occidentaux malgré une méconnaissance qui perdure. Par rapport au théâtre occidental, le japonisme n'est plus limité à la scénographie ou au thème choisi, il devient un axe de recherche ; Copeau s'intéresse activement à l'expression scénique du théâtre japonais³⁰⁸, il l'intègre dans la formation de ses comédiens et crée son spectacle de *Nô* pour enrichir leur technique théâtrale³⁰⁹. Sa pratique du théâtre oriental conduit ainsi à l'interaction profonde entre le théâtre occidental et oriental dans la formation de comédien.

Certes, le théâtre oriental est encadré dans une convention stricte qui n'est pas transposable telle quelle au théâtre occidental. Pourtant, le théâtre oriental est souvent l'inspirateur du metteur en scène occidental. Comment peut-on se référer au théâtre oriental pour parachever l'évolution du théâtre occidental ? Dullin nous propose sa réflexion :

Vouloir imposer à notre théâtre occidental les règles d'un théâtre fait d'une longue tradition, qui a un langage symbolique bien à lui, serait une erreur grossière, mais ne pas tirer parti des exemples admirables de transposition à la fois réaliste et poétique, des effets qu'il tire de la plastique et du rythme, serait absurde.³¹⁰

³⁰⁸ « Je suis ravi d'apprendre que vous travaillez ferme sur le théâtre japonais. C'est une affaire qui me passionne. Quand verra-t-on cela ? Je nourris depuis longtemps l'ambition d'éditer une collection d'écrits sur l'art du théâtre. Si je réussis à mettre cela sur pied me donneriez-vous vos études sur le théâtre japonais ? Dites –mois si, en principe, cela peut se faire. Je vous écrirai plus de détails ». Lettre de Jacques Copeau à Paul Claudel en 1926, in *Cahiers Paul Claudel 6 Claudel homme de théâtre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 14

³⁰⁹ Cf. J. Copeau, *Registres IV, L'Ecole du Vieux Colombier*, Paris, Gallimard, 2000, p.392

³¹⁰ Dullin, cité par S. Kei, *Cyrano et les samurais*, Paris, Orientalistes de France, 1986, p.94.

L'Exposition Coloniale en 1931

La découverte d'une culture plus primitive

Depuis longtemps les écrivains voyageurs séduisent les Occidentaux par leurs récits sur les pays exotiques. Fictions ou comptes-rendus fidèles, leurs récits suscitent la curiosité et la passion. A Paris, de mai à novembre 1931, l'Exposition coloniale se déroule solennellement. Elle offre l'occasion au public de combler cette soif d'exotisme. Lors de cette exposition, le public a un accès personnel et direct à ces cultures « autres », lui permettant d'élargir sa façon de penser cet univers, en appréhendant mieux la variété de l'humanité. C'est le souhait du président de cette exposition, le Maréchal Lyautey :

L'Exposition Coloniale est la plus vivante des leçons de choses ? Elle montrera dans un pittoresque et saisissant raccourci la prodigieuse activité de notre Empire d'Outre-Mer. Son incomparable développement, ses richesses présentes, les perspectives qu'il ouvre à nos activités et à nos espoirs, que d'enseignements pour ceux qui viendront voir, réfléchir et méditer.³¹¹

Ce grand événement est conçu par ses organisateurs comme une invitation au voyage pour découvrir personnellement les civilisations inconnues des lointaines colonies, comme l'adresse au visiteur : « Vous ne croyez plus sur parole ; vous tenez à vous rendre compte par vous-même des valeurs qui vous sont proposées, et à juger sur des données précises³¹² ». L'Exposition coloniale est construite autour de la fiction d'un univers colonial bien ordonné, où chaque civilisation caractérisée par son architecture et son art est symbolisée par quelques dessins, objets ou spectacles. Elle met en scène la civilisation de l'« humanité primitive »³¹³, dont l'« art primitif » est représenté visiblement « sous les deux formes de l'art appliqué et de la danse³¹⁴ ». Ceci constitue pour les artistes occidentaux une occasion de contact direct avec des civilisations supposées moins cultivées, et privilégie l'appréhension de l'altérité qui peut favoriser des attitudes très différentes, depuis la distraction jusqu'à la contemplation esthétique, comme les organisateurs l'annoncent :

³¹¹ C. Hodeir et M. Pierre, *1931 L'Exposition coloniale*, Paris, Complexe, 1991, p. 14.

³¹² Adresse au visiteur, in *Exposition coloniale internationale Paris 1931, Guide officiel*.

³¹³ B. de L'Estoile, *Le goût des autres*, Paris, Flammarion, 2007, p. 48.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 65.

Artiste, vous y trouvez de nouvelles lignes, de nouvelles couleurs, de nouvelles harmonies. A plusieurs reprises, au cours de notre histoire, les êtres et les choses qui venaient des pays exotiques ont influé sur nos modes, notre art et notre littérature. Ici, le contact direct de ces réalités prestigieuses va déterminer chez vous, qui regardez et qui pensez, des résonances inaccoutumées.³¹⁵

Par rapport à l'art occidental, cet « art primitif » exprime la différence, la bizarrerie, le retour à l'enfance de l'humanité, permettant ainsi une rupture avec la modernité, en le rattachant au mystère des origines. Dans cette exposition, ces caractères exceptionnels sont appréciés profondément par Artaud qui trouve dans le théâtre balinais son modèle idéal, le modèle avec lequel sa pensée du « Théâtre de la Cruauté » chemine, faisant ainsi de cette Exposition coloniale une étape importante de l'Histoire du théâtre.

Les expériences et la conception théâtrales d'Artaud antérieures à la découverte du Théâtre Balinais

Dès 1920, lors de son premier engagement dans la troupe du Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe, Artaud est « mêlé à la vie intime du théâtre, à ses peines, à ses échecs, à ses espoirs, à ses difficultés, et parfois aussi à ses triomphes³¹⁶ », et ce jusqu'en 1936. Cette relation fusionnelle avec le théâtre permet de le baptiser « homme de théâtre », « homme du théâtre », ou plus justement, selon Jean-Louis Barrault, « homme-théâtre » :

Artaud, insatisfait sans doute des joies artificielles que procure le théâtre, transporta ses propres possibilités théâtrales dans la vie. Il vécut authentiquement son personnage et se consuma avec lui. Il devint théâtre. Sa vie est exactement une tragédie.³¹⁷

Insatisfait du théâtre en Occident, Artaud consacre toute sa vie à le modifier, en proposant des innovations théoriques. Aujourd'hui, nous pouvons discerner sans aucune difficulté l'influence de ses théories dans la recherche théâtrale des grands metteurs en scène comme – pour ne citer qu'eux – Peter Brook, Ariane Mnouchkine, et plus récemment Romeo Castellucci.

Incontestablement, Artaud est un héros tragique et les hommes de théâtre ont interrogé inlassablement ses théories pour perfectionner l'art du spectacle. Son

³¹⁵ Adresse au visiteur, in *Exposition coloniale internationale Paris 1931, Guide officiel*

³¹⁶ A. Artaud, « Le théâtre d'après-guerre à Paris, Mexico, 1936 », in *Artaud Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1712.

³¹⁷ J.-L. Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Levant, 1996, p. 62.

« Théâtre de la Cruauté » est comme une utopie que le metteur en scène voudrait passionnément réaliser. Comme un défaut inné, la maladie mentale obsède Artaud qui souffrit toute sa vie d'énormes douleurs à la fois psychiques et physiques qui le conduisirent à affirmer son inexistence dans cet univers : « Je suis un être et un corps mais le corps formé par les êtres n'est pas le mien³¹⁸ ». De telles souffrances le poussent à l'extrême folie qui lui rend sa propre « personnalité »³¹⁹ et anime son style de création artistique et son point de vue singulier sur le théâtre, tous ces caractères essentiels s'exprimant dans sa « métaphysique ». C'est ainsi qu'Alain Virmaux pouvait dire : « Qu'on parle ou non du théâtre, tout commence chez Artaud par la souffrance. C'est le coefficient invariable qu'il faut mettre à la base de toute étude le concernant, sous peine de non-sens³²⁰ ». Mais quelle est cette souffrance cruelle qu'Artaud subit ? Quel est ce « non-sens » mentionné par Alain Virmaux ? Artaud lui-même l'explique ainsi :

Je souffre que l'Esprit ne soit pas dans la vie et que la vie ne soit pas l'Esprit, je souffre de l'Esprit-organe, de l'Esprit-traduction, ou de l'Esprit-intimidation-des-choses pour les faire entrer dans l'Esprit.³²¹

L'esprit d'Artaud se concentre sur l'Esprit-même dans un état métaphysique, qui l'écarte de ce monde matériel où son « existence » se suspend. En vue de retrouver son « existence » dans cet univers réel, Artaud « invente sa vie »³²² par la spéculation philosophique et dans la création artistique, en mots de la littérature, en dessins de la peinture et en jeux du théâtre. En particulier, ce dernier pour lui serait une « réalité véritable », un « vrai », un « monde tangent au réel » et un « monde lui-même » où « nous renouons avec la vie au lieu de nous en séparer »³²³. Afin de réaliser ces propositions, Artaud crée le Théâtre Alfred Jarry, en expérimentant sa conception

³¹⁸ A. Artaud, « L'Exécration du père-mère » in *Œuvres complètes 12*, Paris, Gallimard, 1974, p. 182.

³¹⁹ « La maladie dont souffre Artaud est donc une certaine impuissance dans la création du langage poétique. Or le poète Artaud est ce qu'il y a de plus personnel dans la personne d'Antonin Artaud ; sa personne se crée elle-même en même temps que le poète crée son poème ; l'impuissance du poète est sentie comme une « maladie de la personnalité » ». H. Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1974, p. 14.

³²⁰ A. Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers, 1970, p.29

³²¹ A. Artaud, « L'ombilic des limbes », in *Artaud Œuvres, op.cit.*, p.105.

³²² « C'est Artaud le philosophe, celui qui a essayé, tout au long de son existence, de trouver le moyen d'inventer sa vie ». J. Verdeil, *Dionysos au quotidien*, Lyon, Presses Universitaire de Lyon, 1998, p. 83.

³²³ A. Artaud, « Théâtre Alfred Jarry – 1^{ère} saison », in *Artaud Œuvres, op.cit.*, p. 227-229.

innovée dans ce qu'Alain Virmaux considère comme un théâtre dadaïste plutôt que surréaliste³²⁴.

En fait, de 1920 à 1924, avant le Théâtre Alfred Jarry, les expériences dans les théâtres de Lugné-Poe, de Dullin, et de Pitoëff, ont fait d'Artaud l'« homme à tout faire » du théâtre. Dans ces différents lieux, il expérimente presque toutes les fonctions du théâtre, en constituant l'embryon de sa conception théâtrale. En 1922, lorsqu'il pense au travail de Charles Dullin, il écrit :

La littérature est une chose et le théâtre en est une autre. La plus belle image du monde n'est valable sur le plateau que comme illustration et commentaire d'une chose représentée, et ce n'est pas tant l'image qui explique la représentation que la représentation qui implique l'image.³²⁵

Comme il le confie à Jacques Rivière, « la littérature proprement dite ne [l']intéresse qu'assez peu³²⁶ ». Il insiste sur l'autonomie du théâtre où l'« image » est essence de la création théâtrale. Il revendique la « pureté »³²⁷ du théâtre ; le théâtre devant « être une sorte d'*opération magique* sujette à toutes les évolutions. C'est en cela qu'il obéit à une nécessité spirituelle que le spectateur sent cachée au plus profond de lui-même³²⁸ ». Ce caractère rituel du théâtre a été perdu en Occident par le remplacement de la littérature, autrement dit, l'intellectualité remplaçant la force mystique. C'est ainsi que le spectateur quitte la représentation, dont il ignore l'impact sur son esprit, en ayant saisi uniquement l'action illusoire proposée par le texte sur la scène, tenue pour vraisemblable et suscitant l'émotion. Artaud conteste ce caractère conventionnel du théâtre en Occident en déclarant : « Un art basé tout entier sur un pouvoir d'illusion qu'il est incapable de procurer n'a plus qu'à disparaître³²⁹ ».

³²⁴ « Bien entendu, les voies d'Artaud et de Dada ont ensuite divergé, mais la communauté de leurs cheminements initiaux n'est pas niable. [...] Dans la formation de ce génie théâtral, on peut même tenir Dada pour un facteur bien plus déterminant que le surréalisme. Car Artaud, sur le plan du théâtre, n'hérite à peu près rien du surréalisme ». A. Virmaux, *op.cit.*, p.119.

³²⁵ A. Artaud, « Mise au point à propos de Charles Dullin », in *Artaud Œuvres, op.cit.*, p.36.

³²⁶ A. Artaud, « Correspondance avec Jacques Rivière », *Ibid.*, p.78.

³²⁷ « On chercherait en vain dans la masse des spectacles présentés journallement quelque chose qui réponde à l'idée que l'on peut se faire d'un théâtre absolument pur ». A. Artaud, « Théâtre Alfred Jarry – 1^{ère} saison », *Ibid.*, p. 227.

³²⁸ A. Artaud, « Le Théâtre Alfred Jarry 1928-1930 », *Ibid.*, p. 283.

³²⁹ A. Artaud, « Théâtre Alfred Jarry – 1^{ère} saison », *Ibid.*, p. 227.

Pourtant, si l'illusion, en général, est une caractéristique conventionnelle du théâtre, de quelle manière peut-on la repenser et la traiter pour une création renouvelée ? Artaud trace sa démarche comme telle :

L'illusion que nous cherchons à créer ne portera pas sur le plus ou moins de vraisemblance de l'action, mais sur la force communicative et la réalité de cette action. Chaque spectacle deviendra par le fait même une sorte d'événement. Il faudra que le spectateur ait le sentiment que se joue devant lui une scène de son existence même, et une scène capitale vraiment.³³⁰

Artaud cherche à redonner au spectateur la conscience de la réalité dans laquelle le spectateur et l'action dramatique se rejoignent dans le théâtre communicatif. Le spectateur n'est plus passif, mais actif et Artaud lui suggère une « adhésion intime, profonde ³³¹ ». Dès lors, le spectateur n'est plus un spectateur, il éprouve la représentation théâtrale comme son destin. Avec cette sorte de théâtre, « nous renouons avec la vie au lieu de nous en séparer³³² », selon Artaud. On n'est plus séparé, dans le théâtre, entre le mode illusoire et réel, on est une partie du Théâtre. C'est la raison pour laquelle il déclare que son Théâtre Alfred Jarry « a été créé pour se servir du théâtre et non pour le servir³³³ ».

Nous remarquons que lors de la période du Théâtre Alfred Jarry, la rénovation du théâtre par Artaud ne vise pas l'esthétique, mais la « spiritualité » qui rappelle les mystères du moyen âge :

Il est certain que si j'avais fait un théâtre, ce que j'aurais fait se serait aussi peu apparenté à ce que l'on a l'habitude d'appeler le théâtre que la représentation d'une obscénité quelconque ressemble à un ancien mystère religieux.³³⁴

En principe, Artaud connaît bien l'objectif et l'effet du théâtre qu'il tend à renouveler. Néanmoins, il manque de la technique concrète et adéquate pour le réaliser. Il serait tout à fait insuffisant en Occident d'avoir un autre théâtre qui lui permettrait d'exposer en détail méthodologiquement et théoriquement sa conception de ce théâtre ressemblant « à un ancien mystère religieux ». Des problématiques émergentes cherchent à explorer cette nouvelle approche. Artaud les confronte à la pratique, en considérant :

³³⁰ *Idem.*, p. 229.

³³¹ *Idem.*

³³² *Idem.*

³³³ A. Artaud, « Le Théâtre Alfred Jarry 1928-1930 », *Ibid.*, p. 285.

³³⁴ A. Artaud, « Théâtre Alfred Jarry – 1^{ère} saison », *Ibid.*, p. 234.

Comment une pièce peut-elle être une opération magique, comment peut-elle obéir à des nécessités qui la dépassent, comment le plus profond de l'âme d'un spectateur peut-il y être impliqué, voilà ce que l'on verra si l'on veut bien nous faire confiance.³³⁵

Artaud se lance dans l'expérimentation de sa nouvelle conception théâtrale, mais elle n'a pas autant d'écho qu'il l'espérait. De 1927 à 1929, le Théâtre Alfred Jarry ne donna que quatre spectacles dont chacun ne put être représenté plus de trois fois. Le bilan des représentations dut frustrer même Artaud. Il existe une grande rupture entre sa conception et sa pratique. Artaud confie son sentiment en ces termes à Jean-Richard Bloch : « Ces représentations ne signifiaient très exactement ni mes tendances véritables ni mes possibilités de réalisation au point de vue purement technique et professionnel³³⁶ ». Cependant, si la conception théâtrale d'Artaud devient impraticable, il ne doute pas du caractère audacieux de sa pensée sur la rénovation théâtrale. Il persiste dans sa vision théâtrale comme il l'écrit à Louis Jouvet :

Enfin, bon ou mauvais, j'apporte au théâtre un point de vue nouveau. J'ai l'impression que le public en a marre, qu'il demande du changement et que le seul moyen de le ramener au théâtre est de *lui inventer*, aussi bien plastiquement, physiquement, que psychologiquement, une forme inattendue et qui le retienne, mais puisant elle-même ses racines dans la plus antique tradition théâtrale.³³⁷

A l'issue de ses essais au Théâtre Alfred Jarry, Artaud insiste sur son apport à la nouvelle conception d'un théâtre visant à une « certaine vérité sise au plus profond de l'esprit », à effacer « des cervelles humaines »³³⁸. Autrement dit, un théâtre transformé en « opération magique » remplace le théâtre psychologique prévalant à cette époque. Bien que le Théâtre Alfred Jarry n'ait pas réussi à trouver un public, Artaud a bien puisé considération et inspiration dans cette pratique théâtrale. L'ébauche rudimentaire de son Théâtre de la Cruauté est déjà conçue. De la sorte, le théâtre balinais qu'Artaud découvre à l'Exposition coloniale en 1931 devient la « lumière » éclairant ses conceptions. Cette observation est confirmée par Henri Gouhier :

C'est comme une lumière qui tomberait brusquement sur un paysage : le paysage reste le même et pourtant nous le voyons comme nous ne l'avions jamais vu. Ainsi le spectacle de

³³⁵ A. Artaud, « Le Théâtre Alfred Jarry 1928-1930 », *Ibid.*, p. 283.

³³⁶ A. Artaud, « Lettre à Jean-Richard Bloch 23 avril 1931 », in *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1979, p. 53.

³³⁷ A. Artaud, « Lettre à Louis Jouvet Paris, 29 avril 1931 », in *Œuvre complètes Tome III*, Paris, Gallimard, 1966, p. 234.

³³⁸ A. Artaud, « Le Théâtre Alfred Jarry 1928-1930 », in *Artaud Œuvres, op.cit.*, p. 286.

l'Exposition coloniale est pour Artaud une révélation, mais la révélation de ce qu'il savait déjà ; sans les remettre en question, il repense ses idées, il en perçoit mieux le fondement métaphysique et la signification historique, il pousse plus loin ses réflexions sur la culture et le théâtre, si bien que ses écrits expriment de plus en plus distinctement une espèce de système spontané ou de spontanéité systématique, si paradoxal qu'il soit d'associer ces deux notions.³³⁹

Le théâtre balinais : un déclic pour Artaud

A cette époque, plusieurs expositions, universelle, internationale, ou coloniale sont organisées en Occident. Elles témoignent à la fois de la puissance impériale des pays occidentaux et de la volonté de présenter la variété des cultures humaines. Elles sont l'occasion de contacts économiques, politiques, et culturels et sont porteuses de multiples interactions. Les intellectuels et les artistes théorisent leurs découvertes de l'« art primitif » dans le primitivisme. Comme l'explique Benoît de l'Estoile :

Le primitivisme combine des traits associés au discours évolutionniste, [traits] qui subissent une inversion de sens (ainsi, ce qui était décrié comme « sauvagerie » est valorisé comme « originel » ou primordial), tout en pouvant s'allier avec l'attribution d'un caractère positif à la différence.³⁴⁰

Dans l'Exposition coloniale de 1931, la culture balinaise est présentée par les Hollandais. Depuis le 19^{ème} siècle, ils accroissent leur puissance dans cette île qui ne représente pas seulement un intérêt commercial mais aussi une richesse culturelle. Michel Picard analyse ce phénomène :

A vrai dire, les Néerlandais n'avaient pas attendu l'intégration de Bali à leur empire colonial pour découvrir la culture balinaise. Ils avaient commencé à s'y intéresser au cours du 19^{ème} siècle, à mesure qu'ils consolidaient leur position dans l'île. Cet intérêt est notamment à mettre au compte des travaux d'orientalistes employés par le gouvernement, qui considéraient Bali comme un musée vivant de la civilisation indo-javanaise, comme le dépositaire de l'héritage hindouiste de *Mojopahit* balayé de Java par la venue de l'islam. Dans leur perspective, la religion hindouiste était le fondement de la société balinaise, le garant de son intégrité culturelle et l'inspiratrice de ses manifestations artistiques.³⁴¹

Les Hollandais ont bien perçu la vraie valeur de cette île : la bonne conservation de la culture archaïque. Ils n'hésitent pas à la faire connaître au monde occidental. En particulier, le spectacle balinais qui a conservé certains caractères des coutumes et des rites archaïques, considérés comme naturels dans la vie balinaise, exprime l'essence

³³⁹ H. Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, op.cit., p. 74.

³⁴⁰ B. de L'Estoile, *Le goût des autres*, op.cit., p. 41.

³⁴¹ M. Picard, *Bali Tourisme Culturel et culture touristique*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 26

de sa culture mise en valeur dans le bâtiment hollandais de l'exposition. Catherine Hodeir et Michel Pierre ont décrit cet événement :

Ce bâtiment, privé des tours hautes de 50 mètres du premier palais, reste cependant somptueux avec ses édifices épargnés par l'incendie : théâtre balinais, pavillon des exposants particuliers, village indigène, etc. [...] on admire aussi les temples et surtout les représentations de la centaine de danseurs et de danseuses de la cour du sultan de Java. La troupe donne régulièrement des spectacles au son de l'orchestre de trente musiciens, prêté par le sultan de *Djogjakarta*. Et le public vient, attiré par les articles de journaux qui précisent que les plus jeunes danseuses ont cinq ans et les plus vieilles douze.³⁴²

Si les jeunes danseuses n'ont que cinq ans ou douze ans, peuvent-elles être des artistes professionnelles ? Peu importe. Mais cette question nous permet de remarquer que ce spectacle balinais qui va inspirer Artaud n'est pas vraiment un spectacle caractérisé par une esthétique théâtrale comme le *Kabuki* ou l'Opéra chinois, mais un spectacle anthropologique et ethnologique, issu d'un vrai rite originel de la culture balinaise. Benoît de l'Estoile nous le confirme :

Ces présentations de musique et de danses lors des congrès anthropologiques ne sont pas uniquement une distraction ; elles sont plutôt pour les savants – qui pour la plupart n'ont pas eu l'occasion d'approcher de près des indigènes – une véritable *expérience ethnographique*³⁴³.

Bien qu'Artaud ne soit pas vraiment dans une perspective « ethnographique », la rencontre avec le spectacle balinais, lors de l'Exposition coloniale en 1931, devient une source essentielle de réflexion pour critiquer le théâtre occidental. On peut dire que c'est cette « expérience ethnographique », qui est également un spectacle rituel de religion correspondant à l'« opération magique », qui permet à Artaud de repenser sa conception théâtrale. Pour qualifier le spectacle balinais, on utilise des termes comme « théâtre » ou « danse » parce qu'en Occident on cherche à bien différencier chaque catégorie de spectacle. Mais à Bali, le spectacle est total. Or, si l'on veut, malgré tout, utiliser la définition conventionnelle, le spectacle balinais est une Danse, plutôt que du Théâtre. Jeanne Cuisinier, l'anthropologue, a observé ce caractère essentiel du spectacle balinais en notant :

Il n'est aucun anniversaire de temple sans spectacles, et il n'est aucun spectacle sans danses, [...] Tout autre spectacle est donc un spectacle dansé. [...] on fait danser parce qu'il faut offrir aux invités quelque chose qui leur procure du plaisir ; on fait danser parce que la danse est

³⁴² C. Hodeir et M. Pierre, *1931 L'Exposition coloniale, op.cit.*, 1991, p. 65.

³⁴³ B. de l'Estoile, *Le goût des autres, op.cit.*, p. 66.

l'expression d'un art, donc une manifestation de la beauté et que Javanais et Balinais sont également sensibles à ce qui est beau.³⁴⁴

Cependant, est-ce que l'on peut définir ce spectacle dansé comme du Théâtre ? Aujourd'hui cette question ne se pose plus parce que nous acceptons les mélanges interdisciplinaires. Grâce à l'avènement de la mise en scène et l'établissement de nouvelles théories³⁴⁵, la définition du Théâtre en Occident a déjà évolué, mais elle est encore loin de l'achèvement et de la remise en cause perpétuelle. Dans l'Exposition coloniale, les Balinais présentent simplement leurs cérémonies religieuses qui sont des spectacles présentés dans diverses circonstances. Les caractéristiques en sont l'absence de texte, le langage du corps dansant et la multiplicité des musiques remplaçant le texte, la symbolisation des apparences faisant sentir la force mystique, et remportant l'adhésion populaire balinaise. Ces caractères faisaient partie des aspirations au moment du Théâtre Alfred Jarry d'Artaud. C'est la raison pour laquelle, après avoir vu ce spectacle, Artaud réagit passionnément en décrivant à Louis Jouvet dans une longue phrase son impression :

Je suis collant ou tenace car j'ai l'impression d'avoir quelque chose à dire, et ce que j'ai toujours conçu d'une sorte d'imperméabilité du monde scénique à tout ce qui n'est pas strictement lui, de la quasi-inutilité de la parole qui n'est plus le véhicule mais le point de suture de la pensée, de la vanité de nos préoccupations sentimentales ou psychologiques, en matière de théâtre, de la nécessité pour le théâtre de chercher à représenter quelques-uns des côtés étranges des constructions de l'inconscient, tout cela en profondeur et en perspective, sur le plateau, dans des hiéroglyphes de gestes qui soient des constructions désintéressées et absolument neuves de l'esprit, tout cela est comblé, satisfait, représenté, et au-delà par les surprenantes réalisations du Théâtre Balinais qui est un beau camouflet au Théâtre tel que nous le concevons.³⁴⁶

Artaud conçoit le « Théâtre » comme une « sorte d'imperméabilité du monde scénique », et il n'a pas réussi à produire un spectacle qui corresponde réellement à ses intuitions. Il n'a pas non plus trouvé en Occident une illustration de ce théâtre. Mais le spectacle balinais qui vient de l'Autre - le monde primaire et oriental - lui en offre l'illustration et fait avancer sa réflexion sur le théâtre. Henri Gouhier affirme : « La découverte du Théâtre balinais peut être considérée par l'historien d'Artaud

³⁴⁴ J. Cuisinier, « Les danse sacrée à Bali à Java », in *Les danses sacrées*, Paris, Seuil, 1966, p.380.

³⁴⁵ Nous rappelons principalement celles de Craig et d'Appia qui sont les plus radicaux à définir le Théâtre comme un art synthétique ou total.

³⁴⁶ A. Artaud, *Lettre à Louis Jouvet Paris, 2 août 1931*, in *Œuvre complètes Tome III*, Paris, Gallimard, 1966, p.234.

comme un nouveau point de départ³⁴⁷ ». Si nous observons chronologiquement les plus importants articles qu'Artaud écrit sur le théâtre, ils sont tous rédigés après ce contact. Le 1^{er} octobre 1931 Artaud publie son premier article important, le *Théâtre balinais*, dans la N.R.F. Puis, *La Mise en scène et la métaphysique* est publié dans celle du 1^{er} février 1932. Au fur et à mesure, sa pensée est de plus en plus audacieuse et radicale, il écrit des articles aux titres appelant une explication comme *Le Théâtre de la Cruauté*, *Le Théâtre alchimique*, *le Théâtre et la Peste*, etc. En 1936, lorsque ses écrits sur le théâtre sont regroupés pour être publiés, il choisit le titre : *Le Théâtre et son double*.

A cause de son caractère volcanique, Artaud dérange et décourage ses contemporains avec ses cris et ses gesticulations. Son recueil *Le Théâtre et son Double* publié en 1938, n'a aucun écho, et sa théorie théâtrale n'est pas tenue en haute estime. Malgré tout, Artaud est arrivé à échafauder sa nouvelle théorie du théâtre grâce à la découverte du spectacle balinais. Que sa théorie ne soit pas comprise dans un premier temps, était prévisible, parce qu'Artaud ne vise pas simplement à faire « évoluer » le Théâtre, mais bien plus à le « révolutionner », ou encore stade ultime à « créer » un Théâtre :

Nous ne croyons pas, nous ne croyons plus qu'il y ait quelque chose au monde qui se puisse appeler le théâtre, nous ne voyons pas à quelle réalité une semblable dénomination s'adresse.
348

Conclusion

Dès la Révolution Industrielle, la Modernité est une fierté qui justifie les Occidentaux dans leur ambition d'accroître leur pouvoir et de dominer le monde entier. Néanmoins, cette Modernité est aussi considérée par les intellectuels et les artistes comme une cause de l'affaiblissement de la culture et de l'esprit humain. Dans l'exposition, cette confrontation évidente entre la modernité et l'archaïsme peut conduire les Occidentaux à une introspection sur eux-mêmes, en réfléchissant à ce qu'ils ont et à ce qu'ils ont perdu, en percevant un nouveau rapport entre ce « Nous » et les Autres dans la même Humanité. Benoît de L'Estoile conclut sa présentation de l'Exposition Coloniale en 1931 par ces mots :

³⁴⁷ H. Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, op.cit., 1974, p. 88.

³⁴⁸ A. Artaud, « Théâtre Alfred Jarry – 1^{ère} saison », in *Artaud Œuvres*, op.cit., p. 232.

L'Exposition coloniale met donc en scène à la fois la diversité de l'humanité, présentée comme une richesse, et la mission attribuée à l'Europe, et au premier chef à la France, de servir de phare à l'humanité. Elle définit un nouveau Nous, [...] plusieurs Nous emboîtés [...] : sous un certain rapport, l'Europe, l'Occident ou la race blanche constituent un Nous confronté aux autres continents et aux autres groupes humains.³⁴⁹

Cette mise en présence de différentes cultures remet en question la suprématie jusque là incontesté de la civilisation moderne occidentale. Artaud quand à lui propose un point de vue radical, en bouleversant toute la perspective :

Jamais, quand c'est la vie elle-même qui s'en va, on n'a autant parlé de civilisation et de culture. Et il y a un étrange parallélisme entre cet effondrement généralisé de la vie qui est à la base de la démoralisation actuelle et le souci d'une culture qui n'a jamais coïncidé avec la vie, et qui est faite pour régenter la vie.³⁵⁰

Artaud incrimine la civilisation et la culture occidentales qui se définissent par la langue et l'intellectualité et ne sont pas porteuses de la vie-même. Elles ne sont qu'une fausse apparence qui domine la conscience de soi. La langue, selon Artaud, serait la clé qui permet la dégradation de la pure âme de l'individu, en l'entraînant dans la confusion. Il dénonce les racines de la confusion qui caractérise l'époque : « Si le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation³⁵¹ ». Cette rupture rend impossible la communication réelle entre l'âme humaine et l'univers. Donc, afin d'échapper à cette confusion mortelle, on ne doit pas penser intellectuellement, mais ressentir spirituellement. C'est pourquoi, selon Artaud, on a besoin d'une « constante magie »³⁵² qui nous guide vers la transe, en état d'inconscience. C'est là où l'on pourra communiquer réellement.

La transe est une caractéristique, ou plutôt une « technique » sacralisée du jeu d'acteur-danseur dans le spectacle balinaï³⁵³, et Artaud voit précisément comment elle fonctionne dans une totalité théâtrale donnant au spectateur une « impression de Vie Supérieure³⁵⁴ ». Elle est exprimée par une « sorte de langage théâtral extérieur à

³⁴⁹ B. de L'Estoile, *Le goût des autres*, *op.cit.*, p. 72.

³⁵⁰ A. Artaud, « Le Théâtre et son Double », in *Artaud Œuvres*, *op.cit.*, p. 505.

³⁵¹ *Item*.

³⁵² « Si notre vie manque de soufre, c'est-à-dire d'une constante magie, c'est qu'il nous plaît de regarder nos actes et de nous perdre en considérations sur les formes rêvées de nos actes, au lieu d'être poussés par eux ». *Ibid.* p. 506.

³⁵³ Cf. J. Cuisinier, *op.cit.*, p.390

³⁵⁴ A. Artaud, « Le Théâtre et son Double », in *Artaud Œuvres*, *op.cit.*, p. 539.

toute *langue parlée* », étant le « théâtre pur » fait « pour dérouter nos conceptions occidentales du théâtre »³⁵⁵. Le théâtre conventionnel occidental est ainsi considéré comme un théâtre dégradé. Artaud se réfère au spectacle balinais considéré comme un « théâtre pur » pour vouloir rethéâtraliser le théâtre en Occident. Son succès posthume est évident dans la recherche théâtrale contemporaine et son livre *Le théâtre et son Double*, marque un tournant radical dans l'évolution des conceptions théâtrales au 20^{ème} siècle, et inspire la majorité des nouveaux artistes d'aujourd'hui. C'est la raison pour laquelle Jean-Louis Barrault a dit : « Il faut lire et relire *Le théâtre et son Double*³⁵⁶ ». C'est aussi grâce à lui que le spectacle balinais qui vient du Sud-Est asiatique peut avoir été considéré authentiquement en Occident comme un Théâtre. L'Exposition Coloniale en 1931 a ainsi définitivement marqué l'histoire du théâtre et devient de ce fait un épisode nécessaire de notre recherche.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 538.

³⁵⁶ J.-L. Barrault, *op.cit.*, p. 63.

L'arrivée de Mei Lan-Fang à Moscou

L'histoire diachronique du théâtre en Chine

Les origines du théâtre chinois sont lointaines. Il n'y a pas de datation précise de l'apparition de la mise en scène théâtrale en Chine. Nous pouvons seulement, dans des fragments d'écrits, trouver des traces de ses origines. D'après le plus ancien document chinois de l'histoire, *Guoyu*³⁵⁷, le *you* (優) est le premier nom donné aux artistes sur scène, dont on distinguait trois types : le *Changyou* (倡優) était la femme chantante et dansante, le *Paiyou* (俳優) était l'homme qui déployait clowneries et plaisanteries ironiques, et le *Linyou* (伶優) était le musicien.³⁵⁸ Ils apparaissent dans la société populaire, puis sont invités au palais pour divertir le monarque et les aristocrates. Dans le *Shiji*³⁵⁹, au chapitre *Huaji liezhuan* (滑稽列傳), il est relaté l'histoire du *you* Meng qui se déguise sous les traits d'un ministre décédé ; il pratique des « jeux » de chant et de danse devant le roi aux fins de lui conseiller de ne pas maltraiter la postérité du fidèle et bon ministre décédé. Cette histoire, citée par Fu Qiu-Min, est considérée comme la première représentation théâtrale connue en Chine : « Meng était non seulement un dramaturge et un acteur, mais aussi un metteur en scène avant la lettre, réalisant la « mise en forme » de son œuvre³⁶⁰ ». Nous pouvons remarquer par là que le premier embryon de théâtre en Chine se base sur un ensemble d'arts expressifs ; c'est-à-dire qu'il associe différentes techniques : jeu, chant, paroles, danse, acrobatie et musique, toutes exprimées par le corps du *you*, le comédien.

Sous la dynastie des Tang (618 - 907), dans la représentation du drame *Tsanjun Xi* (參軍戲), qui comporte seulement deux comédiens engagés dans des jeux dansés et chantés, incarnant deux personnages pris dans une action simple³⁶¹, s'affirme l'importance du chant et la danse dans les spectacles. Au fur et à mesure de son développement, le théâtre chinois s'enrichit de la dramaturgie alliée à la composition musicale. Dès le 12^{ème} siècle, l'esthétique du théâtre chinois s'affirme concrètement,

³⁵⁷ 國語, on l'appelle aussi *Chunqiu Waizhuan* (春秋外傳), chroniqueur de l'histoire chinoise de 990 av. J.-C. à 453 av. J.-C. L'identité de l'auteur est incertaine, mais en général nous pensons qu'il s'agit de Zuo Qiu-Ming.

³⁵⁸ cf. Zhu Fang-Hui, *Voyage de l'art d'opéra chinois*, Taipei, Nation, 2006, p.25

³⁵⁹ 史記, écrit par Sima Qian, l'un des plus importants ouvrages sur l'Histoire de la Chine.

³⁶⁰ Fu Qiu-Min, *L'art théâtral de Mei Lan-Fang*, Paris, You-Feng, 1998, p. 38.

³⁶¹ L'action est simple, il s'agit de la peine d'une femme abusée par son mari.

et la dynastie des Yun (1271-1368) représente l'époque où la dramaturgie du théâtre chinois se développe le plus et de la façon la plus parfaite. Xu Mu-Yun, historien et théoricien du théâtre chinois, a commenté cette évolution :

A la dynastie des Yun, on peut dire que le développement du drame était parfait. A cette époque, les étapes du drame se précipitaient, le discours et la musique étaient magnifiques, ce qui était nouveau et, ce que l'on ne retrouvera plus même maintenant. On peut la qualifier de merveilleuse période de la littérature chinoise.³⁶²

L'alliance entre la littérature et la musique oriente l'évolution du théâtre chinois, en assurant son caractère de « totalité » et son exigence envers le comédien qui doit à la fois jouer, chanter et danser sur scène. Bien qu'il existe deux écoles théâtrales, l'École du Nord (*yuan zaju*) et celle du Sud (*nanxi*), qui se distinguent par leur mode de représentation, par la structure dramaturgique, par la composition musicale et la technique du chant, « ces deux écoles se regroupaient autour des mêmes éléments : l'action, la danse, le chant, la récitation et la mise en scène³⁶³ ». Une intégration de ces éléments représentatifs signe l'authenticité de l'art scénique en Chine. Par ailleurs, le gouvernement de Yun était mongol, c'est-à-dire qu'il apparaissait comme exotique. Ce gouvernement opéra une division du peuple, sur des bases raciales et racistes, en quatre classes inégales. Les Sino-Chinois du Nord et du Sud appartenaient aux deux dernières et furent souvent l'objet d'une politique discriminatoire et injuste. Les lettrés sino-chinois réalisèrent qu'il leur était impossible d'accéder à un rang officiel reconnaissant leurs qualités et de s'élever dans la hiérarchie sociale. Le théâtre devient le refuge où ils peuvent gagner une certaine notoriété parmi les masses, se faisant l'interprète de leur frustration et de leur mécontentement devant la réalité. Ils se consacrent à la dramaturgie en vue de refléter la réalité sociale, la philosophie et la culture populaire. Dès lors, le théâtre chinois consolide son caractère populaire et devient étroitement lié à la vie du peuple.

Après que l'esthétique du théâtre chinois ait affirmé son identité, son développement se généralise partout en Chine. L'évolution porte principalement sur la création textuelle et la composition musicale afin de mieux les adapter à la scène. L'expression scénique s'affirme au rythme des représentations par de nombreuses troupes. C'est ainsi que le théâtre s'imprègne profondément de la culture locale, dont l'accent linguistique qui devient une caractéristique propre à chaque troupe. Sous la dynastie

³⁶² Xu Mu-Yun, *L'histoire du théâtre chinois*, Shanghai, Shanghai ancien ouvrage, p.49.

³⁶³ Fu Qiu-Min, *op.cit.*, p. 39.

des Ming (1368-1644), « Sou-tcheou devient le centre d'un style poétique de drame, le *Kunchu* (昆曲) qui se maintint comme forme dominante jusqu'au 19^{ème} siècle³⁶⁴ ». Et, le livre *Xianqing ouji*³⁶⁵ écrit par Li Yu (1610-1680), considéré comme « la première théorie établie sur la réalisation théâtrale en Chine³⁶⁶ », influence parallèlement la création dramaturgique et la pratique scénique ultérieures.

Sous la dynastie des Qing (1644-1912), les troupes locales se produisent activement dans la capitale de Pékin. Les troupes qui chantent le drame de *Jinqiang*³⁶⁷ (京腔) conquièrent une grande notoriété grâce à la tonalité familière et la popularité de l'histoire exposée dans le drame. Le mode de représentation du *Jinqiang* devient un modèle que les troupes se transmettent mutuellement. Admirées particulièrement par le roi Qianlong (1711-1799), les troupes venues du département de Anhui en Chine, *Sanquin huiban* (三慶徽班), *Chuntai ban* (春台班), *Sixi ban* (四喜班) et *Hechun ban* (和春班) sont invitées à résider à Pékin et au palais. Elles sont honorées du titre de *Sida huiban*³⁶⁸ (四大徽班). Peu à peu, une interaction entre les troupes locales s'opère naturellement dans l'évolution du théâtre à Pékin. Les troupes résidentes intègrent les diverses techniques de chant des drames locaux dans le mode de représentation du *Jinqian* et le font évoluer, créant graduellement le plus grand genre du théâtre chinois, le *Jinju* (京劇). Bien qu'il soit un genre théâtral très représentatif du théâtre chinois, le *Jinju* n'est cependant à l'origine qu'une des formes locales du théâtre chinois parmi d'autres. Roger Howard explique :

La relation entre l'opéra de Pékin et les opéras locaux est souple et complexe. L'opéra de Pékin actuel débuta comme opéra local, mais par sa localisation dans la capitale, sa promotion par la cour et l'usage qu'il fit d'un dialecte largement répandu en Chine, qui forma la base du chinois courant, il acquit graduellement le caractère d'une forme nationale, et il est considéré comme tel aujourd'hui. Bien qu'il soit la forme marquante du drame chinois, ce n'est qu'une des nombreuses variétés existantes.³⁶⁹

Après avoir sommairement étudié l'histoire diachronique du théâtre chinois, nous pouvons avancer qu'il s'est créé par la combinaison de deux facteurs : le *modèle culturel* d'une part et la *maitrise individuelle* d'autre part. En ce qui concerne le

³⁶⁴ R. Howard, *Le Théâtre chinois contemporain*, Belgique, La Renaissance du livre, 1978, p.8.

³⁶⁵ 閒情偶寄, Selon la traduction en français de Fu Qiu-Min « *Notes occasionnelles dues au sentiment de disponibilité* ».

³⁶⁶ Fu Qiu-Min, *op.cit.*, p.45-49.

³⁶⁷ L'accent pékinois.

³⁶⁸ Les quatre plus merveilleuses troupes d'Anhui.

³⁶⁹ R. Howard, *Le Théâtre chinois contemporain*, *op.cit.*, p.16.

premier facteur, la conception théâtrale en Chine s'inspire d'une tradition immuable qui a déjà pénétré l'idéologie de toute la population chinoise. Le « *Xiqu* (戲曲 théâtre du chant) est le modèle typique du Théâtre du peuple³⁷⁰ ». C'est une particularité de l'« hérédité sociale »³⁷¹ qui est la base infaillible réglant son évolution et évitant sa dénaturation. Grâce à ce modèle culturel, les troupes chinoises, en dépit de leur développement en des lieux très éloignés, conservent certains caractères stéréotypés communs. Les artistes ne sont jamais autorisés à les modifier, en s'éloignant de la norme, ou du modèle. Le spectateur chinois, pour chaque spectacle proposé, peut ainsi juger de l'authenticité et du respect des codes constitutifs du théâtre chinois. Quant au deuxième facteur, il concerne le talent des artistes. Car si le dramaturge doit écrire dans le cadre de la tradition, le corps du comédien doit devenir un réceptacle plastique susceptible de recueillir la technique des jeux traditionnels, sans les infléchir involontairement ou intentionnellement par un jeu trop personnel qui ne serait pas reconnu par le public. La tradition permettra donc de conserver le legs du passé, ou de le faire évoluer sous certaines conditions. Le résultat convenable ou mauvais sera jugé par le spectateur. Comme l'a dit Mei Lan-Fang :

De toute façon, le comédien n'ignore jamais son spectateur. [...] La modification qu'il fait subir au théâtre doit correspondre au désir du spectateur. Sinon ce serait comme fermer la porte ou fabriquer un char qui ne s'adapte pas aux ornières du chemin.³⁷²

C'est ainsi que, en Chine, grâce au talent d'un artiste particulier, le théâtre traditionnel pouvait être renouvelé et devenir un autre théâtre ; Mei Lan-Fang en fut un grand exemple.

³⁷⁰ Shi Xuri-Sheng, *Essais sur l'admiration de la culture du théâtre chinois*, Pékin, Institut de radiodiffusion de Pékin, 2002, p.1.

³⁷¹ P. Pavis cite Camilleri pour expliquer ce caractère culturel : « La culture se transmet par ce que l'on a appelé depuis l'« hérédité sociale », c'est-à-dire un certain nombre de technique par les quelles chaque génération fait intérioriser par la suivante l'infléchissement commun du psychisme et de l'organisme en lequel consiste la culture ». Voir, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p.15.

³⁷² *Quarante ans sur la scène*, réécrits par Xu Ji-Chuan, Pékin, Editions du théâtre chinois, 1961. Vol. I , p. 152.

Mei Lan-Fang : l'artisan de la rénovation du *Jinju*

Mei Lan-Fang naît dans une famille typique du « verger des poiriers »³⁷³ et toute son enfance baigne dans une ambiance artistique. Mais il n'est pas doué pour la comédie. A huit ans, son premier maître le juge « lourdaud » et le maître en colère refuse de lui délivrer plus longtemps son enseignement. L'année suivante, il reprend le théâtre avec un vieux maître, Wu Ling-Xian, comédien connu à cette époque comme spécialiste du rôle de *Dan* (rôle féminin). Avec lui, Mei Lan-Fang commence sérieusement à s'orienter vers le rôle de travesti. Se remémorant sa vie, il la divise en trois étapes :

J'ai vécu trois étapes dans ma vie : un apprentissage de l'art théâtral, des expérimentations en costumes anciens et modernes pour composer de nouvelles pièces, des tournées dans les pays étrangers.³⁷⁴

Comme tous les comédiens traditionnels, afin d'intérioriser la technique du chant et des jeux, Mei Lan-Fang se consacre dès sa jeunesse à l'étude du métier de comédien ; chaque matin à cinq heures, il commence à entraîner sa voix en dehors de la ville avec son maître Wu. Après le repas de midi, il travaille encore la voix avec l'autre maître et apprend la gestuelle et le chant avec la musique. Le soir, il lit la pièce et l'apprend par cœur. « Toute la journée, raconte-t-il, sauf pour manger et dormir, était remplie par les leçons³⁷⁵ ». Effectivement, Mei Lan-Fang suit un enseignement traditionnel basé sur la répétition permanente sans explication. Mei Lan-Fang évoquait ainsi son apprentissage : « Maître Wu voulait que chaque air soit répété 20 ou 30 fois... parce qu'il considérait qu'un morceau, pour être su par cœur, devait être répété au moins une dizaine de fois³⁷⁶ ». « Jadis, l'enseignement du théâtre portait seulement sur les techniques de chant, de récit, de gestuelle, de combat, sans que jamais je n'aie entendu parler de la compréhension du contenu. Celui qui apprenait le théâtre imitait simplement ce que le maître lui avait enseigné³⁷⁷ ». En s'imprégnant de cette méthode conventionnelle, Mei Lan-Fang imite précisément les éléments de base, comme les

³⁷³ Expression synonyme de « théâtre chinois » qui date de la dynastie des Tang (618-907) : à la cour de l'empereur Tang Minghuang (712-755) résidait une troupe de trois cents comédiens installée dans le verger des poiriers (*Liyuan* 梨園).

³⁷⁴ *Quarante ans sur la scène, op.cit.*, p. 4. Dans la recherche de Fu Qiu-Min, il opte une division plus précise en quatre périodes : l'apprentissage, la maturité, l'apogée et le déclin. Cf., Fu Qiu-Min, *op.cit.*, p.6-36.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 24

³⁷⁶ *Quarante ans sur la scène, op.cit.*, p. 25.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 175.

mouvements de main, de pied et de *shuixiu*³⁷⁸ et apprend les paroles d'un air, comme son maître les lui montre et celui-ci passe au suivant uniquement lorsque l'air, le mouvement sont parfaitement maîtrisés par l'élève. Une telle formation fournit à Mei Lan-Fang une base solide et devient la raison de son succès ultérieur :

Aujourd'hui, j'ai presque soixante ans. Je peux encore jouer les rôles de *daomadan*³⁷⁹. Et cela fait réfléchir aux bienfaits de cette formation exigeante basée sur la répétition des éléments de base donnée par les maîtres d'autrefois.³⁸⁰

Mei Lan-Fang monte sur scène pour la première fois lorsqu'il a onze ans. A treize ans, il devient le comédien officiel d'une troupe. Durant l'hiver 1912, le grand comédien Tan Xin-Pei demande à Mei Lan-Fang de jouer avec lui. Grâce à sa réputation, le public commence à prêter attention à Mei Lan-Fang, ce jeune comédien de dix huit ans. L'année suivante, il joue à Shanghai où il rencontre un vrai succès et devient un comédien définitivement célèbre.

Durant toute sa vie de comédien, Mei Lan-Fang ne relâche jamais son apprentissage théâtral. Comme chaque maître dispose de sa propre technique d'interprétation pour un type de personnage et l'enseigne oralement dans un discours mis en rimes, Mei Lan-Fang ne cesse d'apprendre divers chants et les associe à différentes techniques de jeu corporel enseignées par des maîtres connus. A la différence d'autres comédiens traditionnels, il ne se limite pas à une école et ne se confine pas dans un « type de personnage »³⁸¹. « Quant à mon jeu, raconte-t-il, j'ignore à quelle école j'appartiens et je n'essaie pas de créer la mienne propre. Si le jeu est adapté à l'action et est

³⁷⁸ 水袖, La Manche d'eau : un morceau de soie blanche dans la continuation de la manche qui permet aux comédiens des mouvements fluide, d'où la référence à l'eau.

³⁷⁹ 刀馬旦, l'une des catégories de rôles féminins (*Dan* 旦) dans lesquels est versé Mei Lan-Fang. Il s'agit d'un rôle de cavalière au sabre : guerrière de haut rang, vêtue d'une armure rutilante, avec des petites bannières fixées dans le dos, menant le combat à cheval, sans jonglerie. L'accent est davantage mis sur le chant et la danse. cf, Fu Qiu-Min, *op.cit.*, p.10.

³⁸⁰ *Quarante ans sur la scène, op.cit.*, p. 34.

³⁸¹ « Dans le théâtre traditionnel chinois, chaque acteur se spécialise dans un type de personnages. Ce système de représentation s'appelle *jiaose hangdang* type de personnages. Ainsi dès qu'un personnage entre en scène, on connaît tout de suite son âge, son caractère et son rang social grâce à son costume, à son maquillage et à son jeu. Ce système permet à la fois une classification des personnages et une standardisation de leur représentation. Cette typologie comporte approximativement cinq catégories de personnages : *sheng*, les rôles masculins ; *dan*, les rôles féminins ; *jing*, les rôles héroïques ou courageux ; *chou*, les rôles comique et *mo* les rôles secondaires. Ces cinq types principaux peuvent être subdivisés d'une manière plus détaillée. Ainsi dans l'Opéra de Pékin, on peut distinguer cinq catégories de rôles féminins (*dan*) [...] ». Fu Qiu-Min, *op.cit.*, p. 10. Mei Lan-Fang est spécialisé principalement dans les rôles de *dan*, mais il n'hésite pas à transformer méticuleusement les caractéristiques attachées traditionnellement à chaque catégorie.

admirable, je l'apprends, qu'il soit de l'Ecole du Nord ou de l'Ecole du Sud³⁸² ». Dans sa recherche d'amélioration du jeu conventionnel, Mei Lan-Fang a une attitude hardie et courageuse, rompant avec la tradition de la typologie des jeux traditionnels, alliant des jeux empruntés à différentes catégories de rôles féminins, et renouvelant les caractères habituellement attachés aux personnages typiques. Il se réfère aux écrits traditionnels sur le théâtre³⁸³ pour s'affranchir des défauts d'interprétation et collabore avec Qi Ru-Shan³⁸⁴ afin de « travailler sur des pièces du répertoire traditionnel » et « créer de nouvelles pièces »³⁸⁵. Il embellit le costume et le maquillage des modèles traditionnels pour les rendre plus modernes. Par ailleurs, il s'essaie à utiliser les nouvelles technologies d'éclairage et à modifier la scénographie. Ses rénovations concernent toutes les perspectives du théâtre comme il le souligne : « Mon art de la scène, je le transforme toujours dans une vue équilibrée d'ensemble, et je ne cherche pas à privilégier une technique particulière. C'est mon style permanent depuis une dizaine d'années³⁸⁶ ». De toute manière, la rénovation de Mei Lan-Fang vise la « beauté » de l'expression scénique basée sur l'esthétique. Il en souligne l'importance :

Dans l'Opéra chinois classique, comme dans les autres arts, il y a son esthétique essentielle. Si on l'ignore, on perdra sa perfection artistique. [...] Il nous faut toujours considérer la beauté de chaque mouvement sur le plateau.³⁸⁷

Pour Mei Lan-Fang et malgré son renouvellement, l'Opéra chinois reste basé indubitablement sur son ordonnancement traditionnel, dérivé de la Culture séculaire en Chine qui est une source infaillible pour garantir la « beauté » reconnue et aussi pour évoluer vers de nouvelles perspectives. En méditant sur la « beauté », François Cheng observe :

³⁸² *Quarante ans sur la scène, op.cit.*, p. 176.

³⁸³ Dont *L'origine du verger des poiriers (Liyuan yuan 梨園原)* et *Le soyons conscients de nos fautes (Gu wu lu 顧誤錄)* sont les deux œuvres les plus référées. cf, Fu Qiu-Min, *L'art théâtral de Mei Lanfang, op.cit.*, p. 100.

³⁸⁴ Spécialiste du théâtre traditionnel chinois. A partir de 1914, il travaille avec Mei Lan-Fang comme dramaturge et metteur en scène pendant presque vingt ans. Selon Fu Qiu-Min : « Leur collaboration fut des plus fructueuses : l'organisation de voyages au Japon et aux Etats-Unis, la création d'une association et d'une école de l'Opéra de Pékin et surtout le travail sur la réalisation scénique qui permit à une quarantaine de pièces d'être montées sur scène. Qi Ru-Shan et Mei Lan-Fang devinrent d'excellents amis ». Fu Qiu-Min, *op.cit.*, p. 51.

³⁸⁵ *Idem.*

³⁸⁶ *Quarante ans sur la scène, op.cit.*, p. 161.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 158.

La culture chinoise, par sa durée, a véhiculé beaucoup d'avatars et d'éléments sclérosés qu'il ne faut pas hésiter à mettre de côté. Sa meilleure part réside en une certaine conception et une certaine pratique de la vie, et également une certaine expérience de la beauté. Cette part-là aucun Chinois n'est prêt à l'abandonner.³⁸⁸

Enfant de la tradition, Mei Lan-Fang va concilier la tradition et la modernité. Pour n'importe quelle création ou reproduction du répertoire traditionnel, il modernise le théâtre en gardant la forme traditionnelle ; autrement dit, il crée un « Nouveau théâtre des anciennes formes »³⁸⁹. C'est cette déférence envers la tradition qui permet à Mei Lan-Fang de réussir à faire évoluer le théâtre traditionnel chinois vers un « Nouveau » théâtre et à obtenir le respect et l'adhésion des spectateurs. En outre, le succès de Mei Lan-Fang ne procède pas seulement d'un art théâtral honoré comme « le symbole de la beauté »³⁹⁰ ou « le créateur de la beauté »³⁹¹, mais aussi de ses vertus personnelles comme le souligne Ouyang Yu-Qian³⁹² : « La vertu de comédien de M. Mei peut être un modèle pour chaque comédien³⁹³ » ; et l'un de ses proches étudiants Yang Rong-Huan confie :

Maître Mei nous éduque par ses paroles et son exemple. Il ne m'éclaire pas seulement sur l'art et la théorie, mais le plus important qu'il me permet de voir et d'apprendre, pendant les quelques mois où je l'accompagne du matin au soir, est sa vertu. Dès lors, je sens profondément que le Vrai, le Bien et le Beau de son image artistique sur scène sont le reflet de sa vie quotidienne.³⁹⁴

³⁸⁸ F. Cheng, *Cinq méditation sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 94.

³⁸⁹ G. Banu, « Mei Lan-Fang : procès et utopie de la scène occidentale », dans *Revue d'esthétique*, n°5, 1983. Article accessible au 22/03/2011 sur le site :

<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/a-propos-des-influences-orient/mei-lanfang-proces-et-utopie-de-la>

³⁹⁰ Ma Shao-Bao, « La voie artistique de Mei Lan-Fang », in *Recueil de commentaires sur l'art de Mei Lan-Fang*, Taipei, Shang-ding, 1991, p. 8.

³⁹¹ Ouyang Yu-Qian, « Le vrai comédien – le créateur de la beauté », in *Ibid.*, p.1.

³⁹² 歐陽予倩 Comédien, auteur et professeur du théâtre chinois qui est aussi connu que Mei Lan-Fang à cette époque en Chine. Ils sont honorés du titre : *Bei Mei Nan Ou* « 北梅南歐 Nord Mei Sud Ou ». Il discute souvent de l'Opéra de Pékin avec Mei Lan-Fang. Il est aussi l'un des fondateurs du théâtre contemporain en Chine.

³⁹³ Ouyang Yu-Qian, « Le vrai comédien – le créateur de la beauté », in *Recueil de commentaires sur l'art de Mei Lan-Fang, op.cit.*, p. 5.

³⁹⁴ Yang Rong-Huan, « La beauté artistique s'origine de la beauté d'âme », in *Ibid.*, p.189.

L'admiration des spectateurs occidentaux

Jadis, les Occidentaux de Chine pensaient que le théâtre chinois était un art inférieur apprécié par la paysannerie chinoise. Qi Ru-Shan relate ce fait : « Généralement, les Européens et les Américains ne vont pas au théâtre chinois – dans la première période de la dynastie des Qing, presque tous les Occidentaux auraient trouvé honteux d'y aller³⁹⁵ ». La méconnaissance du théâtre chinois est largement partagée dans le monde occidental, il n'est admiré que par les gens qui préfèrent l'exotisme ou l'art particulier comme Victor Segalen, Henri Michaux et, le plus emblématique, Paul Claudel.³⁹⁶

Intéressé par les théâtres traditionnels orientaux, Claudel fréquente le théâtre chinois lorsqu'il est ambassadeur en Chine. Il le voit comme une interprétation synthétisée, où les comédiens participent au spectacle sans avoir nécessairement un rôle déterminant, aucun n'est remarquable en particulier. Le comédien est « pris dans l'infranchissable tissu » et « ne laisse rien voir de lui-même ». Il est « caché dans sa robe, c'est ainsi, comme s'il se passe dans son sein même que le drame s'agite sous l'étoffe vivante de la foule ». ³⁹⁷ Les comédiens eux-mêmes ne connaissent pas spécialement Claudel qui les voit plutôt comme des corps prêtés aux personnages. Cependant, le jeu de Mei Lan-Fang attire l'attention de Claudel. Lorsque Claudel retrouve Mei Lan-Fang à New York en 1930, il se souvient des premières impressions que Mei Lan-Fang lui avait inspirées lorsqu'il l'avait vu à Shanghai. A ce moment-là, il avait remarqué le jeu de Mei Lan-Fang comme celui d'un comédien, et pas simplement comme celui d'un personnage travesti. Il en parle particulièrement dans l'essai, *Le drame et la musique* :

Laissez-moi vous parler d'un grand acteur qui donne en ce moment des représentations à New York et que j'ai eu un vif plaisir à revoir ces jours derniers : il s'agit du fameux Mei Lan Fan [*sic*]. Mei Lan Fan ne joue que des rôles de femme ou de jeune fille, mais il les joue avec une grâce si aérienne qu'il les débarrasse, à la manière d'un miroir transcendant, non seulement des suggestions sexuelles, mais si je puis dire, de leur temporalité. Ce n'est pas un homme et ce n'est pas une femme, c'est un sylphe. Tous les sentiments et toutes les émotions sont non pas exprimés mais transposés par lui, grâce au flux délicieux des attitudes, dans le domaine de la musique. C'est la musique, une longue mélodie de violon accentuée par le tambour, qui prend tout ce corps élégant depuis le ressort nerveux des jambes jusqu'à l'extrême détail articulé des deux mains et des doigts multiplicateurs avec leurs ongles acérés et qui conduit tout le dessin de la phrase mimique. Les pieds donnent l'impulsion, les bras tracent la ligne générale sur laquelle les phalanges agiles dessinent de délicates appoggiatures. Le chant lui-

³⁹⁵ Qi Ru-Shan, *Mei Lan-Fang aux Etats-Unis*, Beiping, Beiping Editions Commerciales, 1933, p. 5.

³⁹⁶ Voir *supra*, p. 44-45.

³⁹⁷ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*, Gallimard, 1974, Paris, p. 46.

même de cet être charmant, pareil au bourdonnement d'un insecte qui vole, n'est là que pour associer plus intimement la personne à l'invitation mélodique et l'âme au déploiement de son corps. C'est un spectacle enchanteur auquel je ne saurais trop vous engager à aller assister.³⁹⁸

Mei Lan-Fang focalise les regards de Claudel qui admire son charme propre et son aptitude au jeu scénique. Parce qu'il voit en lui un « sylphe », la beauté travestie de Mei Lan-Fang impressionne profondément Claudel. Son jeu raffiné, qui imbrique l'exécution du chant et de la danse, touche l'âme de Claudel en dépit de son incapacité à comprendre la langue déployée par le théâtre chinois. Bien que Claudel s'intéresse plus au théâtre japonais et ne consacre pas d'autre article au jeu de Mei Lan-Fang, nous pouvons considérer qu'il est l'un des premiers européens à apprécier particulièrement le théâtre chinois. Il s'y réfère d'ailleurs pour définir sa conception du rapport entre le jeu du comédien et la musique.

Lorsque Mei Lan-Fang connut la célébrité internationale, il devint également un représentant officiel de la culture chinoise et fut invité à de nombreuses reprises, pour favoriser les relations diplomatiques, à se présenter devant les députés, les princes et les amis étrangers venus visiter la Chine. A cette époque, l'invasion par des armées coloniales étrangères et la fragilité du nouveau gouvernement³⁹⁹ affaiblissent la Chine sur la scène internationale. Mei Lan-Fang contribue à affirmer l'art traditionnel et la culture séculaire chinoise aux yeux des colons étrangers⁴⁰⁰, permettant au peuple chinois de conserver un peu de sa fierté nationale.

En 1918, le patron du Théâtre Impérial du Japon voit à Pékin une représentation de Mei Lan-Fang, il l'apprécie profondément et décide de l'inviter au Japon. Bien que Mei Lan-Fang ait déjà reçu plusieurs invitations à l'étranger, il décide de se rendre d'abord au Japon en raison de la proximité des cultures orientales ; sa représentation serait ainsi plus accessible pour les Japonais. Ayant connu un grand succès au Japon, Mei Lan-Fang part en janvier 1930 pour les Etats-Unis, sa première tournée en

³⁹⁸ P. Claudel, « Le drame et la Musique », in *Œuvres en Prose*, Paris, Gallimard, 1965, p.150.

³⁹⁹ La fin de dynastie des Quin est considérée comme une époque catastrophique car « les ambitions territoriales du Japon, [...] incitent les puissances occidentales à procéder à leur tour à des annexions du territoire chinois et à se partager la Chine en « sphères d'influence », sortes de chasses gardées pour leur exploitation des richesses de l'ancien Empire³⁹⁹ ». J. Gernet, *Le Monde Chinois*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 520. A cette époque, les « armées unies des huit pays » envahissent la Chine et l'obligent à signer des traités inégaux. Le peuple chinois est opprimé et sous-estimé dans la communauté internationale. En 1911, la dynastie des Quin est renversée par le Dr. Sun Yat-sen qui établit La République de Chine.

⁴⁰⁰ Ici, on écrit « les étrangers », non plus « les Occidentaux », parce que le Japon participa également à l'invasion de la Chine, tout comme les Japonais admiraient l'art de Mei Lan-Fang.

Occident. A Washington, sa première représentation se heurta aux difficultés de compréhension des spectateurs. Heureusement, un professeur chinois, Zhang Peng-Chun, enseignant dans une université américaine, assistait au spectacle. Après la représentation, Mei Lan-Fang l'invita à discuter et à réorganiser son programme afin de le rendre plus compréhensible pour les Occidentaux. Zhang Peng-Chun suggéra ainsi divers moyens possibles pour faire comprendre le théâtre chinois aux Occidentaux :

L'attente des étrangers envers le théâtre chinois est qu'ils désirent voir la tradition. C'est ainsi que nous devons choisir des histoires compréhensibles pour eux. Les caractéristiques expressives du théâtre chinois, le chant, le récit, la gestuelle, le combat, tous favorisent le déroulement de l'action. Bien que les étrangers ne comprennent pas la langue chinoise, une physionomie expressive leur permet de comprendre l'action. [...] Je préconise de représenter principalement le répertoire traditionnel, secondairement les jeux de combat sous leur forme ancienne, et il faut que le costume et le maquillage correspondent.

Grâce aux conseils de Zhang Peng-Chun, Mei Lan-Fang réaménage systématiquement les répertoires en trois programmes de spectacle d'une durée de deux heures chacun. Chaque spectacle consiste en quatre pièces choisies en fonction de leur durée et de leurs caractéristiques de jeu⁴⁰¹. Le 16 février, Mei Lan-Fang se produit à New York. Avant le début du spectacle, Zhang Peng-Chun explique d'abord aux spectateurs les caractéristiques de l'Opéra de Pékin. Puis, il y a une explication sommaire de l'action en anglais. Dès l'entracte, le succès de la représentation de Mei Lan-Fang est évident. A la fin du spectacle, Mei Lan-Fang est rappelé quinze fois sur scène par les applaudissements passionnés des spectateurs. Le lendemain, de bonnes critiques font la une des journaux. Gilbert Seldes, un journaliste, a écrit :

Un physique spécial de ce comédien, il possède absolument la capacité à contrôler et manipuler tout son corps. Ses yeux sont sensibles. Ses mains sont délicates. Ses jeux sont accomplis. Et son émotion imprègne profondément le personnage. Cependant, tous les éléments du spectacle nous restent exotiques. Au moins, son originalité est certaine puisque cette perfection dans l'art est très rare dans notre pays. Bien que vous compreniez peu son action et sa représentation, vous pouvez quand-même sentir le jeu exigeant de M. Mei. Jamais, il n'a d'exagération inconvenante ou d'abandon de sa propre exigence.⁴⁰²

⁴⁰¹ Dans le théâtre chinois, chaque pièce du répertoire exige une technique expressive différente (le chant, la danse, le combat ou la gestuelle). La durée de chaque pièce est également très différente. C'est la raison pour laquelle, normalement, lors d'une représentation, une compagnie chinoise joue trois ou quatre pièces dans un spectacle.

⁴⁰² Cité par Li Zhong-Min, Tan Xiu-Ying, *La famille séculaire – Mei Lan-Fang*, Taipei, Lixu, 2008, p. 304.

La vague de Mei Lan-Fang déferle aux Etats-Unis. Il y tourne dans plusieurs grandes villes pendant six mois. Maires et célébrités l'accueillent chaleureusement. Mei Lan-Fang a donc l'occasion de connaître des hommes connus et importants en Occident, comme – pour ne citer que l'un de ceux qui nous intéressent – Charlie Chaplin. Cette tournée ne promeut pas seulement la vedette, mais aussi l'art de l'Opéra chinois. Le fils de Mei Lan-Fang, Mei Shao-Wu, nous confirme que « l'art de l'Opéra de Pékin a vraiment connu un succès aux Etats-Unis. L'Opéra de Pékin et Mei Lan-Fang font l'objet de toutes les conversations pendant cette demi-année⁴⁰³ ». Le succès de Mei Lan-Fang aux États-Unis fut incontestable. Après la tournée américaine, la réputation de Mei Lan-Fang dépasse toutes les frontières en Occident, véhiculée par les artistes et les comédiens. C'est ainsi qu'avant la représentation à Moscou, Eisenstein en a déjà entendu parler par Charlie Chaplin. Il avoue : « C'est Charlie Chaplin qui, le premier, m'a parlé de Mei Lan-Fang dans les termes les plus enthousiastes et qui, par ses récits, m'a fait pénétrer l'art remarquable de l'acteur chinois ».⁴⁰⁴

Si la tournée aux Etats-Unis eut tant de succès, pourquoi l'estime-t-on dans l'histoire du théâtre moins importante que celle qui eut lieu à Moscou en 1935 ? Georges Banu nous l'explique : « La presse lui fait des louanges sans égales mais, à notre connaissance, aucun texte théorique d'importance ne surgira de cette première rencontre avec l'Occident⁴⁰⁵ ». Certes, même s'il y a dans un article écrit par le critique américain Stark Young, estimé par Mei Shao-Wu⁴⁰⁶, une bonne analyse du jeu de Mei Lan-Fang et de son apport au théâtre occidental⁴⁰⁷, la portée de cet article n'a pas été aussi considérable que les textes écrits par les grands hommes de théâtre qui ont assisté à la représentation cinq ans plus tard à Moscou. C'est la raison pour

⁴⁰³ Mei Shao-Wu, « Le succès passager de l'Opéra chinois aux États-Unis avant cinquante ans », in *Recueil de commentaires sur l'art de Mei Lan-Fang, op.cit.*, 1991, p. 265.

⁴⁰⁴ S. M. Eisenstein, « A l'enchanteur du Jardin aux poiriers », in *Travail théâtral* n°32-33 1979, p. 144

⁴⁰⁵ G. Banu, *op. cit.*

⁴⁰⁶ « M. Stark Young a la vision particulière proposée les pensées distinguées ». Mei Shao-Wu, *op.cit.*, p. 270.

⁴⁰⁷ Dans son article, Stark Young développe de nombreuses considérations dont certaines d'entre elles nous intéressent particulièrement : « Ce que nous devons apprendre dans l'art du théâtre chinois – écrit-il – n'est pas le non-réalisme ou le contraire, mais la justesse de son emploi du réalisme ». Stark Young, « Mei Lan-Fang », in *Recueil de commentaires sur l'art de Mei Lan-Fang, op.cit.*, 1991, p. 361. Ce point de vue est assimilable à ceux des symbolistes qui critiquent la fidélité de reproduction du réalisme. La réalité doit être transmutable en forme esthétisée comme c'est le cas dans les théâtres orientaux. C'est dans cet usage particulier du réalisme qu'Eisenstein trouve des traits d'union entre le théâtre oriental et l'art soviétique que nous allons étudier ensuite.

laquelle Georges Banu a raison de considérer cette représentation à Moscou en 1935, à la différence de celle donnée aux Etats-Unis, comme l'un des plus importants événements dans l'histoire du théâtre.

Moscou : le sommet de la tournée en Occident

Durant la première moitié du 20^{ème} siècle, l'instabilité et la tension internationale sont généralisées au monde entier. La culture et l'art sont alors considérés comme des instruments politiques susceptibles de développer des relations amicales entre les nations et favoriser l'apaisement des conflits. Après le succès aux États-Unis, la réputation de Mei Lan-Fang croît dans le monde occidental. Il devient un symbole de la culture chinoise, un représentant de l'image de la Chine à l'étranger et un « intermédiaire » diplomatique. Le critique américain R. D. Skinnen affirme que « l'art de Mei Lan-Fang a indiscutablement franchi le fossé entre l'Orient et l'Occident⁴⁰⁸ ».

L'art de Mei Lan-Fang représente bien l'esprit d'une culture séculaire ; autrement dit il est mesuré et contenu par la tradition, et non pas radical, révolutionnaire ou incompréhensible. De la sorte, il est acceptable en U.R.S.S. en dépit de la politique culturelle du « réalisme socialiste » désigné par Staline et Jdanov comme la voie à suivre. Dès avril 1934, l'Association internationale pour les échanges culturels d'U.R.S.S. (VOKS) commence activement à inviter Mei Lan-Fang à se présenter à Moscou. En janvier 1935, Mei Lan-Fang donne son accord et commence ses préparatifs de voyage. Après son expérience aux États-Unis, Mei Lan-Fang rassemble spécialement des livres en anglais sur lui-même et sur l'Opéra chinois, des critiques écrites par les journalistes américains, et le programme pour expliquer le spectacle. Il discute avec des conseillers et ils décident ensemble de mettre notamment l'accent, dans cette tournée, sur les caractéristiques du jeu personnel de Mei Lan-Fang⁴⁰⁹. Le 12 mars, Mei Lan-Fang et sa troupe arrivent à Moscou. Fu Qiu-Min constate que c'est manifestement un grand événement dans la vie artistique russe de l'époque :

Pour l'arrivée de Mei Lan-Fang, la VOSKS organisa un comité d'accueil dans lequel on trouvait des personnalités importantes du milieu artistique et littéraire, telles que Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein, Danchenko, Tretiakov, Taïrov, Gorki et Alexis Tolstoï. Le 14 avril, Mei Lan-Fang fut invité à une réunion de la VOKS à Moscou. Etaient présentes dans la salle

⁴⁰⁸ Cité par Mei Shao-Wu, *op.cit.*, p. 284.

⁴⁰⁹ Xu Cheng-Bei, *Mei Lan-Fang et la Culture chinoise*, Taipei, Qianhua, 1991, p. 74.

une soixantaine de personnes parmi lesquelles des hommes de théâtre, des comédiens, des metteurs en scène, des fonctionnaires de la Culture, des scientifiques et des invités étrangers, comme le metteur en scène et critique de théâtre anglais Gordon Craig, le metteur en scène allemand Erwin Piscator, le dramaturge allemand Bertolt Brecht et le metteur en scène suédois Alf Sjöberg. La réunion fut présidée par Danchenko.⁴¹⁰

Stanislavski, Meyerhold, et Eisenstein se comptent parmi les membres du comité d'accueil et font l'éloge de Mei Lan-Fang. Nous pouvons confirmer sans aucun doute qu'il n'y a aucun cas comparable dans l'Histoire du théâtre où un comédien oriental focalise tant les regards de grands artistes occidentaux et suscite, plus ou moins, l'admiration et l'inspiration. Dans notre recherche nous étudierons comment des artistes vont étudier et s'inspirer du jeu de Mei Lan-Fang, notamment ceux qui, comme Craig, Meyerhold et Brecht, entreprennent une évolution radicale du théâtre conventionnel occidental. Mais nous nous intéresserons d'abord à Eisenstein qui propose une réflexion sur Mei Lan-Fang et les perspectives d'interaction entre le théâtre oriental et le théâtre occidental.

Réflexion d'Eisenstein

Avant l'arrivée de Mei Lan-Fang à Moscou, la tournée de l'acteur de *Kabuki*, Ichikawa Sadonji, avait déjà suscité la réflexion chez Eisenstein. Il rédige, en 1928, l'un de ses plus brillants textes sur l'Orient⁴¹¹ :

Les Japonais nous ont montré un ensemble d'un tout autre ordre et extrêmement curieux : *un ensemble moniste*. Son, mouvement, espace, voix chez les Japonais ne s'accompagnent pas les uns les autres, (pas plus qu'ils ne sont parallèles) mais ils sont traités comme des éléments d'une égale signification.⁴¹²

Ce « monisme » imprègne pleinement la tradition culturelle du Japon et la création théâtrale s'y réfère. C'est la raison pour laquelle le théâtre nippon échappe à la hiérarchie d'éléments utilisés dans le théâtre conventionnel en Occident, en faisant fonctionner les éléments en une unité qui répond idéalement à la problématique du « théâtre total » à cette époque en Occident. Eisenstein confirme clairement cette fonction du monisme dans le théâtre japonais :

⁴¹⁰ Fu Qiu-Min, *op. cit.*, p. 27.

⁴¹¹ C'est le texte « Un point de jonction imprévu », recueilli dans le livre : *Le film : sa forme/son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976.

⁴¹² S. M. Eisenstein, « Un point de jonction imprévu », in *Le film : sa forme/son sens*, *op.cit.*, p. 25.

Le Japonais considère chaque élément du théâtre non pas comme une unité non mesurable de diverses catégories d'actions (sur les divers organes des sens) mais comme une unité de *théâtre* intrinsèque.⁴¹³

Cette vision est illustrée par le *Kabuki* qui hérite son essence de l'ancienne tradition et se développe sous la surveillance stricte des maîtres, en créant la formule expressive propre au théâtre. Celle-ci, comme le théâtre traditionnel en Chine que nous avons étudié précédemment, est admirée et reconnue par la culture populaire qui lui permet d'assumer avec exigence son authenticité culturelle. Cette forme expressive est généralement incomprise des Occidentaux qui reconnaissent le *Kabuki* : « Le *Kabuki* est conventionnel ! Le *Kabuki*, ne nous touche pas, nous Européens !⁴¹⁴ ». Mais Eisenstein apprécie ce caractère conventionnel, en estimant qu'il est constitutif de l'identité du théâtre oriental :

Les « conventions » du *Kabuki* ne ressemblent en rien au maniérisme stylisé et prémédité qui sévissait dans la période « conventionnelle » de notre théâtre, artificiellement transplanté sur nos scènes, en marge des prémisses techniques indispensables. Au *Kabuki*, ces conventions sont profondément logiques, comme d'ailleurs dans tout le théâtre oriental.⁴¹⁵

En parlant de Mei Lan-Fang, Eisenstein met d'abord en évidence cette parenté culturelle des théâtres orientaux. Autrement dit, son jeu conventionnel issu de la longue tradition devient une garantie de l'esprit artistique, bien que les Occidentaux ressentent cette forme stylisée et synthétisée comme des « étrangetés »⁴¹⁶. Eisenstein décrit le spectacle de Mei Lan-Fang comme « un art qui est lié aux traditions les plus anciennes et les meilleures du grand art théâtral chinois, à son tour indissociable de la tradition culturelle de la marionnette et de sa danse originale⁴¹⁷ ». Il propose une vision positive de l'art pour comprendre ces « étrangetés » du théâtre chinois, sinon ces étrangetés « semblent en général n'avoir aucun rapport avec l'art en général⁴¹⁸ ». En revendiquant la valeur artistique de ces « étrangetés », Eisenstein trouve ainsi une parenté entre le théâtre oriental et le théâtre occidental, en révélant leur fond analogue :

⁴¹³ *Ibid.*, p. 26.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁴¹⁵ *Idem.*

⁴¹⁶ « Les récits et les articles sur le théâtre chinois sont habituellement construits sur le principe de l'énumération de ces « étrangetés » qui frappent le voyageur superficiel et peu averti, habitué à la routine de la scène occidentale ». S. M. Eisenstein, « A l'enchanteur du Jardin aux poiriers », in *Travail théâtral* n.32-33, 1979, p. 145.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 144.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 145.

La structure et la technique étonnantes du théâtre chinois méritent mieux qu'un catalogue de ses « étrangetés » et de ses procédés. Elles méritent d'être envisagées selon ce système de pensée qui s'incarne dans des formes apparemment tellement éloignées de nous, mais qui au fond, nous sont en un sens proches ; et si elles ne nous sont pas toujours compréhensibles, nous ne les ressentons pas moins profondément.⁴¹⁹

Nous remarquons que l'admiration d'Eisenstein pour le théâtre chinois porte profondément sur l'essence de l'esprit traditionnel de la culture chinoise. C'est pourquoi lors de l'appréciation du jeu de Mei Lan-Fang, il émet cette recommandation : « Il faut pénétrer plus profondément l'esprit de son art, et les étrangetés deviendront naturelles, tandis que les procédés, eux, seront profondément fondés⁴²⁰ ». C'est par cet esprit traditionnel que les chinois construisent ces « formes éloignées » des Occidentaux, et cependant Eisenstein ressentit une proximité de fond avec le théâtre occidental. Ainsi, si le théâtre chinois peut devenir une référence pour le théâtre occidental, c'est parce qu'il faut y chercher, non pas simplement sa maîtrise technique apparente que l'on « emprunterait » pour se l'approprier, mais la source de son inspiration, c'est-à-dire qu'il faut comprendre son « système de pensée » par lequel on peut ainsi apercevoir le fond commun au théâtre oriental et au théâtre occidental. Eisenstein critique la pratique de l'amalgame artistique et conseille :

Chaque fois que nous abordons le problème de l'enrichissement de notre expérience à partir de n'importe quelle culture, particulièrement développée, dans le domaine de l'art, qui résiste spontanément à un emprunt direct, il faut toujours voir où peut se trouver le lien, où est le langage commun et dans quel domaine de notre création la forme commune d'art qui, en gros, ne peut nous être vraiment propre, va nous être proche.⁴²¹

Pour Eisenstein, quel est ce lien qui lui permet de sentir la parenté entre le théâtre chinois et l'art soviétique ? En étudiant la tradition du théâtre chinois, Eisenstein veut s'y référer pour enrichir la création de l'art du « réalisme socialiste » que bon gré, mal gré, il doit « suivre », et il se pose des questions :

Quelle sorte de leçon et d'expériences pratiques pouvons-nous tirer de l'étude de ce théâtre ? En effet, il ne nous suffit pas de nous extasier seulement sur sa perfection. Nous y cherchons encore des enrichissements à notre expérience. D'ailleurs nous avons des positions tout à fait différentes. Dans notre tradition artistique nous nous en tenons au réalisme, en outre, à un réalisme correspondant à une forme de développement beaucoup plus élevée. A un réalisme socialiste. Et la question se pose de savoir si cet art, entièrement basé sur des conventions, sur

⁴¹⁹ *Item.*

⁴²⁰ *Ibid*, p. 146.

⁴²¹ *Ibid*, p. 153.

un système de symboles, incompatible, semble-t-il, avec notre système initial de pensée, peut être instructif pour nous ? Et si oui, en quoi ? ⁴²²

Etant donné que l'art du « réalisme socialiste » est soumis strictement à la politique culturelle de Staline et Jdanov, Eisenstein, sous surveillance, sentit souvent le danger que représentait sa tendance à proposer des évolutions. L'art oriental assis sur une ancienne tradition devient un possible, comme un « abri » où les artistes radicaux de l'U.R.S.S peuvent chercher une sécurité. Par ailleurs, selon Eisenstein, l'art soviétique reste dans « les limites figuratives ». Et, « le problème du caractère d'image globale de l'œuvre est l'un des problèmes centraux de [leur] nouvelle esthétique pratique en formation ». Donc, Eisenstein se réfère au théâtre chinois dont l'image globale est « le noyau fondamental de la valeur artistique⁴²³ », en liant le théâtre chinois et l'art du « réalisme socialiste » par leur même racine, le réel, autrement dit, le « réalisme ». Eisenstein explicite cette approche :

Dans l'art chinois, l'unité formée par le concret-figuratif et par l'image généralisée est transgressée, au profit d'une généralisation multisignifiante et au détriment de l'objet et du concret. Et cette transgression serait à l'opposé de notre transgression de cette unité, vers une hypertrophie du figuré, qui est encore pour beaucoup la base de notre art, comme celle de tout grand art du futur aux débuts de son devenir propre. Ce type de développement est autant un premier pas vers le réalisme que ce que nous voyons dans l'art chinois et est un ou plusieurs pas au-delà du réalisme.⁴²⁴

Eisenstein voit au fond une même graine qui mûrit deux fruits artistiques différents. Ils traduisent la polarité des deux démarches réalistes ; l'une formée par la convention occidentale est l'esthétique qui prône « une imitation fidèle de la « nature » », cherchant à « donner une image jugée adéquate à son objet, sans idéaliser, interpréter personnellement ou incomplètement le réel⁴²⁵ », et l'autre façonnée par la culture orientale, selon Eisenstein, est une esthétique « aux antipodes du figuratif pur et simple » et « une généralisation imagée hypertrophiée au lieu d'être une représentation réelle concrète ». ⁴²⁶ Pourtant, « le réalisme pur est éloigné de sa représentation et l'atmosphère réaliste chassée de la scène⁴²⁷ ». C'est ainsi qu'elles ont

⁴²² *Ibid.*, p. 152.

⁴²³ *Ibid.*, p. 153.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁴²⁵ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 285.

⁴²⁶ S. M. Eisenstein, « A l'enchanteur du Jardin aux poiriers », *op.cit.*, p. 153.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 148.

chacune un caractère « extrême » né du réalisme. Grâce à cette même racine, Eisenstein trouve le « trait d'union » que Georges Banu analyse ainsi :

Lorsqu'il compare l'art chinois et l'art soviétique, Eisenstein voit un trait d'union dans leur caractère *extrême*, dans « l'hypertrophie de l'élément imagé » chez l'un, et de « l'élément figuratif » chez l'autre. Chaque fois, lorsque l'excroissance d'un des termes finit par produire un déséquilibre, l'autre terme s'efface jusqu'à la disparition quasi totale.⁴²⁸

En pleine période de terreur, alors que la campagne contre le formalisme est une attaque frontale contre le milieu théâtral et artistique, Eisenstein utilise la référence au théâtre chinois et au jeu de Mei Lan-Fang, qui ne s'apparentent pas à un formalisme radical, mais à la fameuse tradition, comme une prudence tactique pour remettre en question le seul principe de la culture officielle mise en place par le pouvoir. L'esthétique du théâtre chinois, selon lui, « fixée dans les traditions de la remarquable culture de la Chine d'autrefois » est particulièrement « vivifiante et probante »⁴²⁹. Par le recours à cette esthétique, l'art soviétique, qui « assimile déjà un caractère et un type d'homme, ses actes et son mode d'action⁴³⁰ » exprimés sous forme d'une monotone imitation du réel, peut découvrir ainsi l'autre « caractère imagé qui atteint à une grande force de signification des symboles généralisés⁴³¹ ».

En définitive, Eisenstein analyse selon une vue d'ensemble et en détails le spectacle de Mei Lan-Fang. Il affirme d'abord sa légitimité assise sur sa réputation populaire et son jeu fidèle à une convention théâtrale ancienne, pour se rattacher à la théorie officielle des liens de l'art et du peuple. Ensuite, il traite en détail ce qui l'intéresse et lui paraît empruntable ; les signes figuratifs. Il considère que les signes de la culture chinoise ressemblent à des hiéroglyphes dont la signification est souvent plurielle. Le système d'approche de « la pensée sensorielle et imagée des phénomènes⁴³² » propose une multitude de connotations dans la plupart des gestes et des objets, et le spectateur qui connaît ces connotations perçoit ainsi le sens du spectacle, et peut accéder « à l'acte créateur⁴³³ ».

Conclusion

⁴²⁸ G. Banu, *op. cit.*

⁴²⁹ S. M. Eisenstein, « A l'enchanteur du Jardin aux poiriers », *op.cit.*, p. 154.

⁴³⁰ *Ibid*, p. 153.

⁴³¹ *Ibid*, p. 154.

⁴³² *Item*.

⁴³³ *Ibid*, p. 155.

Dans ces premiers contacts entre le théâtre oriental et le théâtre occidental, le théâtre chinois, par rapport au théâtre japonais, intéresse moins les Occidentaux. Bien entendu, la vague de Sada Yacco déferlant en Occident avant celle de Mei Lan-Fang en est la première raison. Mais avant l'apparition de Mei Lan-Fang, en fait, même en Chine, le comédien chinois n'est pas vraiment considéré comme un artiste faisant un métier respectable, mais plutôt comme une personne procurant un divertissement dans une maison de thé. Mei Lan-Fang a donc souvent réfléchi à cette question : « Que faire pour améliorer la considération portée au métier de comédien ?⁴³⁴ »

Mei Lan-Fang étudie les différents arts comme la danse, la musique, et la littérature pour parfaire sa représentation théâtrale. En outre, il apprend la peinture et élève des colombes⁴³⁵. Il se lie aussi d'amitié avec des artistes et des intellectuels, et approfondit ainsi sa culture artistique. Il écoute humblement les critiques et intègre dans son spectacle toutes les disciplines susceptibles de l'enrichir et de l'améliorer. Bien qu'il soit célèbre dans le monde, il ne se vante jamais de son art. Il en parle sincèrement :

La technique du jeu est immense. Dans notre domaine, on a une devise : « Le maître ne nous mène qu'à l'école, l'étude dépend de nous-mêmes ». Ça veut dire que si vous avez envie d'être reconnu, il faut avoir la volonté de faire l'effort d'étudier rigoureusement. [...] Toute ma vie, je ne me suis jamais satisfait de mon jeu. [...] Je lui trouve constamment des défauts.⁴³⁶

Un tel désir de recherche de perfection dans son art explique comment Mei Lan-Fang émerveille ses spectateurs, en leur présentant la « vraie beauté » que François Cheng décrit ainsi :

La vraie beauté ne réside pas seulement dans ce qui est déjà donné comme beauté ; elle est presque avant tout dans le désir et dans l'élan. Elle est un advenir, et la dimension de l'âme lui est vitale. De ce fait, elle est régie par le principe de vie.⁴³⁷

Le théâtre pour Mei Lan-Fang n'est plus seulement un art, mais une philosophie qu'il pratique dans sa vie quotidienne. Sa vertu est comme la beauté qui enrichit son art, et *vice versa*. Lorsque Xu Ji-Chuan veut persuader Mei Lan-Fang de lui permettre d'écrire sa vie, il lui explique :

⁴³⁴ cité par Ma Shao-Bao, *op.cit.*, p. 12.

⁴³⁵ A travers cet intérêt pour l'observation des colombes, Mei Lan-Fang perçoit beaucoup de philosophie. Comme il se confie : « J'ai beaucoup appris en dressant les colombes à se rassembler. Cette expérience eut une influence effective sur ma carrière ultérieure ». *Quarante ans sur la scène*, *op.cit.* p. 73.

⁴³⁶ *Quarante ans sur la scène*, *op.cit.* p. 161.

⁴³⁷ F. Cheng, *op.cit.*, p. 36.

A propos du théâtre, de la période traditionnelle à la période d'innovation, vous êtes le maillon qui continue les anciennes traditions et stimule les nouvelles pratiques. Vous n'avez pas seulement votre propre talent, mais aussi vous enrichissez tout l'art du théâtre et l'entraînez vers la reconnaissance et la prospérité. C'est la raison pour laquelle l'enregistrement de toute votre vie théâtrale sera une mine d'enseignement pour tous les gens qui travaillent au théâtre du futur.⁴³⁸

Après cinquante années sur scène, Mei Lan-Fang a accompli son rêve et son art est admiré par les chinois, mais aussi les étrangers, et son nom devient « synonyme de Culture Chinoise⁴³⁹ ». En 1935, l'arrivée de Mei Lan-Fang en U.R.S.S suscite en Occident un grand intérêt pour l'art du théâtre chinois. Il est regrettable qu'au même moment, les grands metteurs en scène, malgré leur admiration, doivent mettre en sourdine pour des raisons politiques leur recherche théâtrale. Meyerhold est fusillé en 1940, et Stanislavski meurt en 1938. Heureusement, Eisenstein invite Mei Lan-Fang à jouer dans son film, *La Forteresse Hongni*, et Brecht approfondit sa théorie grâce à l'inspiration de Mei Lan-Fang. Grâce à eux, l'influence du théâtre chinois s'étend vraiment dans la pratique artistique en Occident, et ne reste pas simplement circonscrite à un exercice d'admiration. C'est la raison d'être de ce chapitre consacré à l'étude de Mei Lan-Fang et du théâtre chinois, qui confirme que sa tournée à Moscou fut l'un des plus grands événements dans l'histoire de théâtre mondial.

⁴³⁸ *Quarante ans sur la scène, op.cit.* p. 4.

⁴³⁹ Xu Cheng-Bei, *Mei Lan-Fang et la Culture chinoise, op.cit.*, p. 184.

Chapitre III : Théâtre d'Occident et Théâtre d'Orient : deux traditions théâtrales

A partir de la fin du 19^{ème} siècle, le comédien occidental ne répond plus entièrement aux nouvelles attentes de la mise en scène. Les théoriciens conceptualisent ce que devrait être le nouvel acteur idéal, déclenchant chez les metteurs en scène une recherche éperdue de nouveaux talents qui se révèlent introuvables. L'esthétique dominante est mise en procès, et le théâtre devient anarchique par manque de principes reconnus par tous. Il s'ouvre à des esthétiques diversifiées qui toutes requièrent la maîtrise de différentes techniques expressives. Désormais, le comédien commence à apprendre la danse, le chant, l'acrobatie, la gymnastique, en espérant pouvoir répondre à la variété des exigences des metteurs en scène, qui se réfèrent à la fois à la forme expressive de la traditionnelle *commedia dell'arte* et aux traditions scéniques orientales pour asseoir leurs recherches théâtrales.

Au cours du premier tiers du 20^{ème} siècle, de Sada Yacco à Mei Lan-Fang, les troupes traditionnelles d'Orient se produisent en Occident et font découvrir aux Occidentaux des manières expressives théâtrales absentes de leur théâtre conventionnel. Bien que ces théâtres orientaux aient des expressions scéniques différentes et soient originaires de cultures traditionnelles de pays différents, ils présentent de grandes parentés. Les hommes de théâtre en Occident les rangent dans une même famille et regroupent le théâtre chinois, le théâtre japonais et le théâtre indien, les trois plus grandes traditions théâtrales en Orient, en une seule catégorie, la catégorie du théâtre oriental. Le Théâtre connaît ainsi deux familles principales, le *Théâtre d'Occident* comme Craig nous l'explique et le *Théâtre d'Orient* :

Souvenez-vous que lorsque je parle de Théâtre, je ne pense pas spécialement à l'Angleterre ou à la France, ni davantage au théâtre allemand, russe ou scandinave. Tous se ressemblent, en tous pays, sauf par le langage, [...] je vous parle du Théâtre comme d'un tout ; du Théâtre d'Europe et d'Amérique s'entend, car je n'en ai point vu d'autre, et il me semble, d'après ce qu'on me dit, que celui d'Orient seul, n'offense pas la raison.⁴⁴⁰

Sans doute, les divers théâtres venus de l'Orient sont classés en un groupe opposé au théâtre d'Occident. Mais par quels aspects peut-on, à juste titre, les constituer en groupes ? Quels sont les caractères communs aux différents théâtres venus de l'Orient ? Quelle est la forme fondamentale de ce groupe ? Quelles sont les

⁴⁴⁰ E.G. Craig, *De l'Art du Théâtre*, Belval, Circé, p. 108.

différences par rapport au théâtre d'Occident ? Comme ce théâtre d'Orient est si important pour l'évolution du théâtre occidental au 20^{ème} siècle, il est nécessaire de poser ces questions essentielles pour comprendre le contenu de ce que recouvre ce terme de « théâtre d'Orient ».

En effet le terme « Orient » ne renvoie pas seulement à une direction géographique, mais surtout à une convention culturelle exotique. Durant la première moitié du 20^{ème} siècle, à l'exception du diplomate Claudel qui a eu l'occasion d'aller voir les vrais théâtres traditionnels orientaux, la plupart des hommes de théâtre ne les connaissent qu'à travers une connaissance livresque. Avant qu'Eisenstein n'ait vu le théâtre oriental, il avait déjà acquis une certaine connaissance du théâtre oriental par ses lectures. Or, lorsqu'Eisenstein assiste au spectacle de *Kabuki* de la troupe de Sandoji, il réalise la relativité de ses connaissances par rapport à ce qu'il a vu : « Cependant, cette convention que nous ne connaissions que d'une manière « livresque », se révèle en fait singulièrement relative⁴⁴¹ ». La lecture ne donne qu'une impression et permet d'imaginer ce qui se révélera pauvre par rapport à la réalité. Les formes des traditions scéniques orientales s'expriment et se reconnaissent nécessairement dans une convention culturelle qu'il est difficile d'appréhender simplement par la lecture. Ainsi, bien avant la visite de Mei Lan-Fang, Meyerhold a déjà proposé une expérimentation théâtrale en référence avec le théâtre chinois, mais il déclare : « Lorsque je suis allé aux répétitions de Mei Lan-Fang, je me suis dit qu'il fallait tout recommencer à zéro⁴⁴² ». Ces exemples illustrent le fait que, dans la première étape de découverte des théâtres d'Orient en Occident, il ne s'agit pas d'une perception profonde de la culture de ces théâtres traditionnels, mais « seulement d'une instrumentalisation des principes d'écriture, d'une récupération des techniques de l'Orient⁴⁴³ ».

Chacun a sa propre définition du contenu du théâtre d'Orient. Mais il y a une parenté évidente entre les théâtres orientaux qu'il est impossible d'ignorer. Pour définir ce théâtre d'Orient, nous allons étudier les caractères communs aux théâtres orientaux, et tenter de trouver les bonnes raisons de les regrouper en une seule entité. Comme chaque fois quand on parle de théâtre, il n'est pas précisé s'il s'agit du théâtre littéraire ou scénique. Nous précisons que notre recherche se focalisera

⁴⁴¹ S.M. Eisenstein, *Le film : sa forme/ son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 23.

⁴⁴² Cité par Fu Qiu-Min, *L'art théâtral de Mei Lan-Fang*, Paris, You-Feng, 1998, p. 27.

⁴⁴³ G. Banu, « Une passion défunte : le Japon et ses acteurs, entretien avec Georges Banu » in *Théâtre/Public 198 (2010 - 4)*, Paris, p. 11.

essentiellement sur les caractères communs des traditions scéniques orientales, et nous négligerons l'aspect littéraire du théâtre.

Les caractères communs aux théâtres orientaux

Les origines du théâtre d'Occident et du théâtre d'Orient

Le dithyrambe né en Grèce vers la fin du 7^{ème} siècle av. J.-C. est le premier socle sur lequel le théâtre va se construire dans le monde. Dans la partie précédente, nous avons vu que l'art du théâtre se divise en deux rameaux principaux : « un théâtre d'Occident qui privilégie le texte, un théâtre d'Orient qui privilégie la scène⁴⁴⁴ ». De nos jours, on distingue quatre anciennes formes théâtrales transmises que l'on peut qualifier d'authentiques : la Tragédie grecque, le théâtre sanscrit d'Inde, l'Opéra chinois et le *Nô* au Japon⁴⁴⁵.

La première, née vers le 6^{ème} siècle av. J.-C., est la seule forme ancienne de théâtre encore actuellement jouée en Occident. Malgré son déclin vers le 4^{ème} siècle, ce théâtre ancien décrit par Aristote dans sa *Poétique* devient, dès la Renaissance, la source primordiale nourrissant et enrichissant le développement de l'esthétique occidentale. Les Occidentaux le considèrent comme un modèle insurpassable en écartant toutes les autres références, ce qui implique, comme l'explique René Guénon, un « préjugé » favorable :

Les Occidentaux, à partir de la Renaissance, ont pris l'habitude de se considérer exclusivement comme les héritiers et les continuateurs de l'antiquité gréco-romaine, et de méconnaître ou d'ignorer systématiquement tout le reste ; c'est ce que nous appelons le « préjugé classique ».⁴⁴⁶

Sous cette influence prédominante, le théâtre occidental s'enracine dans la littérature, rejetant l'expression scénique originale de la Tragédie⁴⁴⁷. L'esthétique du théâtre

⁴⁴⁴ Voir *supra*, p. 68-69.

⁴⁴⁵ Bien entendu, on peut apercevoir d'autres formes anciennes de théâtres, comme le théâtre balinais, le théâtre *Basa* du Cambodge, le *Chaoju* du Vietnam, etc. Mais, il s'agit plutôt de rites anthropologiques liés inséparablement avec la religion, ou alors de branches dérivées du théâtre indien ou du théâtre chinois. Quant à la *commedia dell'arte*, malgré ses personnages typiques, elle se produit en discours et gestuelle improvisés qui n'établissent pas une forme traditionnelle entièrement immuable. Les quatre théâtres que l'on vise sont les théâtres qui ont construit concrètement leurs esthétiques théâtrales indépendamment de leur fonction religieuse et anthropologique. Ils composent par principe leurs systèmes de dramaturgie et d'expression scénique qui sont admirables et divertissent autant qu'un art.

⁴⁴⁶ R. Guénon, *Orient et Occident*, Paris, Véga, 2006, p. 28.

⁴⁴⁷ cf., F. Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

s'élabore ainsi par la dramaturgie. Vers le milieu du 17^{ème} siècle, le « classicisme théâtral » est constitué principalement par les corpus de Molière, de Corneille et de Racine. Ensuite, l'évolution du théâtre en Occident se fait toujours par l'apparition d'une nouvelle esthétique rejetant la précédente. Par exemple le drame baroque, le drame romantique et le théâtre naturaliste, autant de nouvelles esthétiques qui se succèdent sans jamais se réclamer d'un héritage. L'absence d'une tradition reconnue va devenir la caractéristique de cette civilisation théâtrale occidentale, ainsi que le relève René Guénon :

L'histoire nous montre en effet, à toute époque, des civilisations indépendantes les unes des autres, souvent même divergentes, [...] et les civilisations nouvelles ne recueillent point toujours l'héritage des anciennes.⁴⁴⁸

Le théâtre d'Occident ne conserve guère un ensemble cohérent de notions immuables transmises de génération en génération, autrement dit, il n'existe pas de « tradition ». On ne peut définir les grandes œuvres théâtrales du passé, comme celles de Marivaux ou de Wilde, que par le terme de « classique ». Inversement, les trois autres formes anciennes de théâtres, qui se trouvent toutes en Orient, même si elles apparaissent dans des pays différents, héritent dans une certaine mesure d'un passé commun, privilégiant des formes semblables définissant ce que l'on appelle systématiquement le théâtre « traditionnel ».

Le théâtre sanscrit de l'Inde, né vers le 4^{ème} siècle av. J.-C., est considéré comme l'origine du théâtre d'Orient, bien que le professeur chinois Liu Yen-Jun, après une étude archéologique sur la propagation du théâtre, propose l'hypothèse que le théâtre d'Inde est originaire de Grèce⁴⁴⁹. Son étude est mise en doute par Michel Corvin : « Tous caractères suffisamment originaux pour que l'hypothèse d'une influence grecque paraisse irrecevable⁴⁵⁰ ». Pour Lyne Bansat-Boudon, l'origine du théâtre indien est très concrète :

Plus vraisemblables sont les théories qui font naître le théâtre sanscrit du rituel védique, dont on sait qu'il comportait mimes et scènes de comédie, ou des hymnes dialogués du *Rgveda*, ou bien encore de ces joutes verbales appelées brahmodya, échanges d'énigmes cosmico-rituelles entre les officiants.⁴⁵¹

⁴⁴⁸ R. Guénon, *op.cit.*, p. 27.

⁴⁴⁹ Liu Yen-Jun, *Le processus théâtral entre l'Orient et l'Occident*, Beijing, Culture et Art, 2005, p. 14.

⁴⁵⁰ M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris, Larousse, 2001; p. 828.

⁴⁵¹ L. Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris, Mille et une nuit, 2004, p. 21.

Le théâtre d'Inde est apparenté à la cérémonie religieuse. Dès sa naissance, il « a surgi tout armé, texte et jeu, avec le chant, la musique et la danse⁴⁵² ». Il conserve son caractère original au cours de son évolution, le théâtre restant le mode d'expression privilégié par lequel l'Homme, par le jeu de ses sentiments et toutes ses capacités corporelles, célèbre directement et naturellement Dieu. L'expression physique, le jeu, la danse et la gestuelle, l'expression verbale, le récit, le chant et le texte, tous évoluent parallèlement vers la perfection de l'ensemble, sans prédominance d'aucun. Au contraire, le théâtre occidental, depuis l'époque classique, prend d'abord appui sur le texte, qui souvent obéit aux préceptes d'Aristote, et élément le plus important ; le théâtre indien ne se contente pas d'une *mimèsis*, mais recherche l'expression verbale de sentiments vivaces face à la divinité. Son texte n'est pas limité par un seul principe littéraire et par la logique du réalisme. Lyne Bansat-Boudon confirme ces perfections du texte théâtral en Inde :

Il s'agit ici de cette célébration de la réalité qu'opèrent tant le texte dramatique que sa représentation, parce qu'il est pourvu de toutes les perfections nécessaires : dramaturgiques, poétiques, prosodiques, linguistiques ; celle-ci, parce qu'elle exclut tout réalisme.⁴⁵³

Tandis que l'esthétique du théâtre indien a été fixée au cours des siècles par les intellectuels, son fondement mythique n'est pas occulté pour autant. En se développant, il a mis en forme une mythologie, conçue par un poète anonyme, car la divinité est son objet « que les dieux ont voulu accessible à tous les mortels, sans considération d'âge, de sexe ou de statut social, [ce qui] contribue à ruiner l'accusation d'élitisme généralement portée contre lui⁴⁵⁴ ». De la sorte, ce théâtre, nommé cinquième Veda, appartient à tout le peuple sans distinction de classe et n'est pas réservé aux élites. Il est « le lieu d'un contrat social⁴⁵⁵ » auquel « plaisir et instruction – saveur et savoir – sont en effet la double fin assignée⁴⁵⁶ ».

Le théâtre en Inde condense dans la représentation la vision du monde et noue un rapport indissoluble entre la religion et la société, le mystère et la clarté, l'illusion et le réel. Il tend à harmoniser le chaos, et non pas à distinguer entre les contraires par le raisonnement logique. Il sait que, dans cet univers, il n'existe pas de Vérité suprême

⁴⁵² *Ibid.*, p. 12.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁵⁵ *Idem.*

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 24.

car le monde est muable en permanence : « l'étude, la foi, l'effort et la contemplation, levant le voile, découvrent la Vérité – ou encore la Réalité – suprême, elle-même au-delà du nom et de la forme⁴⁵⁷ », la Vérité et la Réalité sont toujours mises en doute. Ce monde est alors indifférencié, en se déroulant dans la création du *maya* que Lyne Bansat-Boudon commente ainsi :

Dans les textes védiques, le terme *maya* s'explique en effet, selon ses emplois, comme un dérivé de la racine *may*, « changer, échanger », ou de la racine *ma*, « mesurer ». De fait, il y aurait eu, à une date ancienne, deux *maya*, qui semblent tantôt coexister, tantôt fusionner. L'une altérante, donc essentiellement négative, serait l'apanage des démons ; l'autre, symétrique, parce que propre aux dieux, et consistant en un acte mesureur, serait essentiellement créatrice.⁴⁵⁸

A travers la propagation religieuse et culturelle en Orient, cette conception cosmologique s'intègre dans chaque civilisation locale, en évoluant graduellement comme, par exemple, le *Yin* et le *Yan* en Chine ou au Japon. Ils ont la même forme conceptuelle au fond selon laquelle à travers le contraire, il s'agit non pas de chercher la Vérité suprême, mais d'harmoniser le conflit universel. Ceci est une conception cosmologique influençant l'évolution de la culture et de la civilisation en Orient.

Le théâtre indien « d'origine divine qui descend jusqu'à eux, les mortels se l'approprient aussitôt, remplaçant les dieux dans la composition des drames, succédant aux nymphes célestes dans la pratique scénique⁴⁵⁹ ». Ce théâtre métaphysique est destiné à être représenté. De la sorte, le théâtre indien concrétise son esthétique qui « joue à son tour de toutes les modalités de l'association ou de la dissociation de la parole et du geste. Enfin, la toute puissance de la convention dispense la scène indienne de la matérialité du décor (le jeu suffit à faire advenir le monde où le héros se meut) comme de la plupart des accessoires : pas de machines à ce théâtre, même si les dieux y paraissent⁴⁶⁰ ». Ce théâtre ne tend pas à présenter le concret réel et matériel profanant la divinité. Il ne propose que des fastes indicatifs, qui se traduisent dans l'esprit des spectateurs qui entrent volontairement dans l'illusion que « les hommes ont voulue, à l'instar des dieux⁴⁶¹ ». Cette illusion est

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁵⁸ *Idem.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 43.

consentie par les spectateurs qui, « sans jamais être dupes⁴⁶² », valident ainsi cette convention. Nous remarquons que cette convention culturelle devient la base de tous les théâtres orientaux, en formant l'un des caractères fondamentaux du théâtre d'Orient. En bref, malgré le mythe de son origine abstraite, le théâtre indien produit des spectacles concrets qui au fil du temps deviennent la convention. Il est à la fois l'objet concret défini par la théorie et l'objet fantastique décrit comme un mythe :

Le théâtre de l'Inde ancienne fait l'objet d'une théorie et d'un mythe d'origine. Une théorie développée par le grand « Traité du théâtre » qu'est le *Natyasastra* ; un mythe d'origine donné au sein même du Traité.⁴⁶³

Par rapport à la *Poétique* d'Aristote, l'auteur du *Natyasastra* est encore un mythe :

La tradition donna au *Natyasastra* un auteur mythique, le Voyant (*rsi*) Bharata, auquel le dieu Brahma enseigne les lois du théâtre pour lui en confier la pratique. Ainsi Bharata, ou plutôt Bharatamuni, le « Sage Bharata », est-il également le premier maître d'art dramatique et le premier Sutradhara. Personnage mythique, auquel le théâtre, juste retour des choses, permet de s'incarner, avec ses exigences et ses colères : dans Vikramorvasi, Bharata est l'irascible maître de la nymphe Urvasi qui la condamne à l'exil sur la terre, sans se douter qu'en réalité il comble ainsi son plus cher désir.⁴⁶⁴

Selon l'étymologie, *Natya* signifie la danse en Inde⁴⁶⁵. Ceci nous explique la place privilégiée de la danse dans le théâtre indien, où le jeu d'acteur évolue ainsi vers une forme stylisée. *Natyasastra* n'est pas seulement une œuvre de théorie, mais c'est surtout un traité de pratique, dans laquelle l'auteur définit systématiquement tous les aspects du théâtre ; de son origine mythique à la pratique concrète, de la scène à l'espace entier, de la dramaturgie à la musique, du décor au costume, de l'acteur au spectateur, du travail collectif à la technique personnelle de l'acteur, et enfin la difficulté du travail de création. Du fait de l'importance de cette grande œuvre traitant concrètement en théorie et en pratique du théâtre indien, nous supposons qu'à cette époque, le théâtre indien, représenté régulièrement et répétitivement devant le public, atteint une forme de perfection. Le « Traité du théâtre » jette les bases de la pratique

⁴⁶² *Idem.*

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁶⁵ Nous référons à l'étude de Liu Yen-Jun qui simplifie le contenu de cet étymon. Selon l'explication de Lyne Bansat-Boudon, la signification de cet étymon est plus complexe qui concerne toute partie théâtrale en Inde. Il explique : « « Théâtre » en sanskrit se dit *natya*. Consacré par le *Natyasastra*, *natya* est en effet le terme le plus autorisé, le plus employé pour désigner la réalité complexe à laquelle il renvoie, celui encore dont l'acception est la plus large, dans la mesure où il désigne le théâtre compris comme la conjonction d'un texte et de sa représentation. Ainsi remarque-t-on que si *natya* a des synonymes, ce ne sont jamais que des désignations partielles de la réalité théâtrale ». *Ibid.*, 179.

pour les praticiens, en formant au fur et à mesure la « tradition » ou plutôt l'histoire du théâtre indien :

L'existence d'un tel traité (dont les praticiens de la scène indienne continuent de se réclamer pour tout ce qui touche à l'art dramatique, sans qu'il soit pourtant plus qu'un nom, parfois, une sorte de talisman verbal) explique, pour une part, que l'art éphémère du théâtre se soit perpétué de siècle en siècle sans variations notables, si bien qu'il faut parler d'une tradition plutôt que d'une histoire du théâtre indien.⁴⁶⁶

Vers le 12^{ème} siècle, le théâtre sanscrit en Inde arrive à son déclin à cause de l'absence de nouvelle création de chefs-d'œuvre dramaturgiques. Il ne survit que dans sa pratique scénique dont différents lieux adaptent la tradition.

Ainsi se laisse-t-il apercevoir, aujourd'hui, dans une représentation de Kathakali, ou, plus encore, de Kutiyattam, cette forme théâtrale du Kerala, au sud de l'Inde, qui conserve à son répertoire quelques-unes des pièces sanskrites les plus anciennes et perpétue également, dans ses grandes lignes au moins, la tradition de jeu dont le *Natyasastra* édicta les règles, il y a quelque deux mille ans.⁴⁶⁷

Comme *Natyasastra* est la plus ancienne œuvre qui traite méthodiquement la pratique théâtrale en Orient, selon Liu Yen-Jun, elle devient l'« origine de la conception théâtrale en Orient ⁴⁶⁸ ». La recherche archéologique en a trouvé la preuve ; dès le premier siècle, le théâtre sanscrit est déjà importé en Chine à la faveur de la propagation bouddhiste. Sous la dynastie des Tang (618-907), l'influence du bouddhisme s'accroît en Chine. Le grand pèlerin Hiuan-Tsang (602-664) parcourt inlassablement les routes de l'Inde, afin d'en rapporter témoignages et Écritures saintes. Il traduit en chinois les mille trois cent trente-huit chapitres des soixante-quatorze textes⁴⁶⁹. Par cet intermédiaire, beaucoup de textes du théâtre sanscrit parviennent en Chine, et la doctrine bouddhiste s'implante comme l'une des bases constitutives du mode de pensée chinois.⁴⁷⁰ L'influence de la cérémonie bouddhiste va se retrouver dans le développement du théâtre chinois qui va intégrer la danse, le

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁶⁸ Liu Yen-Jun, *op.cit.* p. 103.

⁴⁶⁹ D. et V. Elisseff, *La civilisation de la Chine classique*, Paris, Arthaud, p. 332.

⁴⁷⁰ « Le plus grand éclectisme intellectuel et religieux régnait à la Cour aussi bien que dans le pays. Il paraît certes tentant de lier chaque mode de pensée à un groupe social particulier : le confucianisme aux lettrés, le taoïsme à la noblesse, le bouddhisme aux masses populaires, les religions venues de Perse aux minorités ethniques ou géographiques. La réalité est plus confuse. Au gré des ans ou des circonstances, les idéologies se côtoyaient, s'unissaient ou se combattaient au sein des mêmes groupes sociaux, voire dans le cœur des mêmes hommes ». *Ibid.*, p. 331.

chant et la poésie dans l'expression scénique. Dès le 12^{ème} siècle, le théâtre chinois atteint ainsi pour la première fois sa forme accomplie transmise jusqu'à aujourd'hui.

Cette époque des Tang où la Chine adopte largement le bouddhisme d'Inde « marque une étape fondamentale dans l'évolution de la pensée chinoise⁴⁷¹ ». Dès lors, la pensée indienne, le *dhyana* propagé en Chine, s'incorpore profondément dans le Taoïsme sous le concept de *tchan*. Puis, cette pensée se diffuse au Japon et devient le *zen*. L'étude de D. et V. Elisseeff explique concrètement l'itinéraire et les raisons de l'assimilation en Orient :

Cette doctrine du *dhyâna* connu en Chine, sous le nom de *tchan*, une faveur extraordinaire; quelques siècles plus tard elle s'étendait au Japon : on sait quel prix les samouraïs attachèrent au *tchan* (*zen* en japonais). Les raisons de ce succès étaient simples ; le *tchan* faisait appel aux mêmes penchants que le taoïsme : érémitisme, simplicité rustique, concentration, voyage mystique à la recherche des dieux intérieurs. Elle constituait donc une ouverture sur un monde nouveau par l'intermédiaire de concepts familiers ; elle mettait moins en relief le but à attendre que les manières d'y parvenir.⁴⁷²

D. et V. Elisseeff nous permettent de confirmer la plasticité de la pensée orientale qui ne se cantonne pas à une seule doctrine, mais s'affine dans une interaction entre les différences des principes, en trouvant, malgré les méandres, un lien cohérent et harmonique. Ces pensées philosophiques nées dans la même famille germent dans l'esprit des Asiatiques, et influencent fortement tous les théâtres orientaux. C'est la raison pour laquelle un caractère éclectique apparaît clairement dans les formes de leurs expressions scéniques qui synthétisent tous les éléments expressifs, sans les opposer ou hiérarchiser.

Au 13^{ème} siècle, le théâtre *Nô* apparaît au Japon et se transmet jusqu'à nos jours. Du fait de la proximité géographique, l'influence de la Chine est confirmée dès son apparition car depuis longtemps la Chine était l'une des références principales de son évolution artistique :

C'est vers 600 avant J.-C. que des Japonais ont pris contact avec la Chine ; jusque là, ils avaient vécu dans leurs îles, sans préoccupation artistique. Certes, ils ne manquaient pas de céramiques primitives et d'ouvrages plastiques en terre, mais on est surpris de leur manque d'intérêt pour des modèles qui, à l'occasion, leur parvenaient de Chine, ou qui étaient fabriqués dans le pays même par des artistes chinois.⁴⁷³

⁴⁷¹ *Ibid*, p. 340.

⁴⁷² *Ibid*, p. 341.

⁴⁷³ W. Speiser, *L'art d'Extrême-Orient*, Paris, Payot, p. 8.

Le cérémonial bouddhiste ayant été absorbé lors de la formation de l'expression scénique du théâtre chinois, cette influence bouddhiste a été transmise naturellement dans l'expression scénique du théâtre japonais. C'est lorsque l'art du *Nô* atteint la perfection et que Zeami veut le définir, qu'il en mentionne la source bouddhiste :

Or donc, la pratique du *Sarugaku-ennen*, si nous en cherchons les sources, il nous est dit qu'elle tire son origine de la partie du Bouddha, ou encore qu'elle nous a été transmise par une tradition remontant à l'âge des dieux ; cependant, comme ces temps sont révolus et que des siècles nous en séparent, il n'est plus en notre pouvoir d'en reproduire le *style*.⁴⁷⁴

Le bouddhisme est le fond du théâtre *Nô* et on aurait pu espérer qu'il permettrait de lever le mystère du *Nô*. Mais ce lien indubitable a été peu étudié et les études n'ont pas fourni la clé du mystère comme le regrette Noël Péri :

Le rôle si important que joue le bouddhisme dans les *nô* et son influence indéniable sur cet art ont fait supposer à quelques-uns que le sens attribué à ce terme par la philosophie bouddhique fournirait peut-être la clef du mystère. C'était peu vraisemblable et l'événement l'a prouvé ; aucune lumière n'est sortie de cette étude.⁴⁷⁵

En Orient, la grande complexité d'interactions entre les religions et les philosophies est la caractéristique d'une pensée orientale qui influence la forme de chaque théâtre national. A l'inverse du théâtre occidental où l'art du théâtre se borne à la philosophie de la *mimesis* emprisonnant le caractère rituel dans le réalisme, les théâtres orientaux restent une pensée ouverte, transformant sans aucun principe et subjectivement le réalisme en expression corporelle ou verbale validée par la convention. Leur but ne s'écarte pas de la célébration religieuse et de la recherche de l'esthétique. Cependant, dès que leurs formes atteignent la perfection, la fonction religieuse devient moins importante, elle s'exprime dans les caractères rituels et synthétisés. En bref, les pensées du *dhyana*, du *tchan*, et du *zen* cherchent l'harmonie circulant en permanence entre l'homme et l'univers, et non pas la Vérité ou la Réalité suprême comme la fin. La pensée des Orientaux est ainsi toujours ouverte à recueillir les différents chemins vers la « Voie » où l'on peut trouver l'harmonie, la vraie « beauté » au théâtre :

La vraie beauté est celle qui va dans le sens de la Voie, étant entendu que la Voie n'est autre que l'irrésistible marche vers la vie ouverte, un principe de vie qui maintient ouvertes toutes ses promesses.⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ Zeami, *La tradition secrète du Nô*, Paris, Gallimard, 1960, p. 63.

⁴⁷⁵ N. Péri, *Le théâtre Nô*, Paris, École française d'Extrême-Orient, 2004, p.37.

⁴⁷⁶ F. Cheng, *Cinq méditation sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 36.

Un système synthétisant d'expression scénique

Dans le paragraphe précédent, nous avons vu que dès l'origine du théâtre oriental, la pensée « ouverte » est le corollaire de l'intégration des différents arts dans les expressions scéniques. Si l'on supprime l'une de ces expressions, comme la danse ou le chant, ce théâtre ne peut plus être représenté correctement selon la tradition et ce n'est plus le « théâtre ». C'est pourquoi on considère que le théâtre d'Orient est un art particulier dans lequel les éléments expressifs s'expriment organiquement dans un système synthétisé. Alors, ce système synthétisant devient le premier des caractères communs au théâtre d'Orient. Certes, ce caractère est très évident dans les théâtres orientaux, mais nous tenions à étudier théoriquement leurs définitions formelles, pour authentifier notre proposition.

Selon *Natyasastra*, dans l'« origine de la conception théâtrale en Orient », le théâtre est créé pour répondre à l'envie des Dieux qui demandent : « Nous voulons quelque chose qui nous réjouisse, quelque chose à voir et à entendre !⁴⁷⁷ ». Pour créer cette chose destinée « à voir et à entendre », le Grand-père des dieux fait « le Cinquième Savoir qui s'appellera Théâtre⁴⁷⁸ », en utilisant les diverses sources des Mythes :

Il tira la récitation du Savoir-des Stances, et du livre des Mélodies le chant ; du Savoir-des Rites les mimiques, et les Saveurs du livre des Garde-feu.⁴⁷⁹

Ce « Théâtre » se cristallise autour de sources différentes et ainsi naît son fond synthétisé. Bien que les Traités décrits dans *Natyasastra* soient comme des mythes, autrement dit un théâtre conceptuel, ils sont respectés par les Indiens qui sont des « êtres habiles »⁴⁸⁰. De la sorte, ils matérialisent le théâtre par leur « activité, leur ardeur intellectuelle, leur courage et leur ascétisme⁴⁸¹ ». Ces Traités divins s'appliquent à la concrétisation du théâtre formant une forme d'« art total » que Lyne Bansat-Boudon a défini ainsi : « Art composite au demeurant, ou plutôt art de composition ; texte, jeu, musique et chant, et qui s'adjoint, accessoire, la danse, d'une nature toute différente⁴⁸² ».

⁴⁷⁷ R. Daumal, *Bharata*, Paris, Gallimard, 1970, p.19

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p.19.

⁴⁷⁹ *Idem.*

⁴⁸⁰ *Idem.*

⁴⁸¹ *Ibid.*, p.30.

⁴⁸² L. Bansat-Boudon, *op.cit.*, p. 179.

La définition de l'expression scénique en Chine est moins mystique. Elle a été formulée plusieurs fois par les théoriciens à différentes époques. Du fait que le théâtre chinois est encadré strictement par la tradition, les définitions sont presque semblables. Nous adoptons donc la définition la plus connue et la plus récente, établie par Qi Ru-Shan⁴⁸³ car, selon Xu Cheng-Bei, sa définition est « vraiment bonne » et son étude du théâtre chinois est « grande et importante »⁴⁸⁴. Après le travail avec Mei Lan-Fang, Qi Ru-Shan consacre toute sa vie à l'étude du théâtre traditionnel chinois. Il propose des principes structurants, définit l'expression scénique chinoise d'une façon que l'on abrège en proverbe : « Aucun son qui ne soit chanté, aucun mouvement qui ne soit dansé⁴⁸⁵ ». Dans le théâtre chinois, le « son » comprend principalement le chant, le récit, et la musique. Etant donné que tous ces « sons » doivent être chantés, on adapte les paroles aux chansons et parle d'une voix aiguë, en accompagnement à la musique orchestrale. Le « mouvement » qui concerne la gestuelle et le combat ne sont jamais effectués simplement. Pour favoriser leur attraction, il faut cadencer et préciser tous les mouvements sur la scène, en les transformant en une forme dansée, c'est-à-dire en chorégraphie.

La définition du théâtre *Nô*, généralement adoptée en Occident, serait « drame lyrique ». Mais Noël Péri a déjà relevé l'ambiguïté de cette définition :

L'expression la plus approchée serait sans doute celle de « drame lyrique », à la condition d'entendre le mot drame simplement au sens général d'action. Il ne faudrait pas évidemment qu'elle suggérât un rapprochement avec nos modernes drames lyriques ; entre autres différences fondamentales, le lyrisme de ceux-ci est surtout musical, tandis que celui des *nô* est principalement poétique, ne demandant guère à la musique que ce que tout lyrisme lui a d'abord demandé, un rythme extérieur pour le soutenir, et des timbres, relativement peu variés, sur lesquels à l'infini il pût dérouler et cadencer ses périodes.⁴⁸⁶

Nous remarquons ainsi que le *Nô* n'est pas essentiellement un drame lyrique apprécié pour sa musicalité et sa poétique littéraire. En fait, il ne faut pas définir le *Nô* par l'aspect littéraire car le texte n'est pas vraiment essentiel. Selon le commentaire de René Sieffert : « Pour Zeami, l'essentiel du *nô* est dans la danse et le chant ; quant au texte qui leur sert de support, il suffit qu'il se conforme à quelques règles élémentaires

⁴⁸³ Voir note 384.

⁴⁸⁴ Xu Cheng-Bei, *L'étude de l'Opéra de Pékin*, Taipei, Commerce, 2005, p. 175.

⁴⁸⁵ *Idem.*

⁴⁸⁶ N. Péri, *op.cit.*, p. 37.

de composition »⁴⁸⁷. Nous comprenons que cette conception théâtrale est à l'opposé du théâtre occidental.

A travers ces études, nous pouvons dire sûrement que la synthèse des modes d'expression scénique est la caractéristique commune des théâtres d'Orient par laquelle ils se distinguent du théâtre d'Occident, en ayant leur propre charme. Nous remarquons aussi que dans cette synthèse, la musique et la poésie sont décisives. Elles insufflent leur rythme dans l'expression scénique, en incitant les autres éléments expressifs à s'adapter harmonieusement. Le comédien qui doit s'accorder à ce rythme, ignore le réalisme mimétique, et cadence toute la richesse de son expression corporelle au service de la danse et du mime. Le réalisme n'est jamais le but, il est transformable, par l'imagination et la subjectivité de l'artiste, en esthétique exprimée par divers éléments scéniques. C'est pourquoi la formation de l'expression scénique du théâtre d'Orient est plus plastique, validée par la convention, insérée dans la tradition.

Le jeu codifié

Dès que la tradition est bien instaurée dans les théâtres orientaux, elle interdit la liberté de création et l'improvisation personnelle. C'est ainsi que pour travailler dans le théâtre d'Orient, il faut d'abord s'enraciner solidement dans cette tradition car tous les éléments comme la scène, la musique et le texte ont leur propre code à respecter. L'acteur, cet élément le plus essentiel et le plus instable, doit faire l'apprentissage de cette tradition par une longue formation rigoureuse quasiment ascétique pour s'ancrer dans le protocole de la tradition, le jeu codifié.

Effectivement, le jeu d'acteur en Orient est une série de numéros qui sont un grand héritage des ancêtres, qu'il s'agisse de jeu verbal pour le récit et le chant, et de jeu physique pour la gestuelle et la danse. En s'adaptant à la synthèse d'expressions scéniques, il valorise sa capacité de produire un jeu stylisé éloigné du jeu de *mimesis*. Il est la cristallisation d'une émotion intime transformée subjectivement en concret esthétisé exprimant la beauté selon les codes des ancêtres. Comme le théâtre *Nô* que Noël Péri a mentionné :

Avec la beauté littéraire, avec l'intérêt de l'action, le nô recherche la beauté plastique, *shizei no bi* 姿勢的美. La conception qu'il en a est sans doute un peu étroite, les moyens par lesquels

⁴⁸⁷ Zeami, *op.cit.*, p. 14.

il la réalise sont en général pauvres, et la forme reste souvent assez sèche et un peu raide. Mais il y a de la noblesse et de la distinction, et tout un art dans ses mouvements compassés.⁴⁸⁸

Dans la tradition du théâtre occidental, la qualité de jeu de l'acteur est validée par son caractère vraisemblable et le réel est la norme de référence. Au contraire, dans le théâtre d'Orient, « l'absence de réalisme est la condition nécessaire à l'avènement d'une réalité supérieure⁴⁸⁹ ». Même si le jeu d'acteur en Orient imite les gestes réels, il doit les transformer en un jeu stylisé et rythmé qui a l'air proche de son modèle réel mais n'est plus pareil. La beauté de jeu de l'acteur oriental est donc la création d'une subjectivité qui n'a plus de norme pour être appréciée. Pourtant, dès que son charme est admiré par le spectateur, et fixe ainsi la convention, ce jeu trouve son objectivité et sera codifié dans la tradition. Lyne Bansat-Boudon relève dans son étude du théâtre de l'Inde le caractère fugitif de la subjectivité :

Simultanément, la danse, le chant, la musique, la présence des actrices, la décoration de la salle, travaillent à l'enchanter, ce qui est un autre moyen de l'arracher à la subjectivité.⁴⁹⁰

L'acteur oriental est comme un artisan qui doit maîtriser la technique pour parvenir à exécuter de façon correcte et attrayante ce jeu codifié. Par rapport au théâtre occidental où le spectateur admire principalement la diction réglée par des conventions qui permettent à l'acteur de faire affleurer la variété des significations, le spectateur oriental admire la représentation impeccable du jeu codifié par la tradition. Celle-ci place essentiellement l'image au centre, et c'est grâce à elle que le théâtre d'Orient, tout en restant national, peut acquérir une audience en Occident. Mais ce jeu codifié de la tradition n'est pas vraiment invariable, il est possible de le renouveler par la virtuosité de certains artistes de talent comme Mei Lan-Fang.

L'acteur au centre du théâtre

Le théâtre d'Orient ne valorise pas le décor qui devrait matérialiser le contexte de l'action présentée, tous les éléments du décor participent au respect de la convention. La plupart sont des embellissements symboliques et fastueux en vue de créer l'ambiance ou l'espace théâtral selon la tradition. C'est ainsi que le décrit George Banu :

⁴⁸⁸ N. Péri, *op.cit.*, 2004, p. 66.

⁴⁸⁹ L. Bansat-Boudon, *op.cit.*, p. 161.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 111.

Le nô n'utilise pas de décor, et les panneaux du fond, avec leurs motifs de plantes de bon augure : vieux pin noueux ; bambous ou rameaux de prunier, sont des éléments permanents de la salle.⁴⁹¹

Un tel dépouillement focalise les regards sur le jeu de l'acteur qui est ainsi au centre du théâtre. Si le théâtre d'Orient est le lieu où l'on invente un monde illusoire, le jeu de l'acteur est essentiel dans l'avènement de cette illusion car tous les regards se focalisent sur lui. Lyne Bansat-Boudon explique ce caractère dans le théâtre indien :

Du seul pouvoir de son jeu, l'acteur, à son tour, fait advenir le monde sur le théâtre des hommes. Théâtre, on le sait, presque entièrement dépourvu de décors, et peut-être fidèle en cela au principe qui présida à sa naissance : l'homme doit y être représenté devant lui-même.⁴⁹²

Les expressions scéniques du théâtre d'Orient sont synthétisées autour de l'acteur qui est le pivot de la représentation. Celle-ci ne cherche pas à interpréter l'histoire dramatique des personnages par une représentation réaliste, mais à présenter un système de spectacle traditionnel qui nécessite la maîtrise de plusieurs techniques. Il s'agit d'une pratique scénique centrée sur l'acteur. Tous les autres accompagnements comme la dramaturgie, la musique, l'architecture, le décor sont créés et codifiés en faveur du jeu d'acteur, et principalement la virtuosité du corps de l'acteur, cet instrument essentiel. C'est pourquoi, par rapport à l'acteur occidental, l'acteur oriental est très difficile à remplacer car il ne joue pas simplement un rôle, mais excelle par sa maîtrise des techniques professionnelles et traditionnelles. C'est lui qui rend le spectacle admirable, et non pas la dramaturgie comme dans le théâtre en Occident.

L'acteur oriental ne connaît jamais uniquement le code de son jeu, mais connaît aussi toutes les techniques des autres éléments, la musique et la dramaturgie, puisqu'ils forment une unité qui s'appelle spectacle. C'est pourquoi dès que sa technique de jeu atteint à la perfection et est admirée par les spectateurs, il devient généralement la vedette et le maître de la troupe comme Mei Lan-Fang et Ichikawa Sadonji. On peut également observer que les théories du théâtre d'Orient s'appuient essentiellement sur la formation de l'acteur. Par exemple, Zeami rédigea son premier livre sur les « *remarques sur les exercices âge par âge*⁴⁹³ » de sept ans au-delà de cinquante ans. En définitive, dans le théâtre d'Orient, l'acteur qui focalise tous les regards est

⁴⁹¹ G. Banu, *L'acteur qui ne revient pas*, Paris, Gallimard, 1993, p. 219.

⁴⁹² L. Bansat-Boudon, *op.cit.*, p. 145.

⁴⁹³ Zeami, *op.cit.*, p. 65.

essentiel au succès du spectacle. C'est la raison pour laquelle il est tant important que ce métier ne s'adresse qu'à un homme de talent :

La règle première de ce théâtre, en effet, c'est que le métier ne doit servir qu'à l'épanouissement du talent. Talent qui se mesure, bien au-delà du brio, à la qualité d'émotion que l'interprète est capable de susciter, autrement dit à sa présence sur la scène, à la vérité qu'il sait conférer à son personnage.⁴⁹⁴

L'importance de l'élocution théâtrale

Adaptée à l'expression scénique et loin de tout réalisme, la dramaturgie dans le théâtre d'Orient permet certaines libertés, sans obligation de *mimèsis*. Elle est créée par la prise en considération de la musicalité, de la poésie, de la musique appropriée, et de l'expression de l'acteur selon la tradition. Une telle manière de création dramatique conserve son caractère stéréotypé, et favorise la plasticité de formes verbales qui ne se réduisent pas seulement au monologue et au dialogue des personnages fictifs, mais valorisent l'élocution des rôles typiques. Ceux-ci peuvent être soit un personnage traditionnel du drame comme dans le théâtre chinois, soit un intermédiaire qui raconte l'histoire des personnages comme dans le *Nô* et aussi dans le théâtre indien, rôle ainsi analysé par Lyne Bansat-Boudon :

Or, parmi toutes les conventions dramatiques, la présence sur la scène d'un être au statut ambigu qui n'est ni tout à fait l'acteur, ni tout à fait le personnage, et la conscience qu'en a confusément le spectateur, conservent à l'émotion du poète son caractère en quelque sorte abstrait ou idéal.

Comme la représentation met l'accent sur la technique expressive de l'acteur, généralement, au cours de la représentation, l'acteur oriental ne s'identifie pas en permanence avec son rôle typique car il doit rester momentanément dans l'état de conscience qui lui permet d'exécuter les jeux adaptés à la synthèse des expressions scéniques :

On exige de lui intelligence et lucidité car, à chacun des moments de la représentation, il lui faut être capable d'embrasser toute l'ampleur de son rôle, et ce qui s'est passé avant et ce qui doit arriver ensuite.⁴⁹⁵

De la même manière, au théâtre chinois, l'acteur ne s'identifie pas complètement au personnage principal du drame dès son apparition sur scène, car il doit d'abord se présenter au spectateur dans son déguisement, son chant et sa gestuelle stéréotypée

⁴⁹⁴ L. Bansat-Boudon, *op.cit.*, p. 147.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 146.

que l'on appelle en terme technique chinois « *chu jiang ru xiang* »⁴⁹⁶. Cette caractéristique du jeu de l'acteur oriental inspire profondément Brecht dès la première fois qu'il assiste à la représentation de Mei Lan-Fang. Il approfondit ainsi sa théorie de la « distanciation ».

Comme le spectacle du théâtre d'Orient ne prétend pas représenter le drame en *mimèsis*, son action s'opère essentiellement par l'élocution des rôles typiques, qui évoquent le drame poétique musical à travers diverses formes chantées et parlées. La structure dialogique de la dramaturgie orientale est ainsi plus complexe : les vers ne servent pas seulement aux échanges entre les rôles typiques, mais peuvent être également adressés aux spectateurs ou servir de commentaire. Voici un extrait du *Vieux pin* du *Nô* qui illustre notre propos :

Waki et Waki-Zure

En vérité la paix règne partout en ces provinces ; (bis)

Les portes ne sont point fermées aux barrières où je passerai.

Le chœur répète ces deux vers en sourdine.

Waki (*tourné vers le public*)

Je suis un habitant d'Umezu à l'Ouest de la capitale. Je suis un fidèle [du temple] de Kitano et j'y porte souvent mes pas. Or une nuit, en un songe merveilleux il me fut dit : « puisque tu crois en moi, va m'honorer au temple d'Anraku en Tsukushi ». C'est pour avoir été favorisé de ce songe merveilleux envoyé par le ciel, qu'en ce moment je me rends en Kyushu.⁴⁹⁷

Nous remarquons que les premiers vers sont psalmodiés à la fois par le rôle typique du *Waki* et son accompagnant, puis répétés par le chœur. Ces vers situent le cadre spatio-temporel de l'action et font comprendre au spectateur la situation dramatique. Le deuxième vers est psalmodié seulement par le *Waki* qui tient un rôle de médium et s'inscrit dans le personnage d'un habitant d'*Umezu*, qui déclenche l'action en récit. Le *Waki* n'est qu'un porte-parole de ce « je », l'habitant d'*Umezu*, car le *Waki* reste un rôle typique, exécutant un jeu codifié. Il n'est pas vraiment l'incarnation de ce « je ». Celui-ci est ainsi plutôt une indication au spectateur pour faire savoir ce qui est

⁴⁹⁶ C'est-à-dire, lorsque le rôle typique paraît sur scène, le spectateur le reconnaît comme tel acteur (parce que l'acteur est très célèbre à ce jour). Pour l'acteur qui n'est pas vraiment prêt à cause du court temps de préparation dans la coulisse, il doit au cours de ce premier numéro de jeu codifié se faire identifier comme tel personnage traditionnel. cf. Xu Cheng-Bei, *op.cit.*, p. 175.

⁴⁹⁷ N. Péri, *op.cit.*, 2004, p. 97.

représenté par le *Waki* dans l'action récitée. Le spectateur est ainsi le récepteur principal auquel le *Waki* s'adresse. Etant donné que les personnages n'ont pas d'incarnation sur la scène, ils peuvent être représentés en alternance par les autres médiums de récit comme dans *Le vieux pin* :

Shite et Tsure

Considérez bien le Seigneur Prunier-Rose.

L'éclat de ses fleurs est d'un arbre jeune, et leur gardien lui-même

Est dans la fleur de la jeunesse. Mais au contraire.

Chœur

Moi qui garde ce pin, je suis vieux ;

Vieux aussi est cet ombrage où je demeure

Vieillard abandonné. Et ce tronc solitaire,

Vous ne l'avez pas reconnu pour le Vieux-Pin.

Quel sentiment doit en éprouver le dieu ? J'en suis effrayé.⁴⁹⁸

Nous constatons que le personnage de vieillard que le *Shite* et son accompagnant représentent dans les premiers vers est ensuite confié au chœur qui chante continuellement ce personnage. Le chœur interprète ce personnage qui décrit son émotion intime, et déroule en continu l'action. Bien que ce personnage ne soit pas représenté dans un seul corps donné qui l'interprète, cette alternance d'interprètes ne donne lieu à aucune confusion pour le spectateur oriental grâce à sa connaissance de la convention théâtrale.

A travers cette observation du *Nô*, nous pouvons mieux comprendre la parenté des théâtres orientaux où le spectacle s'appuie essentiellement sur les jeux de récit associés à la gestuelle et la musique pour dérouler l'action du drame, et non pas représenter l'action en imitation réaliste. Grâce à la plasticité de ce jeu récitée, l'action se concrétise dans l'imagination du spectateur, activée par la succession de jeux codifiés de l'acteur. Les personnages peuvent ainsi être représentés selon le code

⁴⁹⁸ *Ibid.*, 105.

traditionnel. Le spectateur est également l'interlocuteur principal et actif de la représentation, jamais séparé par la scène illusoire. Ceci s'avère être une grande différence avec le théâtre occidental où les paroles sont réservées seulement aux personnages imitant le réel, en formant un espace-temps de l'action sur scène qui exclut les autres présences.

La symbiose entre vide et plein

La scène dépouillée de tout objet réel correspondant à l'action et le jeu d'acteur au style elliptique sont les caractéristiques essentielles de l'expression scénique orientale. Par rapport à la scène occidentale qui montre la richesse de la réalité et s'évertue à reproduire le réel, le théâtre d'Orient apparaît comme « vide », offrant seulement des signes suggestifs et ésotériques. Ce vide, dans l'optique orientale, est en fait une notion « dynamique et agissante » selon l'explication de François Cheng :

Le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude.⁴⁹⁹

Cette notion du vide dans les concepts *dhyana*, *tchan* et *zen*, se présente comme un pivot dans le fonctionnement du système de la pensée orientale, et se reflétant dans l'esthétique traditionnelle du théâtre d'Orient. A la différence du théâtre occidental qui met l'accent sur le « réalisme » en cherchant à reproduire le drame sur la scène, les expressions scéniques en Orient recherchent l'« expressivité » ; elles présentent conventionnellement, par le symbolique, le drame de façon expressive, en ignorant la réalité. Le symbolique est accepté et véhiculé par la culture qui est un « système de symboles grâce auxquels l'homme confère une signification à sa propre expérience. Des systèmes de symboles, créés par l'homme, partagés, conventionnels, ordonnés et évidemment appris, fournissent aux hommes un cadre pourvu de sens pour s'orienter les uns par rapport aux autres, ou par rapport au monde ambiant et eux-mêmes⁵⁰⁰ ».

Les expressions scéniques en Orient sont ainsi fixées et récurrentes car elles présentent effectivement un héritage de la culture traditionnelle, et non pas la création personnelle d'un artiste. Grâce à cette culture commune en Orient, les spectateurs orientaux peuvent saisir et admirer le spectacle en dépit de sa forme « vide ».

⁴⁹⁹ F. Cheng, *Vide et Plein*, Paris, Seuil, 1991, p. 45.

⁵⁰⁰ P. Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p.14.

Influencée par la notion du vide, la création de l'expression scénique orientale transforme ainsi son imitation du réel en forme simplifiée, purifiée et vidée de tout souci réaliste. La danse du *Nô* illustre cette transformation par l'acteur de l'« imitation des choses » :

Né de la danse, le *nô* ne pouvait pas ne pas donner une importance particulière à la mimique, *mono-mane* 物真似 ; les plus anciens auteurs y insistent et entrent en de grands détails à ce sujet. Mais cette mimique, cette « imitation des choses » y est épurée, dégagée de tout élément accessoire, idéalisée en quelque sorte et réduite à sa ligne essentielle. Celle-ci prend alors une importance singulière, et une valeur significative qu'on ne lui aurait pas soupçonnée.⁵⁰¹

Ce caractère du « vide » procure l'espace suspendue de la scène orientale et offre une possibilité de glissement spatio-temporel : l'espace et le temps deviennent mobiles, libres et fluides. Il concerne également les jeux de l'acteur par lesquels l'action est interprétée et évoquée dans l'imagination du spectateur. Sans décor réel accompagnant les jeux scéniques, l'acteur est le centre qui crée au théâtre un monde invisible, mais saisissable. L'être naît ainsi du vide, en trouvant le plein. Dès que l'acteur s'arrête, tout a disparu, la scène retourne au vide. De la sorte, le spectacle du théâtre d'Orient ne crée pas vraiment un monde éphémère dans la réalité, mais plutôt un monde intemporel et imaginaire dans l'esprit du spectateur comme Lyne Bansat-Boudon en témoigne en analysant le théâtre indien :

Le monde, par conséquent, loin d'être exposé aux regards sous sa forme brute et concrète, n'est jamais reproduit sur la scène que passé au crible de la sensibilité humaine, exemplairement incarné dans les corps et la voix du comédien, autant que dans sa faculté d'émotion.⁵⁰²

Selon la pensée classique en Orient, le vide et le plein s'expliquent par le jeu alterné des principes ou forces sexuées, le *yin* et le *yan* qui caractérisent tous les êtres. La scène est « vide » puisqu'appartenant au *yin*, tandis que le spectateur l'admire en évoquant l'action dans l'imagination, le *yan*. Le grand succès des expressions scéniques orientales réside ainsi dans l'union entre ce *yin* et ce *yan*. Voilà, la symbiose entre vide et plein que l'on peut retrouver dans toutes les expressions scéniques du théâtre d'Orient.

⁵⁰¹ N. Péri, *op.cit.*, p. 66.

⁵⁰² L. Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris, Mille et une nuit, 2004, p. 145.

Conclusion

La notion d'illusion réaliste à la base du théâtre occidental est inconnue dans la création du théâtre d'Orient car son expression scénique est un art contre-nature, qui confie à l'artifice traditionnel l'expressivité théâtrale, nourrie de la tradition. Le théâtre d'Orient valorise avant tout l'acteur dont le jeu, selon la définition du théâtre indien, « est exposé en deux fois dans le corps du *Natyasastra*, et [qui] y est d'abord défini comme quadruple : le Geste, la Voix, l'Emotion, le Fard⁵⁰³ ». L'acteur pourvu de ces quatre moyens d'expressivité théâtrale présente un jeu traditionnel qui permet au spectateur d'éprouver une jouissance esthétique indépendante du réalisme de l'incarnation d'un personnage :

Il ne faut pas croire au théâtre, ou du moins pas comme l'on croit à la réalité, car le théâtre n'est pas la réalité. La jouissance esthétique est à ce prix, autant que l'instruction dont elle est la clé.⁵⁰⁴

Au contraire, le théâtre occidental reproduit fidèlement l'action en se référant à la réalité. L'expression scénique crée une réalité référentielle correspondant au drame que les spectateurs sont invités à ressentir comme réel. Son art est ainsi une excellence de la *mimesis* et de l'imitation qui est assignée par l'auteur à travers son écrit personnel. L'« expressivité théâtrale » du théâtre d'Orient et le « réalisme » du théâtre d'Occident sont les caractéristiques qui les distinguent définitivement. Au 20^{ème} siècle, lorsque la mise en scène devient l'aspect à travers lequel les artistes occidentaux font évoluer le théâtre dont l'insuffisance expressive est décriée, le théâtre d'Orient devient ainsi la référence essentielle. Au même moment, les orientaux cherchent à s'inspirer du réalisme du théâtre occidental pour renouveler leur tradition et créer un théâtre plus moderne. Une grande interaction entre le théâtre d'Occident et le théâtre d'Orient se fait sentir fortement tout au long du 20^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui.

Effectivement, par rapport au théâtre occidental qui s'est ancré par la seule norme décrite dans la *Poétique*, les théâtres orientaux se sont plus différenciés car chacun a ses propres normes, notions, codes selon leur tradition nationale, bien que notre étude sur leur définition théorique et leur expression scénique nous ait permis de relever des caractères communs qui ne sont pas absolument, mais relativement identiques.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 155.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 179.

Deuxième partie : La découverte de l'Orient

Chapitre I : l'« époque de la découverte » des théâtres orientaux

Selon Georges Banu, le 20^{ème} siècle « sera ponctué de quelques rendez-vous décisifs : Sada Yacco (1900), Hanako (1904), la tournée d'Ichikawa Sadonji (1928), le théâtre balinais (1931). A l'exception peut-être de Sada Yacco, nul autre comédien ne réunira autant de regards étonnés que Mei Lan-Fang et son *Nouveau théâtre des anciennes formes* venu en U.R.S.S. en 1935 ». ⁵⁰⁵ Ces rencontres du théâtre oriental avec l'Occident sont importantes du point de vue de leur grande résonance sur les spectateurs occidentaux, mais aussi sur les grands hommes de théâtre. Sada Yacco suscite en Occident la première admiration passionnée pour un acteur oriental. Craig, Appia, Georg Fuchs, et Meyerhold sont parmi les premiers admirateurs et se réfèrent à cette découverte pour inspirer leur recherche théâtrale. Succédant à Sada Yacco dans le rôle prestigieux de *Geisha*, Hanako attire l'attention de Rodin sur les capacités d'un corps habile, mince et robuste, comme celui de la *Geisha*, à évoquer la mort. Hanako devient ainsi le modèle de Rodin qui crée alors une série de statues nommée *Tête d'angoisse de la mort*. ⁵⁰⁶ Eisenstein s'inspire d'Ichikawa Sadonji et se consacre à l'étude du théâtre japonais qui lui permet d'envisager la conception du montage cinématographique et de rédiger son texte brillant « Un point de jonction imprévu ». Grâce à Artaud, le théâtre balinais devient un modèle auquel il se réfère pour rechercher la théâtralité et la ritualité au théâtre. Mei Lan-Fang est érigé par les Occidentaux en figure emblématique de la beauté du théâtre traditionnel chinois. Parmi ses admirateurs, Brecht, qui a assisté à la représentation de Mei Lan-Fang à Moscou, s'en inspire pour éclairer sa fameuse théorie de la « Distanciation ».

⁵⁰⁵ G. Banu, « Mei Lan-Fang : procès et utopie de la scène occidentale », dans *Revue d'esthétique*, n°5, 1983. Article accessible au 22/03/2011 sur le site :

<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la-a-propos-des-influences-orient/mei-lanfang-proces-et-utopie-de-la>

⁵⁰⁶ « Un numéro spécial de la revue Shirakaba consacré à Rodin est sorti à Tôkyô en 1910. Une exposition itinérante, Rodin et le Japon, vient d'être présentée en 2001 à Shizuoka et à Aishi ; commissaire : Claudie Judrin. La *Tête d'angoisse de la mort* (classée type D au musée Rodin) y figure ». cf, B. Picon-Vallin, « Le Théâtre japonais sous le regard de l'Occident » in *Butô (s)*, sous la direction d'O. Aslan et B. Picon-Vallin, CNRS Editions, collection Arts du spectacle/Spectacle, histoire, société, Paris, 2002. Article accessible au 22/03/2011 sur le site :

<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la-a-propos-des-influences-orient/le-theatre-japonais-sous-le-regard>

Au cours de cette période, le théâtre occidental qui connaît une certaine décadence, cherche à se renouveler en ayant recours à « l'ailleurs » : « Le temps [est venu] – selon Stanislavski – où le Nouveau devient un but en soi. Le Nouveau pour le Nouveau. Vous cherchez ses racines dans l'art qui est le vôtre mais aussi chez les autres⁵⁰⁷ ». En Occident, ces théâtres orientaux sont des arts traditionnels et admirables appartenant aux « autres », comme une nouvelle « découverte » à laquelle les artistes se réfèrent corollairement. Nous considérons ainsi, avec la référence de Nicola Savarese, que les premières décennies du 20^{ème} siècle sont une « période de découverte » des théâtres orientaux :

Ces théâtres qui, dans les premières décennies du siècle, étaient une “découverte” (qu'on pense à la “découverte” du théâtre Kabuki par Meyerhold et par Eisenstein ; à la “découverte” du théâtre balinaï par Artaud ; à la “découverte” du théâtre chinois par Brecht), à la fin du siècle font partie du canon consolidé de l'art théâtral.⁵⁰⁸

Lorsque l'on dit « découverte », il ne s'agit plus de voir ces théâtres comme des exemples de théâtre exotique et archaïque à admirer, mais de les voir comme la manifestation d'une aspiration universelle du théâtre, qu'elle soit théorique ou technique. Grâce à ces « découvertes », les traditions scéniques orientales s'incorporent dans l'évolution du théâtre occidental comme un apport décisif, provoquant des phénomènes de contestation ou d'impact. Les théoriciens s'en inspirent et suggèrent leur point de vue. Ils les interprètent en une vision personnelle pour parachever leur théorie et s'appuyer sur leurs préférences, en commettant des contresens féconds ou stériles, en s'appropriant en partie ces traditions scéniques orientales. Cette culture est amendée par la démarche de chaque théoricien qui l'amalgame à la sienne, et c'est ainsi que se produisent les « transferts culturels »⁵⁰⁹. De la sorte, la culture orientale devient la « culture-source » filtrée dans le « sablier » vers la « culture-cible » selon l'analyse de Béatrice Picon-Vallin :

⁵⁰⁷ C. Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1999, p. 352.

⁵⁰⁸ N. Savarese, « Théâtre eurasiens », in *l'Encyclopédie Treccani*, volume de mise à jour 2000, p. 815-817. Article accessible au 22/03/2011 sur le site :

<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/a-propos-des-influences-orient/theatre-eurasien>

⁵⁰⁹ « En effet, le transfert culturel n'est pas un écoulement automatique, passif d'une culture dans l'autre. C'est plutôt, au contraire, une activité commandée par la boule « inférieure » de la culture-cible et qui consiste à aller chercher activement, comme par aimantation, dans la culture-source ce dont elle a besoin pour répondre à ses besoins concrets ». P. Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 9.

Les modalités de ces « transferts culturels », où l'on peut décliner avec précision ce que recouvrent les concepts d'échange ou d'influence, sont nombreuses - adaptation, déformation, altération, imitation, transmission, assimilation, emprunt, citation, collage, greffe, imprégnation, transposition, hybridation, interaction. Ils transforment l'idée que les deux cultures partenaires se faisaient l'une de l'autre et peuvent inciter à des collaborations plus étroites.

Il est remarquable que les modalités de ces « transferts culturels » soient divers moyens « techniques » qui fonctionnent interactivement entre les deux cultures. Ceci nous fait réfléchir sur les démarches pratiques des théoriciens, effectuées de manière consciente (ou pas ?), sur ces croisements de jeux et de traditions entre les deux cultures et sur les conséquences de cette nouvelle vision pour orienter le théâtre vers un *Nouveau*.

Sous l'influence des traditions scéniques orientales, la convention du théâtre occidental se permute en « théâtralité » qui motive plus les metteurs en scène révoltés et désireux de balayer la représentation réaliste dramatique. La querelle entre le naturalisme et le symbolisme voit l'émergence de théoriciens brillants qui déclenchent un grand essor et une importante évolution du théâtre occidental dans la première moitié au 20^{ème} siècle. Craig, Meyerhold, Brecht, et Artaud, selon l'ordre chronologique, sont nos références de recherche puisque leur contribution à l'évolution du théâtre occidental est indubitable et que leur influence s'étend à la création théâtrale ultérieure. En se référant à ces théâtres orientaux, ils ne prétendent pas les reconstituer en archéologues ou ethnologues, mais les utiliser comme des outils qui affinent leur pensée, théorie, et pratique. Ils « découvrent » passionnément les traditions scéniques orientales, et les introduisent dans l'art du spectacle occidental selon une conception propre à chacun.

Edward Gordon Craig

Du réalisme conventionnel au symbolisme radical

Fils de la fameuse actrice, Ellen Terry, Craig est baigné dès son enfance dans une atmosphère théâtrale. A partir de six ans, date de sa première apparition sur un plateau, il est orienté vers une carrière théâtrale, qu'il débute au Lyceum Théâtre comme apprenti-acteur. Au sujet de cette première expérience du théâtre, Craig confie qu'il fut alors comme un « organisme réceptif »⁵¹⁰ formé et influencé profondément par son maître principal Henry Irving, auprès duquel Craig s'initie à une technique de « maîtrise de soi » où le jeu est calculé, mesuré, voulu. Malgré la technique réaliste, tout est « massivement artificiel »⁵¹¹ dans le jeu de Henry Irving, selon Craig. Cependant, un tel parti pris de réalisme en Occident permet à Craig d'obtenir rapidement des succès dans sa carrière d'acteur. En 1894, alors qu'il a 22 ans, la Compagnie Shakespeare dirigée par W. S. Hardy lui propose des rôles dont rêve tout jeune comédien : Hamlet, Roméo, Cassio, Gratiano, Richmond⁵¹². Ces rôles prestigieux mettent en valeur le talent et la capacité de Craig à bien maîtriser ce qu'il a déjà appris dans le jeu réaliste traditionnel, dont il n'est pourtant pas vraiment un fidèle. En effet, concomitamment à sa pratique théâtrale, Craig esquisse sa propre conception théâtrale et scénographique. Il apprend, auprès de James Pryde et William Nicholson, l'art de la gravure qui lui permet d'expérimenter une technique radicalement différente de la reproduction précise du réalisme comme l'explique Denis Bablet :

Ce qui lui est révélé, c'est d'abord un art qui refuse la reproduction du détail ; il apprend le respect de la ligne, le goût pour la tache, une certaine manière d'aller à l'essentiel, de simplifier, de ne garder que les formes dominantes, les masses élémentaires ; une économie de moyens qui doit permettre de fonder une composition décorative sur un équilibre simple et expressif ; et aussi le retour à une certaine naïveté.⁵¹³

La contradiction entre le souci obsédant de devenir un nouvel Irving, acteur conventionnel réaliste héritier du réalisme, et le désir de poursuivre la germination de

⁵¹⁰ D. Bablet, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962, p. 23.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 24.

⁵¹² *Ibid.*, p. 35.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 32.

sa nouvelle théorie théâtrale, pousse Craig à faire une pause dans sa carrière d'acteur à la fin de 1897. Dès lors, il s'adonne à l'apprentissage du dessin et de la gravure, et dans la lecture de certains ouvrages théoriques relatifs à la critique d'art et du théâtre. Denis Bablet liste ces influences diverses qui conduisent Craig à éprouver de l'aversion pour le réalisme du théâtre occidental et à approfondir sa critique :

Déjà le symbolisme de Blake l'a frappé. Déjà, avec les peintres italiens de la Renaissance, avec Pryde et Nicholson, il a compris que l'art ne peut être imitation, qu'il est et doit être récréation. De Goethe il apprend que l'art interprète l'inexprimable et que seul est théâtral ce qui est aussi visuellement symbolique. Tolstoï le confirme dans l'idée que la reproduction du réel est la négation de l'art. Viendra le temps où Nietzsche lui révélera que toute activité et toute perception esthétiques supposent l'extase. Et c'est ainsi que, peu à peu, se développe en lui une véritable mystique de l'Art, une nostalgie de la Beauté idéale, qui s'inscrit dans le cadre de l'idéalisme esthétique de la fin du siècle dernier.⁵¹⁴

A la fin du 19^{ème} siècle, le conflit entre le symbolisme et le naturalisme émerge dans le théâtre où le metteur en scène réclame l'autorité de la création théâtrale et où la mise en scène est revendiquée comme un art authentique. De ces riches lectures, Craig dégage graduellement sa propre théorie proche du symbolisme dont il diffère cependant sur l'importance accordée à la seule puissance évocatrice. Le symbolisme privilégie le texte poétique proféré en vue d'évoquer spirituellement l'action dans l'imagination du spectateur qui écoute. Mais Craig insiste sur l'importance de tout ce qui est visible, comme le décor dans la représentation théâtrale⁵¹⁵. C'est ainsi qu'en 1905, il affirme dans sa première publication théorique, *L'Art du Théâtre* :

L'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse ; il est formé des éléments qui les composent : du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse.⁵¹⁶

Malgré tout, son dédain du réalisme et sa promotion de la symbolique du théâtre nous permettent de le considérer comme un symboliste, ou plus justement un anti-réaliste et un anti-naturaliste.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵¹⁵ « Le public vient au théâtre pour voir et non pour entendre ». E.G. Craig, *De l'Art du Théâtre*, Courty, Circé, 1999, p. 140.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 138

L'Art du théâtre : première étape de sa révolution

Dès 1900, l'année de son « éveil intellectuel »⁵¹⁷, Craig, enrichi par toutes ses lectures théoriques, retourne à la pratique théâtrale où il se consacre dorénavant à une série de mises en scène et de décors⁵¹⁸, afin d'expérimenter ses idées radicales et d'ébaucher sa théorie opposée à la tradition réaliste. Pour préparer les mises en scène, Craig crée des séries de gravures, d'esquisses et de maquettes pour affiner sa pensée féconde. Tout ceci va constituer des collections importantes d'œuvres artistiques reliées. Craig valorise ainsi des techniques artistiques appartenant à un autre art qui lui permet de refondre la conception du théâtre traditionnel en Occident. Il s'efforce de transformer la mise en scène en un art autonome qui ne peut pas se confondre avec l'action commune de plusieurs arts, car selon lui : « comment un art en serait-il un autre en même temps ?⁵¹⁹ » De la sorte, l'« Art du théâtre » se compose systématiquement et organiquement des moyens d'expression artistique (musique, parole, lignes et couleurs du décor, lumière, costume, etc...) et non des arts. La complexité de l'harmonisation des moyens d'expression artistique dans cet art total du théâtre exige ainsi un « régisseur » qui comprend « l'adaptation véritable des acteurs, des décors, des costumes, des éclairages et de la danse » et sait « à l'aide de ces divers moyens, composer l'interprétation »⁵²⁰. Celle-ci « ne cherche pas à reproduire la Nature, mais à suggérer certains de ses phénomènes⁵²¹ ». Autrement dit, le régisseur doit traduire la pièce en une symbolique exprimée par l'harmonie des moyens d'expression artistique dans une troisième dimension scénique. Ces conceptions de Craig élaborées parallèlement à ses pratiques théâtrales se reflètent ainsi dans sa scénographie révolutionnaire qui écarte la convention réaliste et évoque l'exotisme. Commentant sa mise en scène *Le Masque de l'Amour*, un critique du *Daily Graphique* (27 mars 1901) écrit :

⁵¹⁷ D. Bablet, *op.cit.*, p. 51.

⁵¹⁸ Selon Denis Bablet : « A cette première catégorie appartiennent les projets conçus pour les spectacles dont il assura la mise en scène (*Didon et Enée, Le Masque de l'Amour, Acis et Galatée, Bethlehem, Les Viking, Beaucoup de bruit pour rien, Hamlet, Les Prétendants à la couronne*), pour ceux dont il réalisa uniquement les décors (*Venise sauvé, Rosmersholm, Macbeth*), et enfin des esquisses de décors qui ne furent jamais réalisés (*Hamlet, Henry V, Jules César, Electre, Macbeth, César et Cléopâtre, La Tempête, Le Roi Lear*, etc...). cf. D. Bablet, *Le décor de Théâtre de 1870 à 1974*, Paris, CNRS, 1965, p. 282.

⁵¹⁹ E.G. Craig, *De l'Art du Théâtre, op. cit.*, p. 137.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 157.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 149.

Monsieur Craig a sagement évité le réalisme du décor moderne qui s'accorderait mal avec le caractère conventionnel de l'Opéra du dix-septième siècle. Il semble avoir puisé son inspiration dans l'art japonais. Un vaste fond de couleur pure et un arrangement décoratif simple et austère sont les éléments essentiels de son système...⁵²²

Cette analyse n'est peut-être qu'un préjugé du critique pour qui l'œuvre de Craig appartient vraisemblablement à un mouvement de l'art moderne dont les principaux adeptes se réfèrent souvent à l'art japonais et subissent son influence. Car à cette période, Craig n'a pas vraiment découvert le théâtre oriental⁵²³. Toutes ses inspirations sont essentiellement dérivées de ses pratiques et de ses études théoriques occidentales. Il est influencé probablement par l'ami de Wilde, le peintre américain résidant en Angleterre, Whistler, qui admire l'estampe japonaise et ses couleurs ainsi que les Nabis en France. Effectivement, comme nous l'avons déjà noté, depuis la fin du 19^{ème} siècle, les peintres impressionnistes et symbolistes ont commencé à s'inspirer de la technique expressive de l'art japonais à travers les estampes de Katsushika Hokusai et Ando Hiroshige. Influencés par l'art japonais, les Nabis créent une nouvelle expression figurative et l'introduisent dans la scénographie du théâtre symboliste⁵²⁴. En 1900, la venue de Sada Yacco soulève l'enthousiasme des hommes de théâtre qui découvrent l'expressivité de la symbolique théâtrale ainsi qu'un corps gracieux, plastique, agile et robuste, qu'ils désirent aussitôt expérimenter en Occident. Par la référence à l'art japonais, l'influence de l'art oriental s'exerce ainsi directement ou indirectement sur la création scénique en Occident et consciemment ou inconsciemment sur les hommes de théâtre.

A cette période, la vision académique du théâtre est souvent considérée comme décadente par ceux qui tendent à chercher une nouvelle forme expressive du théâtre. Parmi eux, Craig qui porte « la haine de l'état du théâtre⁵²⁵ » est le plus radical. Il n'hésite jamais à condamner les défauts du théâtre réaliste conventionnel. La venue du théâtre oriental apporte des illustrations de la totalité de l'expression scénique, de la transmission de la tradition, du système symbolique, du caractère rituel, du jeu stylisé

⁵²² Cité par D. Bablet, *Edward Gordon Craig, op.cit.*, p. 63

⁵²³ « Craig s'est-il vraiment inspiré de l'art japonais ? Le moment n'est pas encore venu où il découvrirait le théâtre oriental, sa pratique de la scène, ses acteurs, ses marionnettes et ses masques. Quand à la peinture japonaise, il la connaît sans aucun doute, mais ce n'est que trois ans plus tard qu'il acquerra des portfolios d'œuvres chinoises et japonaises ». *Idem*.

⁵²⁴ Voir *supra*, p. 12-20.

⁵²⁵ G. Banu, *Le théâtre ou l'instant habité*, Paris, l'Herne, 1993, p. 20.

de l'acteur, faisant opposition à la conception occidentale du théâtre, en répondant idéalement à certaines tendances de l'« Art du théâtre » proposé par Craig. Selon Georges Banu, « le théâtre présent, pour Craig, est un théâtre d'après la Chute. Il suffit de le lire avec soin pour saisir qu'il ne reconnaît aucune progression, aucun processus dans le déclin : il ne décrit toujours que deux hypostases : l'ancienne, paradisiaque, originare, et l'actuelle, pervertie, démoniaque⁵²⁶ ». En comparaison avec le théâtre oriental dont l'expression scénique exprime naturellement son ancienne tradition originelle, le théâtre occidental sans tradition révèle son infériorité. Néanmoins, Craig ne perd pas espoir dans le théâtre occidental dont il espère la Renaissance :

Il serait facile de dresser un réquisitoire contre le théâtre et son ignorance de l'Art. Mais on ne frappe pas un être accablé, sinon dans l'espoir que ce coup ne le remette debout. Et notre théâtre d'Occident est bien bas. L'Orient possède encore un théâtre. Le nôtre tire à sa fin. Mais j'attends une Renaissance.⁵²⁷

L'intérêt particulier de Craig pour les théâtres orientaux

Toutes les citations précédentes de Craig sont tirées de sa première œuvre théorique, *The Art of Theater (1st dialogue) (De l'Art du Théâtre (1^{er} dialogue))*, publiée en 1905, dans laquelle Craig établit concrètement sa théorie préliminaire à explorer. Contrairement aux autres, Craig n'est pas immédiatement sensibilisé à l'apport de la tradition scénique orientale. Pour conduire la révolution de la « Renaissance » du théâtre occidental, Craig choisit d'expérimenter toutes les activités théâtrales afin d'établir sa théorie. Il esquisse maintes fois ses conceptions de la scénographie, de l'acteur, de la marionnette, et les crée en maquette. Il expérimente, applique, et diffuse inlassablement ses idées fertiles. On peut trouver sa piste à Londres, à Florence, à Paris, ou à Moscou. En mars 1908, il réalise l'un de ses grands projets. Il publie le premier numéro de sa revue, *The Mask*, dans laquelle Craig se permet de polémiquer contre ses adversaires et de préciser ses pensées et sa théorie sur ce que doit être le « Théâtre d'avenir ». Dans le premier prospectus de la publication, il annonce ses buts :

Le but de cette publication est de présenter à un public intelligent de nombreux aspects anciens et modernes de l'art du théâtre, trop longtemps négligés ou oubliés. Il ne s'agit pas d'essayer de participer à la soi-disant réforme du théâtre moderne – car il n'est plus temps de réformer.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁵²⁷ E.G. Craig, *De l'Art du théâtre, op.cit.*, p. 156.

Il ne s'agit pas d'avancer des théories qui n'ont pas encore été mises à l'épreuve, mais d'annoncer l'existence d'une vitalité qui se révèle déjà dans la beauté d'une forme définie fondée sur une ancienne et noble tradition. [...] *The Mask* représente le théâtre de l'avenir [...]. Le théâtre de l'avenir embrasse nécessairement tout ce qui concerne le théâtre du passé [...]. Sans une étude sérieuse du théâtre des anciens il serait impossible à l'homme de créer un théâtre nouveau, et c'est à cause du mépris manifesté à l'égard du théâtre ancien par ceux qui ont lancé au théâtre les prétendus « nouveaux mouvements », que ces nouveaux mouvements ont péri peu après leur naissance... »⁵²⁸

Craig affirme que l'étude de la tradition du théâtre des anciens est un guide majeur pour fonder le théâtre occidental à venir. Il ne faut pas s'appuyer sur une théorie radicale sans la tester préalablement. *The Mask* n'est donc pas une revue destinée à introduire des théories audacieuses ou des anecdotes théâtrales, mais bien à porter un regard rétrospectif sur les théâtres anciens, mineurs ou exotiques, comme ceux cités par Denis Bablet quand il mentionne « L'évocation du passé (*Commedia dell'Arte*, *Sacre Rappresentazioni*, mais toscans, etc.), la reproduction de textes ou de documents anciens ou ignorés (Serlio, Riccoboni, Gozzi, etc.), l'étude de formes théâtrales exotiques (théâtres d'Asie, etc.) ou d'arts plus ou moins négligés (marionnettes, etc.)⁵²⁹ ». Nous nous apercevons que, chez Craig, la nostalgie de la vitalité du théâtre des anciens suscite son intérêt pour l'étude rétrospective du théâtre qui doit lui permettre de retrouver les traditions ignorées ou oubliées. A travers son « Régisseur », il s'exprime ainsi sur le temps de Shakespeare : « Les vraies œuvres du théâtre à cette époque, c'étaient les « Masques », les « Pageants », légères et charmantes illustrations de l'Art du Théâtre⁵³⁰ ». Les théâtres orientaux, comme le *Nô* et le théâtre chinois, se caractérisent par les masques, les déguisements et l'atmosphère solennelle, exprimés naturellement dans leurs anciennes traditions qui évoquent certains théâtres occidentaux comme le théâtre élisabéthain. Logiquement, Craig va s'intéresser à ce théâtre oriental. Cependant, il n'entend pas reproduire ou imiter ses modes d'expression scénique. Il désire, dans la tradition des théâtres anciens, retrouver des lois perdues qui sont irremplaçables pour régir et exercer l'art du théâtre comme à son origine. Craig souligne cette importance des lois dans la tradition :

⁵²⁸ Cité par D. Bablet, *Edward Gordon Craig, op.cit.*, p. 129.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 129-130.

⁵³⁰ E.G. Craig, *De l'Art du théâtre, op.cit.*, p. 140.

Si l'on rejette les traditions, il faut en inventer de nouvelles. Comment faire sans lois ? On invente de nouveaux systèmes : de nouvelles lois, point. Car une loi est plus ancienne que ne peut l'être un système ; elle est fixée depuis l'origine des choses.⁵³¹

Certes, l'« Art du théâtre » proposé par Craig n'est pas un art nouveau, mais un art séculaire en Occident qu'il tend à reconstituer en se basant sur ses lois originaires et ses grandes traditions pour y puiser ce qui demeure éternellement valable. Pour atteindre cet objectif ambitieux, une recherche scientifique et universelle est obligatoire. Les théâtres d'Orient qui se conforment strictement à des lois traditionnelles deviennent donc la référence fondamentale. Craig affirme à ce propos :

Ce qu'étaient les lois du théâtre européen, la chose pourrait être établie par une enquête diligente et intelligente, surtout en comparant les résultats de cette enquête avec ces exemples de science et d'art théâtral que l'Inde, la Chine, la Perse et le Japon mettent encore à notre portée.⁵³²

Nous observons ainsi que ce qui pousse Craig à se référer aux traditions scéniques orientales n'est pas simplement leurs apparences exotiques et traditionnelles, mais bien les lois qui leur permettent de conserver exactement et de faire fonctionner dans la durée leur art du théâtre. C'est pourquoi, dans la revue *The Mask*, les théâtres orientaux sont des objets de recherche destinés à les faire découvrir à ses lecteurs, mais aussi à permettre à Craig lui-même de nourrir ses idées sur la révolution du théâtre occidental.

La position de Craig vis-à-vis de la référence à l'art en Orient

Grâce à son étude du théâtre universel et à la rédaction du *Mask*, Craig enrichit ses connaissances des théâtres orientaux⁵³³. Mais on ne retrouve pas, dans ses travaux de scénographie⁵³⁴, de formes évocatrices des traditions scéniques orientales. Bien que les notions d'« Art du théâtre » et de « Sur-marionnette » suggèrent certaines caractéristiques du théâtre en Orient, elles sont ébauchées avant ses études

⁵³¹ E.G. Craig, *Le théâtre en marche*, Paris, Gallimard, 1964, p. 116.

⁵³² *Ibid.*, p. 117.

⁵³³ « Craig publie des articles sur les théâtres hindou, chinois, japonais (*The Mask*, 1912-1914 et 1923) ». O. Aslan, *L'Acteur au 20^{ème} siècle*, Vic la Gardiole, L'Entretiens, 2005, p. 131.

⁵³⁴ Par exemples dans ses grands projets : « Screen » (cf. D. Bablet, *Le décor de Théâtre de 1870 à 1974, op.cit.*, p. 279-337) et « Hamlet » (cf. A. Ostrovsky, « Craig Monte « Hamlet » à Moscou », in *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*, dir. de M.-C. Autant-Mathieu, Paris, CNRS, 2005).

approfondies des théâtres orientaux⁵³⁵. Comment s'exercent donc les influences des traditions scéniques orientales sur la conception de Craig ? Chez lui, l'influence du théâtre en Orient reste problématique.

Dans les traditions scéniques orientales, Craig a senti une authenticité de l'art du théâtre. Pourtant, un tel théâtre appartient à l'Autre⁵³⁶. Craig écarte ainsi clairement le théâtre oriental du théâtre occidental car, d'une part, le théâtre oriental concerne la tradition de l'Autre dont la notion et la beauté restent inaccessibles à un Occidental et, d'autre part, ce théâtre est déjà un art idéal et stable auquel un autre art, l'occidental, ne peut plus emprunter. C'est pourquoi, Craig ne copie jamais dans ses créations scénographiques la formule de l'apparence scénique des théâtres orientaux. Cependant, il observe les principes et les techniques de cette expression artistique pour nourrir sa réflexion. Par exemple, considérant la mise en scène d'*Hamlet* à Moscou, il se rappelle véritablement, dans la première page de son cahier, le principe de l'art chinois pour la création :

Voyez comme les Italiens et les Chinois résolvent les difficultés en peinture. Ils présentent des éléments de la réalité (un mur de briques, une porte d'entrée ou un toit) de manière véridique et non pas vraie. Ils évitent ce qui est susceptible de changer : une ombre, un mouvement inachevé. Ils sélectionnent seulement les lignes qui peuvent se répéter à l'infini.⁵³⁷

Comme le symbolisme et l'anti-réalisme, l'art d'Orient offre un modèle suggestif contraire à l'imitation précise du réalisme. Craig voit peu sa forme exotique, mais surtout son artifice et son effet, il s'intéresse plus à sa qualité et sa technique d'expression artistique. Il s'y réfère, en y trouvant des principes à suivre puisque, selon lui, l'Art est engendré par un procédé précis et mesuré « basé sur le principe du parfait équilibre »⁵³⁸ qui garantit son authenticité. La perte des principes originaires entraîne la dégradation de l'art du théâtre en Occident, qui manque d'« une *forme* définie »⁵³⁹. De la sorte, Craig cherche à le rénover de manière scientifique et méthodique. Il est l'un des promoteurs importants de l'Ecole théâtrale car « le talent

⁵³⁵ La première publication de *L'Art du théâtre* date en 1905. Selon Denis Bablet, Craig rédige « L'Acteur et la Surmarionnette » en mars 1907 à Florence et le publie dans le deuxième numéro du *Mask* en avril 1908.

⁵³⁶ « L'Orient possède encore un théâtre. Le nôtre tire à sa fin ». E.G. Craig, *De l'Art du théâtre, op.cit.*, p. 156.

⁵³⁷ Cité par A. Ostrovsky, « Craig Monte « Hamlet » à Moscou », *op.cit.*, p. 34.

⁵³⁸ E.G. Craig, *De l'Art du théâtre, op.cit.*, p. 71.

⁵³⁹ « Ce qui manque à l'Art du Théâtre, c'est une *forme* définie ». *Ibid.*, p. 118

se développe par l'étude⁵⁴⁰ ». Il s'efforce d'apprendre les diverses techniques des métiers artistiques des théâtres du monde puisque l'« Art du Théâtre comporte tant de métiers divers, qu'il faut bien saisir dès le début que c'est une réforme *totale* et non partielle qui est nécessaire ; chaque métier étant en relation directe avec chacun des autres métiers, on ne peut donc rien attendre d'une réforme intermittente, inégale ; seule une progression systématique sera effective⁵⁴¹ ». Bref, il exige de celui qui prétend pratiquer authentiquement l'art du théâtre de savoir « combiner la ligne, la couleur, les mouvements et le rythme⁵⁴² » de la scène et d'avoir « le contrôle entier et absolu de la scène et de tout ce qui touche à la scène⁵⁴³ » et enfin d'être le « Régisseur, Directeur de la scène », ou plutôt un « Maître ès science de la scène »⁵⁴⁴.

Influencé par la doctrine énoncée dans *Poétique*, le théâtre occidental est composé de deux volets traditionnels ; le premier est que la dramaturgie est son essence artistique, le deuxième que la *mimesis* est le principe unique et suprême dominant le jeu scénique. A travers ces deux volets, Craig ne voit dans le théâtre occidental qu'un affaiblissement monotone de l'expression scénique et une expression artistique autre qui n'appartient pas à l'« Art du Théâtre ». Il veut ainsi, premièrement, transformer l'essence du théâtre en un « instrument »⁵⁴⁵ visible, où l'art est « né du geste – du mouvement – de la danse⁵⁴⁶ ». Puis, il tend à renoncer au jeu scénique conditionné par la *mimesis* car « cette idée de l'imitation de la Nature ; tant qu'elle subsistera, le Théâtre ne pourra jamais s'affranchir⁵⁴⁷ ». Ces conceptions de Craig diffèrent beaucoup de celles d'autres innovateurs.

Cependant, le théâtre naturaliste et le théâtre symboliste s'efforcent de renouveler les modes d'expression scénique en Occident. Le premier imite brutalement la nature réelle, en disposant les vraies choses sur scène pour créer une vision réaliste comme par la photographie. Le dernier emprunte directement aux autres arts (la peinture et

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 168.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 156.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 143.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁴⁵ « L'avènement d'un homme réunissant en sa personne toutes les qualités qui font un maître du théâtre, et la rénovation du théâtre en tant qu'instrument. Lorsque celle-ci sera accomplie, lorsque le théâtre sera un chef-d'œuvre de mécanisme, qu'il aura inventé sa technique particulière, il engendrera sans effort son art propre, un art *créateur* ». *Ibid.*, p. 156.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 92.

l'art oriental), en formant une scène fabuleuse et évocatrice correspondant à la poésie du texte. Mais Craig voit dans ce modernisme certaines tendances fâcheuses :

L'un des défauts du Théâtre d'Occident est de négliger les principes essentiels de l'Art : d'inventer ou de copier à la hâte de soi-disant changements qui attirent le public, mais ne servent point l'Art. C'est d'encourager le plagiat et l'imitation au lieu de développer les ressources personnelles.⁵⁴⁸

En fait, Craig cherche ouvertement l'inspiration, sans se soucier de son origine occidentale ou orientale. Il estime que l'on doit aller découvrir « toutes les régions du monde du Théâtre qui nous sont inconnues » et revenir « sur des terres déjà parcourues, avec l'arrière-pensée qu'on ne les a jamais consciencieusement explorées⁵⁴⁹ ». Mais quelles que soient les références, Craig souligne la nécessité pour l'artiste de les transformer systématiquement par sa créativité propre en « suivant progressivement les lois de l'Art » qu'il a découvertes. L'imitation hâtive et l'emprunt direct, attrayants pour les metteurs en scène, notamment parce que la tradition scénique orientale offre des moyens d'expression artistique opposés à ceux du théâtre en Occident, sont dangereux et vains pour l'Art du Théâtre. Les hommes de théâtre occidentaux se hâtent de s'emparer de ces moyens pour varier leurs mises en scène. Craig conseille ainsi des perspectives plus convenables :

Nous n'avons rien à gagner, comme le prétendent certains, à l'imitation pure et simple de telle ou telle forme ancienne de théâtre, de ses masques, de ses symboles, de ses conventions, de ses costumes ; c'est plutôt en recherchant l'esprit dont ces formes extérieures et ces accessoires sont l'expression que nous pouvons espérer trouver quelque chose de valable, avertissement ou encouragement, qui puisse nous aider à faire prendre forme aux masques, aux symboles et aux lois de notre théâtre à venir.⁵⁵⁰

C'est ainsi que, lorsque Craig se réfère au théâtre oriental, il voit plus son fondement conceptuel, c'est-à-dire, la philosophie artistique qui a nourri la formation de ses lois originaires et de ses pratiques d'expression scénique. Par exemple, la philosophie chinoise éclaire Craig sur sa conception d'un « Mouvement » théâtral par lequel il entend « le geste et la danse qui sont la prose et la poésie du mouvement⁵⁵¹ ». Ce « Mouvement » transcendant se rapporte à un ensemble intégrant les mouvements

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p.108.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p.189.

⁵⁵⁰ Cité par J. Jacquot, « Craig, Yeats et le théâtre d'Orient » in *Les théâtre d'Asie*, Paris, CNRS, 1968, p. 272.

⁵⁵¹ E.G. Craig, *De l'Art du théâtre*, *op.cit.*, p.158.

rythmiques, l'invisibilité textuelle et la visibilité scénique. Il s'agit d'une abstraction et Craig cite un extrait de la sagesse chinoise pour concrétiser sa conception :

Il est une chose dont l'homme n'a pas encore appris à se rendre maître ; une chose dont il ne soupçonne même pas qu'elle est là, toute prête à être abordée avec amour, invisible et cependant toujours présente, magnifique de séduction, et prompte à s'enfuir ; une chose qui attend la venue des hommes appropriés, prête à s'élever avec eux au-dessus du monde terrestre : et ce n'est rien d'autre que le Mouvement. On croit communément que les vérités ne peuvent se révéler qu'à l'aide de paroles. La sagesse chinoise elle-même a dit : « Les vérités spirituelles sont profondes et vastes, infiniment parfaites, mais difficiles à comprendre. Sans le secours des mots, il serait impossible d'en exposer la doctrine ; sans le moyen des images, on ne saurait en révéler la forme. Les paroles expriment la loi de deux et six, les images figurent le rapport de quatre et huit. N'est-ce point profond, infini comme l'espace, incomparablement beau ? »⁵⁵²

Dans l'élaboration de sa pensée artistique, Craig s'est tourné vers le symbolisme, en subissant inconsciemment l'influence de l'art oriental qui est à l'opposé de l'art occidental et correspond souvent à l'idée de ceux qui luttent contre le réalisme. On peut trouver certaines parentés entre la pensée artistique de Craig et l'art en Orient. Cet Orient où il n'est jamais allé et ne connaît que par les connaissances livresques et des conversations, devient un lieu évocateur de l'existence d'anciens trésors artistiques où l'on pourrait fouiller⁵⁵³. En particulier, la tradition artistique de symbolisation, qui passe par une cristallisation intellectuelle et culturelle, est appréciée par Craig. Il croit aussi, à tort, que la photographie, un moyen de copier la Nature sans la transformer, n'est jamais estimée par les Orientaux comme une œuvre artistique⁵⁵⁴. Nous nous rendons compte que dans la conception de Craig, l'Orient est un terme à la fois concret et idéalisé qui lui permet, d'une part, de rappeler des formes,

⁵⁵² *Ibid.*, p.72. Craig n'a pas précisé quelle est cette sagesse et où il avait trouvé cet extrait. Selon Lee Xing, le traducteur de *L'Art du Théâtre* en version chinoise, on ne peut pas trouver une parole de la sagesse chinoise comme celle-ci. Il y a de l'adaptation dans la traduction. Ayant demandé conseil à des philosophes chinois, il propose une parole dont la pensée est la plus proche de celle que Craig a citée. C'est la parole de Lao Tseu, dans le premier chapitre de *Tao Te king* : « La voie qui se laisse exprimer n'est pas la Voie de toujours. Le nom qui se laisse nommer n'est pas le Nom de toujours. Le Sans-Nom : l'origine du Ciel et de la Terre. Le Ayant-Nom : la Mère de tous les êtres. Se diriger vers le perpétuel Il n'y a pas, amène à contempler la secrète Essence ; se diriger vers le perpétuel Il y a, à contempler les bornes. Ces deux issus d'un même fond par le nom seul différent. Ce même fond s'appelle l'Obscur. L'Obscurité de l'Obscur, voilà la porte de tous les secrets ». cf., *Tao Te King*, tard. M. Conche, Paris, PUF, 2008.

⁵⁵³ « Je sais que l'Orient est la grande préoccupation du jour ; mais il n'est pas celle du théâtre. Chacun aujourd'hui recherche les vieux marbres, les bronzes et statuettes ; on fouille les tombeaux ; on farfouille dans les armoires en quête de crinolines de 1860 ; tout cela soulève des passions ». E.G. Craig, *Le théâtre en marche*, op.cit., p. 161.

⁵⁵⁴ « [...] l'Asie, où les gens les moins doués n'arrivent pas à comprendre la photographie, alors que l'Art leur paraît une manifestation claire et explicite ». E.G. Craig, *De l'Art du théâtre*, op.cit., p. 96.

des techniques, et des principes de la symbolique pour s'y référer et s'en inspirer, et d'autre part, de se construire un mythe qu'il peut définir subjectivement comme synonyme de « symbolique » ou « non-réaliste » afin d'illustrer sa théorie radicale quasiment utopique. Cet Orient qu'il connaît peu et de façon partielle est toujours profond, provoquant ainsi une forte ambivalence de Craig :

Les dangers de la connaissance ne cessent d'augmenter. Le danger de tout savoir sur l'Orient...quel danger! Plus nous savons, plus nous perdons. L'Orient semblait si loin jadis, il semble encore loin à certains...aussi éloigné que les étoiles. Comme elles brillent...et comme l'Orient brille...à distance. Enseignez-nous ce que sont les étoiles et leur lumière disparaîtra, et il n'y aura pas plus de lumière en nous.⁵⁵⁵

Remise en cause de la référence à la Nature

Craig remet en cause, dans le théâtre occidental, la tradition qui n'est pas authentiquement liée à l'« Art du Théâtre ». Afin de la reconstituer, il se réfère au théâtre oriental qu'il admire pour son intégrité, ses affinités avec l'art sacré, sa fidélité aux traditions et ses jeux dépassant le réalisme servile et l'imitation désordonnée de la réalité. Grâce à une tradition culturelle bien ancrée, les artistes du théâtre oriental peuvent se permettre de transformer tous les éléments appliqués en un système symbolique ordonné et simultanément d'affermir sa formule d'expression scénique, immuable et cependant adaptée à des pièces différentes. En suivant scrupuleusement les principes de la tradition, ils héritent et transmettent parfaitement leur art du théâtre. Cette tradition est une prérogative précieuse du théâtre oriental que l'on doit bien conserver afin que cet art ne se dégrade pas. Bien que les pays d'Orient se convertissent à la modernisation, Craig pense que l'art traditionnel ne gagne rien à cette modernisation :

Aujourd'hui, au Japon, toutes choses sont bien changées ; bien de ces changements sont à la fois nécessaires et bénéfiques. [...] De même, dans la vie de chaque jour, beaucoup de choses ont été transformées, et pour un but de perfectionnement. Mais que ces choses puissent être considérées comme des progrès, il ne s'ensuit nullement que l'art japonais puisse être perfectionné, lui aussi par la modification des méthodes et des matériaux qui ont servi, dans le passé, à atteindre de si grands résultats.⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ « The dangers of knowing are ever increasing. The danger of knowing all about the East...what a danger! The more we know the more we lose. The East seemed so far off once upon a time; to some it still seems as far...as far as the stars. How they shine...and how the East shines...in their distances. Instruct some of us in the stars and their light goes out, nor is there more light in us », cité par O. Taxidou, *The Mask*, Amsterdam, Hardwood Academic, 1998, p. 79. Traduit par nous-même.

⁵⁵⁶ E.G. Craig, *Le théâtre en marche*, op.cit., p. 116

Nous remarquons que dans la conception de Craig, la perfection de l'« Art du théâtre » est atteinte dès son origine. Dans le théâtre oriental, les traditions se sont transmises sans altération jusqu'à nos jours. Le théâtre occidental s'est renouvelé régulièrement et a perdu au fur et à mesure son caractère originel. Craig est d'accord avec l'observation de John Ruskin : « le théâtre moderne est perdu par le déploiement réaliste de sa mise en scène, lequel est contraire à l'art pur⁵⁵⁷ ». Craig critique aussi « cette tendance à imiter la nature [qui] n'a rien à voir avec l'Art [...], mais notre meilleur moyen de lutter contre elle est d'étudier les autres arts⁵⁵⁸ ». Le théâtre oriental est donc comme un autre art (une nouvelle ancienne forme d'expression scénique en Occident) ou un art de l'autre étudié par Craig pour lutter contre le réalisme et le naturalisme. En considérant le jeu de Sada Yacco, il réfléchit sur le rôle de la Nature :

La Nature semble toujours estimer que le vieux moyen de créer demeure encore le meilleur. Elle produit des résultats précisément par les mêmes méthodes qu'elle employait il y a des millions d'années. [...] L'artiste qui se conforme à cette loi de la Nature ne risque pas de beaucoup se tromper. Nous cherchons l'origine des choses, non point pour les copier, mais pour apprendre par quelle méthode et de quels matériaux elles furent faites.⁵⁵⁹

Dès son apprentissage, Craig a perçu dans le jeu de Henry Irving que la Nature est une source artistique où nous pouvons « trouver des symboles propres à exprimer » notre pensée⁵⁶⁰. D'après lui, la beauté de la Nature ne doit pas être imitée si on veut faire de l'Art. Dès que l'on imite exactement la Nature, on déroge à sa loi. « L'imitation est désagréable à toutes choses de la Nature ; elle agace, irrite, ou ennue⁵⁶¹ ». Une création qui viole la loi ne peut être un Art et peut être nuisible. C'est pourquoi Craig demande d'éviter « le soi-disant « naturalisme » tant dans les mouvements que dans les décors et les costumes. Le naturalisme n'a paru à la scène que lorsque la convention est devenue affectée, insipide⁵⁶² » comme le théâtre actuel en Occident.

Dans le théâtre oriental, tous les jeux scéniques sont une création artificielle symbolique même si elle est basée sur la Nature. L'artiste oriental ne prétend jamais s'approprier brutalement, par imitation, la beauté de la Nature et en faire son œuvre

⁵⁵⁷ Cité par E.G. Craig, *De l'Art du théâtre*, op.cit., p. 64.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁵⁹ E.G. Craig, *Le théâtre en marche*, op.cit., p. 233.

⁵⁶⁰ E.G. Craig, *De l'Art du Théâtre*, op.cit., p. 43.

⁵⁶¹ E.G. Craig, *Le théâtre en marche*, op.cit., p. 111

⁵⁶² E.G. Craig, *De l'Art du Théâtre*, op.cit., p. 63.

artistique. Il ne déroge pas à la loi de Nature, mais métamorphose intellectuellement la Nature par son inventivité artistique personnelle et engendre ainsi la symbolique de l'Art. Grâce à son caractère évocateur de la Nature, cet Art est reconnu et admiré par le spectateur. Au fur et à mesure, cette symbolisation est rattachée à la tradition, en devenant une cristallisation de la culture nationale. La poésie chinoise, comme le décrit François Cheng, a suivi le même processus d'élaboration artistique :

Parce que les Chinois sont des adorateurs de la Nature et qu'ils affectionnent les métaphores, la poésie chinoise, par une pratique ininterrompue durant trois millénaires, a littéralement transformé tous les beaux éléments de la nature en métaphores. Celles-ci cristallisent en elles tout le sensoriel, tout le charnel de l'univers vivant.⁵⁶³

Mettre en mouvement à la fois la passion instinctive et l'intellect raisonneur pour transformer la Nature en Art, cette tendance de l'artiste oriental emporte l'adhésion de Craig car selon lui, la création artistique est un produit de la symbolique et de la synthèse opérée entre la raison et la passion. Il affirme que : « vous pouvez chercher partout, vous ne trouverez aucun échantillon de grand art créé sans le gouvernement de la raison, comme sans l'impulsion de la passion⁵⁶⁴ ». La Nature inspire à Craig sa pensée artistique et sa création métaphorique, création qui, comme dans le théâtre oriental, se construit par la raison autant que par la passion. Le symbolisme est ainsi décrit par Craig comme « l'essence même du théâtre si nous voulons faire figurer l'Art du Théâtre à sa place⁵⁶⁵ ». Bref, la Nature n'est jamais un modèle que l'on pille, mais une source d'inspiration de l'esprit d'initiative pour créer méthodiquement l'« Art du Théâtre » selon Craig :

Mais tandis que vous vous instruisez ès choses du Théâtre et du métier, souvenez-vous que c'est du dehors, et non du Théâtre que vous tirerez l'inspiration réelle, c'est de la nature.⁵⁶⁶

Mise en cause de la femme en scène et de Sada Yacco

Selon Craig, l'art ne s'engendre que par un procédé bien huilé dont la discipline est stricte et rigoureuse. Il souligne : « On ne peut laisser le tempérament être une excuse à l'absence de discipline. Car c'est cela qui est en train de tuer le théâtre⁵⁶⁷ ». La sensibilité et l'instabilité du tempérament féminin est souvent rebelle à cette discipline,

⁵⁶³ F. Cheng, *Cinq méditation sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 61.

⁵⁶⁴ E.G. Craig, *Le théâtre en marche*, op.cit., p. 110.

⁵⁶⁵ E.G. Craig, *De l'Art du Théâtre*, op.cit., p. 225.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁶⁷ E.G. Craig, *Le théâtre en marche*, op.cit., p. 224.

et fait échouer la création artistique. Il semble à Craig que la femme peut jouer des « instants mémorables », mais il ne s'agit pas alors d'œuvre d'art⁵⁶⁸ puisque l'art du théâtre doit être stabilisé. Le naturel féminin est fatalement inadapté à cet art :

La femme, belle, noble, intelligente comme elle peut l'être souvent dans notre vie de tous les jours, est une perpétuelle menace pour l'existence de l'art du théâtre et pour une heureuse administration de la scène.⁵⁶⁹

Craig affirme que le théâtre est un métier réservé uniquement à l'homme. Il veut que « la direction du navire, ou du théâtre, soit dans les mains d'un homme et d'un seul, et qui soit lui-même essentiellement discipliné⁵⁷⁰ ». En fait, Craig est misogyne. Son préjugé personnel envers la femme s'insère dans ses idées théâtrales. Par ses études, Craig découvre la conformité de sa conception théâtrale à la tradition du théâtre japonais, où les rôles féminins sont joués par l'homme :

Il y a des siècles que l'Orient a compris que seul l'esprit masculin convenait aux spectacles du théâtre. L'acteur avait appris à fond sa leçon ; il se contentait de cacher sa personne, et de même sa personnalité d'homme sous un masque et sous une robe ; il avait appris à estimer à sa valeur le résultat de cette pratique. Il suivait en cela les pas de la nature, où toujours le Créateur demeure caché.⁵⁷¹

Nous remarquons que Craig ignore la vérité de cette tradition du théâtre nippon car, effectivement, cette réalité ne provient pas d'une préférence pour l'esthétique masculine ou du fait que l'esprit masculin convient mieux aux spectacles du théâtre, mais d'un problème social (la prostitution féminine). Etant donné que la femme est exclue de la scène du théâtre japonais, l'homme joue les rôles féminins, en s'inscrivant dans la tradition de l'*onnagata* (forme féminine). Depuis l'interdiction faite aux femmes de monter sur scène au 17^{ème} siècle, Sada Yacco est la première femme japonaise intervenant sur le plateau. Dans l'Exposition Internationale de 1900 à Paris, elle provoque l'admiration frénétique des Occidentaux pour l'acteur-danseur de la tradition orientale. Son arrivée en Angleterre pour un spectacle devant la reine Victoria donne à Craig l'occasion d'assister à sa représentation. Pourtant, ayant vu le

⁵⁶⁸ « Mais la valeur de beaucoup d'instants mémorables ne compense pas la perte de douze pièce magnifiques, ni celle du sang-froid de tout le monde, par surcroît. Shakespeare, ou bien tel grand auteur, ne doit pas être apprécié pas des instants, mais sur la pièce entière, et sur toute l'œuvre de sa vie. Or nous sommes fous de telle ou telle actrice, à cause de tels de ses « instant » ! » *Ibid.*, p. 222.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 226.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 224.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 233.

spectacle de Sada Yacco, Craig reste peu séduit par cette « Duse japonaise »⁵⁷². A priori, sa féminité est déjà un facteur négatif pour Craig. En outre, elle fait une entorse à la tradition du théâtre japonais et par là initie une modernisation synonyme d'occidentalisation. Elle modifie ce que Craig apprécie (la tradition scénique orientale) et se réfère à ce qu'il abhorre (le parti-pris réaliste du théâtre occidental). Sada Yacco est l'antithèse de l'acteur selon Craig :

Sada Yacco a été la première femme à paraître sur une scène japonaise. L'innovation fut regrettable. Que fit Sada Yacco ? Elle s'en vint en Europe pour y étudier la technique des théâtres modernes, et visita plus particulièrement l'Opéra de Paris, avec l'arrière-pensée d'introduire et d'inaugurer dans son pays un théâtre pareil, et aussi, il faut croire, convaincue qu'elle ferait ainsi progresser l'art japonais. Il ne peut y avoir aucune hésitation à dire qu'elle a fait, en réalisant son projet, un tort grave tant à son pays qu'au théâtre japonais même. L'art ne trouvera jamais mieux, comme « nouveau » moyen de créer, que ce moyen tout primitif que la nation avait appris de la Nature, d'où les enfants tirent leurs meilleures leçons.⁵⁷³

Du point de vue de Craig, on ne peut pas renouveler la tradition du théâtre oriental tant cet art est parfait. En revanche, on doit bien la garder et s'y référer pour revitaliser celle du théâtre occidental. Cependant, afin de rénover la tradition du théâtre japonais, Otojiro Kawakami a été influencé par le réalisme occidental et a créé de nouveaux spectacles où l'interprétation de Sada Yacco comme *Geisha* fait plutôt référence à un jeu mimé et dansé qu'à la pure tradition scénique orientale. De fait, la troupe de Kawakami ne montre pas vraiment aux Occidentaux un théâtre de la tradition nipponne comme le *Nô* ou le *Kabuki*, mais un théâtre mêlé d'exotisme et Craig est donc peu intéressé. Dans son article, *Sada Yacco*, il n'écrit rien sur le jeu de Sada Yacco qui enthousiasme les Occidentaux. A contrario, il prend Sada Yacco comme un exemple négatif de l'art du théâtre⁵⁷⁴, en mettant en cause la femme en scène. Selon lui, l'art est une création faite de rigueur que seuls les hommes qui « se consacrent au théâtre prennent toujours très au sérieux en tant qu'artistes⁵⁷⁵ ». Le naturel féminin est contraire à ce principe artistique de rigueur. C'est la raison pour laquelle, il déclare :

⁵⁷² J. Lorrain, *Mes Expositions universelles (1889-1900)*, Paris, Honoré champion, 2002, p. 261.

⁵⁷³ E.G. Craig, *Le théâtre en marche*, op.cit., p. 234.

⁵⁷⁴ « L'admission des femmes sur la scène est tenue par certains pour avoir entraîné la déchéance du théâtre européen ; il est à craindre qu'elle ne soit appelée à réserver le même désastre au Japon, où l'on annonce que Madame Sada Yacco entend non seulement utiliser les femmes pour remplir les rôles féminins, mais introduire, sur la scène qu'elle inaugure, d'autres coutumes, inspirées des mœurs occidentales ». *Idem*.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 235.

Si l'on veut réformer le théâtre, l'amener à la condition nécessaire pour qu'il devienne un grand art, il faut obtenir tout d'abord que les femmes quittent la scène. J'arrive à cette conclusion, premièrement par l'étude que j'ai faite de l'histoire du théâtre, en second lieu à cause de la très grande admiration que j'éprouve pour les femmes, et par la connaissance, il est vrai limitée, que j'ai d'elles.⁵⁷⁶

Malgré tout, le jeu de Sada Yacco dans *Geisha* est une forme d'expression artistique d'acteur qui impressionne Craig. En novembre 1911, lorsque la troupe Hanako tourne en Italie, il écrit dans sa revue *Mask* un compte rendu du spectacle. Il apprécie « ainsi qu'il l'avait déjà remarqué chez Sada Yacco, ce « mépris pour l'expression psychologique donnée par le visage et la voix » qui qualifiait avant tout le jeu de l'acteur japonais⁵⁷⁷ ». Est-ce que Craig maintient les raisons de son exclusion des femmes dans le théâtre ? Même Craig prévoit toujours un théâtre de l'avenir. Il est évident que sa « conclusion » est inacceptable pour la plupart des metteurs en scène aujourd'hui. Effectivement, il ne s'agit pas vraiment d'une réflexion sur l'esthétique théâtrale, mais plutôt de la haine et du mépris de Craig pour la femme comme sa compagne Isadora Duncan l'explique :

Gordon Craig, l'artiste, était un rêveur, un idéaliste, un créateur. Gordon Craig, l'homme, était la victime de sa jalousie diabolique. [...] Il était jaloux de ma famille, jaloux de mon école, jaloux même de mes idées. [...] Et pourtant Gordon Craig goûtait mon art plus que personne. Mais son amour-propre, sa jalousie d'artiste ne lui permettaient pas d'admettre qu'une femme pût avoir du talent.⁵⁷⁸

La Sur-marionnette et l'acteur oriental

Dans l'œuvre *Sur le Théâtre de marionnettes*⁵⁷⁹, Kleist révèle la parfaite machinerie de la marionnette effectuant, exactement et sans irrégularité, de façon répétitive et sans fatigue, le même mouvement. La supériorité du jeu de marionnette s'oppose au vice du corps humain faible et fragile qui est un matériel impropre à la stabilité de la représentation. Kleist suscite un sujet du jeu médiocre de l'acteur vivant que l'on tend à chercher à remplacer. Par ailleurs, dans le théâtre symboliste, l'incarnation du personnage dans un être de chair et la dématérialisation de l'univers scénique sont une contradiction insoluble. Le corps de l'acteur est un obstacle permanent à l'expression de l'esprit. L'exclusion de l'homme dans le théâtre est ainsi un rêve afin d'atteindre la

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 226.

⁵⁷⁷ G. Lista, *Loïe Fuller*, Hermann Danse, Paris, 2006, p. 342.

⁵⁷⁸ I. Duncan, *Ma vie*, Paris, Gallimard, trad. J. Allary, 1932, p. 187.

⁵⁷⁹ H.V. Kleist, *Sur le Théâtre de marionnettes*, trad. J. C. Schneider, Rezé, Séquences, 1991

perfection du théâtre symboliste. L'usage du corps humain dans le théâtre est problématique et provoque des réflexions esthétiques et philosophiques. Selon l'idée de Diderot, l'acteur est comme un pantin merveilleux. Le corps vivant est-il ainsi remplaçable par le pantin inanimé dans la représentation théâtrale ? Ou le corps humain peut-il atteindre un état de déshumanisation absolue comme un pantin ? Des problèmes inextricables se posent concernant la pratique théâtrale d'un acteur idéal. Craig les affronte et présente son acteur idéal : la Sur-Marionnette.

En ce qui concerne la rénovation de l'« Art du Théâtre », Craig estime que le théâtre est comme un « instrument » dont la machinerie doit être maîtrisée et ordonnée par la seule autorité supérieure du Régisseur. Sinon les émotions personnelles de l'interprète constituent un obstacle. D'ailleurs, le corps humain, cette matière au théâtre, est peu fiable à cause de certains symptômes somatiques ainsi qu'à cause de son affection et de sa trop grande conscience de soi. Il est impossible à l'acteur de contrôler totalement et en permanence les mouvements de son corps, de sa physionomie et de sa diction. L'acteur est donc inconstant et inadapté à l'« Art du Théâtre ». C'est la raison pour laquelle Craig ne croit pas à une authenticité artistique du jeu de l'acteur⁵⁸⁰ car « nous ne pouvons nous servir que de matériaux [dont] nous [usons] avec certitude. Or l'homme n'est pas de ceux-là ». ⁵⁸¹ En définitive, il déclare : « l'acteur [doit] disparaître ; à sa place nous verrons un personnage inanimé – qui portera si vous voulez le nom de « Sur-Marionnette »⁵⁸² ». Mais qu'est-ce que la Sur-marionnette ? Est-t-elle un acteur de chair transmué ou un pantin personnifié ? Craig s'explique :

La super-marionnette, c'est le comédien avec le feu en plus, et l'égoïsme en moins ; avec le feu sacré, le feu de dieux et celui des diables, mais sans la fumée et sans la vapeur qu'y mettent les mortels.⁵⁸³

Une telle conception originale quasi utopique suscite sans arrêt des malentendus, des exégèses captieuses et des interprétations partielles. On ne peut en découvrir la richesse que par le dépassement de son apparence paradoxale. A coup sûr, il ne s'agit

⁵⁸⁰ « Le Jeu de l'Acteur ne constitue pas un Art ; et c'est à tort qu'on donne à l'acteur le nom d'artiste. Car tout ce qui est accidentel est contraire à l'Art. L'Art est l'antithèse du Chaos, qui n'est autre chose qu'une avalanche d'accidents. L'Art ne se développe que selon un plan ordonné ». E.G. Craig, *De l'Art du Théâtre*, *op.cit.*, p. 80.

⁵⁸¹ *Idem.*

⁵⁸² *Ibid.*, p. 97.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 36.

pas simplement d'un acteur imaginaire, mais d'un acteur idéal que Craig tend à concrétiser sur la scène. Denis Bablet l'explique :

Cela ne signifie pas du tout que, selon Craig, la marionnette doive remplacer l'acteur sur la scène. Il faut seulement débarrasser le théâtre des faiblesses de l'acteur. La surmarionnette, c'est l'acteur qui, en acquérant certaines qualités de la marionnette, s'est libéré de ses servitudes.⁵⁸⁴

D'après Craig, le théâtre est divisé en deux catégories : le théâtre en Occident et le théâtre en Orient. Sa rénovation ne vise que le théâtre en Occident dont l'« Art du Théâtre » se dégrade et dont l'acteur, profane, s'inscrit dans le médiocre réalisme. Craig s'intéresse au théâtre oriental parce qu'il trouve dans l'acteur oriental, un acteur aussi idéal que sa Sur-marionnette :

On m'a parlé (depuis que j'écris sur la surmarionnette) d'une race d'acteurs, qui existe (et dont quelques représentants observent aujourd'hui la tradition et qui serait qualifiée pour faire partie du théâtre le plus durable qu'il soit possible de concevoir). Lorsque j'entendis parler de cela, je fus abasourdi – agréablement abasourdi. On m'a dit que cette race d'acteurs était si noble qu'elle n'épargnait aucun effort pour se discipliner, qu'elle le faisait avec tant d'austérité que, chez elle, toute faiblesse de la chair avait été déracinée, qu'il ne restait rien que des êtres parfaits. Mais voilà ; cette race d'acteurs n'était pas européenne, ni américaine ; il s'agissait d'acteurs indiens.⁵⁸⁵

Cependant, sa croyance tenace en la faiblesse du corps humain et son expérience de l'acteur occidental, incitent Craig à douter des vertus de l'acteur oriental car celui-ci est aussi un homme, un corps de chair. Sans avoir pu vérifier par lui-même ce qui lui est rapporté, Craig doute que l'acteur oriental puisse être véritablement la Sur-marionnette qu'il appelle de ses vœux. Et, même si l'acteur oriental l'était, il est enraciné dans une tradition qui n'a aucun rapport avec le théâtre en Occident. En un mot, Craig admet cependant la supériorité de l'acteur oriental, bien que celui-ci n'égale pas vraiment sa Sur-marionnette. En conséquence, l'acteur occidental doit aussi s'inspirer de l'acteur oriental :

Je ne suis point sceptique. J'accepte donc l'information, quelque neuve qu'elle soit pour moi, et la présente ici comme une chose possible, même quand nous voyons et entendons ce que voient nos yeux étonnés et ce qu'entendent nos oreilles, quand nous sommes devant les acteurs d'Occident. Si l'acteur d'Occident peut devenir un jour ce qu'on me dit et que fut et qu'est encore l'acteur oriental, je retire ce que j'ai dit dans mon essai intitulé : *De l'acteur et de la surmarionnette*.⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ D. Bablet, *Edward Gordon Craig, op.cit.*, p. 137.

⁵⁸⁵ E.G. Craig, *Le théâtre en marche, op.cit.*, p. 69.

⁵⁸⁶ *Idem*.

Malgré le doute de Craig lui-même, on ne peut plus nier que l'acteur oriental soit comme un modèle concret et essentiel pour la Sur-marionnette, surtout lorsque l'on admet qu'elle est un « acteur »⁵⁸⁷. L'homme doit se transmuier en marionnette sacrée, en inventant la symbolique de son personnage et ainsi renouveler son jeu comme l'acteur oriental en fonction des éléments de la mise en scène. Craig illustre sa conception par des propositions concrètes :

L'action de l'acteur sera un débit artificiel. Acteurs : ils seront travestis au point qu'on ne puisse les reconnaître, comme sont les marionnettes. Gestes : conventionnels, d'après un système donné. Masques. Expression : dépendant des masques et des gestes conventionnels, tous deux dépendant eux-mêmes de l'habileté de l'acteur.⁵⁸⁸

Ces préconisations, à l'évidence, ont une grande parenté avec le jeu traditionnel de l'acteur oriental. Certes, Craig ne cherche jamais dans ses études à piller la forme de l'expression scénique du théâtre en Orient. Mais il ne peut éviter l'assimilation de ses aspirations avec le théâtre oriental car celui-ci est à l'opposé de ce théâtre occidental dont Craig dénonce la défaillance réaliste, et de plus se révèle être un modèle du symbolisme auquel Craig aspire. Craig ne peut pas ainsi se passer des apports du théâtre en Orient pour penser sa rénovation théâtrale et concrétiser sa Sur-marionnette. En Occident, la marionnette n'a plus de rapport avec le sacré divin, et elle est tenue pour une pratique périmée, ce que Craig déplore : « Donc : danse, pantomime, marionnette, trois éléments essentiels de l'ancien art dramatique qu'on a laissés monter en graine. Et les gens se demandent pourquoi l'art dramatique d'aujourd'hui est si banal en qualité !⁵⁸⁹ » Mais pour Craig, la marionnette est essentielle pour relier le théâtre avec la divinité puisqu'elle « est la descendante des antiques idoles de pierre des temples, elle est l'image dégénérée d'un Dieu⁵⁹⁰ ». Grâce à elle, le théâtre peut conserver son caractère sacré en communiant avec l'esprit du spectateur. En Occident, il a été mis fin à cette digne mission de la marionnette. Afin de la réhabiliter, Craig évoque l'origine de la marionnette, une ancienne histoire de guignol en Orient :

⁵⁸⁷ « Heureusement pour nous, un des collaborateurs de Craig l'a « trahi ». Un journaliste anonyme publie dans le *Kansas City Star* du 12 mars 1910 un entretien que Michael Carmichael Carr lui accordé. La sur-marionnette y est définie comme « un acteur enserré dans une sorte d'armure, de manière à ce qu'il ne puisse faire que des gestes gracieux, lents et amples » ». P. Le Bœuf, « Edward Gordon Craig et la marionnette » in *Craig et la marionnette*, dir. P. Le Bœuf, Paris, Actes Sud/BNF, 2009, p. 19.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁸⁹ E.G. Craig, *Le théâtre en marche*, *op.cit.*, p. 158.

⁵⁹⁰ E.G. Craig, *De l'Art du Théâtre*, *op.cit.*, p. 97.

L'Asie vit son premier royaume, sur les rives du Gange. On lui construisit une demeure [...] ; jardins tout emplis d'un silence immobile Seul dans la fraîcheur secrète des salles du palais, l'esprit alerte de ses suivants était en mouvement. Ils préparaient une fête digne de lui, qui célébrait le génie qui lui avait donné naissance. D'où vint la cérémonie. Il y prit part ; c'était la glorification de la Création, l'antique action de grâce, l'hymne exubérant de la vie, et celui, plus grave, d'une existence à venir, par-delà le voile de la Mort. Devant la foule bronzée des adorateurs parurent les symboles de tout ce qui est en ce monde et au Nirvana ; les symboles du bel arbre, des monts, des richesses qu'ils renferment ; symboles du nuage, du vent, de toutes choses ailées ; symbole de la plus rapide d'entre elles : de la pensée, du souvenir ; symboles de l'animal, du Bouddha, de l'homme – et voici où intervient la figurine, l'original de cette marionnette que vous avez tant raillé.⁵⁹¹

Comme un lieu romanesque, cet Orient moins connu à l'époque en Occident, devient une fantaisie chez Craig. Cet Orient suscite l'imagination illimitée de Craig qui transforme toute apparence naturelle en symbolique. C'est là où l'artiste se lie avec le sacré, en créant l'œuvre symbolique dans lequel l'« esprit du Mouvement »⁵⁹² s'inscrit profondément. Grâce à cet esprit, le spectateur sent métaphysiquement une vie dans l'œuvre artistique en dépit de sa forme morte⁵⁹³. La Mort devient une métaphore qui est au-delà la Vie ; une Vie supérieure sacrée d'un mortel prend corps dans la Sur-marionnette qui est plus animée que l'acteur et qu'une marionnette ordinaire. De la sorte, la Mort signifie un déracinement du naturel humain, et ressuscite dans la Sur-marionnette comme Craig l'explique :

Je rechercherai plutôt à entrevoir cet esprit que nous appelons Mort – à invoquer les belles créatures du monde imaginaire, ces êtres morts que l'on dit froids et qui, souvent, me semblent plus chauds et plus vivants que ce qui se proclame Vie. Les ombres – les esprits – ont pour moi une beauté et une vitalité bien supérieures à celles des hommes et des femmes.⁵⁹⁴

L'Orient, ce « monde imaginaire » dont Craig invoque les « belles créatures », est créé en fait par Craig lui-même comme l'Orientalisme qu'Edward Saïd analyse : « L'Orient a presque été une invention de l'Europe, depuis l'Antiquité lieu de fantaisie, plaine d'êtres exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, d'expériences extraordinaires⁵⁹⁵ ». Cet Orient imaginé et éloigné de la réalité moderne en Occident a offert à Craig un espace-temps mystique dont il s'inspire pour

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 100.

⁵⁹³ « De même en Asie, les maîtres oubliés des Temples et de leurs trésors ont empreint chaque pensée, chaque parcelle de leur œuvre de ce sens du rythme calme, semblable à la mort, qu'ils exaltaient et honoraient ». *Ibid.*, p. 103.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁹⁵ E. Saïd, *L'Orientalisme*, Paris, Seuil, 2003, p. 13.

concevoir un théâtre symbolisé par la « Mort » qui nous « emporte au-delà de la réalité ». « C'est ce sentiment d'être au-delà de la réalité qui caractérise tout art vraiment grand⁵⁹⁶ ».

Certes, on ne peut pas dénier que Craig connaît vraiment et scientifiquement les traditions du théâtre oriental comme le *Nô* et le théâtre indien grâce à la rédaction de *The Mask* et des entretiens avec des artistes orientaux. Mais en 1907, date de la conception de la Sur-marionnette, le théâtre en Orient est encore un champ inexploré par Craig. D'ailleurs, bien que Craig admire la perfection du jeu traditionnel de l'acteur oriental, il reste toujours nostalgique à cause d'une méfiance du naturel humain actuel et du constat que la tradition est en voie de disparition. Il regrette ainsi : « Au cas où l'homme serait incapable de retourner à cet ancien niveau de l'Orient, il ne nous restera rien d'autre à faire que de façonner nous-mêmes quelque chose qui, dans l'art créateur et durable que nous envisageons, représenterait l'Homme⁵⁹⁷ ». C'est la raison pour laquelle il ne se réfère pas à l'acteur oriental pour renouveler l'acteur occidental, mais plus radicalement, aux marionnettes d'Inde, de Java, du Japon pour concrétiser sa Sur-marionnette.

Conclusion

Chez Craig, l'influence de l'Orient est toujours implicite bien que l'on puisse observer beaucoup de parentés entre sa théorie et le théâtre oriental. Dans la rédaction de *The Mask* et de ses divers écrits, Craig donne son point de vue sur les théâtres orientaux. Ces documents, bien entendu, promeuvent la connaissance et la recherche du théâtre en Orient pour les Occidentaux et lui-même. Mais, dans ses œuvres concernant la mise en scène (gravure, esquisse, décor, scénographie), on perçoit peu de rapport direct avec la tradition scénique orientale. Afin d'éviter l'imitation et le plagiat du théâtre en Orient, Craig n'a jamais utilisé volontairement les images exotiques de l'art oriental et la forme d'expression scénique orientale dans sa création. L'Orient, pour lui, n'est qu'un lieu nostalgique métaphysique où il réfléchit à la Sur-marionnette et les théâtres orientaux ont des traditions ancestrales dont il approfondit les principes et les techniques d'expression scénique pour trouver la loi du théâtre universel et établir la tradition du théâtre occidental à venir. On remarque ainsi que Craig s'appuie sur le

⁵⁹⁶ E.G. Craig, *Le théâtre en marche*, op.cit., p. 160.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 70

théâtre oriental défini comme un « rêve réalisé » pour définir sa vision radicale quasi utopique du théâtre, mais ses théories principales, concernant l'« Art du Théâtre » et la « Sur-marionnette » ne sont pas directement influencées ou inspirées par ce théâtre exotique.

En concevant l'idée du théâtre, Craig garde fortement ses identités masculine et occidentale qui freinent son enthousiasme pour le jeu de femme et la tradition scénique orientale. Il admire, certes, le jeu de Sada Yacco et la danse de son amante, Isadora Duncan, mais il veut les expulser du théâtre à cause de leur naturel féminin. Il apprécie, certes, le théâtre en Orient comme un art profond et sublime, mais il est très circonspect devant cette référence exotique qui risque de faire perdre le génie propre du théâtre occidental :

Je pense qu'il n'est pas nécessaire de mentionner l'Orient, quand on parle des développements possibles de l'art occidental ; non que je manque de respect pour ce que l'Orient possède et peut produire, mais il est dangereux de se familiariser trop tôt avec l'évolution mûrie à l'étranger d'un art qui devrait se « redégager » de son terrain d'origine. Après avoir travaillé pendant de nombreuses années, cherché les voies et les moyens de créer ce qui, enfin, nous apparaît de jour en jour plus clairement, il sera permis de s'aventurer dans cet Orient avec plus d'assurance, pour y trouver aide et encouragement.⁵⁹⁸

En 1935, lorsque Mei Lan-Fang tourne en Russie, Craig est accueilli à Moscou par Meyerhold, Taïrov et Amaglobeli pour visiter le musée du théâtre et l'exposition consacrée aux activités du théâtre russe depuis la révolution. Craig n'a pas l'occasion d'assister à la représentation de Mei Lan-Fang qu'il ne rencontrera que dans le spectacle *Turandot* au Théâtre de Vakhtangov et dans des réunions privées et officielles où leur amitié naîtra. Bien que Craig reconnaisse que le jeu de l'acteur chinois exprime des caractéristiques d'une poupée vivante correspondant à sa Sur-marionnette, son travail est déjà focalisé sur la scénographie et la vraie marionnette. On ne peut pas ainsi découvrir l'influence de Mei Lan-Fang sur Craig. Effectivement, selon l'observation du professeur Tian Min, avant la rencontre de Craig avec Mei Lan-Fang, Craig depuis les années 30, est déjà moins intéressé par le théâtre oriental.⁵⁹⁹

En définitive, la théorie de Craig emprunte peu directement aux traditions scéniques orientales, mais le théâtre en Orient lui offre au moins des références pour lutter

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁹⁹ cf., Tian Min, « Edward Gordon Craig, Mei Lan-Fang, et le théâtre chinois », in *Theatre research International*, Vol. 32 no.2, 2007.

contre son premier ennemi, le réalisme, et enrichit sa connaissance du théâtre universel pour inspirer sa théorie essentielle et sa pratique de la scène, son génie que Stanislavski apprécie : « Le secret de Craig résidait dans sa merveilleuse connaissance de la scène et son intuition scénique. Craig était avant tout un régisseur de génie⁶⁰⁰ ».

⁶⁰⁰ C. Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, Lausanne, L'âge d'homme, 1999, p. 417.

Vsevolod Meyerhold

Meyerhold : ses sources d'inspirations et son Studio-Théâtre

En 1898, Meyerhold est admis au Théâtre d'Art de Moscou dirigé par Nemirovich-Danchenko et Stanislavski, où il se forme au métier d'acteur. Au fil du temps, la routine du jeu réaliste l'ennuie, il confie : « Je suis plus souvent malheureux qu'heureux, mais je trouverai le bonheur dès que je cesserai de m'absorber dans les analyses, dès que je recouvrerai mes forces pour me jeter dans une lutte active. [...] J'ai envie de bouillonner, de me faire torrent pour créer, pas seulement détruire, mais créer en détruisant⁶⁰¹ ». Il quitte ainsi son poste en 1902 pour se consacrer à sa propre recherche théâtrale, qui va très vite le conduire à s'intégrer aux divers mouvements en « -isme »⁶⁰² voulant moderniser et restaurer la culture artistique théâtrale. La lecture de Biely et de Maeterlinck renforce l'intérêt Meyerhold pour le symbolisme⁶⁰³. Il se nourrit aussi par la suite de « l'esprit constructiviste et futuriste »⁶⁰⁴. Le théâtre meyerholdien crée ainsi de nouvelles mises en scène où il est successivement possible de distinguer au fil des années l'influence du symbolisme, du formalisme, du constructivisme, ainsi que de l'avant-gardisme. Dans l'ensemble de sa production scénique, il utilise toutes les machineries théâtrales (l'éclairage, le décor, la scénographie et l'architecture) et amalgame les diverses techniques de jeu (la danse, la *commedia dell'arte*, le cirque, le théâtre de foire et le théâtre oriental).

Pour sa pratique scénique, Meyerhold s'inspire essentiellement des écrits de Briousov qui lui apprend une « convention consciente »⁶⁰⁵, mais aussi de Wagner,

⁶⁰¹ V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome I 1891-1917*, trad. B. Picon-Vallin, Lausanne, L'âge d'homme, 1973, p. 57.

⁶⁰² A cette époque, l'activité artistique est très vivante dans les groupes désignés par des noms en « -isme » qui soulignent leur tendance essentielle. « En Russie – écrit Wanda Bannour – aux côtés du néo-impressionnisme et de l'envoûtant symbolisme de Vroubel, prolifèrent futuristes, acméistes, rayonnistes, constructivistes, suprématises, explorant toutes les possibilités voire même soulignant les impasses de l'art ». W. Bannour, *Meyerhold*, Paris, La Différence, 1996, p. 120.

⁶⁰³ B. Picon-Vallin, *Meyerhold*, Paris, CNRS, 1999, p. 28.

⁶⁰⁴ W. Bannour, *Meyerhold*, *op. cit.*, p. 122.

⁶⁰⁵ « Briousov défend le maintien de la convention sur scène, mais non pas de cette convention-cliché qui consiste, pour des acteurs entreprenant de parler sur scène comme dans la vie et qui ne savent pas le faire, à souligner artificiellement des mots, à faire des mouvements de mains ridicules, à soupirer d'une manière particulière, etc..., ni de cette autre convention utilisée par le décorateur qui, voulant montrer sur scène une chambre comme dans la vie, construit un pavillon à trois murs. Briousov ne saurait

d'Appia, de Craig qui prônent une hiérarchie des moyens d'expression artistique, tous orientés vers la suggestion symbolique, pour faire évoluer le théâtre. Il apprécie aussi la pratique de la mise en scène chez Reinhardt. En outre, la lecture de Georg Fuchs attire l'attention de Meyerhold sur le théâtre en Orient⁶⁰⁶. Fuchs publie, en 1908, *Die Revolution des Theaters (La Révolution du Théâtre)*, dans lequel il parle de ses nouvelles conceptions théâtrales, comme l'unité du théâtre, le jeu physique de l'acteur, et l'expression scénique se référant au théâtre japonais :

L'acteur et le spectateur, la scène et la salle ne sont pas en opposition du fait de leur nature et de leur origine. Il y a une unité. Le théâtre japonais préserve cette unité au moyen du pont par lequel l'acteur gagne la scène à partir de la salle elle-même.⁶⁰⁷

C'est non seulement la danse mais tous les exercices physiques qui sont utiles à l'acteur, particulièrement les acrobaties. [...] L'art de Kawakami et Sada Yacco, que nous avons trouvé si captivant, ne peut être compris si on ne prend pas en compte certaines bases de formation à l'expression physique et orale. L'acteur japonais ne crie pas et ne déclame pas. On parle rarement fort sur la scène et rien ne s'y passe qui pourrait offenser la société la plus délicate. Pourtant le théâtre japonais atteint des hauteurs d'intensité dont nous n'avons pas idée et y parvient simplement par le moyen du style. Dans tout ce qui est montré sur la scène [...], toujours sont respectées les mesures rythmiques de la danse, exactement comme dans le champ des arts plastiques les graveurs japonais, respectent toujours les limites du plan sur lequel ils travaillent.⁶⁰⁸

Le drame est un mouvement rythmique irrésistible. Toutes les contributions à la forme dramatique que nous avons considérées ici individuellement et indépendamment, doivent être soumises aux lois du mouvement rythmique pour que le spectacle soit un tout. [...] Ainsi, comme dans les arts plastiques, les Japonais peuvent nous offrir des exemples féconds et stimulants. Leur scène ne s'écarte jamais de l'authenticité de son style dramatique et n'oublie jamais que le drame est le mouvement rythmique du corps dans l'espace. Dans son développement artistique d'acrobaties, de danse, de pantomime, de costumes et de décors, elle a atteint l'excellence suprême. [...] Le décor du théâtre japonais, à la meilleure période, était strictement neutre. Il s'harmonisait de façon générale, assurément, avec le contenu émotionnel de la scène, avec les lignes des groupements [d'acteurs], et avec les costumes. Il était, si on le considérait en lui-même, beau de lignes, de forme et de couleurs. Mais en lui-même il n'exprimait rien, de même que la musique d'accompagnement n'exprimait rien – rien d'autre

défendre cette convention-cliché, absurde et anti-artistique ; ce qu'il veut, au contraire, c'est la création sur scène d'une *convention consciente* qui soit une méthode artistique et qui ait le charme original d'un procédé de mise en scène ». Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome I 1891-1917, op.cit.*, p. 108.

⁶⁰⁶ B. Picon-Vallin, *Meyerhold, op.cit.*, p. 48.

⁶⁰⁷ G. Fuchs, *Revolution in the Theatre : conclusions concerning the Munich artist's theatre*, New York, Cornell University Press, 1959. p. 46. Traduit à partir du texte anglais de Constance Connor Kuhn.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 59-60.

qu'un rythme monotone –, cependant c'était un élément hautement important, indispensable même, du spectacle mouvant dans sa globalité.⁶⁰⁹

La lecture de Fuchs aide Meyerhold à développer « ses intuitions : architecture, nouvelle organisation de l'espace scénique, importance du proscenium, du rythme, de la danse, [car] tout cela tournait déjà dans sa tête⁶¹⁰ ».

Pour Meyerhold, le travail théâtral n'est pas destiné seulement à préparer des représentations publiques, mais surtout à permettre des expériences en atelier. Avec ses camarades, en « studio », il met en pratique hardiment de nouvelles idées dans des créations, dont il s'inspire pour les spectacles suivants. En 1905, il collabore avec Stanislavski qui lui permet d'ouvrir le Studio de la rue Povarskaia avec un objectif très clair que Stanislavski précise ainsi :

*Le credo du nouveau Studio pouvait se résumer en quelques mots : le réalisme, la couleur locale ont vécu. Le temps est venu de porter à la scène l'irréel. Ce n'est pas la vie telle qu'elle est, telle qu'elle s'écoule en fait que la scène doit peindre, mais la vie dont nous avons confusément l'intuition dans nos songes, dans nos visions, dans nos moments d'exaltation. Voilà l'état d'âme qu'il faut traduire scéniquement.*⁶¹¹

Afin de « peindre » sur scène la vie imaginaire, loin du réel et propre à l'inconscient individuel, Meyerhold exige des acteurs un « *fanatisme* qui est nécessaire au travail créateur consacré à la recherche de *nouvelles voies*⁶¹² ». En exigeant la nécessaire concrétisation, dans l'expression scénique, d'une imagination personnelle évoquée par le texte, Meyerhold prétend « au renouvellement de l'art dramatique par des formes nouvelles et des techniques nouvelles d'interprétation scénique⁶¹³ ». Il critique radicalement « le théâtre naturaliste [qui] enseigne à l'acteur une expression résolument nette, achevée, précise ; jamais il ne permet un jeu allusif, un jeu qui consciemment ne va pas jusqu'au bout⁶¹⁴ ». Il cherche ainsi un jeu marqué d'expressivité corporelle qui suit les règles données et les conventions en usage. Il est d'accord avec Briousov pour lequel l'art est conventionnel. Mais, l'art du théâtre ne doit plus porter sur la convention de la *mimesis* se référant au réel, mais sur la convention résultant de la pratique d'instruments théâtraux (la machinerie et le corps

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 90-91.

⁶¹⁰ B. Picon-Vallin, « Préface », in V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome I 1891-1917, op.cit.*, p. 15.

⁶¹¹ C. Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1999, p. 357.

⁶¹² V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome I 1891-1917, op.cit.*, p. 71.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 89.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 97.

de l'acteur), surtout, lorsqu'il s'agit de la représentation du « Drame Nouveau » contraire au théâtre naturaliste⁶¹⁵. C'est pourquoi il réclame du théâtre une re-théâtralisation, à savoir la perception de la scène comme lieu du jeu et de l'artifice. Il prétend créer un « théâtre de la convention »⁶¹⁶ et trouver de nouveaux moyens d'expression :

Aider le futur historien du théâtre à apprécier exactement l'importance du Théâtre-Studio, aider les hommes de théâtre qui se torturent à trouver de nouveaux moyens d'expression, aider le spectateur à éclaircir ce qui inspire le Théâtre du Drame Nouveau, de quoi il vit, ce qu'il recherche, tel est mon but.⁶¹⁷

Dans le Théâtre-Studio, Meyerhold expérimente systématiquement sa nouvelle conception de la stylisation et de la plastique de l'expression scénique. C'est ainsi que sa mise en scène démontre une « stylisation des situations scéniques »⁶¹⁸ et que le jeu d'acteur met l'accent sur l'expressivité corporelle. En cherchant à instaurer une nouvelle convention d'expressivité théâtrale remplaçant la convention du réel mimétique, Meyerhold prend le risque d'une certaine anarchie troublante pour le spectateur car il n'y a plus de principes routiniers auxquels se référer. Cependant, ce qui est possible en Studio, pour de courtes séances, se révèle beaucoup plus difficile pour de grandes pièces ainsi que Stanislavski le relève :

Dans de courts extraits, ces acteurs jeunes et sans expérience avaient été capables, avec l'aide d'un metteur en scène plein de talent, d'exposer en public leurs tentatives novatrices ; mais lorsqu'il leur fallut montrer dans toute leur ampleur des pièces lourdes de contenu, d'un tracé subtil et, de surcroît, sous une forme conventionnelle, ces jeunes artistes n'avaient pu que révéler leur impuissance d'enfants.⁶¹⁹

⁶¹⁵ « On pourrait souligner en premier lieu les services rendus au Théâtre-Studio par la provinciale Confrérie du Drame Nouveau, la première à soumettre à la critique les procédés naturalistes ». *Ibid.*, p. 94.

⁶¹⁶ « En fixant une statuaire plastique, le théâtre de la convention imprime dans la mémoire du spectateur des groupements séparés pour que filtrent, indépendamment des mots prononcés, les accents fatals de la tragédie. Le théâtre convention ne cherche pas à tout prix varier ses mises en scène. [...] Il aspire à maîtriser habilement les lignes, la construction des groupes et le coloris des costumes et, tout immobile qu'il soit, suggère mille fois mieux le mouvement que le théâtre naturaliste. C'est que le mouvement sur scène n'est pas donné par le mouvement au sens littéral du mot, mais par la disposition des lignes et des couleurs, ainsi que par leurs mariages et leurs vibrations légères et savantes ». *Ibid.*, p. 123.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁶¹⁸ « Enfin, le travail sur *Schluck et Jau* nous a appris à ne mettre sur scène que l'essentiel, [...] nous a révélé la différence entre la reproduction d'un style sur scène et la stylisation des situations scéniques ». *Ibid.*, p. 94.

⁶¹⁹ C. Stanislavski, *op.cit.*, p. 359.

Les événements politiques suivant la « Révolution » de 1905 provoquent la fermeture du Studio, en 1906, après un an seulement. Malgré sa durée limitée, Stanislavski espère cette expérience pleine d'enseignements⁶²⁰. En cette même année de la fermeture du Studio, Meyerhold découvre le livre de Fuchs⁶²¹ qui lui ouvre de nouvelles perspectives d'utilisation de techniques scéniques, dont celles du théâtre en Orient qui l'intéressent particulièrement. Il trouve dans ce théâtre, illustrant parfaitement l'expressivité théâtrale qu'il recherche, les conventions qui lui manquent et lui épargnent l'anarchisme dans ses créations. Dès lors, il commence à se référer au théâtre japonais et introduit dans ses mises en scène des techniques d'expressions scéniques orientales.⁶²²

En 1909, Meyerhold traduit de l'allemand une tragédie japonaise en un acte, *Terokoya*⁶²³ et approfondit ainsi le théâtre japonais. Selon l'observation de Georges Banu : « C'est de 1909-1910 qu'on peut dater la première cristallisation importante de l'intérêt de Meyerhold pour l'Orient. La seconde se place aux alentours de 1925⁶²⁴ ». Et de fait, les spectacles de Meyerhold, tels *Tristan et Isolde* (1909), *Don Juan* (1910), et *Le Professeur Boubous* (1925), empruntent clairement à la tradition nipponne.

C'est pourquoi nous nous baserons principalement sur ces trois spectacles et sur ses écrits concernant le théâtre oriental dans notre analyse qui cherche des éléments de réponse aux questions suivantes : comment Meyerhold s'inspire-t-il de langages

⁶²⁰ « Et en admettant que le Studio commette beaucoup d'erreurs dans ses tentatives ? En admettant même que le résultat de son travail soit négatif ? Serait-il donc inutile de savoir ce qu'il ne faut pas faire ? Voilà comme j'essayais de me reconforter dans les moments d'incertitude ». *Ibid.*, p. 358.

⁶²¹ En 1906, Meyerhold « venait de découvrir le livre de Fuchs, « *Die Schaubühne der Zukunft (Le Théâtre du Futur)*, et allait pouvoir, grâce à une scène techniquement très pratique (la rampe peut s'enlever et l'orchestre être dissimulé sous un plancher formant alors proscenium), expérimenter les principes de Fuchs ». V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome I 1891-1917, op.cit.*, p. 298.

⁶²² Après avoir étudié profondément le théâtre japonais, Meyerhold considère qu'une telle étude est obligatoire : « Il faut que – écrit-il – nous étudions l'art du passé. Quand nous étudierons l'art du Japon, nous verrons que les Japonais, qui connaissent la nature conventionnelle du théâtre, ne craignent pas de jouer sans rideau, ni de faire passer « le chemin de fleurs » dans la salle. Ils ne craignent pas que, pendant un monologue, un autre acteur s'approche doucement du récitant, vêtu d'un costume neutre et muni d'un long bâton. Au bout de ce bâton, une bougie qu'il tient devant le visage de l'acteur pour que sa mimique soit mieux visible. Les spectateurs ne sont pas étonnés, parce qu'ils savent qu'il s'agit d'un « serviteur de la scène » qui éclaire spécialement le visage de l'acteur ». V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome III 1930-1936, op.cit.*, p. 144.

⁶²³ Une pièce issue du Bunraku qui avait été mise en scène au Kammerspiele de Berlin en 1908. La traduction de Meyerhold sera jouée en 1910 au Théâtre Liteïni à Petersbourg.

⁶²⁴ BANU, Georges, *L'Orient et le nouveau utopique (Brecht, Eisenstein, Meyerhold)*, Thèse pour le doctorat de troisième cycle sous la direction de Bernard Dort, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 1977, p. 76.

propres à la tradition scénique orientale dans ses créations personnelles ? Quelles sont les techniques empruntées par Meyerhold et quels effets produisent-elles dans ses mises en scène ? Quels sont les enjeux d'une telle démarche ?

A la différence de Craig qui se préoccupe de l'authenticité du théâtre traditionnel oriental et s'y réfère seulement comme source d'inspiration ou illustration de sa nouvelle théorie théâtrale, sans jamais l'imiter dans ses créations, Meyerhold emprunte audacieusement à l'expression scénique orientale et Eisenstein peut dire que « Meyerhold a depuis longtemps déjà pillé les Japonais⁶²⁵ ».

Les premières démarches de l'inspiration du théâtre oriental

Dans la conception artistique de Meyerhold, « le plus grand de tous les arts, c'est la musique. [...] La musique est chère à tous, à tous sans exception. [...] Le sens de toute musique, sans exception, devient clair quand l'âme de l'auditeur se fond avec celle du compositeur⁶²⁶ ». Cette valeur artistique de la musique qu'il saisit en 1906, lui fait voir le théâtre comme un « orchestre symphonique »⁶²⁷, qui met en valeur toute l'harmonie rythmique de l'ensemble allusif de la mise en scène. Il perçoit dans les pièces tchékhoviennes la musicalité textuelle comme la vraie source de la création théâtrale : « le théâtre naturaliste n'a pas su, dans l'intérêt de son développement futur, tirer un avantage de ce *nouveau ton* introduit chez lui par la musique tchékhovienne. [...] Le secret des états d'âme tchékhoviens réside dans le *rythme* de sa langue⁶²⁸ ». Se différenciant du théâtre naturaliste, Meyerhold cherche à concrétiser la musicalité textuelle récitée par l'acteur en jeux verbaux et corporels stylisés et rythmés : « En disant des vers ou des extraits, l'acteur cherche de nouveaux moyens d'expression », expression qui n'est plus naturelle, mais artificielle, « à découvrir des tonalités dans lesquelles « résonne » le texte »⁶²⁹. Meyerhold assimile le metteur en scène au « chef d'orchestre »⁶³⁰, la partition à la pièce, le compositeur à l'auteur, l'orchestration à la mise en scène, le musicien à l'acteur. Celui-ci doit posséder « une technique de virtuose, mais il faut absolument qu'il soit, dans une large mesure, dépersonnalisé,

⁶²⁵ S. M. Eisenstein, *Le film : sa forme/son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 24.

⁶²⁶ Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome I 1891-1917, op.cit.*, p. 79.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 111.

afin d'être capable d'exécuter exactement le projet suggéré⁶³¹ » par le chef d'orchestre-metteur en scène, en se manifestant théâtralement.

Meyerhold, dans ses mises en scène, valorise la musicalité du texte et la musique comme bases de la symbolisation. En 1906, *la Mort de Tintagiles* de Maeterlinck est le premier essai de mise en scène basée sur une musique⁶³². A l'aide de la connaissance livresque du théâtre oriental, il découvre que, dans le théâtre japonais, la fonction musicale est utilisée conventionnellement pour créer des « états d'âme » sur une scène dépourvue de décor, styler les jeux d'acteur, et schématiser le réel en théâtralité. Grâce à la musique, la tradition théâtrale nipponne s'exprime par la symbolique de l'ensemble scénique par laquelle elle se distingue de la convention naturaliste en Occident. En 1908, Meyerhold emprunte cette technique musicale du théâtre japonais dans une expérimentation ainsi conçue :

Le Vampire, sans décors et avec la technique japonaise qui consiste à faire passer chez le spectateur la musique des états d'âme, la musique des taches de couleurs vives. Disparus non seulement les décors, mais aussi les accessoires. Seules résonnaient les taches de couleur, comme chez Maliavine.⁶³³

Une technique évocatrice de la musique japonaise permet de communiquer spirituellement avec le spectateur en lequel sont suscitées des images malgré la scène dépouillée. « Au théâtre, – écrit Meyerhold – le spectateur est capable d'ajouter par l'imagination à ce qui reste allusif. C'est précisément ce Mystère et le désir de le percer qui attire beaucoup de gens au théâtre⁶³⁴ ». Le théâtre meyerholdien devient

⁶³¹ *Ibid.*, p. 112.

⁶³² Cette mise en scène est expérimentée par Meyerhold au Théâtre-Studio. Elle n'a jamais été présentée au grand public. Pour réaliser la mise en scène, Meyerhold conçoit : « *La Mort de Tintagiles*, c'est une musique identique. Mille spectateurs. Mille interprétations, si tant est qu'il faille donner une interprétation à la musique ». *Ibid.*, p. 80. A l'occasion de ce spectacle expérimental, Meyerhold observe un manque d'expressivité du jeu d'acteur correspondant à l'harmonie musicale qui va devenir ainsi prioritaire dans sa recherche ultérieure : « Quand on eut réuni pour une répétition commune les acteurs et l'orchestre, l'absence de ce graphisme musical est apparue, d'une façon particulièrement claire, comme le défaut majeur d'un théâtre dramatique désireux d'aborder des pièces qui incluent une musique ou qui sont interprétées avec un accompagnement musical. Trouver un moyen pour fixer, d'une manière ou d'une autre, dans la lecture des acteurs le rythme et les intonations qu'ils ont découverts – problème qui s'est fait jour à cette époque – est une question demeurée sans réponse ». *Ibid.* p. 217.

⁶³³ *Ibid.*, p. 81. « F.A. Maliavine (1869-1940), qui émigre en 1922. Il fut l'élève de Repine. Ses tableaux les plus célèbres, de rire ou de danser (par exemple *Le tourbillon*, toile de 1906). Chez lui le dessin a peu d'importance, c'est surtout la peinture qui attire le regard, c'est pourquoi Meyerhold le cite à propos de « taches de couleur » ». *Ibid.*, p. 298.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 97.

principalement une création de la symbolique conventionnelle, basée sur la musique et la musicalité de la pièce, où « l'imagination du spectateur doit *compléter de façon créatrice le dessin des allusions* données en scène⁶³⁵ ». Le spectateur n'est plus passif, mais actif et participe à la représentation, en devenant l'un des « éléments fondamentaux du théâtre (auteur, metteur en scène, acteur et spectateur)⁶³⁶ ». La représentation s'accomplit par l'expressivité théâtrale allusive et conventionnelle, autrement dit la théâtralité, et non plus par la banalité de la reproduction précise du réel indiqué par le texte comme dans le théâtre naturaliste.

Meyerhold découvre par ses lectures que les techniques d'expression scénique du théâtre japonais obéissent à des conventions bien établies comme celles qu'il cherche à instaurer pour son « théâtre de la convention ». Bien qu'il s'agisse d'une tradition culturelle et nationale orientale, Meyerhold pense pouvoir exploiter ces techniques dans ses innovations théâtrales. Le théâtre japonais, dans ses différentes composantes (symbolisation du décor, épuration du jeu d'acteur), devient une référence conceptuelle que Meyerhold cite souvent pour étayer sa conception théâtrale, en dépit de sa connaissance uniquement livresque de ce théâtre. Ainsi, Meyerhold croit retrouver dans le décor de Reinhardt une technique japonaise :

Au lieu d'une forêt peinte, on trouve simplement chez Reinhardt une rangée de tulles taillés de telle façon que toute la composition laisse entendre qu'il s'agit d'un extérieur. Au milieu, à travers un arc découpé dans ces tulles, on voit le ciel, dont les couleurs évoluent en fonction de la progression de la tragédie (technique japonaise).⁶³⁷

De même pour les expressions du jeu d'acteur dans la création du *Cri de la vie* d'Arthur Schnitzler:

On trouve dans cette pièce un essai de récit froidement épique fait sur scène, presque sans passion, sans qu'y soit souligné aucun détail particulier, cela pour renforcer le caractère passionné d'autres scènes voisines. [...] Chaque mouvement de l'acteur est considéré comme une danse (technique japonaise), même quand ce mouvement ne procède pas d'une émotion.

⁶³⁸

Meyerhold voit aussi dans le jeu des marionnettes nipponnes un modèle pour développer la plasticité et l'expressivité du jeu d'acteur, reflétant le monde réel par

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 216.

une autre technique astucieuse de la tradition, éloignée de la banalité de reproduction réelle:

Le théâtre de marionnettes se manifeste alors comme le micro-monde qui nous donne le reflet le plus ironique du monde réel. Dans les théâtres japonais les mouvements et les poses des marionnettes sont, aujourd'hui encore, tenus pour l'idéal vers lequel doivent tendre les acteurs. Et je suis convaincu que l'amour de ce peuple pour les marionnettes a sa source dans la sagesse de sa vision du monde.⁶³⁹

Nous observons que la passion de Meyerhold pour l'art nippon, n'est pas vraiment l'effet d'un goût de l'exotisme, mais plutôt d'un pragmatisme. Il tend à se référer à cette convention du théâtre en Orient pour créer une nouvelle convention du théâtre occidental. Bien qu'il pille l'expression scénique japonaise, il n'imité pas, pour sa mise en scène, les dessins, les images, et les styles exotiques de l'art japonais, mais les principes techniques de l'expressivité théâtrale. Il croit que « le théâtre a conservé son ancien vocabulaire, mais [que] personne ne connaît ni ne veut connaître le véritable sens des mots. Ces mots, sacrés pour les grands tréteaux de jadis, sonnent aujourd'hui le creux⁶⁴⁰ ». C'est la raison pour laquelle il se réfère à plusieurs techniques expressives comme la danse, le théâtre de foire, le cirque, *la commedia dell'arte*, et les traditions scéniques orientales pour faire éclater proprement la sonorité du langage théâtral. Dans toutes ces formes spectaculaires, l'expressivité repose principalement sur le jeu d'acteur. Effectivement, pour Meyerhold, c'est l'acteur qui est essentiel et exprime ce langage théâtral, et non pas le metteur en scène :

Oui, le théâtre est un royaume ; mais son Roi n'est évidemment pas le metteur en scène, ce qu'a soutenu récemment Gordon Craig ; il n'en est peut-être que le premier ministre, celui qui connaît les lois mieux que les autres. L'acteur nouveau ne s'est pas encore préoccupé du Roi, mais, assimilant le théâtre au pays des merveilles, il en a évoqué les richesses, pareilles à des fleurs japonaises : on jette dans l'eau une petite boule sèche et incolore, et voici que se déploient de grandes arabesques aux couleurs vives.

Zeami symbolise l'acteur du *Nô* par « la fleur ». Meyerhold reprend ainsi ce symbole, en prouvant qu'une scène sobre peut être transformée en splendeur grâce au jeu brillant de l'acteur puisque « le théâtre, c'est l'art du comédien⁶⁴¹ ».

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 221.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 249.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 113.

La mise en scène de *Tristan et Isolde* (1909)

En créant sa première mise en scène de l'opéra en 1909, Meyerhold relève d'abord le paradoxe du jeu d'acteur-chanteur. Ce dernier marie la musique et le chant avec des « gestes d'opéra » qui « ne possèdent pas l'intelligence et l'expressivité rigoureuse » et des « gestes-automatiques » très réels de la vie quotidienne, « la musique est alors en disharmonie avec la réalité ». Pour interpréter le *libretto*, l'acteur-chanteur traduit le symbole musical et la parole chantée artificiellement en jeu capricieux quasi naturaliste, provoquant ainsi un air d'anomalie. Lorsque les acteur-chanteurs commencent à chanter « tout en se conduisant sur scène comme s'ils sortaient tout droit de la vie [cela] paraît naturellement absurde »⁶⁴².

Selon Meyerhold, l'opéra est un art lyrique dans lequel il existe une convention : « *on y chante* ». C'est la raison pour laquelle « le drame musical doit être interprété de telle sorte que l'auditeur-spectateur ne se demande pas une seconde pourquoi les acteurs chantent dans ce drame au lieu de parler ». Pour trouver des acteurs capables de relever ce défi, Meyerhold étudie d'abord le jeu de Chaliapine qui peut « servir d'exemple et illustrer la synthèse de la rythmique plastique et de la rythmique musicale⁶⁴³ ». Meyerhold compare l'art de ce grand interprète russe à la « même source que pour la tragédie l'autel du sacrifice à Dionysos ». Cet art ne pourra bouleverser la convention réaliste que lorsqu'on le saisira « non pas à la lumière du Théâtre d'Art de Moscou où le jeu de l'acteur se fonde sur les lois de la « *mimesis* », mais à la lumière du rythme tout-puissant »⁶⁴⁴. L'apprentissage du jeu de Chaliapine permet de former des expressivités corporelles rythmiques et plastiques retrouvant l'origine de la théâtralité rituelle.

La musique est symbolique et poétique lorsque que sa beauté s'exprime dans son rythme entraînant et sa mélodie suggérée. D'après Meyerhold, elle est l'essence de l'opéra. Pour concevoir ce dernier, on « ne peut pas ignorer la sphère de la musique, en vertu du pouvoir que le monde mystérieux de nos sensations exerce sur elle ; car le monde de l'âme ne peut se révéler qu'à travers la musique, et inversement, seule la musique possède le pouvoir de révéler le monde de l'âme dans toute sa plénitude⁶⁴⁵ ».

⁶⁴² *Ibid.*, p. 126.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 127.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁴⁵ *Idem.*

Il s'agit de caractéristiques rituelles et spirituelles de la musique sans rapport avec la réalité quotidienne. Pourtant, l'acteur d'opéra construit l'essentiel de son jeu en exploitant principalement le *libretto* référé à la réalité et renonce aux caractéristiques musicales. En opposition à cette tradition, Meyerhold revendique la primauté de la musique dans la mise en scène de l'opéra :

Je commence donc par les mouvements et les gestes des acteurs parce que la mise en scène du drame musical doit être élaborée non pas de façon autonome, mais en liaison avec ces mouvements de même que ces derniers doivent se régler sur la partition.⁶⁴⁶

De cette manière, le jeu de l'acteur d'opéra se porte essentiellement sur la musique, en transformant en chorégraphie la prédominance de la parole du *libretto*. L'acteur est conduit par le rythme et l'air musical, sans médiation intellectuelle. Il révèle et matérialise visiblement par son physique le leitmotiv, et l'interprète en des jeux de « fiction artistique, qui peut sans doute s'enraciner parfois dans un sol réaliste, mais qui doit en fin de compte être présentée d'une manière très éloignée de ce que nous voyons dans la vie⁶⁴⁷ ». Etant aussi un danseur, l'acteur doit avoir un corps plastique et souple bien maîtrisé puisqu'il ne s'exprime plus par des gestes quotidiens concrets, mais par une gestuelle artificielle en accord avec le thème musical abstrait. L'acteur oriental que Meyerhold prend comme exemple répond bien à ces exigences :

Là où la parole perd sa force expressive commence le langage de la danse. Dans l'ancien théâtre japonais, sur la scène du *Nô*, où l'on joue des pièces semblables à nos opéras, l'acteur doit obligatoirement être aussi un danseur.⁶⁴⁸

Soulignant l'expressivité théâtrale, Meyerhold réclame que l'acteur soit aussi un danseur pour enrichir son expression scénique adaptée à la musique comme le fait l'acteur oriental. Mais, le geste de l'acteur « a pour seule tâche de combler les lacunes de la partition, ou d'achever le dessin esquissé, puis abandonné par l'orchestre⁶⁴⁹ ». Bien que l'acteur, selon Meyerhold, soit essentiel pour la création théâtrale, dans une harmonie des expressions scéniques, l'acteur « n'est qu'un des moyens d'expression, ni plus ni moins important que tous les autres, et c'est pourquoi il lui faut savoir trouver sa place parmi tous les moyens d'expression, ses égaux⁶⁵⁰ ». Ceci n'est pas un

⁶⁴⁶ *Idem.*

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁶⁵⁰ *Idem.*

paradoxe car Meyerhold conçoit un ensemble scénique où tous les éléments s'intègrent sans hiérarchie dans l'expression et où le spectateur ne dissipe pas son attention dans des impressions visuelles et auditives, et sente ainsi la beauté de l'opéra, où l'acteur devienne comme une plastique vivante exprimée par sa ligne et sa gestuelle fluide stéréotypée. Meyerhold, suivant l'idée de Wagner, envisage une scène servant de « piédestal à la sculpture »⁶⁵¹ : la « scène-relief » :

Le premier plan transformé en « scène-relief », et très éloigné de la peinture rejetée au second plan, permet d'éviter au sens esthétique du spectateur le désagrément classique de voir des corps humains à trois dimensions placés près d'une toile peinte qui n'en a que deux, désagrément qui subsiste tout autant quand, pour tenter de réduire la contradiction entre l'essence fictive du décor et ce que l'acteur apporte d'authentique sur scène par la seule présence de son corps, on introduit le relief au sein même du tableau.⁶⁵²

Cette « scène-relief » reprend certains caractères des scènes antique et élisabéthaine où l'on ne cherche pas à imiter absolument le réel en vue de créer l'illusion. Sa théâtralité réside dans les matériaux scéniques montrés ostensiblement au spectateur. Il s'agit de la convention bilatérale (artiste et spectateur), et non pas du mensonge fictif. Meyerhold rejette la toile peinte et le rideau séparant la scène du spectateur. Il prétend ouvrir la scène vers la salle en utilisant le proscenium pour que « le jeu mimique et les mouvements plastiques des acteurs soient parfaitement visibles⁶⁵³ ». Ce que le spectateur admire n'est plus l'illusion créée sur scène, mais l'expressivité conventionnelle dans l'espace théâtral où le corps de l'acteur est, comme dans le théâtre oriental, le pivot déclenchant les mouvements scéniques. De la sorte, toute la scénographie doit être créée en vue de servir le jeu d'acteur :

Puisque la scène doit défendre le principe du mouvement corporel spatialisé, elle doit être construite de telle façon que les lignes des révélations rythmiques y soient nettes. Pour cela, tout ce qui sert de piédestal à l'acteur, tout ce sur quoi il prend appui, ce qu'il touche, tout est sculpture, mais le flou de la peinture est donné par le fond.⁶⁵⁴

Meyerhold envisage une scène formelle où le spectateur concentre naturellement ses regards sur le jeu d'acteur et saisit l'harmonie entre tous les personnages et tous les objets scéniques. Il applique l'architecture à la scénographie et considère que « chez le metteur en scène doivent cohabiter les capacités d'un sculpteur et celles d'un

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 135.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 135.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 136.

architecte⁶⁵⁵ ». La mise en scène n'est plus décorée par la peinture sur toile en trompe-l'œil, mais par l'ordonnance dans la troisième dimension d'un ensemble d'expressions scéniques. La mise en scène doit également se différencier selon le type de drame qui doit être produit :

Le décorateur et le metteur en scène qui se proposent de monter telle ou telle œuvre dramatique doivent absolument compter avec ce qui constitue la base même du drame qu'ils vont mettre en scène : un sujet historique ou un mythe, puisque les mises en scène de ces deux types de pièces, selon qu'elles sont historiques ou mythiques, doivent évidemment avoir des tons extrêmement différents.⁶⁵⁶

Il critique les réalisations de Bayreuth qui traitent les drames wagnériens comme des sujets historiques et créent ainsi pour eux les mises en scène attachées au style historique. Et lorsque ce « fond d'historisme incolore, ennuyeux, qui n'est ni mystérieux ni énigmatique, et qui incite le spectateur à se demander dans quel pays, en quel siècle et en quelle année se passe l'action, entre en contact avec la peinture musicale de l'orchestre, enveloppée d'un léger voile de féerie, les mises en scène wagnériennes ne laissent d'autre ressource que d'écouter la musique sans regarder ce qui se passe sur scène⁶⁵⁷ ». A cause de scénographies illustrant le dessin musical par des situations très réalistes, le spectateur n'investit plus son imagination dans la mise en scène. Il se concentre principalement sur la musique auditive, en négligeant la théâtralité visuelle. Meyerhold conclut que « Wagner était un créateur plus auditif que visuel⁶⁵⁸ ». Afin de revendiquer l'équivalence entre expressions scéniques et de révéler le mythe de drames wagnériens, Meyerhold fait ses recommandations pour la création de la mise en scène de *Tristan et Isolde* :

Le décorateur et le metteur en scène qui se proposent de monter *Tristan et Isolde* doivent absolument s'efforcer de faire apparaître dans leur mise en scène une tonalité qui puisse conserver le côté féérique de la pièce et transporter à coup sûr le spectateur dans l'atmosphère voulue. [...] Tirer d'une légende un élément moral. Et le milieu où se passe l'action, bien loin de se refléter tout entier dans les objets quotidiens, s'exprime avant tout dans le rythme du langage poétique, dans les couleurs et les lignes de la peinture, la première tâche du décorateur sur scène, après qu'il a préparé un fond féérique, est de parer amoureusement les personnages de tissus purement imaginés, tissus dont les taches de couleur pourraient nous rappeler les pages poudreuses des vieux in-folios.⁶⁵⁹

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁶⁵⁷ *Idem.*

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 140.

Selon Meyerhold, l'intériorité du drame wagnérien réside dans « la musique et le mot fondus ensemble en une partition⁶⁶⁰ ». L'extériorité du drame est la forme de l'œuvre : la mise en scène. Il prétend créer cette mise en scène où la scénographie n'apparaît pas dans la complexité des dessins ou des objets signifiants le réel, mais où la scénographie recherche la simplicité des symboles imaginés et créés par l'artiste qui s'inspire de motifs saisis dans la symphonie. Ce rapport tissé entre la musique (intériorité) et la mise en scène (extériorité) se complète dans un ensemble scénique symbolique que le spectateur entend spirituellement et dont il admire la poétique. C'est cet élément significatif de la symbolique qui signe la mise en scène exprimée dans la théâtralité conventionnelle. Meyerhold cite ainsi Peter Altenberg qui parle de l'art japonais pour éclairer cette tendance :

On peut surcharger une grande scène de tous les détails imaginables sans pourtant parvenir à vous faire croire que vous avez un bateau sous les yeux. Problème bien difficile que la représentation sur scène du pont d'un bateau qui vogue. En fait il suffit d'une simple voile occupant toute la scène pour construire ce navire dans la seule imagination du spectateur. « Dire beaucoup avec peu de moyens, voilà le fond de l'affaire. La plus sage économie liée à la plus grande richesse, c'est tout l'art du décorateur. Les Japonais, en dessinant une seule branche en fleurs, évoquent tout le printemps. Chez nous, on dessine tout le printemps, et ce n'est même pas une branche en fleurs ! »⁶⁶¹

Dans la conception de la mise en scène de *Tristan et Isolde*, paraît un rapprochement de la pensée de Meyerhold et la tradition scénique orientale. Effectivement, en 1909, Meyerhold approfondit beaucoup le théâtre japonais et ses lectures nourrissent déjà sa recherche théâtrale. En cette même année, Meyerhold assiste aux représentations de Hanako à Pétersbourg. Il sait clairement que cette danse de Geisha est adaptée au public occidental, à la différence de la danse authentique du théâtre traditionnel japonais. Il est néanmoins séduit par la grâce du dessin corporel et l'économie du geste :

Quand j'ai vu l'actrice japonaise Hanako pour la première fois, j'ai longtemps rêvé d'elle, bien qu'elle jouât évidemment d'une manière un peu « européenne » en comparaison des maîtres du théâtre Kabuki.⁶⁶²

L'année suivante à Hambourg, Meyerhold « découvre la Polynésie : il est frappé par les danses, chants rituels et jeux guerriers, par les corps des indigènes des îles Samoa,

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 142.

⁶⁶² V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome IV 1836-1940*, Lausanne, L'Age d'homme, 1992, p. 357.

en représentation au Jardin Zoologique⁶⁶³ ». Nous constatons que dans les formes théâtrales en Orient, Meyerhold s'intéresse plus à leur forte expressivité scénique qu'à leur esprit traditionnel. Ce qui attire son attention, ce sont les techniques théâtrales conventionnelles utilisées dans une expression scénique qui ne recherche pas l'illusion du réel. Dans sa création, il respecte moins l'authenticité de la tradition orientale et modifie ou pille audacieusement les techniques de la tradition scénique orientale. De fait, il ne différencie pas les traditions d'expressivité scénique de chaque nation. Pour lui, toutes les techniques de la tradition scénique sont une référence de la pure théâtralité où l'on peut puiser dans les théâtres traditionnels en Occident comme en Orient :

A l'extrême-occident (France, Italie, Espagne, Angleterre) et en Extrême-Orient, dans les limites d'une même époque (la seconde moitié du 16^{ème} et tout le 17^{ème} siècle), on entend au théâtre sonner les grelots de la pure théâtralité.⁶⁶⁴

Cherchant à reconstruire un théâtre conventionnel de « pure théâtralité », il considère toutes les traditions d'expressivité scénique comme universelles.

La conception d'une nouvelle mise en scène appliquée à une pièce de l'ancien théâtre

Dès que l'auteur a mis le dernier point à son drame et l'a imprimé à de multiples exemplaires, son écrit devient la base permanente des jeux de scène. En respectant les indications de l'auteur, le drame peut ainsi être monté de façon semblable plus de mille fois. Depuis le 20^{ème} siècle, la mise en scène devient l'essentiel de la création théâtrale. Le metteur en scène s'affranchit de l'autorité absolue de l'auteur, en ne suivant pas ses indications scéniques. Ce fait est analysé par Bernard Dort :

L'explication généralement proposée est d'ordre technologique. C'est la complexité croissante des moyens d'expression scénique qui aurait provoqué la spécialisation du metteur en scène et donné à celui-ci une véritable primauté sur tous les autres facteurs du spectacle.⁶⁶⁵

La sophistication des techniques scéniques oblige le metteur en scène à revisiter la pièce et à la traduire en écriture scénique adaptée au goût du public actuel, comme le souligne Meyerhold :

⁶⁶³ B. Picon-Vallin, *Meyerhold, op.cit.*, p. 48.

⁶⁶⁴ V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome I 1891-1917, op.cit.*, p. 170.

⁶⁶⁵ B. Dort, *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986, p.148.

Les indications d'auteur dépendent du niveau de la technique scénique à l'époque où sa pièce a été écrite. La technique de la scène a évolué, et on ne doit tenir compte des indications d'auteur qu'à la lumière de la technique scénique actuelle.⁶⁶⁶

L'art du théâtre n'est plus porté principalement par l'auteur originel, mais par la mise en scène créée par le metteur en scène qui signe ainsi une nouvelle création. Meyerhold s'assure délibérément une primauté en tant que metteur en scène très au fait de la technique scénique actuelle. Grâce à celle-ci, il peut rendre attractive une pièce d'un théâtre ancien en actualisant sa mise en scène selon les goûts et les techniques scéniques actuels et ainsi esquiver le cliché de la pièce vieillissante. C'est pour cette raison que Meyerhold refuse d'obéir à une « méthode archéologique » et réclame une « libre composition » pour la mise en scène du *Don Juan* de Molière :

Il n'est pas nécessaire que le metteur en scène se soucie, dans son œuvre de reconstruction, de reproduire exactement les particularités architecturales des scènes anciennes. La mise en scène d'une pièce authentique du vieux théâtre peut se faire selon une *libre composition* effectuée dans l'esprit des scènes primitives, à la condition absolue cependant, en abordant le travail, de prendre aux vieilles scènes l'*essence* des particularités architecturales qui seront le mieux adaptées à l'esprit de l'œuvre représentée.⁶⁶⁷

Envisageant de monter telle pièce de l'ancien théâtre, Meyerhold ne cherche pas à suivre l'ancienne méthode pour rebâtir identiquement une mise en scène de l'époque de Molière, il ne la rejette pas non plus mais la mêle à d'autres références aux formules d'anciennes compositions scéniques. Il les fouille, les étudie, les estime comme des assises permettant d'être assemblées librement pour reconstruire une théâtralité universelle. Puisqu'il voit, dans les anciennes expressions scéniques, une vraie théâtralité dont tous les éléments représentent un moyen cohérent et franc sans illusion :

Ni la scène antique, ni la scène populaire de l'époque shakespearienne n'avaient besoin de décors semblables aux nôtres, visant à créer l'illusion. Et ni dans la Grèce antique, ni dans la vieille Angleterre l'acteur n'était un élément de l'illusion..⁶⁶⁸

D'après Meyerhold, l'art du théâtre n'est jamais une création d'illusion leurrant le spectateur, mais une représentation de théâtralité effectuée organiquement et

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 168.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 169.

conventionnellement. Le spectateur voit lucidement, dans le théâtre, des décors⁶⁶⁹ et des techniques spectaculaires pratiquées devant lui et il croit volontairement à l'illusion pour entrer dans un monde halluciné. Il admire cet art grâce à une théâtralité engagée dans la convention. L'acteur qui applique habituellement cette convention dans son jeu est toujours le point essentiel sur lequel les spectateurs focalisent leur regard au cours de la représentation. De la sorte, l'acteur ne doit pas s'enfermer dans la scène illusoire et tromper le spectateur par l'incarnation de personnage, mais il doit interpréter sans ambages le rôle avec les diverses techniques scéniques expressives de la théâtralité conventionnelle. Celle que Meyerhold s'efforce de pratiquer est bien présente dans le *Nô*. Meyerhold peut le prendre ainsi comme exemple :

Dans les spectacles de *Nô*, avec leurs cérémonies raffinées où les mouvements, les dialogues, le chant étaient rigoureusement stylisés, où le chœur jouait un rôle semblable à celui du chœur grec, où la musique, par ses sonorités sauvages, avait pour but de transporter le spectateur dans un monde d'hallucinations, les metteurs en scène disposaient les acteurs sur des tréteaux très proches du public afin que leurs danses, leurs mouvements, leurs gestuelles, leurs grimaces et leurs poses fussent bien visibles.⁶⁷⁰

Dans le *Nô*, Meyerhold découvre le *kurombo*, personnage secondaire qui a la mission importante de maintenir cette connivence de l'acteur et du spectateur dans la reconnaissance de la théâtralité conventionnelle éternelle. Le *kurombo*, ce serviteur vêtu tout en noir, exécute directement sur scène et sans se cacher ses tâches d'assistance⁶⁷¹, et le spectateur connaît et agrée cette convention de la théâtralité. Ce rôle secondaire est aussi important que celui de l'acteur principal car ce dernier, selon Georges Banu, « n'est jamais autonome : sa théâtralité suppose pour toujours une

⁶⁶⁹ « Pour que le spectateur contemporain [...] il est indispensable, pendant tout le spectacle et sans répit, de lui rappeler d'une façon ou d'une autre tous ces milliers de métiers qui, dans les manufactures lyonnaises, tissaient la soie pour la gigantesque cour de Louis XIV [...], tous ces maîtres qui fabriquaient des miroirs et de la dentelle sur le modèle vénitien [...] ». *Ibid.*, p. 172.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 169.

⁶⁷¹ Meyerhold a bien étudié ce personnage particulier dans le *Nô*. Il décrit précisément ses diverses fonctions scéniques : « Nous avons des personnages particuliers, les serviteurs de la scène – appelés *Kurombo* – vêtus d'un costume noir spécial pareil à une soutane, soufflaient aux acteurs au vu de tous. Lorsque le costume d'un acteur qui joue un rôle féminin se froisse dans un moment d'élan pathétique, le *Kurombo* se hâte d'étaler sa traîne en jolis plis et d'arranger sa coiffure. Il entre dans ses fonctions de débarrasser la scène des objets jetés ou oubliés par les acteurs. Après une bataille, il débarrasse le plateau des coiffures, des armes, des manteaux perdus. Lorsque le héros meurt en scène, le *kurombo* se hâte de jeter sur le « cadavre » un drap noir, sous la protection duquel l'acteur « tué » quitte la scène en courant. Lorsque la scène s'assombrit pour les exigences de l'action, le *kurombo*, accroupi aux pieds du héros, éclaire le visage de l'acteur à l'aide d'une bougie fixée à l'extrémité d'un long bâton ». *Ibid.*, p. 169.

dépendance et une hiérarchie. Le maître et le *koken*⁶⁷² sont inséparables⁶⁷³ ». C'est un fait établi par la tradition du théâtre japonais que les maîtres modernes conservent et respectent scrupuleusement comme le relève Meyerhold :

Aujourd'hui encore, les Japonais conservent les techniques de jeu qui appartenaient aux acteurs contemporains des créateurs du drame japonais : Onono Otsou, Satsouma Dziooun et Chikamatsu Monzaemon, le Shakespeare japonais.⁶⁷⁴

En Orient, la création théâtrale est basée sur une solide tradition, véritable fil conducteur dont l'artiste ne s'écarte jamais. Le concept de théâtralité regroupe certaines formes d'expressions scéniques et techniques expressives du jeu d'acteur, inscrites dans la tradition culturelle nationale. Cette théâtralité s'ancre concrètement dans une forme matérielle immuable et durable. L'acteur oriental doit, depuis son enfance, se former avec des maîtres afin d'exercer répétitivement son corps à interpréter les jeux traditionnels. Il s'efforce de pratiquer exactement les techniques corporelles codifiées et réglées, la tradition étant une loi sévère ratifiée par le public et seule garante de la perfection artistique. Le spectacle du théâtre oriental s'accomplit définitivement dans une configuration traditionnelle. A la différence du théâtre oriental, le concept de théâtralité en Occident, selon Meyerhold, « n'a pas encore éliminé la langue accumulée par l'art des soi-disant « acteurs de l'intérieur » ». Lui « s'enorgueillit d'avoir rendu à la scène l'éclat de l'improvisation⁶⁷⁵ ». C'est pourquoi, en Occident, la tradition théâtrale ne propose pas une technique reconnue pour codifier un jeu stylisé invariable de l'acteur, ni une scénographie figée pour appuyer le jeu d'acteur, comme dans le théâtre oriental. Ce manque de tradition étayant la forme expressive de la "vraie théâtralité" contraint l'acteur occidental à improviser des jeux mimant de l'émotion intime provoquée par la pièce. Ces jeux sont toujours instables, sans enchainements, voire anarchiques. De la sorte, Meyerhold critique le

⁶⁷² Dans le théâtre traditionnel au Japon, le « *Koken* » (「後見」 celui qui soutient) désigne généralement la personne qui aide les acteurs sur la scène. Lorsque le *Koken* s'habille en noir (il se peut qu'il s'habille normalement), on a tendance à l'appeler « *Kurombo* » (「黒衣」 qui veut dire étymologiquement l'habit noir).

⁶⁷³ G. Banu, *L'acteur qui ne revient pas*, Paris, Gallimard, p. 92.

⁶⁷⁴ V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome I 1891-1917, op.cit.*, p. 170.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 191.

théâtre occidental qui ne formule aucune « règle relative à l'art du comédien⁶⁷⁶ ». Afin d'échapper à ce chaos, il suggère :

C'est pour reconstruire l'ancien théâtre que le metteur en scène contemporain estime nécessaire de commencer par la pantomime. C'est que, dans ces pièces muettes et dans leur mise en scène, se révèle, tant pour les acteurs que pour les metteurs en scène, tout impact des éléments primordiaux du théâtre : impact du masque, du geste, du mouvement et de l'intrigue, tous éléments que l'acteur contemporain ignore complètement.⁶⁷⁷

Dans la pantomime, Meyerhold trouve ces éléments exploitables pour établir matériellement une nouvelle convention théâtrale, autrement dit, pour la « rethéâtralisation ». Il utilise radicalement, dans la représentation du *Don Juan* de Molière, ces jeux stylisés artificiels appuyés sur l'expression corporelle de l'acteur, allant jusqu'à vouloir « éparpiller tout le texte au diable »⁶⁷⁸. Il essaie d'interpréter le personnage de Don Juan selon le principe du « Théâtre du Masque » où « le visage de l'acteur porte un masque mort, mais [où] sa maîtrise permet à l'acteur [...] d'infléchir son corps en des poses telles que de mort il devienne vivant⁶⁷⁹ ». L'expressivité réside ainsi dans la plastique corporelle artificielle. D'après lui, cette méthode est plus appropriée au respect de l'œuvre de Molière qu'un jeu mimique, car Don Juan « n'est qu'un porteur de masque⁶⁸⁰ » qui permet à Molière de railler des « idéaux sociaux les plus variés⁶⁸¹ ».

Influencé par le théâtre oriental et les anciens théâtres occidentaux, Meyerhold favorise des jeux stylisés artificiels comme le geste, le mouvement, le déguisement et

⁶⁷⁶ « L'acteur contemporain ne dispose jusqu'à présent d'aucune règle relative à l'art du comédien (car il n'y a d'art que de ce qui est soumis à des lois, comme l'indique cette phrase de Voltaire : « La danse est un art parce qu'elle est soumise à des lois »), ce qui l'amène à y faire régner le plus horrible des chaos ». *Idem*.

⁶⁷⁷ *Idem*.

⁶⁷⁸ « Quand j'ai monté *Don Juan*, [...] je l'abordais à travers le style. [...] On peut aborder les jeux de scène après avoir commencé par éparpiller tout le texte au diable, et se débrouiller dans les rapports entre les personnages sur le terrain de ces passions. Par exemple, l'arrivée de *Don Juan*. J'avais ordonné de ne pas prononcer une seule parole de l'auteur, et je faisais exprimer de façon mimique les passions présentées. Voici ce que ça donnait : *Don Juan* fait irruption, et tout d'abord il ne voit pas, ne remarque pas *Carlos*, puis il se jette sur *Laure* et *Carlos* est jaloux de *Don Juan*, alors ils commencent à se battre... Quand les répliques ne sont pas données, quand les acteurs ne font que mimer, alors il ne reste plus qu'à renforcer ces passions qui montent à la surface. Et quand la pièce fut planifiée, quand elle fut amarrée dans le temps et dans l'espace, alors nous nous mîmes à y souder les mots ; et s'ils ne se soudaient pas, nous voyions alors qu'il fallait donner ces passions avec encore davantage de relief ». V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome III 1930-1936, op.cit.*, p. 130.

⁶⁷⁹ V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome I 1891-1917, op.cit.*, p. 193.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 194.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 193.

la diction qui ne sont pensables et convenables qu'au théâtre. Il insiste sur « une valeur autonome de la technique de l'acteur⁶⁸² » dont la maîtrise corporelle seule sait et doit exprimer sur scène à l'aide des indications du metteur en scène, toutes les idées de l'auteur dramatique. C'est cette maîtrise corporelle qui fait du jeu d'acteur un art autonome, indépendant du psychologisme. Meyerhold veut libérer l'acteur de la psychologie⁶⁸³, en maîtrisant seulement les techniques formelles d'expression sans crainte d'aller jusqu'au grotesque. Celui-ci, éloigné du trait précis du naturalisme, réduit la complexité de la vie réelle en une forme contrastée, condensée, schématisée, et suggestive qui provoque l'introspection du spectateur :

Dans la vie, à côté de ce que nous voyons, se trouve encore une immense région indéchiffrable. Dans sa quête du supranaturel, le grotesque associe synthétiquement la quintessence des contraires, crée l'image du phénoménal, amène le spectateur à tenter de résoudre l'énigme de l'inconcevable.⁶⁸⁴

Selon Meyerhold, le grotesque « constitue une nouvelle approche du quotidien⁶⁸⁵ ». Son art n'a rien de paisible car il « est fondé sur la lutte de la forme et du fond⁶⁸⁶ ». Sa nature est une richesse contradictoire. Appliqué à la scénographie, il transforme l'espace-temps en opposition. Toute mise en scène agit et se manifeste alors dans une situation de tension, dynamisant la scène en processus créatifs et évolutifs qui suscitent intensivement les émotions intimes du spectateur, sans jamais lui permettre une attitude passive :

Le grotesque s'efforce de subordonner le psychologisme à un but décoratif. Voilà pourquoi, dans tous les théâtres où régnait le grotesque, le côté décoratif au sens large du terme avait une telle importance (théâtre japonais).⁶⁸⁷

S'inspirant de l'art du théâtre japonais caractérisé par une stylisation traditionnelle, Meyerhold tend à transposer, au profit du grotesque, l'effet du psychologisme dans l'apparence décorative ; c'est-à-dire que les émotions du spectateur ne sont pas suscitées par l'identification au personnage dans l'action fictive, mais par l'expressivité de la mise en scène fidèle à l'esprit de l'auteur. Cette expressivité n'est

⁶⁸² *Idem.*

⁶⁸³ « Foi de l'acteur. L'acteur est un passionné. Mort du psychologisme ». *Ibid.*, p. 245.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 199.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 202.

⁶⁸⁷ *Idem.*

pas uniquement portée par les matériaux scénographiques, mais aussi par le jeu du comédien :

Non seulement l'ambiance, l'architecture de la scène et du théâtre lui-même étaient décoratifs, mais aussi la mimique, les mouvements du corps, les gestes et les poses des acteurs ; c'est dans l'aspect décoratif que résidait leur expressivité. C'est pourquoi des éléments chorégraphiques font partie intégrante des procédés du grotesque. Il n'y a que la danse qui puisse subordonner les conceptions grotesques au but décoratif.⁶⁸⁸

La danse est le moyen idéal, selon Meyerhold, pour combiner le grotesque au « jeu décoratif » du comédien. Elle permet d'ordonner le grotesque dans la variété expressive et de l'harmoniser rythmiquement dans les techniques de manifestation corporelle car elle « est le mouvement du corps humain dans la sphère rythmique. [Elle] est au corps ce que la musique est à l'âme : une forme créée artificiellement et non médiatisée par la connaissance⁶⁸⁹ ». Grâce à la danse, l'acteur peut mettre le grotesque en valeur comme « la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art⁶⁹⁰ » du comédien et adapter son jeu, sans anarchie, sous la tension du grotesque, à la forme décorative rythmée et distincte du jeu naturaliste⁶⁹¹, comme dans le théâtre japonais :

Ce n'est pas sans raison que les mouvements de l'acteur japonais offrant sur scène une fleur à sa bien-aimée évoquent une dame dansant un quadrille japonais (balancements de la partie supérieure du buste, légères inclinaisons et rotations de la tête, gestes précieux des bras tendus à gauche et à droite).⁶⁹²

En 1914, afin de développer l'expressivité de la scène et de l'acteur, Meyerhold reprend un projet théâtral en Studio dans lequel il introduit ses études du théâtre oriental. Celui-ci est un modèle idéal avec lequel l'acteur-décorateur se met ainsi à l'abri de soucis :

L'acteur-décorateur et son souci : vivre selon la forme d'un dessin. Ou bien l'acteur est lui-même dessinateur, ou bien l'acteur reproduit le dessin d'un autre comme un pianiste déchiffre une partition qu'il n'a pas composée. [C'est] pourquoi l'étude des procédés de la commedia dell'arte ou de ceux du théâtre japonais est préférable à tout.⁶⁹³

⁶⁸⁸ *Idem.*

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁹⁰ V. Hugo, « Préface de Cromwell », in *Cromwell*, Paris, GF-Flammarion, 1968, p.72.

⁶⁹¹ « Mais si le théâtre doit éviter tout retour au naturalisme, il se garde et doit se garder exactement de la même façon du point de vue « décoratif » (excepté au sens où l'entend le théâtre japonais) ». V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome I 1891-1917, op.cit.*, p. 118.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 202.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 245.

Le pré-jeu dans *Professeur Boubous* (1925)

Le Théâtre de la Convention que Meyerhold tente de réaliser dépend avant tout des expressivités des matériaux scéniques⁶⁹⁴. Pour établir un système fiable, il pense que « nous devons condenser au théâtre toutes les meilleures techniques des époques authentiquement théâtrales⁶⁹⁵ ». Il fouille de façon archéologique toutes les représentations spectaculaires dont « le cirque, [qui] aux époques théâtrales les plus théâtrales, a [...] très fortement contribué à la prospérité de l'art théâtral en tant que tel⁶⁹⁶ ». Meyerhold regrette qu'aujourd'hui, dans les représentations tragiques, les techniques du cirque ne soient plus utilisées. Le cirque où l'on fait appel à de fortes techniques physiques comme le jonglage, la danse, l'acrobatie et la gymnastique ne convient en Occident qu'aux spectacles plaisants et burlesques. Meyerhold remet en cause cette pratique, en expliquant que l'acteur oriental, tels Sada Yacco et Hanako⁶⁹⁷, mais aussi l'acteur chinois, parachève son initiation au jeu de rôle tragique dans des écoles d'acrobatie et de danse :

L'acteur contemporain qui meurt en scène utilise la convulsion, acte court, ennuyeux et peu expressif, d'un naturalisme très primitif. Mais voici comment mourait en scène un acteur de l'ancien théâtre chinois : touché au cœur, l'acteur projetait son corps en l'air comme un équilibriste, et c'est seulement après cette « plaisanterie propre au théâtre » qu'il se permettait de s'écrouler comme une masse sur le lieu scénique.⁶⁹⁸

Certes en Occident, l'esthétique du théâtre conventionnel est basée primordialement sur la *mimesis*. Le jeu de scène doit correspondre à la réalité, contraignant l'acteur à

⁶⁹⁴ « L'organisation matérielle du spectacle, en liaison avec l'intention fondamentale de la mise en scène, s'élabore indépendamment de toutes tâches esthétiques et artifices théâtraux ». V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre tome II 1917-1929*, Lausanne, L'âge d'homme, 1975, p. 110.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁹⁷ « Sada Yacco prononce un monologue dans lequel elle doit exprimer l'extase. L'actrice doit faire sentir l'approche de certains événements, et elle commence à parler avec une fièvre et un élan extraordinaires. Mais comme elle ne déclame pas, ça ne semble pas suffisant, alors elle y ajoute une gestuelle ; mais c'est encore trop peu, alors, voici ce qu'elle fait : elle fait monter son extase jusqu'à un certain degré, et elle commence à se mouvoir selon la musique. [...] Par ce moyen elle a envoûté le public. Non pas par ses mots, ni par sa mimique, ni par ses raccourcis, mais bien quand elle a joué sur fond d'orchestre ». *Ibid.*, p. 148. Meyerhold admire plus le jeu de Sada Yacco que celui de Hanako. Sa présence à la représentation d'Hanako, en 1909, à Petersburg, a été affirmée, mais Béatrice Picon-Vallin doute que Meyerhold ait vraiment vu la représentation de Sada Yacco. Ce qu'il en décrit provient plus probablement d'un récit entendu ou d'une étude livresque sur Sada Yacco. Celle-ci devient pour lui l'archétype d'un acteur parfait quasi utopique qui interprète avec justesse un jeu de forte expressivité corporelle adapté à toutes sortes de drames. Cette actrice orientale fascine Meyerhold qui s'en inspire dans sa réflexion.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 34.

l'imitation la plus fidèle. Mais l'esthétique du théâtre oriental se fonde sur une transformation du réel en forme raffinée de la beauté. Le jeu de scène, étant une création de l'intention personnelle, s'élabore, selon la méthode traditionnelle, dans les techniques de variation, simplification et stylisation du réel, et devient une forme expressive significative appropriée au théâtre comme cette description du jeu de la mort. Il n'est jamais le fruit d'un hasard ou d'un caprice de l'acteur oriental qui arrive à bien interpréter sur scène telle émotion ou telle situation. Mais avant d'arriver à un tel résultat, l'acteur oriental s'est soumis à une formation longue et austère des techniques de l'expression théâtrale ancrée dans la tradition. Il permet à Meyerhold de comprendre la nécessité de créer une sorte d'école artistique et acrobatique en vue de forger un acteur « sain, souple, habile, fort, fougueux, prêt à faire un choix selon sa vocation : le travail du cirque, ou le théâtre de la tragédie, de la comédie, du drame⁶⁹⁹ ».

A partir de 1922, Meyerhold peaufinera son système de formation d'acteur : la biomécanique⁷⁰⁰ où il exigera que l'acteur, comme l'acteur oriental, sache « utiliser correctement les moyens expressifs de son corps ». C'est dans ce but qu'il « doit entraîner son matériau, c'est-à-dire son corps, de telle façon qu'il soit apte à réaliser rapidement les consignes reçues de l'extérieur (de l'acteur ou du metteur scène)⁷⁰¹ ». Meyerhold croit que l'acteur, dès qu'il maîtrise les techniques d'expression physique, peut relier le physiologisme au psychologisme car « en réalité, tout état psychologique est conditionné par certains processus physiologiques. En trouvant l'état physique qui convient à tel ou tel personnage, l'acteur parvient à une situation dans laquelle naît en lui cette excitabilité qui constitue l'essence de son jeu, qui se communique aux spectateurs et qui les fait participer à son jeu⁷⁰² ». C'est une « psychologie objective » née d'une « foi constante dans la précision de notre jeu technique » car « nous

⁶⁹⁹ *Idem.*

⁷⁰⁰ Le 12 juin 1922, Meyerhold publie l'article, « l'acteur du futur et la biomécanique », dans lequel il commence à envisager méthodiquement les jeux de l'acteur futur et la biomécanique. En 1933, dans un entretien, il explique que « la biomécanique est un entraînement. Ce n'est pas quelque chose qu'on peut transporter sur scène, c'est un entraînement élaboré sur la base de mon expérience du travail avec les acteurs. Il y a 12 ou 13 séquences que l'acteur doit posséder pour savoir mobiliser tous ses moyens et pour savoir les diriger vers le spectateur de façon à ce que les idées qui sont posées à la base du spectacle atteignent le public ». V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome III 1930-1936, op.cit.*, p. 146.

⁷⁰¹ V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome II 1917-1929, op.cit.*, p. 79.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 80.

sommes des machines⁷⁰³ ». Grâce à ce caractère mécanique du corps, l'acteur peut atteindre les commandes de l'appareil nerveux et exprimer par sa maîtrise corporelle une pleine expressivité, sans émotion intime préalable. S'appuyant sur cet avantage du jeu physique, Meyerhold cite le procédé du « pré-jeu » pour la mise en scène du *Professeur Boubous* :

Ce qu'il y a d'important dans cette mise en scène, c'est qu'elle a permis à notre collectif d'expérimenter un nouveau système de jeu : la rencontre du système biomécanique avec un nouveau psychologisme. Nous nous éloignons du schématisme, refusons la *prosadejda* et l'absence de maquillage, nous allons vers un nouveau réalisme.⁷⁰⁴

Le pré-jeu ne se résume pas à des figures physiques exagérément stylisées destinées à briser, dans le déroulement de l'action, l'identification du spectateur et à rechercher l'effet de distanciation prôné par Brecht. Il est caractérisé par un enchaînement de gestes raffinés de l'acteur, qui peuvent par intermittence, à différents moments du déroulement de l'action, permettre au spectateur tout à la fois de demeurer dans l'identification à la situation présentée, et d'admirer délibérément les jeux de l'expressivité corporelle de l'acteur. Le pré-jeu est constitué par une sorte de pantomime qui « prépare le spectateur à percevoir la situation scénique de telle sorte qu'il reçoit tous les détails de cette situation sous une forme tellement élaborée qu'il n'a pas à gaspiller d'effort pour comprendre le sens de cette scène⁷⁰⁵ ». Comme dans cet exemple que donne Meyerhold :

Par exemple, sur scène, on reçoit un télégramme. L'acteur le décachète et le public veut savoir tout de suite, il a envie de crier : « Vite, vite ! Dis-nous le contenu du télégramme. » Mais l'acteur sait que le spectateur est impatient, alors il prolonge. Sons. Attente. Il lit le télégramme lentement tout en éprouvant une émotion. Le public se dit : « Tant pis pour le télégramme. Regardons-le manifester son émotion, c'est intéressant. » Et l'attention, d'abord focalisée sur le télégramme, se déplace vers la manière dont l'acteur éprouve des émotions, vers ce jeu lui-même, que Zinaïda Raïkh a appelé « pré-jeu » et dans lequel nous nous spécialisons. Autrement dit, ce n'est pas le jeu lui-même, ce n'est pas la réalisation elle-même qui nous plaît, mais bien ce glissement vers le moment le plus important.⁷⁰⁶

Le pré-jeu qu'apprécie Meyerhold « était le procédé favori des théâtres de l'ancien Japon et de l'ancienne Chine⁷⁰⁷ ». Grâce au pré-jeu, « une attention soutenue s'installe

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 156.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 298.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 129.

dans la salle [...] C'est ça qui crée le succès⁷⁰⁸ ». Le spectateur n'est plus dans un état passif devant la scène où est présenté un monde illusoire qui provoque son enthousiasme. Il se permet consciemment d'admirer les prouesses expressives des comédiens, de la même façon que l'on admire le jeu de l'acteur oriental. Bref, Meyerhold n'imité jamais les dessins ou les formes exotiques de la tradition scénique orientale car ce qui l'intéresse, en fait, est cette efficacité du pré-jeu inspiré par le théâtre oriental :

Les Japonais et les Chinois du XVIIe siècle ajoutent un correctif : ce n'est pas le jeu en tant que tel qui nous intéresse, mais le pré-jeu, car l'attente suscite chez le spectateur une tension supérieure à celle que provoque chez lui quelque chose déjà reçu ou pré-digéré.⁷⁰⁹

Effectivement, dans le théâtre oriental, tous les jeux scéniques sont codifiés par la tradition. Ces jeux spectaculaires basés sur le chant et la gestuelle des acteurs vedettes sont prévisibles et attendus par les spectateurs. En assistant à une pièce de théâtre, le spectateur n'attend pas seulement une bonne interprétation de la pièce, mais aussi une bonne maîtrise des techniques traditionnelles du jeu d'acteur qui sont à la base des tensions théâtrales. En Occident, tous les jeux de l'acteur sont imprévisibles puisqu'ils sont des imitations improvisées. Pour le spectateur occidental, une représentation réussie est une représentation qui imite parfaitement le réel et permet l'identification aux situations mises en scène. Pour que le spectateur apprécie le pré-jeu et ne s'impatiente pas de cet artifice, la musique, selon Meyerhold, est indispensable et permet de maintenir le spectateur en état de veille. Il découvre cette mission de la musique dans le théâtre oriental :

Les metteurs en scène de l'ancien Japon et de l'ancienne Chine [...] avaient compris que si le spectateur s'assoupissait quelque peu, il fallait le secouer un tantinet pour qu'il ne soit pas trop tranquille dans son fauteuil. Chez eux, l'orchestre jouait tout le temps, pendant toute la durée du spectacle.⁷¹⁰

Dans la mise en scène de *Professeur Boubous*, Meyerhold utilise la musique comme un fond de jeu qui accompagne tous les aspects de la mise en scène, la musique est associée à des jeux de lumières oranges et grises, elle renforce le sens de la pièce en créant une "musicalisation" irradiant toute la mise en scène. La fonction de la musique au théâtre est radicalement transformée car elle n'est plus seulement

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 149.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, 1975, p. 141.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 145.

cantonnée à un accompagnement de l'action ou du jeu de l'acteur. Avec cette expérimentation de la fonction musicale, Meyerhold tente de réaliser cette fonction « des anciens théâtres japonais et chinois : *maintenir la salle en état de tension*⁷¹¹ » et aspire à « donner au spectateur, avec toutes les nuances possibles, une scène célèbre d'un point de vue nouveau⁷¹² ».

Conclusion

Dans la conception des mises en scène de *Tristan et Isold*, *Don juan* (de Molière) et *Professeur Boubous*, Meyerhold emprunte audacieusement certains de ses moyens d'expression aux théâtres orientaux, tout en ne les connaissant que par ses études livresques avant 1928, et leur donne une influence effective sur le théâtre occidental. Cependant, les théâtres orientaux sont dépositaires d'une culture profonde appuyée sur la tradition de l'Autre, et Meyerhold avoue qu'il est impossible de connaître leur art, sans avoir assisté à une représentation :

Quand j'ai eu l'occasion de voir à Paris la troupe du Théâtre Kabuki, je me suis surpris à penser qu'elle présentait un art que je n'avais encore jamais vu jusqu'à présent. Je connaissais le Théâtre Kabuki de façon théorique, d'après des livres et des matériaux iconographiques, je connaissais les techniques du Théâtre Kabuki, mais quand enfin j'ai assisté à l'un de ses spectacles, il m'a semblé que je n'avais rien lu, que je ne connaissais rien de lui.⁷¹³

Toutefois, en 1928, Meyerhold, après le choc de cette rencontre avec le théâtre Kabuki à Paris, confie : « J'ai reconnu certains éléments qui m'étaient très chers. J'ai reçu la confirmation des idées qui fermentaient dans mon cerveau⁷¹⁴ ». Apparaissant comme constitutifs d'une forme mûre du formalisme en Occident, les théâtres orientaux intéressent vivement les artistes radicaux qui cherchent des références pour remanier la convention du théâtre réaliste ou naturaliste. Meyerhold est très représentatif de ce courant. Cependant sous la révolution bolchevique, le « réalisme socialiste » reste le principe inébranlable de la politique culturelle de Staline et de Jdanov. De ce fait, Meyerhold se retrouve souvent dans une situation menaçante et dangereuse. Pour se protéger, Meyerhold, qui sera fusillé en 1940 sous l'accusation de trahison, s'aperçoit qu'il peut mettre en avant dans les théâtres orientaux, un fond qui ne procède pas de l'intention formaliste, mais a un caractère, en fait, réaliste :

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 149.

⁷¹² *Ibid.*, p. 146.

⁷¹³ V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome III 1930-1936, op.cit.*, p. 99.

⁷¹⁴ V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome IV 1836-1940, op.cit.*, p. 26.

Les théâtres chinois et japonais sont très proches [...] : dans leurs mouvements, il y a davantage d'assise réaliste. Leurs mouvements viennent tous de la danse folklorique, la danse ou l'homme qui danse, qui marche avec sa palanche dans la rue, [...] considère ces mouvements comme des mouvements de danse, au sens d'une subtile base rythmique. Dans ces mouvements, il y a autant de danse que dans la danse il y a de rythme. Et c'est bien sûr de là que naît dans le mouvement la caractéristique réaliste.⁷¹⁵

Par rapport à l'imitation exacte et précise du réel de l'acteur occidental, l'acteur oriental ne cherche qu'à imiter le réel en « bonne ressemblance »⁷¹⁶. Mais, leurs jeux sont basés identiquement sur le réalisme. Meyerhold croit donc que le théâtre oriental peut donner au théâtre occidental « une assise solide au néo-réalisme et l'enrichir de nouvelles techniques figuratives⁷¹⁷ ». Selon lui, « l'art de l'acteur est fondé sur l'organisation de son matériau⁷¹⁸ », un bon acteur ne dépend pas de son talent d'imitation réaliste, mais de son grand fond technique physique permettant d'interpréter la réalité. Le théâtre Kabuki est « la seule troupe au monde à posséder cette technique dans un art très raffiné, très relevé⁷¹⁹ » qu'apprécie passionnément Meyerhold.

Selon Meyerhold, sur la scène, la contrainte du théâtre impose qu'« il n'y ait que trois murs⁷²⁰ », et il critique le théâtre naturaliste qui, pour mettre en scène une réalité illusoire, prétend installer le « quatrième mur ». Ceci est déraisonnable et exclue ainsi la possibilité de créer une réalité de totale « vraisemblance » qui est « la nature de tout art⁷²¹ ». Respectant cette nature artistique, l'acteur oriental, selon Meyerhold, aborde son jeu avec une « naïveté absolue »⁷²² négligeant la précision de la réalité, en développant des formes adaptées aux matériaux théâtraux. Ces formes artificielles « fondées sur des traits quotidiens bien connus du spectateur⁷²³ » empruntent à des techniques variées relevant du grotesque, du mystère et du sacré. C'est pourquoi l'acteur oriental s'exprime sur un mode à la foi tragique, comique, et rituel qui étonne et touche le spectateur. Après avoir vu la représentation de Mei Lan-Fang, Meyerhold

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁷¹⁶ Zeami, *La tradition secrète du Nô*, Paris, Gallimard/ Unesco, 1960, p. 70.

⁷¹⁷ V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome II 1917-1929, op.cit.*, p. 113.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁷¹⁹ V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome III 1930-1936, op.cit.*, p. 99.

⁷²⁰ *Ibid.*, 1980, p. 143.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 143.

⁷²² *Ibid.*, p. 99.

⁷²³ *Ibid.*, p. 100.

aspire à ce que l'acteur occidental puisse atteindre la variété de jeu de l'acteur oriental, un jeu utopique pour le théâtre futur :

L'acteur chinois a une pensée graphique. Pour lui, tout prend la forme de petits cubes, bâtons, cônes, sphères bien précis, et quand il joue, il a tout cela en mémoire. Nous sommes très proches d'un tel résultat, et dans 25-50 ans, la renommée de notre théâtre futur sera fondée sur cela.⁷²⁴

Après avoir découvert ces caractéristiques de la tradition scénique orientale, Meyerhold se lance dans des projets audacieux, certains purement expérimentaux et non destinés au public, d'autres rencontrant un public restreint ou rencontrant un échec. Dans ces spectacles, Meyerhold intègre des expressions scéniques variées comme la musique, la danse, le cirque, en se référant au théâtre oriental, au théâtre de foire, et à la *commedia dell'arte* et laisse ainsi un héritage précieux qui permet à Georges Banu de le qualifier de « Shakespeare de la mise en scène⁷²⁵ ».

⁷²⁴ V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre tome IV 1836-1940, op.cit.*, p. 29.

⁷²⁵ G. Banu, *Exercices d'accompagnement*, Saint-Jean-de-Védas, Entretemps, 2002, p.135.

Berlot Brecht

Le théâtre de Brecht : le théâtre épique didactique et l'effet de distanciation

Dans la première moitié du 20^{ème} siècle, le monde subit une grande révolution : l'explosion du capitalisme, la révélation du marxisme, la révolution du prolétariat, les deux guerres mondiales, etc. Ecrivain et intellectuel, marxiste fidèle et socialiste, Brecht se veut acteur de cette révolution et ne cesse jamais « de commenter sa propre activité d'écrivain et de s'interroger sur les moyens et la fonction de l'art dans notre société⁷²⁶ ». Son écriture poétique et dramatique s'inscrit toujours dans une situation économique et dénonce le problème social, car il pense que les pièces dramatiques actuelles utiles sont celles « qui naissent de l'étonnement de leurs auteurs face aux événements de la vie⁷²⁷ ».

Le théâtre, lieu de réunion du peuple, peut devenir, à travers les drames présentés, un lieu de propagande masquée sous prétexte d'art, d'instruction ou de divertissement. A vrai dire, tout est politique⁷²⁸. De ce fait, le théâtre, qui traite des rapports sociaux, ne doit pas être la transcription d'une expérience vécue par un seul individu prédestiné, l'artiste. Il faut considérer le théâtre, selon Brecht, comme un lieu de débat où, en groupe, l'on étudie et critique l'idéologie dominante : « le théâtre devint l'affaire de philosophes, mais de philosophes qui souhaitaient transformer le monde et non seulement l'expliquer. Donc on philosofa, donc on enseigna⁷²⁹ ».

Brecht intervient dans l'évolution du théâtre par une identification du théâtre à une philosophie politique⁷³⁰. Son propos n'est pas, à la façon des esthéticiens classiques, de renouveler le théâtre par une nouvelle esthétique. Il considère le théâtre comme un

⁷²⁶ B. Dort, *Théâtre Réel*, Paris, Seuil, 1971, p.136.

⁷²⁷ B. Brecht, « A quoi sert le théâtre ? », in *Ecrits sur le théâtre*, éd. J.-M. Valentin, Paris, Gallimard, 2000, p. 60.

⁷²⁸ Dès l'époque grecque, l'art, pour Platon, est un dispositif de la politique. « L'activité « poétique » - écrit Marc Jimenez - en général est liée au sensible, et à ce qui s'y rattache, les sens, la sensualité, les passions, les émotions, les affects. La philosophie concerne l'intelligible, la connaissance, l'esprit. Le rapport entre les deux est nécessairement un rapport de sujétion : l'art est au service de la philosophie et, dans la mesure où la philosophie s'identifie au politique, l'art est aussi soumis à l'organisation de l'État ». M. Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997, p. 228.

⁷²⁹ B. Brecht, « Théâtre récréatif ou théâtre didactique ? », *op.cit.*, p. 217.

⁷³⁰ « Entre la vraie philosophie et la vraie politique il n'y a nulle différence ». B. Brecht, « Théorie des pédagogies », *op.cit.*, p. 237.

« appareil social » dont les conditions de production et de diffusion sont déterminantes. Il prétend ainsi chercher « un public neuf afin d’analyser les effets que [le théâtre] produit sur lui⁷³¹ ». C’est la raison pour laquelle la transformation du théâtre ne peut s’amorcer sans un changement de public : ceux qui sont dans la salle sont aussi importants que ceux qui sont sur la scène :

Il faut transformer intégralement le théâtre, donc pas seulement le texte, ou le comédien, ou même l’ensemble du spectacle scénique. Il faut y inclure aussi le spectateur, dont l’attitude doit être modifiée. À ce changement d’attitude du spectateur correspond la manière dont les attitudes humaines sont représentées sur la scène, la mimique servant à montrer les rapports existant entre des hommes.⁷³²

Prétendant éliminer la démarcation entre la scène et la salle, l’acteur et le spectateur et même le bourgeois et le populaire, Brecht réclame le « théâtre épique⁷³³ » où « la scène commence de raconter⁷³⁴ » et « d’exercer une action pédagogique⁷³⁵ ». Il s’agit d’une méthode scientifique selon laquelle on ne tend plus à créer l’illusion dramatique sur la scène selon le mode bourgeois, mais où on interprète en « *gestus social* »⁷³⁶ un processus historique présentant les rapports entre les hommes générés par l’économie et la société, rapports qui forment l’infrastructure théâtrale. Le spectacle du théâtre devient une sorte de reportage, « n’éveillant que peu d’émotions, ou bien poétique », que les spectateurs voient consciemment, lié « à des éléments didactiques et, de temps à autre, politiques⁷³⁷ ». Ils ne s’identifient pas avec l’histoire représentée, gardant une distance pour observer, analyser, et critiquer. Cette conscience éveillée pendant la représentation permet au spectacle, selon Walter Benjamin, de « traiter les éléments

⁷³¹ B. Brecht, « Appel aux théâtres », *op.cit.*, p. 91.

⁷³² B. Brecht, « La dramaturgie dialectique », *op.cit.* p. 408.

⁷³³ « L’allemand « *episch* », conforme en cela à l’étymologie, qualifie en effet ce qui est de l’ordre de la narration [...]. « *Episches Theater* » ou « *episches Drama* » désigne donc un « théâtre narratif » ». J.-M. Valentin, « Notice », *Ibid.*, p. 1150.

⁷³⁴ B. Brecht, « Théâtre récréatif ou théâtre didactique ? », *op.cit.*, p. 214.

⁷³⁵ B. Brecht, « Le Théâtre didactique », *op.cit.*, p. 216.

⁷³⁶ Pour mieux comprendre ce terme complexe de Brecht, nous pouvons citer l’explication de Roland Barthes : « Qu’est-ce qu’un *gestus social* [...] C’est un geste, ou un ensemble de geste (mais jamais une gesticulation), où peut se lire toute une situation sociale. Tous les *gestus* ne sont pas sociaux : rien de social dans les mouvements que fait un homme pour se débarrasser d’une mouche ; mais si ce même homme, mal vêtu, se débat contre des chiens de garde, le *gestus* devient social [...]La représentation [...] doit inéluctablement compter avec le *gestus social* : dès lors que l’on « représente » (que l’on découpe, que l’on clôt le tableau et que l’on discontinue l’ensemble), il faut décider si le geste est social ou s’il ne l’est pas (s’il renvoie, non à telle société, mais à l’Homme) ». R. Barthes, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 336.

⁷³⁷ B. Brecht, « Qu’est-ce que le théâtre épique ? », *op.cit.*, p. 228.

du réel comme s'il s'agissait d'organiser une expérience et c'est à la fin, et non au début, de cette expérience que l'on trouve les états de choses. On ne les met donc pas à la portée du spectateur, on les éloigne de lui⁷³⁸ ». Plus précisément, dans la représentation du théâtre épique, Brecht explique qu'il est « nécessaire de donner tout son poids à l'*environnement* dans lequel les hommes vivent et d'en montrer la « portée »⁷³⁹ ». Ces caractéristiques du théâtre épique hors la tradition en font un théâtre moderne « progressiste »⁷⁴⁰.

Dans ce théâtre épique, Brecht conteste la dramaturgie traditionnelle (aristotélicienne) visant à produire l'effet psychique de la *catharsis* par l'identification complète hypnotisant les spectateurs, soumis passivement au mensonge artistique, et privés ainsi de leur capacité de jugement critique. Les drames brechtiens n'interprètent plus la catastrophe subie par le héros tragique comme une fatalité implacable, mais comme une conséquence des rapports humains historiques générés par la situation sociale, l'économie et la politique. Prétendant produire une révélation méthodique de ces rapports, Brecht met en place la « pièce didactique »⁷⁴¹ et la « dramaturgie non aristotélicienne »⁷⁴² qui, malgré l'empathie toujours présente, transforment les doutes des spectateurs et leur enseignent « un comportement très précis, avec pour objectif de changer le monde »⁷⁴³.

⁷³⁸ W. Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, François Maspero, 1969, p. 11.

⁷³⁹ B. Brecht, « Théâtre récréatif ou théâtre didactique ? », *op.cit.*, p. 214.

⁷⁴⁰ « Le théâtre moderne est le théâtre épique. [...] le mode de représentation épique au théâtre est, pour le moment, l'unique possibilité de donner forme à l'élément progressiste, car correspond à cette attitude progressiste et il permet une attitude du spectateur de nature précisément progressiste ». B. Brecht, « Le théâtre moderne », *op.cit.*, p. 212.

⁷⁴¹ Une série de pièces de Brecht où il privilégie l'aspect pédagogique. « La pièce didactique – écrit Brecht – enseigne parce qu'elle est jouée, non parce qu'elle est vue ». « Parmi les petites pièces, *La pièce didactique de Baden-Baden, l'Exception et la Règle, Celui qui dit oui, celui qui dit non, La Décision* et *les Horaces et les Curiaces* sont des pièces didactiques ». B. Brecht, « La pièce didactique », *op.cit.*, p. 233-242. L'objectif de ces pièces est de favoriser la participation du spectateur et de lui proposer une expérience dialectique idéologique qui lui permet de s'instruire et de comprendre la condition politique et sociale dans laquelle il vit. Brecht vise un théâtre qui éveille le spectateur à la réalité sociale et politique, et le conduit, à la suite de cette expérience théâtrale et de ce qu'il y a appris, à une attitude militante de transformation de cette réalité sociale.

⁷⁴² « La dramaturgie non aristotélicienne se sert de l'empathie du spectateur (identification-mimesis), mais elle ne le fait nullement avec cette absence de doutes qui caractérise la dramaturgie aristotélicienne et face à certains effets psychiques, comme par exemple la *catharsis*, elle a des positions essentiellement autres ». B. Brecht, « La dramaturgie non aristotélicienne », *op.cit.*, p. 256.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 257.

Vivant à une époque marquée par des guerres, Brecht tend à chercher une liaison directe et effective entre son art et la réalité sociale. Toute sa conception théâtrale vise à instruire l'Homme et à changer le monde. Le théâtre n'est plus un lieu où on se divertit par l'illusion en suscitant la joie, la passion, et la *catharsis*, mais on s'y amuse tout de même par l'instruction, la connaissance, et l'intelligence, comme insiste Brecht : « Même lorsqu'il est didactique, le théâtre demeure théâtre et s'il s'agit d'un bon théâtre, il est amusant⁷⁴⁴ ». C'est la raison pour laquelle il défend un théâtre épique et demande à la fois à l'acteur qui joue, et au spectateur qui voit, de garder pendant la représentation une conscience (distance) permanente. Grâce à celle, on peut, dans l'histoire présentée sur scène, recevoir avec une méthode scientifique des leçons dialectiques, puis les appliquer dans la vie réelle. La joie est donc issue de cette clarté de la vérité.

De fait, avant de formuler concrètement sa théorie du *Verfremdungseffekt* (effet de distanciation), il applique déjà cette technique dans la représentation de ses pièces. Bernard Dort remarque que dans « l'exercice théâtral [de sa seconde œuvre *Tambours dans la nuit*] s'introduit une sorte de jeu, de distance qui incite le spectateur non à adhérer totalement à l'action et aux personnages, mais à les comprendre, voire à les juger⁷⁴⁵ ». L'« effet-V », soit « l'effet de distanciation » qui naît du théâtre épique, devient la base de toutes ses mises en scène dramaturgiques et scéniques, et reste comme l'une de ses théories les plus discutées. Brecht proclame que « l'étude de l'effet de distanciation est indispensable⁷⁴⁶ ». Cependant, le théâtre épique qui produit cet effet de distanciation n'est pas vraiment un nouveau style créé par Brecht :

Du point de vue du style, le théâtre épique n'a rien de particulièrement nouveau. Son caractère démonstratif et l'accent qu'il met sur les questions de métier l'apparentent au très ancien théâtre asiatique.⁷⁴⁷

Certes, à propos de la dramaturgie du théâtre épique, surtout à propos de ses *Lehrstücke* (pièces didactiques), « Brecht s'est inspiré des *Nô* japonais de Zeami⁷⁴⁸ tels qu'ils les connaissait grâce à la traduction anglaise d'Arthur Waley⁷⁴⁹ ». La

⁷⁴⁴ B. Brecht, « Théâtre récréatif ou théâtre didactique ? », *op.cit.*, p. 218.

⁷⁴⁵ B. Dort, *Lecture de Brecht, Paris*, Seuil, 1960, p. 43.

⁷⁴⁶ B. Brecht, « Contribution à la théorie de la pièce didactique », *op.cit.*, p. 241.

⁷⁴⁷ B. Brecht, « Théâtre récréatif ou théâtre didactique ? », *op.cit.*, p. 222.

⁷⁴⁸ Comme dans la pièce, *Celui qui dit oui, celui qui dit non*, qui part de la pièce *Taniko* de Zeami.

⁷⁴⁹ B. Dort, *Lecture de Brecht, Paris*, Seuil, 1960, p. 83.

tradition scénique orientale a-t-elle pour autant une part décisive dans l'élaboration de la théorie brechtienne ? Selon Bernard Dort, « en 1933, Brecht est en pleine possession de son métier. Il s'est déjà forgé sa propre rhétorique. Son art est mûr, conscient de soi ⁷⁵⁰ ». Cependant, ce n'est qu'en 1936, que l'expression « *Verfremdung* » ⁷⁵¹ commence à apparaître dans le vocabulaire brechtien, et effectivement, c'est en 1935 que Brecht relève, dans la représentation de Mei Lan-Fang, une conformité avec sa théorie de la distanciation. Bernard Dort le confirme :

C'est que Brecht n'a en rien inventé ledit « effet de distanciation ». Celui-ci a toujours existé et existera toujours. Brecht le reconnaît : il n'a fait que reprendre à son compte et à des fins précises une technique forte commune. Un de ses textes théoriques les plus connus ne s'intitule-t-il pas « Effets de distanciation dans l'art dramatique chinois » ? ⁷⁵²

Les expressions de la tradition scénique orientale ont donc eu une réelle influence sur Brecht. Cependant, si le théâtre de Brecht est un théâtre dialectique en rapport avec la philosophie occidentale, y a-t-il eu néanmoins une influence de la philosophie orientale sur Brecht ? Quelle place la tradition scénique orientale peut-elle avoir dans ce théâtre idéologique marxiste ? Plus concrètement, quelles similitudes peut-on trouver entre le théâtre épique proposé par Brecht et le théâtre oriental ? Comment Brecht applique-t-il les expériences de l'art oriental à son théâtre épique ? Voici des questions centrales que nous allons envisager et étudier.

Connivence de Brecht avec la philosophie et la pensée traditionnelles chinoises

De toute sa vie, Brecht n'a jamais voyagé en Asie. Pourtant, ce continent lointain où les sages reflètent des cultures et des pensées différentes de celles des Occidentaux, ne lui est pas vraiment étranger. Il se découvre constamment une affinité pour la philosophie de ces intellectuels orientaux. Par exemple, il note dans son journal, le 15 Septembre 1920, lors d'un conflit avec son père qui méprise le communisme et s'oppose à son désir de devenir écrivain, l'aphorisme chinois : « Quand les grains de

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁵¹ Ce mot est issu de l'inspiration, selon Bernard Dort, de « la formule *Priem Ostrannenija* employée dès 1917 par Chklovski pour désigner un procédé spécifique de l'art, le « procédé de singularisation » [...] Brecht ne se contente pas de l'expression empruntée au vocabulaire des « formalistes russes », [...]. Il recharge le néologisme de *Verfremdung*, ainsi forgé, de toute sa théorie du théâtre épique. Il l'installe au cœur de sa méthode ». B. Dort, *Théâtre réel, op.cit.*, p. 119-120. cf. J. Fuegi, *Brecht & Cie*, trad. E. Diacon et P.-E. Dauzat, Paris, Fayard, 1995, p. 397.

⁷⁵² B. Dort, *Théâtre Réel, op.cit.*, p.116.

sable sont contre les hommes, il faut que les hommes s'en aillent⁷⁵³ ». Bien que Brecht ne précise pas quel écrivain il cite, on peut comprendre que, dans cet aphorisme, il se réfère à la philosophie taoïste selon laquelle il est plus sage, plutôt que de s'opposer vainement à la nature (la réalité) et de s'engager dans un conflit interminable, de s'en aller et d'orienter son esprit vers la recherche de l'harmonie, la paix et le Tao⁷⁵⁴. Consolé par cette pensée, ce jeune écrivain, malgré la solitude, conforte sa conviction de vouloir écrire et se moque du mépris de son père pour sa carrière : « Nous sommes les parasites, les derniers hommes qui ne soient pas des serviteurs, Baal et Karamazov parmi nous. [...] Nous ne produisons pas de marchandises, nous ne produisons que des cadeaux⁷⁵⁵ ». Le lendemain, il rend visite à un admirateur, Frank Warschauer, qui lui présente la philosophie de Lao Tseu et Brecht avoue : « celui-ci est tellement d'accord avec moi⁷⁵⁶ ». Découvrant cette connivence avec Lao Tseu dont la pensée correspond bien à l'aphorisme qu'il avait noté, Brecht s'intéresse, à partir de 1921, à un mode de pensée philosophique apparentée au taoïsme qui prône « un haut désir de cohésion [et] l'emporte alors sur les oppositions, les isolements, les concurrences de la vie journalière et profane⁷⁵⁷ » :

Je commence à sentir un léger préjugé contre les divisions binaires (fort-faible, grand-petit, heureux-malheureux, idéal-non idéal). Cela n'existe que parce que les gens sont incapables de penser à plus de deux choses à la fois. C'est tout ce qui tient dans un cerveau de moineau. Mais la politique la plus saine consiste à louvoyer.⁷⁵⁸

Chez Brecht, la définition des choses ne renvoie plus à un seul aspect définitif. Elle peut englober deux aspects opposés. La Vérité est toujours équivoque et on doit l'envisager de façon dialectique. Dès lors, le théâtre brechtien ne vise pas à produire une représentation enfermée dans une seule réalité, une seule conception du beau illusoire. En 1926, l'orientation de sa théorie esthétique est déjà claire dans son esprit et il l'affirme dès novembre 1927 dans l'article « théâtre épique » publié dans *die Frankfurter Zeitung*. Il prône un théâtre dialectique où le beau n'est pas au service du

⁷⁵³ B. Brecht, *Journaux 1920-1922*, trad. P. Ivernel, Paris, l'Arche, p. 56.

⁷⁵⁴ « Au fond de toutes les notions du Tao se retrouvent les notions d'Ordre, de Totalité, de Responsabilité, d'Efficace ». M. Granet, *La pensée chinoise*, Paris; Albin Michel, 1968, p. 180.

⁷⁵⁵ B. Brecht, *Journaux 1920-1922*, *op.cit.*, p. 56.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁵⁷ M. Granet, *op.cit.*, p. 179.

⁷⁵⁸ Cité par J. Fuegi, *op.cit.*, p. 106.

vrai, et où la mise en scène recherche délibérément à perturber l'impression immédiate du spectateur :

Nous vivons dans une situation où quelque chose peut être erroné tout en ayant une forme esthétique remarquable. Le beau ne doit plus nous paraître vrai, puisque le vrai n'est pas ressenti comme beau. Il faut se méfier fondamentalement du beau.⁷⁵⁹

Dès 1920, l'année qui voit démarrer sa carrière d'écrivain, Brecht est en contact régulier avec l'Orient. Il a des rapports d'amitié avec Klabund, traducteur de Lao Tseu, et il lit les écrits du sinologue anglais Waley traduits par Elisabeth Hauptmann. Il participe aussi à différents mouvements centrés sur l'Orient communs à l'Allemagne et à la Russie. Hans Eisler fait état d'une excellente société de sinologie et « conclut que l'intérêt porté par Brecht à la philosophie chinoise vers 1929-1930, donna « une impulsion à sa pensée »⁷⁶⁰ ».

Pourtant, comme Brecht « admet que le fondement de [ses] pièces est marxiste⁷⁶¹ » (du moins à partir de sa découverte du marxisme, c'est-à-dire à la fin des années 20 seulement), cette connivence avec la philosophie orientale ne se reflète pas de façon essentielle dans ses œuvres, où elle est plutôt exprimée d'une manière détournée. Il cite ses références orientales, non pour révéler fidèlement la pensée orientale de l'auteur en accord avec lui, mais pour exprimer, en marxiste, sa propre idée de la dialectique thématique. Brecht s'intéresse aux thèmes de discours, de poèmes ou de drames orientaux, dans la mesure où leur expression et leur action, ancrées dans la tradition philosophique orientale, peuvent être dialectiques ou sont déjà un bon modèle de dialectique. Par exemple, Brecht, dans son poème *Légende de la genèse du Tao-te-king écrit par Lao-tseu sur le chemin de l'exil*⁷⁶², adapte une histoire légendaire de Lao Tseu, parti volontairement en exil à cause de la décadence de la cour des Tcheou. Pour lui, ce maître chinois est comme « un sage pédagogue qui questionne⁷⁶³ » Brecht. Celui-ci indique dans le choix du titre de son poème l'origine chinoise d'une histoire taoïste, mais ensuite il s'affranchit totalement de

⁷⁵⁹ B. Brecht, « Devoirs d'une nouvelle Critique », *op.cit.*, p. 172

⁷⁶⁰ G. Banu, *L'Orient et le nouveau utopique (Brecht, Eisenstein, Meyerhold)*, Thèse pour le doctorat de troisième cycle sous la direction de Bernard Dort, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 1977, p. 205.

⁷⁶¹ B. Brecht, *Journal de travail 1938-1955, op.cit.*, p. 453.

⁷⁶² B. Brecht, *Poème 4*, Paris, l'Arche, 1966, p. 48-51.

⁷⁶³ « Dans une note du 5 août 1934, Walter Benjamin cette fois-ci cite une conversation où Brecht invoque Lao-tseu comme sage pédagogue qui questionne ». G. Banu, *Bertolt Brecht ou le petit contre le grand*, Paris, Aubier Montaigne, 1981, p. 154.

l'onomastique orientale. Il allégorise sa vie d'exilé et émet une critique de la situation politique actuelle de son pays. Dans ce cas, Lao Tseu lui a fourni le thème et la dialectique. Lao Tseu a permis à Brecht d'accoucher, selon le principe de la maïeutique, des pensées qu'il avait déjà en lui-même. Ce qu'il écrit n'est plus vraiment la philosophie de Lao Tseu (taoïste), mais la sienne (marxiste).

D'ailleurs, Brecht s'intéresse moins aux « poèmes d'inspiration taoïste, les poèmes du plaisir tranquille⁷⁶⁴ » de Po Chu-i⁷⁶⁵. Il s'intéresse plus à ses poèmes didactiques. Il les « découpe à l'intérieur d'une littérature, et cela au nom d'un même programme, que la référence à un ailleurs culturel, considère-t-il, doit renforcer et non pas disperser⁷⁶⁶ ». Pour renforcer l'aspect de commentaire sur le réel et ses avatars historiques de l'Autre, Brecht « opte pour le style ancien [du poème chinois], moins marqué par la norme et le code, plus ouvert à l'épique » et « achève de fixer l'image de la poésie chinoise vers laquelle il dirige son intérêt »⁷⁶⁷.

Outre Lao Tseu, deux autres phares principaux éclairent Brecht sur la philosophie chinoise : Confucius et Mō Tseu. Brecht avertit que « ce Confucius était un enfant modèle » mais il met en garde le lecteur : « son idéal dépend entièrement d'une espèce rare et précise, et s'il est difficile à des gens dotés de ce tempérament d'accomplir la plupart des actions humaines que l'humanité peut se permettre de trouver grandes, il est loisible d'imaginer, au contraire, quantité de crimes qu'un homme pourrait commettre en étant fidèle à mainte vertu prônée par [lui]⁷⁶⁸ ». Brecht envisage cependant d'« écrire une pièce jouable pour des enfants et la chose la mieux adaptée me semble être LA VIE DE CONFUCIUS⁷⁶⁹ ». Néanmoins, ce projet ne s'est pas réalisé.

⁷⁶⁴ G. Banu, *L'Orient et le nouveau utopique (Brecht, Eisenstein, Meyerhold)*, op.cit., p. 209.

⁷⁶⁵ Ce choix n'est pas seulement un hasard suscité par la publication de Waley. Po chi-i est un poète chinois de la dynastie Tang, où la poésie est très populaire. Ses poésies ne révèlent pas simplement la virtuosité d'un écrivain, il « allait jusqu'à voir [dans la poésie] un outil d'information propre à guider la réflexion des hommes au pouvoir. Il n'était pas en effet un poète ordinaire ; il occupait les fonctions importantes de censeur à la Cour et son œuvre ne peut pleinement se comprendre qu'en fonction des hautes charges qu'il occupait au gouvernement ». D. Et V. Elisseeff, *La civilisation de la Chine classique*, Paris, Arthaud, 1979, p. 357. C'est ce rapport entre l'écriture et la politique de cet écrivain chinois qui intéresse Brecht.

⁷⁶⁶ G. Banu, *L'Orient et le nouveau utopique (Brecht, Eisenstein, Meyerhold)*, op.cit., p. 209.

⁷⁶⁷ *Idem*.

⁷⁶⁸ B. Brecht, « Confucius », in *Sur le cinéma*, trad. J.-L. Lebrave et J.-P. Lefebvre, Paris, l'Arche, 1970, p. 83.

⁷⁶⁹ B. Brecht, *Journal de travail 1938-1955*, op.cit., p. 155.

En tant qu'écrivain, Brecht comprend qu'« un haut niveau littéraire peut servir d'enveloppe protectrice à une idée. Mais il est de fait aussi qu'il éveille souvent les soupçons⁷⁷⁰ ». C'est la raison pour laquelle, selon Brecht, une « ruse » est nécessaire dans l'écriture pour « répandre la vérité, lorsqu'elle était étouffée ou cachée⁷⁷¹ ». Brecht découvre que « Confucius falsifia un vieil almanach patriotique [et] se contentait de changer des mots », ouvrant « la voie à une vue nouvelle de l'Histoire »⁷⁷². Il fournit à Brecht des techniques d'écriture qui rendent au langage ses capacités de dénomination exacte du réel, comme le note Georges Banu :

Brecht voit donc dans le traitement confucéen des mots, une arme clandestine, l'arme de l'intellectuel face au pouvoir qui pervertit la clarté du langage. « Il ôte aux mots leur magie frelatée », conclut Brecht qui saisit la portée subversive d'une telle opération.⁷⁷³

Quant à Mō Tseu, il devient le personnage de Brecht, Me-ti, qui, dans *Me-ti, Livre des retournements*, à travers une philosophie de la suprême fraternité⁷⁷⁴, traite des liens dialectiques entre l'éthique et l'économie :

Pas d'éthique sans satisfaction des besoins matériels, ce point est acquis. Mais l'éthique pour obtenir satisfaction de ces besoins, elle, n'est pas acquise. On ne comprend pas les besoins matériels comme des besoins éthiques, les besoins éthiques comme des besoins matériels. Toutes sortes de matériaux pour le livre des retournements.⁷⁷⁵

Effectivement, dans *Me-ti, Livre des retournements*, Mō Tseu n'est qu'un « noyau »⁷⁷⁶ de cette œuvre. Mei-ti est un avatar qui « respecte les vérités brechtiennes sans pour autant occulter l'ancien enseignement venu de Chine. Mō Tseu n'est pas effacé, ni Brecht écarté. Ils cohabitent dans un même nom : Me-ti⁷⁷⁷ ». Ce

⁷⁷⁰ B. Brecht, « Cinq difficultés pour écrire la vérité », in *Sur le réalisme*, trad. A. Gisselbrecht, Paris, l'Arche, 1970, p. 23.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁷² *Idem.*

⁷⁷³ G. Banu, *Bertolt Brecht ou le petit contre le grand*, *op.cit.*, p. 152.

⁷⁷⁴ « Mo-tseu, le premier des grands disciples que la postérité allait lui donner, insuffla à la pensée du mentor chinois une notion étrangère aux grandes civilisations de l'âge du bronze : celle de l'amour [...]. Peu sensible à l'accueil plus ou moins favorable que les puissants lui réservaient, il prêchait partout son amour profond de l'humanité, son désir de la satisfaire dans ses joies les plus immédiates. Persuadé de l'absolue fraternité des hommes à l'intérieur de cadres sociaux stricts, il condamnait résolument la guerre ». D. Et V. Elisseeff, *La civilisation de la Chine classique*, Paris, Arthaud, 1979, p. 124.

⁷⁷⁵ B. Brecht, *Journal de travail 1938-1955*, *op.cit.*, p. 40.

⁷⁷⁶ « Ce livre ne fait pas partie des classiques de l'antiquité chinoise, bien que le noyau en provienne de Mo Di (Mō-tseu) ». B. Brecht, *Me-ti, Livre des retournements*, trad. B. Lortholary, Paris, l'Arche, 1968, p. 7.

⁷⁷⁷ G. Banu, *Bertolt Brecht ou le petit contre le grand*, *op.cit.*, p. 164.

personnage se fait le porte-parole de la philosophie de Brecht et permet de procurer « l'introduction de façons modernes de penser et le choix parfois fort drôle des comparaisons tirées de l'histoire moderne pour illustrer les idées fondamentales d'un vieux philosophe chinois, c'est justement ce qui amusera plus d'un lecteur⁷⁷⁸ ».

Bien que Brecht ait une forte connivence avec la philosophie et la pensée traditionnelles chinoise, il ne devient pas vraiment un disciple de l'un de ces sages. Il les étudie, analyse et critique leurs doctrines dans lesquelles il puise pour affiner ses créations et mûrir sa philosophie traitant de la vie et de la politique. Ces philosophies chinoises ne sont plus, pour Brecht, seulement des inspiratrices de pensées, mais aussi des matières applicables à des pensées, des cultures, et des utopies qu'il mélange pour trouver ainsi un rapport direct à l'actualité occidentale.

L'application de la tradition de l'Autre

Brecht est fidèle au marxisme qui préconise que nos représentations reposent sur une base économique déterminée par les conditions de production et de commerce des hommes. Il s'agit d'une réalité en rapport avec l'évolution scientifique et progressiste de son époque. Brecht tend ainsi à chercher une manière moderne, non traditionnelle de l'esthétique dramatique. Son intérêt pour la tradition ancestrale de la culture asiatique reste cependant pour lui une source très fertile. De fait, selon Hans Mayer, chez Brecht, il n'y a pas de distinction entre la tradition orientale et la tradition occidentale. Pour lui, toutes les traditions sont « assimilées » :

L'activité infatigable d'adaptation de Brecht, qui constitue la partie essentielle, et peut-être décisive, de son œuvre, et qui trouva dans son souci d'un nouvel art de jouer et d'être spectateur un complément logique, ne peut s'expliquer que par ce comportement dialectique envers la tradition. Pour l'écrivain et le théoricien Brecht, tradition signifie toujours tradition assimilée.⁷⁷⁹

Cette assimilation des traditions orientales lui permet de se libérer du joug de ces mêmes traditions, en les reprenant à son compte dans son écriture théâtrale, dont l'essentiel n'est pas le respect de la tradition, mais « la création du grand théâtre épique et documentaire à la mesure de notre temps⁷⁸⁰ ». Contenant des références à la forme et à la conception traditionnelle des arts orientaux, le théâtre épique de Brecht

⁷⁷⁸ B. Brecht, *Me-ti, Livre des retournements*, op.cit., p. 7.

⁷⁷⁹ H. Mayer, *Brecht et la tradition*, Paris, l'Arche, trad. J-C. François, p. 16.

⁷⁸⁰ B. Brecht, « Situation du Théâtre 1917-1927 », in *Ecrits sur le théâtre*, op.cit., p. 108.

est restructuré comme « une nouvelle production ». Celle-ci « ne satisfera pas aux canons de la vieille esthétique, elle la détruira⁷⁸¹ ». Hans Mayer confirme cet apport de la tradition orientale :

Brecht était parti en Extrême-Orient pour y chercher des témoins et des alliés dans son combat contre l'esthétique bourgeoise de l'intemporalité, contre le théâtre culinaire, contre Aristote.⁷⁸²

Après avoir lu les drames japonais, Brecht les remanie dans ses « pièces didactiques »⁷⁸³. Il s'est également « inspiré de la poésie extrême-orientale (notamment des haïkaïs, ou du Haïku, japonais)⁷⁸⁴ ». La lecture de Po Chu-i lui apporte, selon Georges Banu, « un modèle du comportement de l'artiste qui oriente son œuvre vers le réel, celui de l'Histoire et de la société⁷⁸⁵ ». « Brecht, en appliquant aux poèmes chinois l'esthétique de la discrétion, adopte une modalité d'exercice de l'écriture étrangère à l'Occident. Elle fait confiance à l'efficacité des mouvements imperceptibles. C'est la brisure légère de l'original qui est productive⁷⁸⁶ ».

Il est remarquable que l'Orient, où l'écrivain, l'artiste et le comédien s'expriment dans des modèles forts tirés du passé, de l'Histoire, ne représente pas pour Brecht une haute tradition immuable dont il aurait la nostalgie et voudrait appliquer à l'Occident comme Craig et Meyerhold. Brecht s'intéresse surtout à la structure traditionnelle du drame oriental qui n'enferme pas les discours dans des monologues ou des dialogues entre les personnages, qui réserve les paroles aux rôles typiques, aux personnages fictifs ou aux chœurs qui s'adressent aux « multi-récepteurs »⁷⁸⁷, en unissant tout l'espace théâtral sans démarcation entre la scène et la salle. Cette structure s'apparente à la forme épique occidentale et Brecht l'applique donc à ses pièces du « théâtre épique » où l'aspect narratif est privilégié. A la fin des années vingt, le texte typique

⁷⁸¹ B. Brecht, « Ne devrions-nous pas liquider l'esthétique ? », in *Ecrits sur le théâtre*, *op.cit.*, p. 108.

⁷⁸² H. Mayer, *op.cit.*, p. 124.

⁷⁸³ Sauf *Celui qui dit oui, celui qui dit non, La Décision* est également une adaptation de la vieille pièce japonaise laquelle Brecht ne précise pas. Il s'explique : « Cette pièce est l'adaptation d'une vieille pièce japonaise à caractère religieux, et suit d'assez près l'ancienne histoire qui montre la dévotion à un idéal, jusqu'à la mort ». Cité par G. Banu, *L'Orient et le nouveau utopique (Brecht, Eisenstein, Meyerhold)*, *op.cit.*, p. 205

⁷⁸⁴ B. Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960, p. 178.

⁷⁸⁵ G. Banu, *L'Orient et le nouveau utopique (Brecht, Eisenstein, Meyerhold)*, *op.cit.*, p. 214.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 225.

⁷⁸⁷ Voir *supra*, p.137-140.

de Brecht a été ainsi créé. Selon John Fuegi, c'est grâce à ce modèle que Brecht peut dénouer la « crise »⁷⁸⁸ de sa démarche théâtrale :

Plutôt qu'un guide de travail pratique, sa théorie était un patchwork destiné à cacher son incapacité permanente à écrire sur un sujet moderne une œuvre « épique » dont il pût être satisfait. C'est au cours de l'hiver 1928-1929, alors que, en matière de création, il était en crise depuis des années, que Brecht reprit les rôles de Hauptmann et les idées dramaturgiques qu'ils impliquaient. Évidemment ces pièces, pas plus que les écrits sur le théâtre de Zeami, dramaturge du 15^{ème} siècle, n'étaient à proprement parler « modernes », mais pour Brecht comme pour Hauptmann avant lui, d'un point de vue structural, on pouvait les considérer comme « épiques ».⁷⁸⁹

Brecht a certes une affinité avec les écrivains orientaux, mais il ne s'enferme pas dans une admiration inconditionnelle. Sous l'influence du marxisme, qui révèle la liaison étroite entre l'art et les conditions matérielles, sociales et économiques, l'art oriental n'est pas une référence statique chez Brecht. Bien que cet art soit originaire de l'Orient où existe une société différente de l'Occident, il prétend développer un vrai rapport entre cet élément étranger et le monde occidental. Lorsqu'il analyse les drames japonais, il voit ces références orientales comme des modèles de technique applicables et convertibles pour favoriser son écriture poétique ou sa pratique théâtrale :

Il faut donc détacher une technique de ses conditions hautement spécifiques, la transporter et la soumettre à d'autres conditions spécifiques. Pour se livrer à une telle expérience, il faut considérer qu'il existe en art une sorte de modèle technique, quelque chose qui n'est pas individuel, pas organique mais intégrable, transportable. [...] La technique dramatique japonaise [...] n'a bien sûr d'importance pour nous que si elle apporte des réponses à nos problèmes. Sa spécificité japonaise, tout son « caractère », sa « valeur individuelle », etc., sont négligeables dans cette analyse.⁷⁹⁰

Brecht ne retient pas dans son intégralité l'esprit de la tradition artistique orientale car, selon lui, si l'art oriental est traité en tant qu'art, il faut le traiter en rapport avec la réalité et la société : « pourquoi l'art ne s'efforcera-t-il pas, bien entendu avec ses

⁷⁸⁸ Selon, John Fuegi, cette crise n'aboutit pas seulement au développement de la théorie du théâtre épique, mais aussi à sa nouvelle idée de la création dramatique. Il écrit que « malgré ses beaux discours et ses rodomontades, et malgré le succès commercial presque accidentel de *l'Opéra de quat'sous*, il y avait maintenant des années que [Brecht] avait des difficultés continues à terminer une nouvelle pièce. Depuis son installation à Berlin, il s'était essentiellement contenté de faire du neuf avec du vieux. Quoiqu'il se présentât comme un adepte de Marx et un dramaturge dont l'œuvre reflétait à la fois la technologie et la vie politique contemporaines, il était incapable d'écrire des pièces modernes ou dans ce qu'il appelait la veine « épique » ». J. Fuegi, *op.cit.*, p. 278.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 279

⁷⁹⁰ B. Brecht, « Ne devrions-nous pas liquider l'esthétique ? », in *Ecrits sur le théâtre*, *op.cit.*, p. 798.

moyens propres, d'apporter sa contribution à l'accomplissement de cette grande tâche sociale qu'est la maîtrise de la vie ?⁷⁹¹ » L'art oriental est ainsi comme des données qu'il peut détacher, modifier, transformer, adapter pour développer sa propre esthétique théâtrale et appliquer à son but social actuel en Occident. En s'appuyant sur cette tradition étrangère, Brecht invente ainsi son originalité d'écrivain en vue de mettre en pratique sa conception épique et de lutter pour les nobles idéaux du marxisme.

La conformité de l'effet de distanciation avec le théâtre chinois

En 1929, ayant intégré la structure et les thèmes du drame oriental, Brecht développe sa dramaturgie du théâtre épique qui s'approprie le style narratif pour permettre aux acteurs et aux spectateurs de toujours rester éveillés et conscients durant la représentation. Destinant ce nouveau mode d'art dramatique à « un public de l'âge scientifique », Brecht précise que les comédiens « ne se métamorphosent plus intégralement, ils gardent une certaine distance envers leur rôle et font même visiblement appel à la critique⁷⁹² ». A propos des spectateurs, « le plus sentimental est ainsi mis hors d'état d'ignorer qu'une décision a été prise et que celle-ci demande son approbation⁷⁹³ ». A cette période, Brecht souligne sans relâche ces principes de distanciation dans les mises en scène de ses pièces. Bien que le style épique soit bien présent dans la dramaturgie, cependant les résultats ne sont pas à la hauteur de la théorie élaborée :

Après le « Numéro de clown » de Baden-Baden, Hanns Eisler tenta de faire comprendre à Brecht que la théorie nouvellement forgée du spectateur « distancié » ne marchait pas. Selon lui, il était évident que le public était émotionnellement aussi pris par ces nouvelles œuvres que par le théâtre traditionnel.⁷⁹⁴

Brecht n'accepte pas cette critique d'Eisler, car il ne peut pas admettre que l'effet de distanciation ne marche pas dans son théâtre épique et qu'il soit comparable au théâtre traditionnel. Certes, avant que Brecht assiste personnellement à un spectacle oriental, la technique de la distanciation a été expérimentée constamment par le nouveau théâtre allemand, « en toute indépendance, sans subir le moins du monde l'influence

⁷⁹¹ B. Brecht, « Effets de distanciation dans l'art dramatique chinois », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 825.

⁷⁹² B. Brecht, « Le théâtre épique », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 215.

⁷⁹³ B. Brecht, « Dialogue sur l'art dramatique », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 791.

⁷⁹⁴ J. Fuegi, *op.cit.*, p. 287.

de l'art dramatique asiatique⁷⁹⁵ ». Mais il est évident que cet effet de distanciation énoncé par Brecht dans sa théorie et sa dramaturgie du théâtre épique est difficilement transposable dans la mise en scène. En 1935, sa vision de la représentation de Mei Lan-Fang est un événement décisif qui lui permet de reconsidérer totalement sa façon de rechercher l'effet de distanciation qu'il renomme « *Verfremdungseffekt* ». En 1936, Brecht publie à Londres dans la revue *Life and Letters (hiver)* son article *Effets de la distanciation dans l'art du comédien chinois*. Selon lui, cet effet est produit par « un procédé artistique ancien ; on le rencontre dans la comédie, dans certaines branches de l'art populaire et dans la pratique du théâtre asiatique ». ⁷⁹⁶ De la sorte, les expressions scéniques chinoises révèlent certaines techniques efficaces pour produire cet effet de distanciation et échapper à ce premier effet d'identification du naturalisme :

Tout d'abord, l'artiste chinois ne joue pas comme si, outre les trois murs qui l'entourent, il en existait encore un quatrième. *Il exprime qu'il sait les regards dirigés sur lui*. Ainsi disparaît une illusion qu'entretient la scène européenne.⁷⁹⁷

Brecht rejette le théâtre conventionnel européen dans lequel on reproduit, en recherchant la parfaite imitation de la réalité, une expérience vécue particulière définie de l'homme, provoquant ainsi l'identification du spectateur afin d'aboutir, conformément à la doctrine aristotélicienne, à l'effet dit cathartique. Cet effet psychique, suscité par l'action illusoire et éloigné de toute réflexion intellectuelle, rend selon Brecht le spectateur incapable d'adopter une « attitude critique » devant ce qu'il a vu sur scène. Ce spectacle est donc sans influence sur sa vie réelle. Dans le théâtre chinois, Brecht remarque que le comédien « exprime qu'il sait les regards dirigés sur lui » : « jeter ouvertement un coup d'œil sur le sol, [pour] évaluer l'espace dont il dispose pour se produire, voilà qui ne lui paraît pas de nature à troubler l'illusion⁷⁹⁸ ». Selon Hu Zhi-Feng, disciple de Mei Lan-Fang, le comédien jette un regard au sol où se tient le spectateur en vue de manifester sa « conscience de l'existence du spectateur⁷⁹⁹ ». Ce jeu de regards constitue un jeu interactif entre le spectateur et le comédien. Il permet au comédien, un instant en dehors du personnage

⁷⁹⁵ B. Brecht, « L'effets de distanciation dans l'art dramatique chinois », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 819.

⁷⁹⁶ B. Brecht, « L'Achat du cuivre 1939-1941 », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 510.

⁷⁹⁷ B. Brecht, « Effets de distanciation dans l'art dramatique chinois », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 819.

⁷⁹⁸ B. Brecht, « Remarques sur l'art dramatique chinois », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 808.

⁷⁹⁹ Hu Zhi-Feng, *Les principes de création de l'art scénique dramatique*, Pékin, Culture et Art, p.132.

interprété (jeu distancié), de communiquer avec le spectateur pour l'inciter à le regarder interpréter le rôle traditionnel par des jeux de chant, de récit, de gestuelle, de combat. Dès qu'il a fini son numéro, il revient à l'état de soi (comédien), et recherche à nouveau le regard du spectateur comme pour lui dire, selon Brecht : « N'est-ce pas exactement ainsi ?⁸⁰⁰ ». Le comédien joue, selon le principe de jeu distancié indiqué par Brecht, « de telle sorte qu'on aperçoive très clairement l'alternative ; son jeu n'est jamais qu'une variante et laisse pressentir toutes les autres⁸⁰¹ ». L'admiration du spectateur provient de la virtuosité du jeu de comédien et de la conformité aux critères du personnage typique représenté dans l'action dramatique. La distanciation intervient par intermittence au cours du spectacle, le comédien et le spectateur ne s'identifient jamais en permanence avec le personnage et peuvent garder par le jeu traditionnel une attitude contrôlable et critique. Brecht propose une adaptation de ce jeu du regard, dans son essai *l'Achat de cuivre* :

Il importe également que le comédien fasse connaître qu'il se sait regardé, car c'est par là que le spectateur peut apprendre à se comporter dans la vie ordinaire comme quelqu'un qui est regardé. Sur ce point, le comédien est un modèle. L'individu tire des avantages énormes de la conscience qu'il a d'être regardé, et la société, elle aussi, ne peut qu'en profiter.⁸⁰²

Dans le théâtre chinois, « l'artiste chinois n'est jamais en transes⁸⁰³ » et « le spectateur ne peut plus avoir l'illusion d'être le témoin invisible d'un événement qui se déroulerait dans la réalité⁸⁰⁴ ». Autrement dit, le comédien-spectateur⁸⁰⁵ et le spectateur chinois assistent à une action dramatique présentée durant laquelle ils sont capables de critique. Mais cette attitude critique du théâtre oriental vise principalement à contrôler la maîtrise du jeu traditionnel. Elle est différente de celle de Brecht :

⁸⁰⁰ B. Brecht, « Effets de distanciation dans l'art dramatique chinois », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 819.

⁸⁰¹ B. Brecht, « Description succincte d'une nouvelle technique d'art dramatique produisant un effet de distanciation », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 898.

⁸⁰² B. Brecht, « L'Achat du cuivre » in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 540.

⁸⁰³ B. Brecht, « Effets de distanciation dans l'art dramatique chinois », *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 824.

⁸⁰⁴ B. Brecht, « L'Achat du cuivre 1939-1941 », *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 819.

⁸⁰⁵ Selon Brecht, « chaque personnage comporte deux « moi » contradictoire, dont l'un est celui du comédien. Le comédien en tant que tel prend part à l'éducation (à la transformation planifiée) de ses personnages par les spectateurs. Il lui appartient de la susciter. Lui-même est un spectateur, et ce spectateur est le second personnage que le comédien doit ébaucher ». B. Brecht, « Étude du rôle », *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 881.

Sans doute, la jouissance artistique habituelle comporte-t-elle un degré supérieur de dégustation critique, mais cette critique ne porte que sur les problèmes techniques ; il s'agit en revanche de tout autre chose quand c'est le monde lui-même, et non la représentation que l'artiste en donne, que l'on doit observer d'un œil critique, en gardant ses distances et la possibilité de contredire.⁸⁰⁶

Brecht souligne qu'à l'aide de l'effet de distanciation, le spectateur peut apprendre à adopter une attitude critique qui ne vise pas seulement à critiquer le monde fictif scénique, mais aussi à critiquer la réalité. Dans son théâtre épique, « le pétrole, l'inflation, la guerre, les luttes sociales, la famille, la religion, le blé, le commerce des bêtes de boucherie devinrent des objets de la représentation, [...] les actions des hommes se trouvèrent soumises à la critique⁸⁰⁷ ». Ce théâtre présentant la contradiction entre les rapports humains dans une société moderne industrialisée, cherche à permettre au spectateur de garder la distance pour la critiquer :

Un des principes essentiels de la théorie du théâtre épique est que *l'attitude critique peut être une attitude artistique*. La critique du spectateur est double. Elle porte sur la représentation donnée par le comédien (est-elle juste ?) et sur le monde qu'il représente (doit-il rester comme il est ?).⁸⁰⁸

Confortant cette attitude critique dans le théâtre, le spectateur pourra la garder dans la vie réelle en réexaminant la société où il vit avec une conscience lucide, ce qui pourra même susciter son intention de changer ce monde réel. Brecht précise que « la critique de la société, c'est la révolution, critique exécutive menée à terme. Une attitude critique de cette sorte est un facteur d'activité productive⁸⁰⁹ ». Le théâtre ne présente pas ainsi seulement un intérêt artistique spirituel, mais aussi un intérêt social et matérialiste, ce qui amène à faire une distinction entre la conception de l'effet de distanciation dans le théâtre oriental et dans le théâtre épique de Brecht. Celui-ci avoue que « les motivations et les fins de l'effet de distanciation que [le théâtre chinois] utilise nous sont étrangères et suspectes⁸¹⁰ ». Il voit la difficulté de s'y référer pour le mettre en application :

⁸⁰⁶ B. Brecht, « L'attitude critique est-elle une attitude contraire à l'art ? », in *Ecrits sur le théâtre I*, trad. J. Tailleur, G. Delfel, B. Perregaux et J. Jourdheuil, Paris, L'Arche, p. 366.

⁸⁰⁷ B. Brecht, « Le théâtre épique », *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 216

⁸⁰⁸ B. Brecht, « L'attitude critique est-elle une attitude contraire à l'art ? », in *Ecrits sur le théâtre tome I, op.cit.*, p. 366.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 367.

⁸¹⁰ B. Brecht, « Effets de distanciation dans l'art dramatique chinois », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 824.

C'est n'est pas sans mal qu'on parvient à voir dans l'effet de distanciation du théâtre chinois un procédé technique transposable, autrement dit utilisable par un autre théâtre. Le théâtre chinois nous paraît affecté d'une grande préciosité, nous trouvons schématique sa représentation des passions humaines, figée et erronée sa conception de la société.⁸¹¹

A la différence d'autres artistes occidentaux, comme Claudel, Craig et Meyerhold, qui sont attirés par la symbolique et le jeu stylisé de la tradition scénique orientale, Brecht s'intéresse moins à cet aspect : « on sait que le théâtre chinois utilise une foule de symboles. [...] Tout cela, qui est connu depuis longtemps, est bien difficile à adopter par d'autres théâtre⁸¹² ». Quand Brecht observe le théâtre chinois, il ressent un effet de surprise immédiate dû à son identité européenne.⁸¹³ Ce théâtre oriental, qui s'exprime par la symbolique ancienne voire mystique entretenue dans la tradition nationale, produit naturellement une distanciation chez l'Autre. Selon lui, « l'artiste chinois tire son effet de distanciation des survivances de la magie⁸¹⁴ » par laquelle l'on ne doit pas être séduit passionnément, Brecht rappelle qu'« il faut veiller [...], lorsque le théâtre chinois suscite une impression de mystère⁸¹⁵ », et ne pas chercher à l'imiter dans le nouveau théâtre occidental. On ne peut que tirer profit de l'étude d'un procédé technique comme l'effet de distanciation du théâtre chinois lors de cette démythification, c'est dans cette différenciation que le nouveau théâtre peut être scientifique.

En opposition au théâtre naturaliste, Brecht ne cherche pas un théâtre formaliste ou symbolique comme Meyerhold qui s'inspire de Kabuki et utilise la pantomime pour créer un jeu stylisé. Le jeu de distanciation « n'a rien à voir avec la « stylisation » courante⁸¹⁶ » :

Traitant de la gestuelle, nous écarterons d'abord la pantomime, car c'est une branche à part des arts d'expression, tels le théâtre, l'opéra et danse. Dans la pantomime, tout s'exprime sans paroles, même l'action de parler. Mais nous traitons de la gestuelle qui se manifeste dans la vie quotidienne et trouve au théâtre sa forme accomplie.

⁸¹¹ *Idem.*

⁸¹² *Ibid.*, p. 819.

⁸¹³ « Il est déjà difficile de se défaire de la surprise que nous ressentons, nous qui sommes des Européens, lorsque nous voyons jouer des Chinois ». *Ibid.*, p. 824.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 825.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 824.

⁸¹⁶ B. Brecht, « Description succincte d'une nouvelle technique d'art dramatique produisant un effet de distanciation », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 902.

Nous remarquons que Brecht base le jeu de comédien sur la réalité mimétique. Bien que cette méthode conventionnelle provoque inévitablement l'identification, l'effet de distanciation propre à sa pièce épique intervient en complément de ce premier effet : « le déclenchement de l'effet de distanciation dépend de la légèreté et du naturel de l'interprétation⁸¹⁷ », et non pas de l'étrangeté de la stylisation. Brecht ne cherche pas à supprimer l'effet d'identification, mais à l'alterner avec l'effet de distanciation, et créer ainsi, selon l'expression de Bernard Dort, une « identification distanciée⁸¹⁸ », qui seule « permettra au spectateur de prendre parti sur la base des intérêts qu'il aura reconnus pour siens, et cette prise de parti réconciliera l'affectivité et l'esprit critique⁸¹⁹ ». Appliquant au jeu du comédien la mimique réaliste, Brecht imite son adversaire, le théâtre naturaliste, qui « photographie » ce monde réel en jeu scénique. Mais, selon lui, « une imitation non pensée ne sera [pas] une imitation véritable⁸²⁰ ». Il photographie aussi les comportements humains de la réalité pour les intégrer dans le jeu scénique, « mais dans l'optique du théâtre⁸²¹ », et précise, « si nous voulons donner des reproductions réalistes de la vie sociale, il est indispensable de rétablir le théâtre dans sa réalité⁸²² », c'est-à-dire, « le mieux est de montrer la machinerie, palans et cintres. [...] Les matériaux des décors doivent être visibles. [...] rien ne doit être charlatanerie⁸²³ ».

Cette forme scénographique qui dévoile la totalité de l'espace théâtral, conjuguée à la présence de récit et de *songs*⁸²⁴ qui caractérise la pièce épique, induit l'effet de distanciation. Les processus de la vie réelle mimés par le jeu réaliste du comédien suscitent pour leur part l'effet d'identification, et sont produits de façon que « leur causalité soit particulièrement mise en lumière et occupe le spectateur⁸²⁵ ». Dans cette alternance entre l'effet d'identification et l'effet de distanciation, Brecht ne craint pas

⁸¹⁷ B. Brecht, « Effets de distanciation dans l'art dramatique chinois », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 823.

⁸¹⁸ B. Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960, p. 198.

⁸¹⁹ Brecht, « Thèse sur le rôle de l'identification dans les arts de la scène » in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 265.

⁸²⁰ Brecht, « L'Achat du cuivre » in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 631.

⁸²¹ Brecht, « Sur une nouvelle dramaturgie » in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 121.

⁸²² Cité par B. Dort, « Lecture de Galilée », in *Les voies de la création théâtrale, vol. III*, Paris, C.N.R.S., 1987, p.129.

⁸²³ Brecht, « Les décors » in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 733.

⁸²⁴ L'expression de Brecht pour signifier les poèmes chantés dans la pièce épique.

⁸²⁵ Brecht, « L'Achat du cuivre » in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 510.

que les émotions dominent chez le comédien et le spectateur car l'importance est portée sur « la maîtrise de la réalité », car c'est cette « maîtrise à laquelle contribuent ces représentations, qui procure au spectateur des émotions »⁸²⁶. Brecht trouve dans l'observation du jeu de comédien chinois les raisons de cette maîtrise émotionnelle :

L'effet de distanciation intervient. Non que l'on vise à supprimer les émotions, mais l'émotion ressentie ne recouvre pas forcément celle du personnage. [...] Quand nous parlons ici de la représentation des signes extérieurs de l'émotion, nous ne pensons pas à un choix et à une représentation tels qu'ils laisseraient encore le champ libre à la contamination émotionnelle, le comédien ayant encore fait naître en lui l'émotion dont il a présenté les signes. [...] Si le comédien offre en même temps le spectacle d'une évidente maîtrise de soi, sa terreur, [émotion], en cet instant-là déclenchera l'effet de distanciation.⁸²⁷

Dans la représentation du théâtre chinois, Brecht découvre que les émotions s'expriment par des « signes extérieurs ». « L'artiste montre que cet homme (personnage) est hors de lui, et il indique les signes tout extérieurs qui le prouvent⁸²⁸ ». Pour exprimer les émotions du personnage, l'acteur oriental pratique la gestuelle traditionnelle dont l'authenticité et la qualité sont reconnues et critiquées par le spectateur qui est un connaisseur. La contamination émotionnelle repose d'abord sur un accord conscient. Le « sentiment, c'est l'attitude de l'artiste qui l'éveille chez le spectateur⁸²⁹ ». « Le comédien prend ses distances envers le personnage. Il se garde de communiquer au public les sentiments du rôle. Nul n'est violenté par l'individu représenté ; cet individu n'est pas le spectateur lui-même, c'est son voisin⁸³⁰ ». Le comédien et le spectateur conservent dans cette distanciation une certaine lucidité les protégeant de la contamination émotionnelle due à un pur effet d'identification. Ils ne s'identifient pas avec le personnage typique traditionnel, mais ils apprécient l'affectivité de ce personnage interprété.

L'ambiance de la représentation du théâtre chinois est donc très différente de celle du théâtre occidental. La connaissance préalable du rôle et la maîtrise émotionnelle du spectateur oriental lui permet de réagir immédiatement par des exclamations et des applaudissements pour saluer la performance du jeu du comédien sans crainte de perturber le spectacle, attitude impensable en Occident où seul le silence permet

⁸²⁶ *Idem.*

⁸²⁷ B. Brecht, « Effets de distanciation dans l'art dramatique chinois » in *Ecrits sur le théâtre*, op.cit. p. 823.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 821.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 820.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 821.

l'identification intégrale chez le comédien et le spectateur, et où tout bruit dérange et le comédien et le spectateur, comme le relate Brecht :

Durant une scène de mort, un geste de l'artiste Mei Lan-Fang arracha une exclamation de stupeur à un spectateur assis à côté de moi. Quelques spectateurs installés devant nous lancèrent, en se retournant, un « Chut ! » indigné. Ils se comportaient comme s'ils assistaient à la mort réelle d'une malheureuse jeune fille bien réelle. Leur réaction aurait peut-être été juste devant une représentation européenne, elle était d'un ridicule incroyable devant une représentation chinoise. L'effet de distanciation n'avait pas opéré sur eux.⁸³¹

Basés sur la mimique réaliste, malgré la gestuelle symbolique artificielle, les jeux du comédien chinois sont déchiffrables par les Occidentaux. Ils sont codifiés par la tradition dans des rôles typiques. C'est ainsi que l'acteur chinois n'incarne pas le personnage, et que selon Brecht, « a priori, son jeu se réduit à citer le personnage [...] il n'a besoin que d'un minimum d'illusion⁸³² », ce qui permet à l'acteur de se pénétrer de l'esprit du personnage. « Interrompu, à n'importe quel moment, il n'aura pas à « sortir de son rôle ». Après l'interruption, il reprendra sa représentation à l'endroit précis où il a été arrêté⁸³³ ». Il pratique un jeu distancié où selon le vœu de Brecht, « il ne doit pas en arriver à se métamorphoser intégralement⁸³⁴ ». L'acteur ne fait que « citer » le personnage, il est le médiateur qui, en gardant son âme propre, illustre à la fois l'esprit du personnage et les jeux codifiés de la tradition. Il est formé rigoureusement pour se prêter à « citer » définitivement une certaine catégorie de rôle typique qui devient comme son « étiquette »⁸³⁵. Lors de la représentation, son corps n'est jamais un seul personnage incarné, mais des personnages superposés. Brecht remarque, dans la démonstration de Mei Lan-Fang, que « lorsqu'on regarde un comédien chinois, on ne voit pas moins de trois personnages simultanément, un qui montre et deux qui sont montrés⁸³⁶ ». Celui qui montre est Mei Lan-Fang, et Brecht s'extasie devant sa performance en notant : « Quel comédien occidental de la vieille école [...] pourrait, comme le comédien chinois Mei Lanfang, revêtu d'un smoking, dans une pièce sans éclairage particulier, entouré de spécialistes, démonter les

⁸³¹ *Ibid.*, p. 824.

⁸³² *Ibid.*, p. 822.

⁸³³ *Ibid.*, p. 824.

⁸³⁴ B. Brecht, « La scène de la rue » in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 862.

⁸³⁵ Par exemple, Mei Lan-Fang est formé pour jouer le rôle *Dan*, féminin, qui devient son étiquette définitive dans l'impression de spectateur.

⁸³⁶ B. Brecht, « Sur le théâtre des chinois » in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 804.

éléments de son art de comédien⁸³⁷ ». Ce qui est montré, c'est à la fois un comédien chinois dans une attitude artistique imposée et maîtrisant les techniques traditionnelles, et un rôle typique qui est interprété. Cette superposition des personnages engendre l'effet de distanciation dans le théâtre chinois, et est apprécié lucidement par le spectateur grâce à sa bonne connaissance de la tradition. Après avoir fait cette découverte, Brecht l'affine dans son *Achat de cuivre*, où il décrit des principes du jeu distancié :

Le comédien doit rester démonstrateur ; il doit rendre le personnage qu'il montre comme une tierce personne et ne pas faire disparaître dans sa représentation toute trace du « il a fait ceci, il dit ceci ». Il ne doit pas en arriver à se *métamorphoser intégralement*.⁸³⁸ L'effet de distanciation ne se produit pas quand le comédien, qui se compose un visage étranger, efface entièrement le sien propre. Ce qu'il doit faire, c'est montrer la superposition des deux visages.⁸³⁹

Le théâtre chinois, qui dérive de la culture traditionnelle nationale, est très fréquenté en Chine. L'amateur connaît aussi bien les pièces, les chants, les gestuelles et les procédés artistiques que l'artiste, et comprend la difficulté de réaliser certains passages classiques de haute technicité. Mei Lan-Fang disait que « depuis longtemps, le destin de l'acteur sur le plateau est décidé par le spectateur. La progression de cet art provient d'une part des encouragements et des critiques prodigués par celui-ci, et d'autre part de la recherche de l'acteur lui-même. C'est ainsi qu'on peut devenir un bon acteur⁸⁴⁰ ». Cet art n'est jamais improvisé et sa tradition apporte un modèle supérieur que suit systématiquement l'artiste. Si l'acteur est devenu célèbre, c'est nécessairement qu'il a prouvé sa maîtrise des techniques physiques dans l'accomplissement fidèle des jeux traditionnels tout en imprimant sa personnalité, de sorte que son interprétation du rôle devienne aussi célèbre que le rôle. Le spectateur doit reconnaître cette personnalité tout en appréciant le jeu de l'acteur en fonction de la tradition qu'il connaît bien. Ce qui peut être mis en relation avec la réflexion de Brecht à propos de la célébrité :

⁸³⁷ B. Brecht, « Effets de distanciation dans l'art dramatique chinois » in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 822.

⁸³⁸ B. Brecht, « La scène de la rue » in *Esthétique théâtrale*, éd. M. Borie, M. Rougemont, J. Scherer, Saint-Maurice-l'Exil, Sedes, 2001, p.294. Ce paragraphe écrit par Brecht dans *La scène de la rue* est supprimé dans *l'Écrit sur le théâtre* édité par J.-M. Valentin, mais extrait dans le livre au quel nous nous référons.

⁸³⁹ B. Brecht, « l'Achat du cuivre » in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 551.

⁸⁴⁰ *Quarante ans sur la scène*, réécrits par Xu Ji-Chuan, Pékin, Editions du théâtre chinois, 1961. Vol. I , p. 104. Traduit par nous-même.

Pour fabriquer cette célébrité il y a plusieurs moyens : par exemple, la connaissance précise que le spectateur a de la tâche du comédien (la connaissance de la pièce) et surtout de sa difficulté, puis le souvenir de la façon dont d'autres comédiens y ont fait face ; [...] La manière de jouer du comédien doit être célèbre, au moins aussi célèbre que lui.⁸⁴¹

Etant donné que les éléments de la tradition scénique orientale sont déjà connus, leur évolution ne peut pas échapper à la surveillance du spectateur. Comparé au jeu du théâtre occidental, qui dépend de la personnalité et des choix esthétiques des différents artistes (acteurs et metteurs en scène) et qui est reçu par des spectateurs passifs, le théâtre oriental est un art de la réciprocité que le spectateur et l'artiste apprennent, développent et renouvellent collectivement et méthodiquement. Il appartient à la culture nationale, il est une part d'« hérité sociale »⁸⁴² qui importe au peuple et à la société. A la suite du contact avec le théâtre chinois, Brecht consolide sa théorie et aussi sa pratique de l'effet de distanciation. Il insiste sur le fait que l'évolution théâtrale doit intégrer nécessairement la prise en compte des réactions du spectateur et qu'elle doit être scientifique : il ne s'agit pas de chercher à produire une illusion trompeuse. Ce théâtre chinois lui donne un modèle parfait :

L'effort que le théâtre Chinois accomplit pour produire un art authentique du spectateur semble bien ce qui doit nous importer le plus. [...] un art du spectateur, art qui doit d'abord s'apprendre, se perfectionner, puis être constamment exercé au théâtre. Pas plus que le comédien chinois, même s'il possède un pouvoir hypnotique suffisant, ne peut « leurrer » son public, le spectateur ne peut, sans rien savoir, sans l'aptitude à comparer ni la connaissance des règles, tirer de cet art sa pleine jouissance.⁸⁴³

Conclusion

En tant qu'écrivain, Brecht commence son évolution théâtrale par l'écriture. L'Orient, pour lui, n'est pas un lieu fantastique ou un thème inspirant sa création littéraire comme c'est le cas pour les écrivains orientalistes. Il puise scientifiquement, dans l'Orient, la structure dramaturgique, la mentalité philosophique, et les techniques de l'effet de distanciation du théâtre pour parachever son théâtre épique, didactique et dialectique profitant à l'évolution sociale et à la propagande marxiste, antinazie, même communiste.

Brecht ne s'extasie pas devant le mystère et la symbolique de la vieille tradition scénique orientale car celle-ci n'est pas utile à l'Autre (Occident) et à la société

⁸⁴¹ B. Brecht, « Célébrité », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 799-800.

⁸⁴² P. Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 15.

⁸⁴³ B. Brecht, « Sur l'art du spectateur », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 803

moderne. Il critique l'esthétique orientale qui « a indubitablement un caractère magique [...] trop plein de sorcellerie [...]. Dans l'interprétation des acteurs chinois, « l'étrangeté » décrite ne résulte pas de mesures sociales, elle ne se développe absolument pas sur le terrain social⁸⁴⁴ ». Mais il ne refuse pas vraiment tout de la tradition orientale dans la révolution théâtrale en Occident, « si elle apporte des réponses à nos problèmes », comme c'est le cas pour le théâtre japonais⁸⁴⁵. C'est la raison pour laquelle, afin que l'on puisse appliquer certains traits de cet ancien théâtre oriental au théâtre en Occident – destiné à la société moderne –, l'analyse, la critique, et la transformation scientifiquement pensée sont une méthode nécessaire.

En observant l'Orient (sa philosophie, sa peinture, sa littérature, son théâtre, etc.), Brecht vérifie son intuition en matière de dialectique. Ainsi, il n'imité pas et ne suit pas fidèlement ce qu'il a appris de cet Orient, mais il peut approfondir sa réflexion artistique avec cette bonne tradition à l'appui. Il adapte et transforme à sa façon les références orientales et les engage dans sa propre conception artistique, rompant la tradition aristotélicienne et visant à révéler au spectateur ce qui est caché dans la réalité. Tous ces objectifs dépendent essentiellement de l'effet de distanciation qui est « une mesure d'ordre social⁸⁴⁶ », dont le but est « d'amener le spectateur à considérer ce qui se déroule sur la scène d'un œil investigateur et critique⁸⁴⁷ ».

Afin d'engendrer cet effet de distanciation dans la représentation, la mise en scène n'est qu'un « appareil » pragmatique, et non esthétique, dans lequel la scénographie fait paraître en harmonie les instruments et les processus de création, en intégrant l'histoire interprétée dans la réalité de l'espace-temps théâtral, et le comédien « devra accompagner ce qu'il doit montrer du *gestus* caractéristique de la démonstration⁸⁴⁸ ». Dans le théâtre chinois, Brecht découvre que le comédien « s'est servi de son visage comme d'une feuille blanche que le corps, grâce à son *gestus*, peut couvrir de signes. L'artiste souhaite manifestement donner l'impression de l'étrange, voire de l'insolite. [...] C'est ainsi qu'il confère aux choses représentées un air surprenant⁸⁴⁹ ». De la même manière, Brecht applique cette conception du jeu des « signes » dans son

⁸⁴⁴ B. Brecht, « Théâtre et public », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 804.

⁸⁴⁵ B. Brecht, « Sur la technique dramatique japonaise », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 798.

⁸⁴⁶ B. Brecht, *Journal de travail 1938-1955, op.cit.*, p. 109.

⁸⁴⁷ Brecht, « Vers le grand théâtre contemporain », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 901.

⁸⁴⁸ Brecht, « Description succincte d'une nouvelle technique d'art dramatique produisant un effet de distanciation », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 898.

⁸⁴⁹ Brecht, « Remarques sur l'art dramatique chinois », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 898.

théâtre épique en vue de produire efficacement l'effet de distanciation. Roland Barthes peut ainsi déclarer que « le théâtre de Brecht est un théâtre du signe⁸⁵⁰ ». Celui-ci ne montre pas seulement des signes donnant séparément des signifiés et des signifiants, mais il faut encore, comme dans le théâtre oriental, les montrer en mettant en évidence leur étrangeté. Par « une lecture qui détache le signe de son effet », les œuvres de Brecht visent à « élaborer une pratique de la secousse » qui est « une *reproduction* : non une imitation, mais une production décrochée, déplacée : *qui fait du bruit*⁸⁵¹ ».

⁸⁵⁰ R. Barthes, *op.cit.*, p. 348.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 342.

Antonin Artaud

De la vie cruelle au Théâtre de la Cruauté

Lorsque l'on écrit la biographie d'Artaud, on ne peut éviter certains termes comme malheur, peine, folie et cruauté. Il ne s'agit pas seulement de son existence dramatique, mais aussi de son esthétique théâtrale dans laquelle se reflète sa vie. Étant un double d'Artaud, le théâtre est indissociable de son être. Cet « homme-théâtre⁸⁵² » révèle que « si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre⁸⁵³ ». Consacrant sa vie au théâtre, Artaud double le « vrai théâtre » où il découvre que « la métaphysique, la peste, la cruauté, le réservoir d'énergies que constituent les Mythes, que les hommes n'incarnent plus, le théâtre les incarne⁸⁵⁴ ». Autrement dit, le théâtre n'est plus un espace où on représente conventionnellement des histoires de vie, mises en texte par l'auteur, interprétées par l'incarnation des personnages dans les jeux mimiques des acteurs, comme le double de notre vie quotidienne, mais l'espace où se déroulent des expériences aussi intenses que celle de la vie, en atteignant les mythes avec des forces, féroces et magiques, comme un alchimiste en utiliserait pour purifier l'âme. D'un tel théâtre, ayant renoncé à toute représentation de la vie réelle, naît une « mystérieuse identité d'essence » :

Là où l'alchimie, par ses symboles, est comme le Double spirituel d'une opération qui n'a d'efficacité que sur le plan de la matière réelle, le théâtre aussi doit être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie, aussi vaine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête s'empressent de rentrer dans l'obscurité des eaux.⁸⁵⁵

Ce « Double » du théâtre n'est pas vraiment un reflet métaphorique, mais la vie véritable et renouvelée. L'alchimie, la peste, et la cruauté ne sont pas l'image du théâtre, elles sont le « théâtre » inspiré de l'expérience d'existence « avortée »⁸⁵⁶ d'Artaud. Vers l'âge de 5 ans, à cause d'un syndrome méningitique entraînant de graves séquelles, il est décrit par sa famille comme un enfant nerveux (tics faciaux,

⁸⁵² J.-Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Levant, 1996, p. 62

⁸⁵³ A. Artaud, « Lettres à Jean Paulhan », in *Œuvre*, Paris, Gallimard, 2004, p. 662.

⁸⁵⁴ *Idem*.

⁸⁵⁵ A. Artaud, « Le théâtre Alchimique (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 532.

⁸⁵⁶ A. Artaud, « Correspondance avec Jacques Rivière », *op.cit.*, p. 70.

léger bégaiement). Il est traité à la teinture d'opium. Néanmoins, il sera toute sa vie la proie de souffrances physiques intenses doublées de troubles mentaux. Il « souffre d'une effroyable maladie de l'esprit⁸⁵⁷ » et se sent constamment « séparé de [son] propre corps » et « très mystique »⁸⁵⁸. Saisissant une incompatibilité entre son corps et son âme, Artaud remet son existence en cause : « Je puis dire, moi, vraiment, que je ne suis pas au monde⁸⁵⁹ ». Son être est en état suspendu. Afin de délivrer son âme de son corps, il se consacre à des créations artistiques comme la littérature, la peinture et le théâtre qui l'aident à combler son manque existentiel :

Voilà encore pourquoi je vous ai dit que je n'avais rien, nulle œuvre en suspens, les quelques choses que je vous ai présentées constituant les lambeaux que j'ai pu regagner sur le néant complet. Il m'importe beaucoup que les quelques manifestations d'existence spirituelle que j'ai pu me donner à moi-même ne soient pas considérées comme inexistantes par la faute des taches et des expressions mal venues qui les constellent.⁸⁶⁰

L'activité artistique d'Artaud ne se rapporte pas seulement à l'esthétique, mais également à la thérapeutique. Il ne prétend pas créer une œuvre artistique esthétique, mais retrouver momentanément son être véritable, en donnant une forme théâtrale issue de son cerveau fantastique débordant « d'idées de pièces, de décors, de poésies, de costumes⁸⁶¹ ». Le théâtre, lieu magique où on réalise l'imaginaire hors de cet univers réel, est donc l'art permettant à Artaud de concrétiser son imagination et de se sauver de la réalité où il se sent en état de non-existence. La souffrance, la folie et la maladie sont ainsi devenues un moteur qui permet à Artaud de traiter au théâtre de la pathologie, de l'occultisme, en revendiquant le caractère rituel de la force noire et de la magie. Son théâtre se veut radicalement différent de toutes les recherches de metteurs en scène :

Chaque œuvre ils la pensent en raison du théâtre. Rethéâtraliser le théâtre. Tel est leur nouveau cri monstrueux. Mais le théâtre, il faut le rejeter dans la vie. Ce qui ne veut pas dire qu'il faut faire de la vie au théâtre. Comme si on pouvait seulement imiter la vie. Ce qu'il faut, c'est retrouver la vie du théâtre, dans toute sa liberté.⁸⁶²

Le théâtre ne signifie plus simplement un lieu où on va pour échapper à la réalité et s'amuser, et pas d'avantage des œuvres écrites interprétées et mises en scène. Le

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁸⁵⁸ A. Artaud, « Lettres et poèmes à Génica Athanasiou », *op.cit.*, p. 53.

⁸⁵⁹ A. Artaud, « Correspondance avec Jacques Rivière », *op.cit.*, p. 80.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁶¹ A. Artaud, « Lettres et poèmes à Génica Athanasiou », *op.cit.*, p. 53.

⁸⁶² A. Artaud, « L'évolution du décor », *op.cit.*, p. 91.

théâtre n'est plus également un art de reproduire la vie illusoire qui ne concerne pas la vie réelle. Il est un art de la vraie vie, où « s'efforcer de traduire ce que la vie oublie, dissimule, ou est incapable d'exprimer⁸⁶³ » et « nous réveiller : nerfs et cœur⁸⁶⁴ » car « nous ne sommes pas libres⁸⁶⁵ ». La vie dont on se saisit est une erreur cachée dans un mensonge. Notre vraie vie est possédée par la réalité sociale et quotidienne, on ne peut que la retrouver dans le « vrai théâtre ». Il ne s'agit pas de délire, pourtant, comment notre vie peut-elle être possédée inconsciemment par cette société réelle ? Jean Verdeil explique les implications anthropologiques de cette réflexion :

Nous pensons avec les mots de la tribu, et ce sont eux, vocabulaire ou syntaxe, qui conditionnent notre manière de penser. En fin de compte, c'est la société qui pense à travers nous. Et cette « possession » atteint aussi bien le corps. Toute éducation consiste à nous apprendre les gestes qu'il faut faire dans les situations habituelles. Devenus adultes, nous reproduisons ces gestes qui ne nous appartiennent pas, mais qui dirigent notre corps. Si le théâtre d'Artaud est un « théâtre de la possession », c'est que nous sommes tous des possédés.

⁸⁶⁶

En existant dans la réalité, on vit aveuglément dans une pensée et un corps donné par une idéologie dominante. Afin de retrouver notre vraie vie, il faut que l'on se jette au théâtre où on peut se réveiller de cette non-connaissance et être mis en face de cette vérité cruelle : on vit dans un Autre. De ce fait, « l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque⁸⁶⁷ ». C'est cette lucidité sur soi qui est cruelle puisque « la cruauté est avant tout lucide⁸⁶⁸ ». Selon Artaud, pour les Occidentaux, « au théâtre la Parole est tout et il n'y a pas de possibilité en dehors d'elle⁸⁶⁹ ». Un tel théâtre est une erreur. Il faut ainsi faire revivre le théâtre autant que renouveler la vie, en finir avec la « Parole », les « chefs d'œuvre », c'est-à-dire, la langue composée par l'intelligence des hommes. On doit refaire le théâtre à l'image d'« une réalité à laquelle on puisse croire, [...] De même que nos rêves agissent sur nous et que la réalité agit sur nos rêves. [...] 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 que [ces rêves]

⁸⁶³ A. Artaud, « Le théâtre Alfred Jarry 1928-1930 », *op.cit.*, p. 283.

⁸⁶⁴ A. Artaud, « Le théâtre et la cruauté (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 555.

⁸⁶⁵ A. Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 552.

⁸⁶⁶ J. Verdeil, *Dionysos au quotidien*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 84.

⁸⁶⁷ A. Artaud, « Le théâtre et la peste (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 521.

⁸⁶⁸ A. Artaud, « Lettres sur la cruauté (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 566.

⁸⁶⁹ A. Artaud, « Théâtre oriental et théâtre occidental (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 545.

lui permettent de libérer en lui cette liberté magique du songe, qu'il ne peut reconnaître qu'empreinte de terreur et de cruauté⁸⁷⁰ ». Artaud révèle ce rapport indissociable entre la vie et le théâtre et envisage hardiment le théâtre comme la peste et la cruauté, une vision obscure et impitoyable inspirée de sa vie tragique. Sa révolution théâtrale est à la fois un renouvellement de l'esthétique occidentale et une recherche, ou plutôt une invention de son être, comme son aveu : « « Théâtre de la Cruauté » veut dire théâtre difficile et cruel d'abord pour moi-même⁸⁷¹ ».

Vivant comme un Autre dans ce monde d'Occident, Artaud incrimine la culture qui « n'a jamais coïncidé avec la vie⁸⁷² ». Il croit « à un sens de la vie renouvelé par le théâtre et où l'homme impavidement se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître⁸⁷³ ». Le théâtre est ainsi un art dominant la vie et la culture. Pour les renouveler, il faut d'abord faire évoluer le théâtre occidental dont la représentation porte principalement sur le texte interprété en langage verbal, car « la fixation du théâtre dans un langage : paroles écrites, musique, lumières, bruits, indique à bref délai sa perte, [...]. Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre⁸⁷⁴ ». C'est la raison pour laquelle le théâtre oriental, qui se distingue du théâtre occidental par son propre langage théâtral, synthèse des diverses expressions artistiques, est une référence idéale pour Artaud :

Comment se fait-il d'ailleurs que le théâtre occidental (je dis occidental car il y en a heureusement d'autre, comme le théâtre oriental, qui ont su conserver intacte l'idée de théâtre, tandis qu'en Occident cette idée s'est, - comme tout le reste, - prostituée), comment se fait-il que le théâtre occidental ne voie pas le théâtre sous un autre aspect que celui du théâtre dialogué ?⁸⁷⁵

Sous l'inspiration des traditions scéniques orientales, surtout celle du théâtre balinais, Artaud concrétise sa théorie dans le Théâtre de la Cruauté, dont le théâtre en Orient est la référence essentielle. Artaud devient également l'un des innovateurs prônant la supériorité du théâtre asiatique. Chez lui, l'apport du théâtre oriental est un fait évident et incontestable. Cependant, quelle « idée de théâtre » conservée intacte par les Orientaux Artaud découvre-t-il ? Comment les traditions scéniques orientales

⁸⁷⁰ A. Artaud, « Le théâtre et la cruauté (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 556.

⁸⁷¹ A. Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 552.

⁸⁷² A. Artaud, « Le théâtre et la culture (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 505.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 509.

⁸⁷⁴ *Idem.*

⁸⁷⁵ A. Artaud, « La mise en scène et la métaphysique (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 524.

attirent-elles l'attention d'Artaud et deviennent-elles sa référence majeure ? Sous quel aspect puise-t-il dans le théâtre balinais comme à la source qui lui permettra de concrétiser son Théâtre de la Cruauté ? Quelles sont les analogies entre les deux théâtres ? Pour mieux comprendre cet apport du théâtre oriental dans la théorie d'Artaud, nous allons envisager et étudier ces questions fondamentales.

Initiation dans l'Atelier de Charles Dullin

A partir de 1920, engagé par Lugné-Poe, Artaud a sa première expérience de la pratique théâtrale. L'année suivante, sur le conseil de Max Jacob, il rencontre Charles Dullin qui l'accepte à son Atelier, où Artaud apprend systématiquement les diverses techniques théâtrales. Selon Henri Gouhier, « les premières pensées d'Artaud sur le théâtre prennent forme dans le milieu dont Dullin est le centre⁸⁷⁶ ». Apprenti de ces deux innovateurs de la mise en scène, Artaud, s'initie de fait à un théâtre évoluant déjà sous une certaine influence du théâtre oriental. Le travail dans la troupe de Lugné-Poe rapproche Artaud de la mise en scène symboliste inspirée de la symbolique et la sobriété d'expression scénique du théâtre japonais. À l'Atelier, le théâtre nippon est nettement un modèle pris par Dullin en vue de former le comédien. Artaud décrit :

On joue avec le tréfonds de son cœur, avec ses mains, avec ses pieds, avec tous ses muscles, tous ses membres. On sent l'objet, on le hume, on le palpe, on le voit, on l'écoute, - et il n'y a rien, il n'y a pas d'accessoires. Les Japonais sont nos maîtres directs, et nos inspirateurs.⁸⁷⁷

Pendant les années vingt, selon Dullin, « ce sont les metteurs en scène et les acteurs qui ont dû prendre en main la direction du mouvement théâtral. L'évolution du théâtre se fait donc par l'extérieur⁸⁷⁸ ». Afin de renforcer l'expressivité de cet « extérieur », autrement dit, de la mise en scène, le style sobre et symbolique du théâtre japonais, où l'acteur s'exprime par sa forte capacité corporelle, devient un modèle pour le théâtre occidental. Essentiellement, depuis la vague d'engouements suscitée par Sada Yacco en 1901, les metteurs en scène occidentaux recherchent passionnément une forme de mise en scène dépouillée alliant la symbolique et l'expressivité corporelle orientale.

⁸⁷⁶ H. Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, J. Vrin, 1974, p. 36.

⁸⁷⁷ A. Artaud, « Lettre à Max Jacob octobre 1921 », in *Œuvre Complète III*, Paris, Gallimard, 1970, p. 116.

⁸⁷⁸ Charles Dullin, « Texte de Dullin », in P.-L. Mignon, *Charles Dullin*, Lyon, la manufacture, 1990, p. 189.

Après Lugné-Poe, Jacques Copeau s'est intéressé aussi à l'ancien théâtre japonais. Il choisit le *Nô* comme thème de la formation du comédien qu'il organise avec Susanne Bing. Cette dernière note :

Notre travail. Frappés par les lois dramatiques auxquelles s'assujettit le *Nô* japonais, et par leur parenté avec les lois fondamentales que le Patron avait commencé d'ériger pour l'École en une théorie du théâtre. Le *Nô* se présentait comme l'application des études musicales, dramatiques et plastiques dont, depuis trois ans, nous nourrissions nos élèves, à tel point que les diverses improvisations, aboutissement de ces études, s'apparentaient comme style à ce *Nô*, beaucoup plus qu'à n'importe quelle œuvre contemporaine.⁸⁷⁹

Dullin repère chez les acteurs de Copeau le même apport du théâtre japonais pour l'évolution théâtrale en Occident. Il s'appuie pareillement sur le *Nô* pour créer une méthode de formation d'improvisation corporelle⁸⁸⁰ car, à son point de vue, « un acteur doit garder assez de maîtrise sur lui-même pour pouvoir rattraper une faute dans les transports les plus désordonnés⁸⁸¹ ». Artaud écrit ainsi : « il y a plusieurs heures de travail par jour : improvisation, gymnastique rythmique, diction, etc.⁸⁸² ». Une telle formation corporelle impose à l'acteur jouant sans accessoire de maîtriser les disciplines strictes du jeu traditionnel japonais. Ces disciplines lui permettent d'échapper à l'anarchie de l'improvisation, d'en maîtriser la spontanéité en se concentrant sur son corps et ses mouvements d'âme, sans intervention intellectuelle. Selon Artaud, la formation chez Dullin « force l'acteur à penser ses mouvements d'âme au lieu de les figurer. [...] Ce sont des acteurs donnant comme une image idéale de ce que pourrait être l'acteur complet à notre époque et se rapprochant du type éternel de l'acteur japonais qui a poussé en lui jusqu'au paroxysme la culture de toutes ses possibilités physiques et psychiques⁸⁸³ ». De la sorte, en pratiquant les techniques du jeu de l'acteur japonais, Artaud se rapproche de la culture traditionnelle de ce pays.

⁸⁷⁹ J. Copeau, *Registres VI L'École du Vieux colombier*, Paris, Gallimard, 2000, p. 392.

⁸⁸⁰ J.-L. Barrault, étudiant de Dullin, écrit : « Dullin nous faisait faire des improvisations. C'était nouveau à cette époque. Il nous enseignait d'authenticité des sensations : ressentir avant d'exprimer. La naissance de la vie, la découverte de soi, la colère, la joie, la tristesse, et toutes sortes d'animaux – leur ressemblance avec les hommes et réciproquement. [...] Les théories de Charles Dullin, il faut le dire, n'étaient pas très arrêtées. Il était trop poète et artiste pour être esclave des idées et il n'avait rien d'un intellectuel ». J.-L. Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seul, 1972, p.70.

⁸⁸¹ C. Dullin, *op.cit.*, p. 212.

⁸⁸² A. Artaud, « Lettre à mademoiselle Yvonne Gilles octobre 1921 », in *Œuvre Complète III, op.cit.*, p. 119.

⁸⁸³ A. Artaud, « L'atelier de Charles Dullin », *op.cit.*, p. 35.

Selon Dullin, « le théâtre japonais authentique se contentait d'une architecture mettant en valeur les mouvements importants du drame et de quelques symboles familiers servant de supports à l'imagination du spectateur⁸⁸⁴ ». Ces caractéristiques du théâtre nippon combinent différentes expressions artistiques qui forment un art du théâtre total que recherche Dullin, comme le confirme Paul-Louis Mignon : « Dullin conjugue ici paroles, musique, chansons, décors, costumes, masques, plastique, mouvements scéniques, et en opère la parfaite synthèse. [...] Conjonction dont l'art théâtral japonais classique lui a offert l'archétype⁸⁸⁵ ». Formé par Dullin, Artaud apprend ces conceptions théâtrales innovantes et modernisées sous l'influence de metteurs en scène-théoriciens comme Appia et Craig⁸⁸⁶, ainsi que celle du théâtre oriental. Le théâtre n'est plus un art où le texte de l'auteur est privilégié, mais, selon Artaud, « une définition et d'une mise au point de tous les moyens de théâtre, en vue d'arriver à ce théâtre absolu que pourchasse Charles Dullin⁸⁸⁷ ». Ce dernier pense que « le théâtre est action, mouvement ; tout ce qui peut se raconter par un récit appartient au livre, tout ce qui peut renforcer une présentation vivante des personnages appartient au théâtre⁸⁸⁸ ». Artaud pense plus nettement que « la littérature est une chose et le théâtre en est une autre⁸⁸⁹ ». Le théâtre est donc un art autonome qui s'exprime par son propre langage de mise en scène, Artaud a « l'impression en écoutant l'enseignement de Dullin qu'on retrouve de vieux secrets et toute une mystique oubliée de la mise en scène⁸⁹⁰ ».

En intégrant le théâtre japonais dans la formation de comédien, Dullin crée sa propre école de théâtre où Jean-Louis Barrault se forme : « Charles Dullin mon maître⁸⁹¹ », dira-t-il. Il l'honore du titre de « Jardinier. Un jardinier d'hommes. Comme au 14^{ème} siècle avait dû l'être, au Japon, le grand maître du *Nô* : Zeami⁸⁹² ». A l'inverse de Jean-Louis Barraud, Artaud n'est pas un disciple aussi fidèle à son initiateur. Selon

⁸⁸⁴ Charles Dullin, *op.cit.*, p. 208.

⁸⁸⁵ P.-L. Mignon, *Charles Dullin, op.cit.*, p. 90.

⁸⁸⁶ « L'Atelier, écrit – Artaud, ne prétend rien inventer, il veut seulement s'essayer à servir le théâtre. Les conquêtes de Gordon Craig, d'Appia, de tous ces libérateurs du théâtre vont trouver un lieu enfin où se manifester en France ». A. Artaud, « Premiers écrits et articles », *op.cit.*, p.38.

⁸⁸⁷ A. Artaud, « Premiers écrits et articles », *op.cit.*, p. 36.

⁸⁸⁸ Charles Dullin, *op.cit.*, p. 192.

⁸⁸⁹ A. Artaud, « Première écrits et articles », *op.cit.*, p. 36.

⁸⁹⁰ A. Artaud, « Lettre à Max Jacob octobre 1921 », in *Œuvre Complète III, op.cit.*, p. 116.

⁸⁹¹ J.-L. Barrault, *op.cit.*, p.69.

⁸⁹² *Ibid.*, p.71.

Barrault, « Dullin a peur d'Artaud. Il ne sait comment le prendre⁸⁹³ ». De fait, Artaud écrit un court portrait-poème sur Dullin plein de distance :

Quand l'évêque mourut

Le diable parut –

Un vieux diable

Qui fréquentait les bordels minces

Où les accordéons évoquent des provinces...⁸⁹⁴

En somme, dans l'Atelier de Dullin, Artaud enrichit son esthétique du théâtre et pratique certains principes du théâtre traditionnel japonais. Artaud admire particulièrement, dans ce théâtre, son outrance d'imitation de la réalité, qui révèle la vérité du réel comme une poésie et un fantastique au-delà de la vie et de la réalité :

Nous nous trouvons avoir fait, ou à peu près, la théorie même du théâtre japonais. Car, en définitive, c'est de cela que se rapproche l'idéal de Charles Dullin. Considérée par rapport à la vie, la représentation d'un drame japonais est une enluminure fantastique. Et toutefois le fond du jeu de l'acteur repose sur un réalisme minutieux et outré. C'est qu'il s'agit d'une réalité plus vraie, et si l'on peut dire plus *réelle* que notre quotidienne réalité, d'une certaine réalité symbolique, essentielle et, comme nous le disions tout à l'heure, *décantée*. Le vrai fantastique est dans la vie. Il n'est pas en dehors, Mais une vie solennelle. La vie du rêve si l'on veut. Nous allons dire la vie fantastique du rêve, qui est fantastique à cause justement de son excessive, de son aiguë, de son angoissante réalité.⁸⁹⁵

Cependant, cette admiration ne pousse pas Artaud à approfondir activement et immédiatement les traditions scéniques orientales. En 1923, Artaud quitte l'Atelier et joue habituellement dans le théâtre de Pitoëff. Il participe ensuite au mouvement surréaliste. Bien qu'il connaisse l'esthétique du théâtre japonais exprimée par une synthèse des expressions artistiques et libérée de la mainmise du langage verbal, au cours de ces années vingt, le théâtre oriental n'est pas encore particulièrement présent dans sa recherche théâtrale. L'Orient, pour Artaud, est un lieu où l'esprit est respecté et représente donc un modèle philosophique et spirituel. On peut le voir dans les deux textes publiés dans la revue *La Révolution surréaliste*, « Adresse au Dalaï-Lama » et « Lettre aux écoles du Bouddha ». Dans le premier, Artaud revendique une spiritualité

⁸⁹³ *Ibid.*, p.67.

⁸⁹⁴ *Idem.*

⁸⁹⁵ A. Artaud, « Premiers écrits et articles », *op.cit.*, p. 36.

perdue dans le monde occidental. Pour lui, le Dalai-Lama est un « Pape en l'Esprit véritable⁸⁹⁶ ». Quant au deuxième, il exprime la même idée que « l'Europe logique écrase l'esprit sans fin entre les marteaux de deux termes, elle ouvre et referme l'esprit⁸⁹⁷ ». Bref, dans ces articles, il critique la perte du corps et la décadence de l'esprit en Occident et « s'exprime spontanément », selon Henri Gouhier, « dans le langage du spiritualisme traditionnel⁸⁹⁸ ».

Redécouverte de la métaphysique vraie en Orient

Inspirée du style scénique dépouillé et de la symbolique du théâtre oriental, la mise en scène occidentale exige de plus en plus de modération et de tact, comme le « tréteau nu » de Copeau. Bien que Copeau et Dullin soient des innovateurs qui revendiquent l'authenticité de l'art du théâtre, art s'exprimant par la mise en scène, ils prennent essentiellement comme point de départ pour leurs créations théâtrales, le texte de l'auteur⁸⁹⁹. La référence à la tradition scénique japonaise, leur permet de transposer les œuvres dramatiques dans un langage matériel et spatial, qui reste toutefois une traduction fidèle des écrits de l'auteur. A la différence de Copeau et Dullin, Artaud ne réclame pas le respect de l'auteur. Il critique le fait que « tous les grands dramaturges, les dramaturges types ont pensé en dehors du théâtre⁹⁰⁰ » et que « le dialogue – chose écrite et parlée – n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre⁹⁰¹ ». Il prône la fin de l'asservissement au texte :

L'asservissement à l'auteur, la soumission au texte, quel funèbre bateau ! Mais chaque texte a des possibilités infinies. L'esprit et non la lettre du texte ! Mais un texte demande plus que de l'analyse et de la pénétration. Il y a à rétablir une espèce d'intercommunication magnétique entre l'esprit de l'auteur et l'esprit du metteur en scène. Le metteur en scène doit faire même abstraction de sa propre logique et de sa propre compréhension.⁹⁰²

Dans la réalité, Artaud a une difficulté à s'exprimer exactement par une langue écrite et parlée, comme cet homme qu'il décrit dans le scénario *Les dix-huit secondes* :

⁸⁹⁶ A. Artaud, « Textes de la période surréaliste », *op.cit.*, p. 137.

⁸⁹⁷ A. Artaud, « Textes de la période surréaliste », *op.cit.*, p. 140.

⁸⁹⁸ H. Gouhier, *op.cit.*, p. 29.

⁸⁹⁹ « Voici comment se présente à mon esprit le travail à faire devant une œuvre dramatique que j'ai à monter. Tout se réduit d'abord à un travail d'analyse un peu froid ; au lieu d'exciter mon imagination je l'écarte volontairement. Je me dis tout bonnement : « Qu'est ce que l'auteur a voulu exprimer ? » ». Charles Dullin, *op.cit.*, p. 203.

⁹⁰⁰ A. Artaud, « Textes autour du théâtre et du cinéma », *op.cit.*, p. 90.

⁹⁰¹ A. Artaud, « La mise en scène et la métaphysique (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 524.

⁹⁰² A. Artaud, « Textes autour du théâtre et du cinéma », *op.cit.*, p. 90.

Les mots, nécessaires lui manquent, ne répondent plus à son appel, il en est réduit à ne voir défiler en lui que des images, un surcroît d'images contradictoires et sans grand rapport les unes avec les autres.⁹⁰³

Sous cette contrainte de la langue, Artaud est victime de son introversion permanente et s'exprime par des images métaphysiques abstraites, dans lesquelles il vit solitairement. Pour exprimer exactement sa pensée et avoir le vrai contact avec les autres, la mise en scène est ainsi le seul lieu qui lui permet de matérialiser ses images métaphysiques. La mise en scène du théâtre conventionnel occidental, basée principalement sur la justesse de l'interprétation psychologique du texte de l'auteur par l'acteur, ne lui convient pas. Il est nécessaire d'abroger cette convention et de rechercher un nouveau langage de la mise en scène inventé par une « métaphysique réelle » :

Il s'agit donc, pour le théâtre, de créer une métaphysique de la parole, du geste, de l'expression, en vue de l'arracher à son piétinement psychologique et humain. Mais tout ceci ne peut servir s'il n'y a derrière un tel effort une sorte de tentation métaphysique réelle, un appel à certaines idées inhabituelles, dont le destin est justement de ne pouvoir être limitées, ni même formellement dessinées. Ces idées qui touchent à la Création, au Devenir, au Chaos, et sont toutes d'ordre cosmique, fournissent une première notion d'un domaine dont le théâtre s'est totalement déshabitué. Elles peuvent créer une sorte d'équation passionnante entre l'Homme, la Société, la Nature et les Objets.⁹⁰⁴

Artaud suggère une abolition de la métaphysique traditionnelle en Occident, limitée habituellement à l'humanité sans recours à la divinité. Il exige une « métaphysique réelle » pouvant être le noyau d'un langage expressif de la mise en scène, mêlant les facteurs naturels universels, comme l'image, le signe, le symbole et le mythe. Ce langage est opposé à celui de la convention du théâtre occidental, convention adaptée aux conditions d'existence propres à l'œuvre dramaturgique. Ce nouveau langage n'est plus structuré par la logique scientifique, mais par des correspondances secrètes de nature mystique ou métaphysique. La « tentation métaphysique réelle » nous permet d'échapper à l'ordre rationnel de l'intelligence, et d'aller « croire que le drame essentiel, celui qui était à la base de tous les Grands Mystères, épouse le second temps de la Création, celui de la difficulté et du Double, celui de la matière et de l'épaississement de l'idée⁹⁰⁵ ». Cette croyance est inhabituelle pour les Occidentaux

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 101

⁹⁰⁴ A. Artaud, « Le théâtre de la cruauté (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 558.

⁹⁰⁵ A. Artaud, « Le théâtre alchimique (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 534.

qui ont foi en la raison analytique scientifique. Artaud décèle, par conséquent, ce défaut du théâtre occidental :

Nous manquons de mysticité. Qu'est-ce donc qu'un metteur en scène qui n'est pas habitué à regarder avant tout en soi-même et qui ne saurait pas au besoin s'abstraire et se délivrer de lui ? Cette rigueur est indispensable. Ce n'est qu'à force de purification et d'oubli que nous pourrions retrouver la pureté de nos réactions initiales et apprendre à redonner à chaque geste de théâtre son indispensable sens humain.⁹⁰⁶

Ce manque de mysticité n'entrave pas seulement le théâtre, mais aussi la culture occidentale car « si notre vie manque de soufre, c'est-à-dire d'une constante magie, c'est qu'il nous plaît de regarder nos actes et de nous perdre en considérations sur les formes rêvées de nos actes, au lieu d'être poussés par eux⁹⁰⁷ ». Tout notre comportement est ainsi contraint par la rationalité formant la civilisation moderne. Une telle civilisation occidentale manque, selon René Guénon, de principe traditionnel comme le taoïsme en Orient, pour partager une pensée cosmique. La philosophie occidentale est basée fondamentalement sur la raison analytique scientifique et empirique de l'individu, comme l'épistémologie. Bien que les Occidentaux tentent de définir philosophiquement cet univers et recherchent rationnellement la connaissance de l'être absolu :

L'esprit moderne se renferme dans une relativité de plus en plus réduite, et, dans ce domaine si peu étendu en réalité, bien qu'il [le] trouve immense, il confond tout, assimile les objets les plus distincts, veut appliquer à l'un les méthodes qui conviennent exclusivement à l'autre, transporte dans une science les conditions qui définissent une science différente, et finalement s'y perd et ne peut plus s'y reconnaître, parce qu'il lui manque les principes directeurs.⁹⁰⁸

En Occident, dès lors que l'objet est bien défini par le philosophe, décrit dans telle définition rationnelle scientifique, il sera compris logiquement comme étant la vérité absolue. On ignore le sens primaire et on discute des autres hypothèses déraisonnables, abstraites, ou mystérieuses. Le comportement et la connaissance de l'homme moderne sont limités ainsi par cette compréhension purement logique et scientifique, traduite en langage, et n'ont plus de rapport avec son pur instinct primaire. On ne peut connaître l'objet que par cette perspective partielle et incomplète, voire mésinterprétée. Une crise de la modernité s'aggrave : « si le signe de l'époque – écrite Artaud – est la

⁹⁰⁶ A. Artaud, « Textes autour du théâtre et du cinéma », *op.cit.*, p. 91.

⁹⁰⁷ A. Artaud, « Le théâtre et la culture (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 506.

⁹⁰⁸ René Guénon, *Orient et Occident*, Paris, Véga, 2006, p. 156.

confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation⁹⁰⁹ ».

A propos du théâtre, dès lors qu'Aristote eut défini intellectuellement la Tragédie comme sa création essentielle, on réduisit ultérieurement l'art du théâtre à une pièce présentant sur scène l'histoire cohérente des héros, pour réjouir le spectateur par un effet psychologique, autrement dit, la catharsis. Le théâtre en Occident s'enferme dans cette définition et perd son caractère originaire, un rite dionysiaque qui, par une synthèse d'expressions naturelles, religieuses et artistiques dans l'espace, suscite l'intuition mystérieuse de ceux qui assistent. Même aujourd'hui, malgré l'évolution du théâtre, on ne peut pas échapper à la domination du texte comme fondement de la création théâtrale puisque la plupart des metteurs en scène créent leur mise en scène à partir de la base d'une compréhension de la pièce basée sur la raison et la logique, et peu de spectateurs contestent cette vision des choses. C'est la raison pour laquelle Artaud questionne : « pourquoi n'imaginerait-on pas une pièce composée directement sur la scène, réalisée sur la scène⁹¹⁰ ? » Il cherche une mysticité du théâtre et demande au metteur en scène de considérer abstraitement le texte, sans recours à la raison analytique scientifique. Ces propositions déraisonnables et anarchiques sont opposées à l'intelligence rationnelle de la science et de la philosophie occidentale. Elles récusent également la pratique générale du théâtre occidental qui consiste à respecter en premier lieu l'esprit de l'auteur. La théorie d'Artaud est ainsi utopique et incompréhensible. Cependant, cette théorie d'Artaud est en accord avec la pensée en Orient telle que René Guénon la présente :

Le dernier mot de la science et de la philosophie occidentales, c'est le suicide de l'intelligence ; et peut-être n'est-ce là, pour certains, que le prélude de ce monstrueux suicide cosmique rêvé par quelques pessimistes qui, n'ayant rien compris à ce qu'ils ont entrevu de l'Orient, ont pris pour le néant la suprême réalité du « non-être » métaphysique, et pour l'inertie la suprême immutabilité de l'éternel « non-agir » ! L'unique cause de tout ce désordre, c'est l'ignorance des principes [...]. Pour cela, il faut d'abord chercher la métaphysique vraie où elle existe encore, c'est-à-dire en Orient.⁹¹¹

En Orient, la tradition est très respectée dans tous les domaines et offre des repères absolus aux Orientaux qui s'en inspirent, pour définir leur connaissance cosmique et leur civilisation nationale. Ils « tendent à privilégier une pensée synthétique et

⁹⁰⁹ A. Artaud, « Le théâtre et la culture (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 505.

⁹¹⁰ A. Artaud, « La mise en scène et la métaphysique (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 527.

⁹¹¹ René Guénon, *op.cit.*, p. 157.

holistique plutôt qu'individualiste et analytique. [...] C'est celle qui voit les choses comme liées, qui ne sépare pas l'élément du tout, l'individu du groupe, ou l'homme de la nature⁹¹² ». La métaphysique orientale dominée par ces principes traditionnels ne tend pas à opposer cet univers à son antithèse pour avoir une seule vérité absolue, mais à rechercher une conciliation pour trouver une harmonie stable. Elle échappe à l'impasse de l'intelligence pure de la réalité et à l'opposition des deux pôles de la matérialité et de la spiritualité pour définir le monde. Elle permet ainsi d'accorder la logique avec l'abstraction, la science avec la mysticité et fusionne tout univers en Unité. Comme la métaphysique balinaise que Jeanne Cuisinier explique :

Pour eux, [les Balinais], l'univers est peuplé d'êtres visibles et invisibles : plantes animées, esprits d'animaux redevenant humains ou d'humains devenus animaux, démons qui occupent les sept profondeurs du monde souterrain, dieux et nymphes qui occupent les sept cieux superposés, tous pouvant se rejoindre à travers les sept étages du monde des hommes et jusque dans l'homme, microcosme dans le macrocosme, tous confondus aussi dans une unité mouvante et polymorphe.⁹¹³

Le théâtre balinaise et les traditions scéniques orientales sont esthétisés et matérialisés dans cette sorte de la « métaphysique vraie » qui se reflète sur les caractères synthétiques des langages expressifs artistiques, et aussi sur les formes symboliques de la réalité, de la religion et de la mysticité, comme l'observe Artaud :

L'apparition d'un Être inventé, fait de bois et d'étoffe créé de toutes pièces, ne répondant à rien, et cependant inquiétant par nature, capable de réintroduire sur la scène un petit souffle de cette grande peur métaphysique qui est à la base de tout le théâtre ancien. Les Balinaise avec leur dragon inventé, comme tous les Orientaux, n'ont pas perdu le sens de cette peur mystérieuse dont ils savent qu'elle est un des éléments les plus agissants (et d'ailleurs essentiel) du théâtre, quand on le remet à son véritable plan.⁹¹⁴

Dans la tendance métaphysique orientale, « il y a une prise de possession par les formes de leurs sens et de leurs significations sur tous les plans possibles⁹¹⁵ ». Cette tendance métaphysique des traditions orientales peut à la fois être comprise par l'intelligence rationnelle et être évoquée par l'intuition abstraite. Le théâtre de l'abstraction raisonnée conçu par Artaud y trouve alors son appui essentiel. C'est la raison pour laquelle, en se référant au théâtre oriental, Artaud ne s'intéresse pas

⁹¹² Yu Ying-Shih, « La Chine et l'Occident d'une sagesse l'autre », in *La pensée asiatique*, dir. C. Weill, Paris, CNRS, 2009, p. 15.

⁹¹³ J. Cuisinier, « Les danses sacrées à Bali et à Java », in *Les danses sacrées*, dir. J. Cazeneuve, Paris, Seuil, 1963, p. 403.

⁹¹⁴ A. Artaud, « La mise en scène et la métaphysique (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 529.

⁹¹⁵ A. Artaud, « Théâtre oriental et théâtre occidental (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 548.

vraiment à son esthétique exotique ou symbolique, mais à sa tendance métaphysique contraire à la tendance psychologique du théâtre occidental, comme le notent Alain et Odette Virmaux :

S'il déclare préférer le théâtre oriental, ce n'est pas parce qu'oriental, mais parce qu'« à tendances métaphysiques », au lieu que le théâtre de l'Occident est « à tendances psychologiques ». ⁹¹⁶

Dans les années 1930, Artaud commence à redécouvrir l'Orient. Sa lecture attentive de *l'Orient et l'Occident* et *La Crise du Monde moderne* de René Guénon influencent profondément son eschatologie et sa critique de la modernité occidentale, comme le souligne Olivier Penot-Lacassagne : « [...] le lecteur d'Artaud retrouve ici et là des accents, des emprunts ou des allusions à la métaphysique, à l'anthropologie et à l'eschatologie guénoniennes ⁹¹⁷ ». Le grand sinologue George Soulié de Morant, qu'il fréquente, « lui permet sans doute d'approfondir une connaissance du théâtre chinois qu'il avait jusqu'ici appréhendé sur une scène européenne, chez Dullin, ou bien au travers de la lecture des journaux et revues de l'époque ⁹¹⁸ ».

Le Théâtre de la Cruauté et le Théâtre Balinais

Depuis l'Atelier de Dullin, Artaud entend parler du théâtre chinois et du théâtre japonais dont les esthétiques ne se basent pas sur le texte et se manifestent par les éléments plastiques (décor dépouillé, figure symbolique, costumes somptueux) et les jeux stylisés (le chant, le récit scandé, les gestes métaphoriques cadencés), formant ainsi certaines caractéristiques sacrées et rituelles, sans démarcation entre la scène et la salle. Certes, Artaud s'intéresse à ces caractères hérités de l'ancienne tradition, mais ces deux théâtres orientaux sont déjà sécularisés et disciplinés par les maîtres individuels et ils sont devenus un art laïc et mondain, leur mysticité religieuse s'est estompée. Ce qu'ils expriment est le charme artistique de la tradition ancestrale, non pas l'ancienne magie rituelle de la divinité primitive. Il leur manque ce facteur déterminant que recherche Artaud dès la période du Théâtre Alfred Jarry, où il conçoit « le théâtre comme une véritable opération de magie ⁹¹⁹ » :

⁹¹⁶ A. et O. Virmaux, *Antonin Artaud*, Lyon, Manufacture, 1996, p. 86.

⁹¹⁷ O. Penot-Lacassagne, « Antonin Artaud. Cruauté cosmique et don de soi », in *Les Théâtres de la Cruauté*, dir. C. Dumoulié, Paris, Gallimard, 2004, p. 58.

⁹¹⁸ Florence de Mèredieu, *La Chine d'Antonin Artaud*, Paris, Blusson, 2000, p. 8.

⁹¹⁹ A. Artaud, « Le théâtre Alfred Jarry 1926-1927 », *op.cit.*, p. 233.

Il est certain que si j'avais fait un théâtre, ce que j'aurais fait se serait aussi peu apparenté à ce que l'on a l'habitude d'appeler le théâtre que la représentation d'une obscénité quelconque ressemble à un ancien mystère religieux.⁹²⁰

En 1931, à l'Exposition coloniale de Paris, Artaud découvre définitivement le théâtre balinais qui est véritablement un spectacle ethnologique du rite tribal religieux⁹²¹, correspondant justement à « un ancien mystère religieux ». Épaté par cette démonstration du théâtre balinais, Artaud reconsidère ainsi ses références du théâtre oriental et les intègre d'une manière méthodique dans sa réflexion théâtrale. Effectivement, à Bali, le théâtre est la danse religieuse qui est fondée sur la divinité. Selon Jeanne Cuisinier, « il n'est aucun anniversaire de temple sans spectacles, il n'est aucun spectacle sans danses⁹²² ». Les Balinais « ont conscience des liens qui unissent les danseurs et les danseuses aux dieux⁹²³ ». L'origine de leur théâtre est un ancien mythe véhiculé éternellement par la forme scénique expressive, qui est durable et maintenue à la fois par la tradition et par la religion, dans lesquelles les Balinais imprègnent toute leur activité sociale, culturelle, politique, voire toute la vie :

Les Balinais sont religieux : ils s'efforcent de conformer leur vie aux principes de leur religion... quand ils les connaissent ; beaucoup ont un besoin réel de contact avec le divin et prient pour l'établir, mais ils sont tous trop quotidiennement mêlés au surnaturel pour n'être pas à l'aise près des dieux autant que près des hommes.⁹²⁴

Une forte volonté de se vouer à la divinité existe dans la civilisation balinaise, donnant lieu à un théâtre caractérisé par la référence au sacré, à la mystique et même à la superstition. Ces éléments ne peuvent jamais être dégradés par l'intelligence humaine en raison analytique scientifique. Ainsi, l'acteur du théâtre balinais est essentiellement un danseur car « la danse correspond à quelque chose de primordial dans la nature humaine⁹²⁵ » et « à Bali, on raconte que les danses furent inventées par les nymphes célestes pour charmer les dieux, et enseignées par l'une d'elles aux hommes⁹²⁶ ». Les Balinais révèrent la nature, le saint et le dieu et appréhendent la sorcellerie et la force surnaturelle. Pour faire dévotion et être en prières, la danse est

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 234.

⁹²¹ Voir *supra*, p. 96.

⁹²² J. Cuisinier, *op.cit.*, p. 380.

⁹²³ *Ibid.*, p. 379.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 381

⁹²⁵ J. Cazeneuve, « Les danse sacrées en Orient », in *Les Danses sacrées*, *op.cit.*, p. 21.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 22.

une offrande indispensable : « lors de certaines cérémonies religieuses, les offrandes doivent être apportées sur ou devant les autels par des hommes et des femmes, prêtres et laïcs qui dansent [...]. La danse est une offrande⁹²⁷ ». Ils conservent intact ce facteur d'origine rituelle dans le théâtre et lient en permanence ce dernier avec la religion, comme le culte dionysiaque de l'ancienne Grèce. De la sorte, le théâtre balinais peut exprimer dans un langage primaire global des expressions sentimentales et matérielles, où « les danseurs, selon Artaud, seraient avant tout acteurs », puisque « tout en effet dans ce théâtre est calculé avec une adorable et mathématique minutie. Rien n'y est laissé au hasard ou à l'initiative personnelle. C'est une sorte de danse supérieure »⁹²⁸ :

A travers leur dédale de gestes, d'attitudes, de cris jetés dans l'air, à travers des évolutions et des courbes qui ne laissent aucune portion de l'espace scénique inutilisée, se dégage le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots. Ces acteurs avec leurs robes géométriques semblent des hiéroglyphes animés. [...] Ces signes spirituels ont un sens précis, qui ne nous frappe plus qu'intuitivement, mais avec assez de violence pour rendre inutile toute traduction dans un langage logique et discursif.⁹²⁹

L'acteur balinais, représentant spontanément et solennellement les jeux dansés avec le chant et la musique rituels et le déguisement éblouissant, peut ainsi se transformer en « signe spirituel », en un médium portant l'offrande : la danse. En effet, tous les éléments dans cette danse n'appartiennent jamais à l'acteur-danseur ou à l'artiste, à l'individu qui chercherait à extérioriser en physique et en matériel son intimité sentimentale personnelle. Ces éléments sont maîtrisés, calculés et caractérisés par le style religieux, conditionnés par la coutume tribale populaire :

Les danses sont expressives et spontanées, malgré leur composition savante qui impose aux exécutants une stricte fidélité à l'enseignement reçu ; elles ont des rythmes variés et vifs, une allure populaire n'excluant ni l'élégance des gestes, ni la rigoureuse discipline de l'ensemble, ni même, dans bien des cas, la somptuosité des vêtements et des parures qui n'appartiennent pas individuellement aux exécutants, mais sont la propriété collective de la troupe. C'est par leur caractère populaire surtout qu'elles diffèrent des danses javanaises, graves, majestueuses et marquées, comme le sont généralement les danses religieuses, par la recherche du style plus que par celle de l'expression.⁹³⁰

Privilégiant le style religieux plus que l'expression suggestive, tous les éléments de la danse balinaise peuvent s'affranchir de la logique symbolique et du sens

⁹²⁷ J. Cuisinier, *op.cit.*, p. 381

⁹²⁸ A. Artaud, « Sur le théâtre balinais (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 536.

⁹²⁹ *Idem.*

⁹³⁰ J. Cuisinier, *op.cit.*, p. 382.

métaphorique, en soulignant leur caractère naturel, sacré, et céleste. Comme le masque balinaï, le *Barong*, qui « est trop sacré pour n'avoir pas un visage. Ce visage, il est vrai, est en bois et ses traits sont ceux d'un animal : d'un ours, d'un sanglier, d'un éléphant, etc., ou plus stylisés, si stylisés qu'on ne les reconnaît plus⁹³¹ ». Or, il faut que tous ces éléments soient créés avec l'intention d'être sacrés, autrement-dit, rituels, sinon ils ne sont que des éléments d'art profane⁹³². C'est seulement dans une ambiance rituelle, que la danse balinaise peut devenir un art à la fois profane et sacré, dégageant une beauté admirable qui rend « inutile toute traduction dans un langage logique et discursif », grâce à la divinité reconnue par le spectateur. Cette danse fait plaisir aux spectres ou aux dieux :

La beauté, même si on lui reconnaît une valeur sacrale, n'eût pas suffi à les [(dances balinaises)], sacraliser sans l'intention. C'est l'intention qui les a situées dans le domaine rituel et qui s'appuyant sur la nature de l'art balinaï établit le lien entre le domaine rituel et le domaine esthétique, distincts, mais non séparés. Certes, les plus savants parmi les Balinaï expliquent leurs rites par des symboles, mais la danse n'a pas besoin d'être expliquée. Son but est double : être vue et être vécue ; vécue par ceux qui l'exécutent, vue par les spectateurs qu'ils soient humains, ombres ou dieux.⁹³³

C'est la raison pour laquelle Artaud perçoit que, dans le théâtre balinaï, les « réalisations sont taillées en pleine matière, en pleine vie, en pleine réalité. Il y a en elles quelque chose du cérémonial d'un rite religieux, en ce sens qu'elles extirpent de l'esprit de qui les regarde toute idée de simulation, d'imitation dérisoire de la réalité⁹³⁴ ». Ce théâtre se distingue du théâtre occidental par ses caractéristiques primaires et religieuses, réduisant au minimum l'intervention de l'intelligence humaine et de la modernité scientifique. Il s'en distingue également par ses manifestations d'un espace rempli de signes, comme dans le totémisme, rejetés dans

⁹³¹ *Ibid.*, p. 392.

⁹³² A propos de cette sacralisation, nous pouvons citer en exemple le procédé de fabrication du *Barong* : « Quant un village doit avoir ou renouveler son *Barong*, on s'adresse à un homme particulièrement savant, possédant des manuscrits sur feuilles de *lontar* qu'il est capable de lire et d'interpréter. C'est lui qui « fera » le *Barong*, sans y travailler de ses mains, pourtant ; mais il choisira les jours fastes pour aller couper le bois, pour commencer à le sculpter, pour le peindre, pour appliquer la poudre d'or sur la peinture rouge aux endroits qu'il indiquera, et pour fixer les crins noirs de la barbiche à la mâchoire [...]. Tous ces opérations seront confiées à des artisans choisis par l'« homme qui fait le *Barong* » et aucun pourra être commencée sans qu'il ait récité lui-même les formules magiques (*mantra*) nécessaires à leur réussite ». Lorsqu'il a été fabriqué, avant l'application dans la représentation, il faut l'amener d'abord au rite (*pemangku*) pour l'animer à la vie, à l'esprit, et à la magie (*sakti*). J. Cuisinier, *op.cit.*, p. 392-394.

⁹³³ *Ibid.*, p. 404.

⁹³⁴ A. Artaud, « Sur le théâtre balinaï (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 540.

le théâtre occidental, et par apparemment à la « pensée sauvage » décrite par Claude Lévi-Strauss :

Mais ne pourrait-on aller plus loin, et considérer la rigueur et la précision dont témoignent la pensée magique et les pratiques rituelles, comme traduisant une appréhension inconsciente de la vérité du déterminisme en tant que mode d'existence des phénomènes scientifiques, de sorte que le déterminisme serait globalement soupçonné et joué, avant d'être *connu et respecté* ? Les rites et les croyances magiques apparaîtraient alors comme autant d'expressions d'un acte de foi en une science encore à naître.⁹³⁵

L'esthétique du théâtre balinais se nourrit essentiellement de la civilisation de Bali, où subsiste encore une forme de société primitive que le théâtre réfléchit. Ce théâtre, selon Artaud, se relie véritablement avec sa culture puisque « toute vraie culture s'appuie sur les moyens barbares et primitifs du totémisme, dont [Artaud] veut adorer la vie sauvage, c'est-à-dire entièrement spontanée⁹³⁶ ». La danse balinaise est spontanée car issue de la dévotion fervente de cette société. Elle n'est jamais biaisée par la modernité et l'intelligence de l'artiste individuel. Les danseurs balinais sont des « métaphysiciens du désordre naturel [qui] ont su créer entre le mouvement et le bruit des jointures si parfaites⁹³⁷ ». Ils sont « chargés de figurer, on ne sait trop quels hauts Mythes dont la hauteur rend le niveau [du] théâtre occidental moderne d'une grossièreté et d'une puérité sans nom⁹³⁸ ». En peu de mots, le théâtre balinais propose et apporte aux Occidentaux « tout montés des thèmes de théâtre pur auxquels la réalisation scénique confère un équilibre dense, une gravitation entièrement matérialisée⁹³⁹ ». Alors, il propose un nouveau langage de la mise en scène que recherche Artaud depuis longtemps :

Ce spectacle nous donne un merveilleux composé d'images scéniques pures ; pour la compréhension desquelles tout un nouveau langage semble avoir été inventé : les acteurs avec leurs costumes composent de véritables hiéroglyphes qui vivent et se meuvent. Et ces hiéroglyphes à trois dimensions sont à leur tour surbrodés d'un certain nombre de gestes, de signes mystérieux qui correspondent à l'on ne sait quelle réalité fabuleuse et obscure que nous autres, gens d'Occident, avons définitivement refoulée. [...] Cette idée de théâtre pur [...], le théâtre Balinais nous en propose une réalisation stupéfiante en ce sens qu'elle supprime toute possibilité de recours aux mots pour l'élucidation des thèmes les plus abstraits ; - et qu'elle

⁹³⁵ C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 19

⁹³⁶ A. Artaud, « Le théâtre et la culture (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 507.

⁹³⁷ A. Artaud, « Sur le théâtre balinais (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 543.

⁹³⁸ *Idem.*

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 544.

invente un langage de gestes faits pour évoluer dans l'espace et qui ne peuvent avoir de sens en dehors de lui.⁹⁴⁰

Inspiré profondément par ce théâtre balinais, Artaud estime que « comme toute Culture magique que des hiéroglyphes appropriés déversent, le vrai théâtre a aussi ses ombres⁹⁴¹ ». Dans la philosophie platonicienne, les ombres projetées par le feu sur la partie de la caverne ne sont pas une révélation authentique de la réalité⁹⁴². Mais en revanche, pour Artaud, c'est dans le théâtre que les ombres projetées par l'« acteur hiéroglyphique », « vraie effigie »⁹⁴³ tirant sa force mystérieuse de son double, dévoilent la vraie réalité. Il s'agit, chez Artaud, de tendances claires de l'anti-raison et d'une opposition à la philosophie traditionnelle occidentale. Afin de savoir la vérité, il vaut mieux que l'on demeure dans la caverne, le théâtre. En conséquence, Artaud se rapproche d'Orientaux qui ne s'éclairent pas par la seule lumière, mais par la conciliation et l'harmonisation entre le *yin* (ombre, mysticité) et le *yan* (lumière, lucidité).

C'est la raison pour laquelle, pour inventer un nouveau langage mystique de la mise en scène occidentale, il faut, comme dans les traditions scéniques orientales, « lier le théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, plastique, etc. » car « c'est le rendre à sa destination primitive, c'est le replacer dans son aspect religieux et métaphysique, c'est le réconcilier avec l'univers »⁹⁴⁴. Et le Théâtre de la Cruauté, se référant au théâtre balinais, « exige l'expression dans l'espace [et] permet aux moyens magiques de l'art et de la parole de s'exercer organiquement et dans leur entier, comme des exorcismes renouvelés⁹⁴⁵ ».

Se modelant sur le théâtre oriental, le Théâtre de la Cruauté utilise certaines techniques difficiles en vue de supprimer l'emprise du texte de l'auteur, de créer une globalisation des techniques expressives (incantation proférée, symbole mobilisateur, lumière densifiée, musique synthétique, grands mannequins, décors dépouillé, costumes millénaires, etc.), de produire une ambiance sacrée et solennelle qui suscite

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 540.

⁹⁴¹ A. Artaud, « Le théâtre et la culture (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 508.

⁹⁴² Cf. Platon, *La République* (VIII), Paris, Les belles Lettres, 1967

⁹⁴³ « Toute vraie effigie a son ombre qui la double ; et l'art tombe à partir du moment où le sculpteur qui modèle croit libérer une sorte d'ombre dont l'existence déchirera son repos ». A. Artaud, « Le théâtre et la culture (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 508.

⁹⁴⁴ A. Artaud, « Théâtre oriental et théâtre occidental (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 546.

⁹⁴⁵ A. Artaud, « Le théâtre de la cruauté (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 558.

la participation active des spectateurs. C'est un théâtre « où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures⁹⁴⁶ ». Il ne vise pas l'esthétisme, mais le primitivisme où l'on peut « retrouver l'acception religieuse et mystique dont [le théâtre occidental] a complètement perdu le sens⁹⁴⁷ ». « Avec un sens tout oriental de l'expression, ce langage objectif et concret du théâtre⁹⁴⁸ », le Théâtre de la Cruauté tend à dégager « le sens d'un lyrisme nouveau du geste, qui, par sa précipitation ou son amplitude dans l'air, finit par dépasser le lyrisme des mots. Il rompt enfin l'assujettissement intellectuel au langage, en donnant le sens d'une intellectualité nouvelle et plus profonde, qui se cache sous les gestes et sous les signes élevés à la dignité d'exorcismes particuliers⁹⁴⁹ ». En somme, chez Artaud, le théâtre, de fait, n'est qu'un instrument pour atteindre l'esprit, la « Vie Supérieure », par la folie, le chaos, le mythe, et la divinité car « c'est là l'objet de la magie et des rites, dont le théâtre n'est qu'un reflet⁹⁵⁰ », comme le théâtre balinais.

De l'acteur oriental à l'athlétisme affectif

Chez Artaud, l'admiration pour le théâtre oriental ne porte que sur la beauté symbolique suggestive et expressive de la tradition. Mais, c'est parce que ce théâtre « ne prend pas les aspects extérieurs des choses sur un seul plan, [...] qu'il ne cesse de considérer le degré de possibilité mentale dont ils sont issus qu'il participe à la poésie intense de la nature et qu'il conserve ses relations magiques avec tous les degrés objectifs du magnétisme universel⁹⁵¹ ». De ce point de vue, les Orientaux saisissent cet univers plus idéaliste que réaliste, et transforment audacieusement leur sensation intense en formes figuratives, pourtant illogiques et abstraites. Artaud préfère des signes cabalistiques et charmants suscitant mentalement une sensation pure aux beaux symboles intellectualisés. Le théâtre oriental est basé certes sur la sagesse des

⁹⁴⁶ A. Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 554.

⁹⁴⁷ A. Artaud, « La mise en scène et la métaphysique (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 531.

⁹⁴⁸ A. Artaud, « Le théâtre de la cruauté (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 559.

⁹⁴⁹ *Idem.*

⁹⁵⁰ *Idem.*

⁹⁵¹ A. Artaud, « Théâtre oriental et théâtre occidental (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 548.

Orientaux, mais aussi sur leur naturel : « une manière de vrai absolu physique que seuls des Orientaux peuvent être capables de rêver⁹⁵² » selon Artaud.

En particulier, dans le théâtre balinais, toute expression scénique « baigne dans une intoxication profonde qui restitue les éléments mêmes de l'extase⁹⁵³ ». Elle est une matérialisation de la fantaisie religieuse et superstitieuse. L'acteur balinais interprète son rôle en danse spontanée et les pieds des danseurs « dissolvent et retournent des pensées, des sensations à l'état pur⁹⁵⁴ ». C'est par toutes ses capacités corporelles (la voix, la figure, le physique, le mouvement), que l'acteur-danseur inscrit dans l'espace du théâtre les énergies d'un langage de signes. Ce qu'il interprète n'est pas un personnage concret, un être humain dans la réalité, mais un rôle mythique, dont le titre et « les situations ne sont qu'un prétexte⁹⁵⁵ ». Dans cette incarnation du rôle, l'acteur-danseur ne recourt pas à la psychologie humaine, mais à la transe, ce qu'explique Jeanne Cuisinier :

Aux yeux des Balinais, qu'elle soit accompagnée d'un message de l'au-delà ou non, toute transe est le signe qu'un dieu ou un démon a pénétré dans le corps de l'homme, de la femme ou de l'enfant qui en est saisi. Toute danse exécutée dans cet état est donc sacrée, même si elle est exécutée sur commande – à condition que la transe soit réelle, et elle ne l'est pas toujours.⁹⁵⁶

Cette pénétration d'un dieu ou d'un démon dans le corps humain par la transe, pour l'acteur balinais, est une aventure où s'affrontent des forces inconnues et où il se confronte à l'invisible. Il se consacre momentanément entièrement à la divinité et au mystère, son corps de chair est devenu une médiation, dans laquelle se manifeste une présence d'un être surnaturel. Celui-ci « n'est pas toujours un dieu, mais, toujours, il vient comme un dieu, du monde invisible aussi réel pour le Balinais que le monde perçu par les sens⁹⁵⁷ ». Si l'acteur est formé par la danse traditionnelle, ce n'est pas seulement pour devenir un danseur, mais une offrande sacrée qui est « un hommage en soi⁹⁵⁸ ». Il s'agit à la fois d'une formation spirituelle (esprit) et technique (corps). L'acteur-danseur est professionnel, comme un sorcier, qui peut maîtriser la transe, en

⁹⁵² A. Artaud, « Sur le théâtre balinais (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 543.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 544.

⁹⁵⁴ *Idem.*

⁹⁵⁵ A. Artaud, « Sur le théâtre balinais (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 535.

⁹⁵⁶ J. Cuisinier, *op.cit.*, p. 404.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 401.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 389.

se transformant en corps-parole, pendant le spectacle, le rite, pour connecter tout ce cosmos visible ou invisible :

Cet acteur était un professionnel, si l'on peut dire, renommé tant pour son talent de danseur et d'artiste dramatique que pour l'intensité de ses transes. Lors des fêtes religieuses dans lesquelles doit se manifester une présence surnaturelle, il s'offrait, presque toujours, à la possession de l'esprit démoniaque ou divin qui s'emparait de lui, mais ses transes, bien que volontaires, étaient réelles et avaient été scientifiquement contrôlées.⁹⁵⁹

Bien que l'acteur balinais soit en état de transe, il ne risque jamais d'aboutir à une hystérie incontrôlable. La transe est une technique qui produit l'énergie vibratoire du corps dansé spontanément en un style religieux traditionnel, barbare, monstrueux, mais aussi délicat. Artaud relève cette bonne maîtrise de la transe qui permet à l'acteur de garder le contrôle « mathématique » de sa danse, tout en devenant une somme de signes vivants métaphysiques :

Tout chez eux est ainsi réglé, impersonnel ; pas un jeu de muscles, pas un roulement d'œil qui ne semble appartenir à une sorte de mathématique réfléchie qui mène tout et par laquelle tout passe. [...] La prodigieuse mathématique de ce spectacle mise à part, ce qui me semble fait pour nous surprendre et pour nous étonner le plus, est ce *côté révélateur de la matière* qui semble tout à coup s'éparpiller en signes pour nous apprendre l'identité métaphysique du concret et de l'abstrait et nous l'apprendre *en des gestes faits pour durer*. Car le côté réaliste nous le retrouvons chez nous, mais porté ici à la n^{ème} puissance, et définitivement stylisé.⁹⁶⁰

Inspiré par cette expressivité de l'acteur balinais, Artaud prétend opposer ce jeu de la transe au jeu psychologique du théâtre occidental. Il propose un théâtre qui « produise des transes, comme les danses de Derviches et d'Aïssaouas produisent des transes, et qui s'adresse à l'organisme avec des moyens précis⁹⁶¹ ». C'est par cette efficacité de la transe que l'acteur-danseur peut devenir des signes parlants, remplissant la scène car celle-ci « est avant tout un espace à remplir et un endroit où il se passe quelque chose, où le langage des mots doit céder la place au langage par signes dont l'aspect objectif est ce qui nous frappe immédiatement le mieux⁹⁶² ». Les mouvements de l'acteur deviennent le pivot de toute l'expression théâtrale, dont la partie plastique doit être créée pour intégrer dans l'unité spatiale ce langage communicatif de la mise en scène :

Ce langage vise donc à enserrer et à utiliser l'étendue, c'est-à-dire l'espace, et en l'utilisant, à le faire parler : je prends les objets, les choses de l'étendue comme des images, comme des mots, que j'assemble et que je fais se répondre l'un l'autre suivant les lois du symbolisme et

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 404.

⁹⁶⁰ A. Artaud, « Sur le théâtre balinais (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 538-539.

⁹⁶¹ A. Artaud, « Le théâtre et la cruauté (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 555.

⁹⁶² A. Artaud, « Lettres sur le langage (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 570.

des vivantes analogies. Lois éternelles qui sont celles de toute poésie et de tout langage viable ; et entre autres choses celles des idéogrammes de la Chine.⁹⁶³

Ce qu'Artaud renverse n'est pas simplement l'esthétique conventionnelle du théâtre occidental, mais aussi son idéologie du langage structuré. Le texte de l'auteur ne peut pas définir le langage théâtral. Artaud critique : « un auteur qui ne frappe pas directement la matière scénique, [...] a trahi en réalité sa mission. Et il est juste que l'acteur le remplace⁹⁶⁴ ». « L'important est de créer des étages, des perspectives de l'un à l'autre langage⁹⁶⁵ ». C'est ainsi que le corps de chair, cette matière, est l'essentiel de la reconstruction de ce nouveau langage scénique selon Artaud :

Le théâtre oriental a su conserver aux mots une certaine valeur expansive, puisque dans le mot le sens clair n'est pas tout, mais la musique de la parole, qui parle directement à l'inconscient. Et c'est ainsi que dans le théâtre oriental, il n'y a pas de langage de la parole, mais un langage de gestes, d'attitudes, de signes ; qui au point de vue de la pensée en action a autant de valeur expansive et révélatrice que l'autre. Et qu'en Orient on met ce langage de signes au-dessus de l'autre, on lui attribue des pouvoirs magiques immédiats. On l'invite à s'adresser non seulement à l'esprit mais aux sens, et par les sens, à atteindre des régions encore plus riches et fécondes de la sensibilité en plein mouvement.⁹⁶⁶

En s'inspirant du langage de signes du théâtre oriental, Artaud propose une nouvelle définition de l'acteur occidental comme un athlète affectif : « l'acteur est un athlète du cœur⁹⁶⁷ » et son corps de chair « est appuyé par le souffle. [...] Il est certain qu'à chaque sentiment, à chaque mouvement de l'esprit, à chaque bondissement de l'affectivité humaine correspond un souffle qui lui appartient⁹⁶⁸ ». Dans la représentation, le contrôle organique du souffle de l'acteur imprègne tout l'acte théâtral. L'acteur doit connaître les points du corps, qui correspondent au souffle affectif. Il ne ressent plus l'affection à travers la psychologie, mais la physiologie : « l'important est de prendre conscience de ces localisations de la pensée affective. Un moyen de reconnaissance est l'effort ; et les mêmes points sur lesquels porte l'effort physique sont aussi ceux sur lesquels porte l'émanation de la pensée affective. Les mêmes servent de tremplin à l'émanation d'un sentiment⁹⁶⁹ ». Le souffle

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 572.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 573.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 574.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 578.

⁹⁶⁷ A. Artaud, « Un athlétisme affectif (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 584.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 585.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 588.

porte le jeu corporel de l'acteur qui le traduit en gestes rythmiques dans tout l'espace théâtral. Le temps du théâtre est appuyé sur ce souffle émis par l'acteur, dont « un geste arrêté fait courir un grouillement forcené et multiple, et ce geste porte en lui-même la magie de son évocation⁹⁷⁰ ». Par cette dernière qui touche le spectateur, Artaud prétend « refaire la chaîne d'un temps où le spectateur dans le spectacle cherchait sa propre réalité, permettre à ce spectateur de s'identifier avec le spectacle, souffle par souffle et temps par temps⁹⁷¹ ». Effectivement, le souffle est comme une impulsion qui met en ordre et en mouvement le corps de chair de l'acteur en transes. L'inconscience et la conscience se relayent au cours du jeu de l'acteur, dont le corps et l'esprit ne sont jamais séparés l'un et l'autre, mais unis par le souffle dans une unité harmonique qui protège l'acteur. Nous remarquons que, chez Artaud, la pratique du souffle de l'athlétisme affectif correspond à l'idée que les éléments interagissent les uns sur les autres. Elle est conforme à la pensée chinoise qu'explique François Cheng :

La pensée chinoise conçoit que « le souffle devient esprit lorsqu'il atteint le rythme » ; ici, le rythme est presque synonyme de la loi interne des choses vivantes que les Chinois nomment le *li*⁹⁷². Précisons sans tarder que la signification du rythme déborde largement celle de la cadence, cette lancinante répétition du même. Dans le réel comme dans une œuvre, le rythme anime de l'intérieur une entité donnée, mais il a également affaire à de multiples entités en présence. Il implique l'entrecroisement, l'enchevêtrement, voire l'entrechoquement, lorsque l'œuvre a pour expression le déchaînement, la violence. D'une façon générale, toutefois, le rythme vise l'harmonie au sens dynamique du mot, une harmonie faite de contrepoints et de répercussions justes. [...] C'est en ce sens qu'au sein d'une œuvre, le souffle rythmique est fédérateur, structurant, unifiant, suscitant métamorphose et transformation.⁹⁷³

Comme le Théâtre de la Cruauté, l'athlétisme affectif est un concept compliqué et mystique qui implique la spiritualité. Néanmoins, ils deviennent compréhensibles si l'on se réfère à la pensée orientale. De fait, il s'agit d'une conversion idéologique en faveur d'une nouvelle croyance en la mysticité et l'abstraction, que la science cognitive occidentale doit intégrer :

On peut physiologiquement réduire l'âme à un écheveau de vibrations. [...] La croyance en une matérialité fluïdique de l'âme est indispensable au métier de l'acteur. Savoir qu'une passion est de la matière, qu'elle est sujette aux fluctuations plastiques de la matière, donne sur les passions un empire qui étend notre souveraineté.⁹⁷⁴

⁹⁷⁰ A. Artaud, « Lettres sur le langage (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 573.

⁹⁷¹ A. Artaud, « Un athlétisme affectif (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 589.

⁹⁷² Le *li* en français est l'effort.

⁹⁷³ F. Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 154-155.

⁹⁷⁴ A. Artaud, « Un athlétisme affectif (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 586.

Etudiant notamment la Kabbale⁹⁷⁵, Artaud pense que les mouvements cadencés sont une réflexion et une forme extérieure concrète du temps de souffle circulant dans l'organisme. Cette représentation du souffle est une « réapparition spontanée de la vie⁹⁷⁶ ». Pour réaliser cet acteur-athlétique affectif, techniquement, Artaud veut appliquer l'arcane du souffle de la Kabbale au travail de l'acteur et aussi à sa préparation. Tout ceci n'est pas un fantasme de la force magique du souffle, mais une connaissance scientifique et technique du corps de chair, de nerfs, et d'organes. Pour mieux comprendre cet organisme, Artaud se réfère ainsi précisément à l'acupuncture chinoise. Son médecin, René Allendy, l'avait initié « à la médecine chinoise et à l'acupuncture. Cette dernière lui inspire la forme d'”acupuncture théâtrale” qui (par le truchement des formes, des couleurs et des sons) vient atteindre le spectateur en des points précis de son organisme⁹⁷⁷ » :

Je n'ai voulu donner que des exemples autour des quelques principes féconds qui font la matière de cet écrit technique. D'autres dresseront s'ils en ont le temps la complète anatomie du système. Il y a trois cent quatre-vingts points dans l'acupuncture chinoise, dont soixante-treize principaux et qui servent à la thérapeutique courante. Il y a moins d'issues grossières à notre humaine affectivité. Beaucoup moins d'appuis que l'on puisse indiquer et où baser l'athlétisme de l'âme. Le secret est d'exacerber ces appuis comme une musculature que l'on écorche. [...] Savoir par avance les points du corps qu'il faut toucher c'est jeter le spectateur dans des tranches magiques. Et c'est de cette sorte précieuse de science que la poésie au théâtre s'est depuis longtemps déshabituée. Connaître les localisations du corps, c'est donc refaire la chaîne magique.⁹⁷⁸

Conclusion

Artaud critique, dans le monde occidental dominé par l'esprit matérialiste et scientifique, une rupture entre l'esprit et la matière, une dégradation de la culture, et un manque de spiritualité. La vie quotidienne nous fait perdre la pureté de la vie. La vie quotidienne est trompeuse, limitée à la réalité matérielle. C'est en Orient, où « la Chine, depuis sept ou huit mille ans, parle du vide et dit que c'est le vide que l'on

⁹⁷⁵ « Tradition juive donnant une interprétation mystique et allégorique de l'Ancien Testament, notamment par un déchiffrement formel des suites de lettres et de nombres ». *Dictionnaire de culture en langue France*, Paris, Le Robert, 2005, dir. A. Rey

⁹⁷⁶ A. Artaud, « Un athlétisme affectif (Le théâtre et son double) », *op.cit.*, p. 586.

⁹⁷⁷ *Idem.*

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 589.

trouve à l'origine de la vie⁹⁷⁹ », qu'Artaud peut retrouver une espérance de tout renouveler.

C'est en Orient, observe Artaud, où une « métaphysique vraie » imprègne toute la civilisation, que l'idée intacte du théâtre est préservée. Celui-ci met en scène des signes basés sur le symbolisme, voire l'ésotérisme, auxquels Artaud se réfère pour lutter contre la primauté textuelle du théâtre occidental. En somme, l'Orient où toute la culture est disciplinée par la tradition séculaire, permet à Artaud de découvrir des sources primaires de l'homme pour limiter « provisoirement » le doute de son propre être (car c'est un doute éternel pour lui) et trouver de bonnes raisons pour faire évoluer le théâtre et lutter contre la modernité de la civilisation occidentale. Dans une recherche profonde de « la vie du théâtre », Artaud étend la sphère du théâtre qui ne concerne plus seulement l'esthétique, mais aussi l'anthropologie, ce que confirme Monique Borie :

On a pu vérifier, en effet, jusqu'où Artaud s'avance dans la connaissance de l'« esprit » propre à ce sacré sauvage, et combien il en saisit et repère obstinément les principes profonds – ceux-là mêmes que l'anthropologie a dégagés dans ses analyses. [...] Les cultures des sources sont garantes d'une science sauvegardée, de ce savoir secret qui fait pour lui, l'unité de tous les ésotérismes, et constitue pleinement une *culture* autre dirigée contre la rationalité réductrice et séparatrice de la culture occidentale officielle.⁹⁸⁰

Selon Jacques Derrida, « le théâtre de la cruauté n'est pas une représentation. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable. La vie est l'origine non représentable de la représentation. [...] Cette vie porte l'homme mais elle n'est pas d'abord la vie de l'homme⁹⁸¹ ». Certes, pour Artaud, la recherche théâtrale et la quête de vie sont indissociables. Le Théâtre de la Cruauté est comme une vie qui porte l'existence d'Artaud car ce théâtre est une vie métaphysique, voire Artaud lui-même, qui n'a pas encore trouvé son corps concret dans le monde, et attend toujours sa vraie naissance. Bien que le Théâtre de la Cruauté soit irreprésentable, au moins se cristallise-t-il dans *Le théâtre et son double*, où Artaud développe toute une réflexion beaucoup plus vaste sur cette opposition Orient-Occident. Grâce à lui, l'Orient ne donne plus au théâtre seulement des références à propos de la symbolique traditionnelle de la mise en scène ou du jeu de la plastique et de la gestuelle chez acteur, mais il parle aussi de

⁹⁷⁹ A. Artaud, « Messages Révolutionnaires », *op.cit.*, p. 737.

⁹⁸⁰ M. Borie, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard, 1989, p. 340.

⁹⁸¹ J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Gallimard, 1967, p. 343.

l'essence plus profonde et plus spirituelle du corps intérieur comme le confesse Jean-Louis Barrault :

Les approches orientales que j'avais tentées par mes lectures, sur les conseils d'Artaud, m'avaient fait pressentir d'autres horizons que ceux, très clairs, de la matière charnelle. L'irradiation de notre être de chair porte bien plus loin que les contours de notre épiderme. Les ressources infinies de la contraction musculaire et de la respiration font de l'homme une pile magnétique. [...] Au Grenier, je me rapprochais instinctivement d'Artaud, voilà tout.⁹⁸²

Malgré la folie d'Artaud, son idée du théâtre a souvent obsédé les metteurs en scène ultérieurs. Si l'écriture est un moyen, pour lui, de concrétiser partiellement sa vie, il veut « faire un livre qui dérange les hommes, qui soit comme une porte ouverte et qui les mène où ils n'auraient jamais consenti à aller, une porte simplement abouchée avec la réalité⁹⁸³ ». Sans aucun doute, Artaud a déjà connu un grand succès avec *Le théâtre et son double*. Ce livre incompréhensible « dérange » fortement les gens qui travaillent dans le théâtre contemporain. Il provoque des polémiques sans fin et des tentatives pour tester ses théories énigmatiques et son théâtre ésotérique, un « théâtre pur », un « théâtre du sang »⁹⁸⁴. Etant donné que chaque épigone d'Artaud établit une nouvelle théorie ou une nouvelle esthétique théâtrale, le théâtre, ou plutôt le spectacle contemporain est varié et prospère plus que jamais. Artaud nous mène à trouver la « porte » du théâtre contemporain, mais il existe beaucoup de « portes » que nous pouvons choisir d'ouvrir. Chaque « porte » ouvre une voie différente, pourtant, il existe toujours une même destination pour retrouver la réalité de la vie et rejoindre notre « Vie Supérieure ».

⁹⁸² J.-L. Barrault, *op.cit.*, p. 105.

⁹⁸³ A. Artaud, « L'Ombilic des limbes », *op.cit.*, p. 105.

⁹⁸⁴ A. Artaud, « Lettres à propos de pour en finir », *op.cit.*, p. 1676.

Troisième partie : Les expérimentations pratiques

Chapitre I : la « période des expérimentations pratiques » de la source orientale

Dans la première moitié du 20^{ème} siècle, l'apport des traditions scéniques orientales a été un fait incontestable dans l'évolution du théâtre occidental. Celui-ci, à travers de multiples références aux théâtres orientaux, s'enrichit de nouvelles conceptions radicales et de nouvelles formes de mise en scène. Cette dernière devient l'essence de l'art du théâtre et le metteur en scène établit sa prédominance au détriment du seul auteur. Mais, l'auteur ne quitte jamais le théâtre, le lieu idéal d'expression et d'interprétation de sa pensée mise en spectacle devant le grand public. Une collaboration étroite entre le metteur en scène et l'auteur s'installe alors et prend un essor sans précédent. Cependant, en 1950, la nouvelle révolution du théâtre n'est pas déclenchée par le metteur en scène, mais par l'auteur qui fait naître un « nouveau théâtre » :

C'est en 1950 que se produisent les premières manifestations du « nouveau théâtre » : cette année-là, [...] Eugène Ionesco, [...] Arthur Adamov, [...] ces nouveaux dramaturges refusaient, d'emblée, le théâtre psychologique, voire philosophique, qui avait fait les beaux soirs de la scène française entre les deux guerres. [...]. Contre une métaphysique du langage et contre des discours idéologiques, ils revendiquaient une « physique de la scène ». [...] Partout, ici et là, la scène se remplit ou se vide d'objets ou de matériaux. On essaie de lui faire parler son langage propre, au-delà des mots que prononcent les personnages et parfois contre eux.⁹⁸⁵

Inspirés essentiellement par la philosophie existentialiste, des auteurs ne décrivent plus la vie de l'homme réel, comme une histoire concrète et logique, mais une situation indéterminée de l'espace-temps, où l'homme éprouve l'inutilité du langage, l'incommunicabilité entre les êtres, le défaut et l'absurdité de son existence. Lorsque l'auteur écrit, il écrit en pensant au théâtre, ce qu'il écrit est écrit pour être interprété uniquement en langage de mise en scène. L'auteur oppose à la littérature la mise en scène, où le physique de l'acteur est l'essentiel. Il faut que son corps soit expressif, plastique, apte à s'adapter au personnage aberrant (acte illogique, mouvement mécanique ou réduit, discours innocent) et à ces « théâtres de l'absurde ». L'existentialisme est un courant de pensée d'après la deuxième guerre mondiale, où

⁹⁸⁵ B. Dort, *Théâtre en Jeu*, Paris, Seuil, 1979, p. 14.

l'existence de l'homme est problématique et « la première démarche de l'existentialisme est de mettre tout homme en possession de ce qu'il est⁹⁸⁶ ».

Le théâtre est ainsi un art et le lieu, où l'acteur (l'homme), vise à illustrer les diverses démarches philosophiques, en examinant, grâce à sa capacité d'expression corporelle, le rapport entre l'âme et le corps, mais aussi entre le soi et l'autre. Notamment, Bernard Dort constate qu'à partir de Mai 1968, on observe « de multiples essais en vue de leur conférer [aux éléments qui fondent le théâtre] une fonction nouvelle. Non seulement on découvre le corps de l'acteur (jamais l'expression corporelle n'a été aussi en vogue), mais encore on entend que celui-ci devienne un militant voire un tribun politique⁹⁸⁷ ». Une nouvelle exigence corporelle est attendue de l'acteur, qui doit être sensible à son corps, lucide sur son état mental au cours du jeu, et en même temps engagé volontairement dans le théâtre de la vie même. Sa mission est de déchirer le masque quotidien et de révéler la vérité et la sincérité pour le public. Le spectacle du théâtre devient un forum politique, où l'acteur est un instrument politique, mais aussi bien un rite collectif, où l'acteur est un médium divin. L'évolution du nouveau théâtre se fait sous l'influence de deux grands théoriciens :

[...] le nouveau théâtre des années soixante fut hanté par le désir de réaliser ou ce théâtre épique et politique dont Brecht, mort en 1956, avait échafaudé la théorie, construit la méthode et laissé des modèles (au sens propre du mot : que l'on se reporte aux « livres modèles » d'*Antigone* ou de *Mère Courage*) ou le « théâtre de la cruauté » qu'Artaud, mort en 1948, avait rêvé, voire les deux simultanément.⁹⁸⁸

Incontestablement, Brecht et Artaud sont les deux grands théoriciens, inspirant les metteurs en scène ultérieur. Malgré de grandes différences entre leurs théories respectives, ils poursuivent un même objectif : la recherche d'un « nouvel homme ». Dès la dernière moitié du 20^{ème} siècle, la pratique du théâtre occidental ne vise plus à chercher des mises en scène totales et symboliques qui sont déjà devenues « normales » selon une conception générale. Pour développer sans arrêt le théâtre, le metteur en scène multiplie les expériences diverses et radicales, où le corps de l'acteur devient la première matière. Le metteur en scène s'efforce parallèlement de former son acteur et de créer son œuvre théâtrale. Enseigner et former, selon Georges Banu,

⁹⁸⁶ J.-P. Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, cité in *Dictionnaire de culture en langue France*, Paris, Le Robert, 2005, dir. A. Rey

⁹⁸⁷ B. Dort, *op.cit.*, 1979, p. 22.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 18.

est ainsi un « couple gémellaire »⁹⁸⁹. Ces enseignements et formations ne portent plus seulement sur certaines recherches méthodiques du corps pour aboutir à une bonne maîtrise ou un certain style poétique, comme pour l'acteur oriental, mais aussi sur la purification de l'esprit et du corps libérant spontanément la vitalité et l'animalité. Le corps de chair met fin à la primauté de la pièce, et devient le point de départ de la création du spectacle. L'acteur cesse d'être un simple desservant du texte et se transforme en signe parlant, comme le texte lui-même. En parallèle, à travers ces expériences corporelles, l'acteur et le metteur en scène exaltent interactivement leur esprit, revivant leur aspiration à un personnage, un « nouvel homme », une vraie vie. Par conséquent, on traite du théâtre comme d'un être qui concerne un corps de chair et d'esprit. Le nouveau théâtre se fonde sur la prévision d'Artaud, selon Jacques Derrida :

Pour Artaud, l'avenir du théâtre – donc l'avenir en général – ne s'ouvre que par l'anaphore qui remonte à la veille d'une naissance. La théâtralité doit traverser et restaurer de part en part l'« existence » et la « chair ». On dira donc du théâtre ce qu'on dit du corps.⁹⁹⁰

Chez Brecht et Artaud, les théâtres orientaux ne sont pas la principale origine de leur nouvelle conception du théâtre. Mais les traditions scéniques orientales sont cependant une référence essentielle dans l'élaboration et la confirmation de leur théorie révolutionnaire. Si ce fait est assuré et évident, il est difficile que leur épigone ne s'intéresse pas également à cette référence prestigieuse. Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, et Ariane Mnouchkine ont illustré dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle cette référence orientale, car leur théâtre ne vise pas seulement à créer une nouvelle esthétique, mais aussi à rechercher un « nouvel homme », défini comme thème philosophique et anthropologique. La pensée orientale, qui se distingue du matérialisme scientifique occidental et révèle une certaine spiritualité mystique en harmonie universelle, est très prisée par ces metteurs en scène, comme Georges Banu le précise :

A partir des années 60, l'attention se porte de plus en plus souvent sur l'entraînement oriental, sur la voie qui mène vers le signe, beaucoup plus que sur le signe lui-même. Cela résulte des contacts fréquents avec la spiritualité orientale, et cette fois-ci c'est la pensée et non l'esthétique qui se présente comme principal levier de mise en accusation de l'Occident. Les œuvres asiatiques passent au second plan, pour laisser la place aux philosophies, la stabilité du signe oriental intéresse moins que la reconquête d'une disponibilité créative à laquelle seul celui qui pratique les enseignements de la Chine, de l'Inde ou du Japon peut accéder. La recherche du signe achevé s'efface devant une autre quête. L'Orient se présente dès lors non

⁹⁸⁹ G. Banu, « Les penseurs de l'enseignement », in *Alternatives théâtrales 70-71*, Bruxelles, 2000, p. 3.

⁹⁹⁰ J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Gallimard, 1967, p. 341.

plus comme modèle sémiologique, mais comme chemin exemplaire vers un autre type de créativité. De l'esthétique à la pensée orientale, de l'œuvre à l'entraînement, du signe à sa préparation - voilà le chemin suivi.⁹⁹¹

Esthétiquement et spirituellement, la source culturelle orientale révèle aux metteurs en scène occidentaux de grandes richesses d'une vieille tradition humaniste, dont ils vont s'inspirer. Comme l'observe Bernard Dort, « depuis la fin du siècle dernier, tous les essais de transformation du théâtre français ont été le fait de metteurs en scène. Ils n'en comportaient pas moins, chacun, le projet d'un nouvel acteur⁹⁹² ». Afin d'exploiter ces richesses orientales, Grotowski les introduit dans son Théâtre-Laboratoire et son disciple, Barba, établit ensuite le Théâtre d'Odin et l'Ecole Internationale du Théâtre Anthropologique. Leur ami proche, Brook fonde également le Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT) résidant au Théâtre des Bouffes du Nord. Ariane Mnouchkine, disant « l'Orient est le berceau du théâtre⁹⁹³ », crée le Théâtre du Soleil avec ses camarades d'aventure théâtrale. Grâce à leurs « pratiques », le théâtre occidental retrouve son dynamisme et ouvre une nouvelle page du théâtre.

Ainsi, nous considérons que le théâtre occidental de la dernière moitié du 20^{ème} siècle est celui d'une « période des expérimentations pratiques », et prétendons expliquer comment ces quatre metteurs en scène pratiquent ce qu'ils puisent dans cet Orient.

⁹⁹¹ G. Banu, *Le Théâtre, sorties de secours*, Paris, Aubier Montaigne, 1984, p. 139.

⁹⁹² B. Dort, *La représentation émancipée*, Paris, Actes Sud, 1988, p.139.

⁹⁹³ J. Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, Paris, THEATRALS, 2001, p. 47.

Jerzy Grotowski

Vers le Théâtre Pauvre

Tout au long du 20^{ème} siècle, en Occident, l'acteur est au cœur de la recherche théâtrale. Craig propose que l'acteur se transforme en « Sur-marionnette » capable d'une malléabilité absolue, comme un instrument sans affect. A l'inverse, Stanislavski demande à l'acteur de puiser dans son expérience affective de la vie quotidienne, en conservant les diverses émotions de son intimité, comme une base de « mémoire affective » pour coller naturellement et systématiquement au personnage incarné. A partir de ces deux grands hommes du théâtre, quasiment tous les innovateurs, comme Meyerhold, Vakhtangov, Copeau, et Dullin, cherchent passionnément leur acteur idéal et initient leur propre projet de formation. L'acteur recherché est un artisan habile, dont la technique, soit mentale, soit corporelle, doit nécessairement être apprise méthodiquement et affinée sans arrêt. En se référant à différentes conventions, au théâtre oriental, à la *commedia dell'arte*, à l'acrobatie, à la gymnastique, etc., petit à petit les metteurs en scène deviennent également les maîtres, les enseignants, ou, selon Georges Banu, « les penseurs de l'enseignement »⁹⁹⁴. Ils proposent des méthodes pédagogiques intégrant certaines « traditions »⁹⁹⁵. C'est le cas de Grotowski, figure majeure, qui s'exprime ainsi :

Nous sommes condamnés, consciemment ou inconsciemment, à être influencés par les traditions, la science et l'art, jusque par les superstitions et les pressentiments propres à la civilisation qui nous a modelés, tout comme nous respirons l'air d'un continent qui nous a donné la vie. Tout cela influence notre entreprise, même si nous le nions parfois. Même lorsque nous arrivons à certaines formules théoriques et que nous comparons nos idées à celles de nos prédécesseurs dont j'ai déjà parlé, nous sommes forcés de faire certaines corrections rétrospectives qui nous permettent de voir plus clairement les possibilités qui s'ouvrent à nous.

⁹⁹⁴ « Pour éviter et l'intimidation et l'inflation des « maîtres » le terme finalement retenu à été « les penseurs de l'enseignement ». Cela réunit les figures exemplaires qui avancent une réflexion inédite sur la pédagogie dont elles refusent de reprendre telles quelles les pratiques institutionnalisées et en même temps formulent l'exigence d'un droit à l'expérimentation qui leur reste propre, les distingue et les identifie ». G. Banu, « Les penseurs de l'enseignement », in *Alternatives théâtrales 70-71*, Bruxelles, 2000, p. 3.

⁹⁹⁵ « De nombreux théâtres d'Europe centrale et d'Orient ont une tradition vivante de théâtre non discursif ». J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, p. 87.

Quand nous confrontons la tradition générale de la Grande Réforme du théâtre de Stanislavski à Dullin et de Meyerhold à Artaud, nous réalisons que nous ne sommes pas les premiers, mais que nous travaillons dans une atmosphère spéciale et définie.⁹⁹⁶

Initié au théâtre à l'Ecole supérieure d'Art dramatique de Cracovie, Grotowski n'est pas un étudiant académique et conformiste. Il considère qu'« une partie du processus éducatif est une perte de temps. Alors il rencontre d'autres étudiants d'art dramatique et ils travaillent dans une sorte de studio pour étudiants à l'intérieur de l'Institut de théâtre, où il mène une recherche indépendante sur le travail de Stanislavski⁹⁹⁷ ». Adeptes des méthodes pédagogiques définies dans la « tradition » du théâtre contemporain, Grotowski préfère la pratique à la théorie et s'intéresse principalement aux exercices de la « méthode des actions physiques » de Stanislavski⁹⁹⁸. En 1955, après ses études universitaires, il voyage à Moscou pour chercher directement la source de ce grand maître. Il étudie pendant un an à l'Institut d'État d'Art Théâtral (GITIS), où il découvre aussi la richesse des travaux de Meyerhold et de Vakhtangov. Avant son retour en Pologne, il voyage en Asie centrale. C'est la première fois qu'il s'imprègne personnellement de la culture orientale, comme une aventure initiatique :

Lors de mes expéditions en Asie Centrale en 1956, entre la vieille ville turkmène Ashkhabad et la chaîne occidentale des Monts de l'Hindu Kush, j'ai rencontré un vieil afghan nommé Abdullah qui exécuta pour moi une pantomime « de l'entier du monde », qui était une tradition de sa famille. Devant mon enthousiasme, il me raconta le mythe sous-jacent à cette pantomime comme une métaphore « de l'entier du monde ». La pantomime est comme le vaste monde et le vaste monde est comme la pantomime. Il m'apparut alors que j'étais à l'écoute de mes propres pensées. Les changements de la nature, ses transformations, et son unicité permanente en même temps, cachés sous le scintillement des gestes et des couleurs, et sous la grimace de la vie, ont toujours été incarnés pour moi par la pantomime dansée, unique et universelle.⁹⁹⁹

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁹⁷ T. Richards, *Travailler avec Grotowski*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 31.

⁹⁹⁸ « Grotowski souligne toujours que le travail sur les actions physiques est la clef du métier de l'acteur. Un acteur doit être capable d'exécuter la même partition de nombreuses fois et elle doit être chaque fois vivante et précise ». *Ibid.*, p. 64.

⁹⁹⁹ « During my expeditions in Central Asia, in 1956, between an old Turkmenian town Ashkhabad and the western range of The Hindu Kush Mountains, I met an old Afghan named Abdullah who performed for me a pantomime "of the whole world," which had been a tradition in his family. Encouraged by my enthusiasm, he told me a myth about the pantomime as a metaphor for "the whole world." The pantomime is like the world at large, and the world at large is like the pantomime. It occurred to me then that I'm listening to my own thoughts. Nature-changeable, moveable, but permanently unique at the same time – has always been embodied in my imagination as the dancing mime, unique and universal, hiding under the glittering of multiple gestures, colors, and the grimace of life ». Cité par Z. Osinski, *Grotowski and his laboratory*, New York, PAJ Publications, 1986, p. 18. Traduit par nous-même.

En 1956-1957, la Pologne connaît des mouvements sociaux virulents (le principal est l'anti-Stalinisme), Grotowski retourne alors à Cracovie et s'engage dans ce mouvement. Bien qu'il ne soit pas passionné par la politique, il avoue que, pendant cette période, il veut être un gourou de la politique comme Gandhi¹⁰⁰⁰. A la faveur de cette révolution politique, la Pologne s'ouvre à la culture de l'Europe de l'Ouest et publie des pièces des écrivains radicaux comme Adamov, Beckett, Genet et Ionesco qui cherchent un « nouveau théâtre ». En 1957, Grotowski réalise sa première mise en scène des *Chaises*, considérée comme une « expérimentation de l'avant-garde¹⁰⁰¹ ». A la fin de cette même année, Grotowski se passionne pour la philosophie orientale. Il est invité à lire devant un public des textes philosophiques regroupés en deux séries : « Sur les fondements de la philosophie de l'Inde » et « La pensée philosophique de l'Orient »¹⁰⁰². Seize séances de lecture sont programmées autour de différents thèmes :

Les premières comprenaient sept lectures :

15 Décembre, « Principes Fondamentaux de la Philosophie Hindoue »

15 Décembre, « Philosophie du Bouddha »

15 Décembre, « Principes Fondamentaux du Bouddhisme »

5 Janvier, « Philosophie du Yoga »

12 Janvier, « Philosophie des Upanishad, les Principes de Siankara »

17 Janvier, « Philosophie des Upanishad, les Principes de Ramanudja »

26 Janvier, « Ecoles Contemporaines »

Les secondes comprenaient neuf lectures :

30 Mars, « Courants Fondamentaux de la Philosophie Chinoise »

4 Avril, « Courants Fondamentaux de la Philosophie Japonaise »

13 Avril, « Confucius »

20 Avril, « Le Taoïsme (caractères généraux) »

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁰² « On the Foundations of Hindu Philosophy » et « The Philosophical Thought of the Orient »
Traduit par nous-même.

27 Avril, « Le Taoïsme (Lao-tse, Chuang-tse, Lie-tse) »

11 Mai, « Le Bouddhisme Zen »

18 Mai, « Courants Fondamentaux de la Philosophie Indienne »

25 Mai, « Philosophie de l'Advaita-Vedanta »

1 Juin, « Européen Analogues »¹⁰⁰³

Selon Zbigniew Osinski, ces séances sont très attendues et connaissent une forte audience. En lisant ce programme, nous remarquons que le jeune Grotowski a déjà une connaissance de la variété des philosophies orientales, notamment de diverses doctrines du Japon, de la Chine, et de l'Inde. Grotowski apprécie particulièrement la philosophie indienne qui est à l'origine de la pensée orientale¹⁰⁰⁴. La notion de vide (vacuité) dans les concepts *zen*, *tchan*, *dhyana*, commune aux différentes doctrines, se présente comme le pivot du fonctionnement de la pensée orientale. Elle deviendra ainsi en général le point de départ de la création du théâtre de Grotowski. Eugenio Barba montre comment ce dernier a été nourri par cette lecture :

Grotowski connaissait très bien la philosophie du *Sunyata*. En 1957 et 1958 il avait fait à Cracovie une série de conférences sur le thème « La pensée philosophique orientale » où il avait parlé plusieurs fois de Nagarjuna. En mars 1960, un an après avoir pris [à Opole] la direction du Teatr 13 Rzedow (le Théâtre des 13 rangs), il monta pour la radio de Cracovie une pièce intitulée *Nagarjuna* dont il avait écrit le scénario. On peut entrevoir, dans la vision du Sunyata, la source de la première définition que Grotowski a donnée de sa méthode : « dialectique d'affirmation et de dépassement » qui par la suite deviendra « dialectique d'apothéose et de dérision ». On peut entrevoir aussi comment il en a tiré inspiration pour sa *via negativa* comme définition de l'essence du théâtre : la relation entre acteur et spectateur.¹⁰⁰⁵

En 1959, Grotowski a déjà créé quelques mises en scène, *Les Chaises* (1957), *La femme est un diable* (1957), *Les Dieux de la pluie* (1958), *La malheureuse* (1958) et *Oncle Vania* (1959). Il réalise alors trois radio-drames, *L'éléphant blanc*, *Sakuntala*, *Mariage*. Dans ces créations, il met en scène audacieusement les diverses conceptions du théâtre contemporain, comme le jeu non-réaliste, le montage de divers textes, le dépouillement du décor, la modification de l'espace entre l'acteur et le spectateur. Il

¹⁰⁰³ *Ibid.*, 1986, p. 23. Traduit par nous-même.

¹⁰⁰⁴ Voir *supra*, p. 125-132.

¹⁰⁰⁵ E. Barba, *La terre de cendres et diamants*, Saussan, l'Entretiens, 2000, p. 53.

est décrit par la critique comme un jeune metteur en scène philosophe et talentueux¹⁰⁰⁶. Lorsqu'il connaît sa première notoriété, il ne cherche pas à investir un grand théâtre. En revanche, il réfléchit à l'authenticité de l'art du théâtre, qui doit être basé sur le rapprochement de la poésie et de l'art plastique et nécessite la formation rigoureuse de l'acteur. Avec l'auteur Ludwik Flaszen, il accepte la proposition de la ville d'Opole de diriger le Théâtre des 13 Rangs, un petit théâtre en état d'abandon. C'est là que Grotowski se lance dans l'expérimentation théâtrale, basée sur l'expressivité du corps de l'acteur, acquise par la pratique de disciplines strictes et dans des conditions austères. Il considère que son théâtre est un laboratoire et que le spectacle n'est pas vraiment l'objet principal, mais plutôt un essai, où il présente le fruit de sa démarche du moment. En 1960, afin d'obtenir les diplômes des Beaux-arts et de metteur en scène professionnel, Grotowski finalise sa réflexion dans son essai *Entre le Théâtre et l'attitude envers la Réalité : Cracovie-Opole 1958-1959*¹⁰⁰⁷, auquel il ajoute un appendice, « *Jouer Shiva* », qu'il a conçu dès le séminaire d'inauguration du Théâtre des 13 Rangs. Cet appendice, selon Osinski, est comme une « idée marginale »¹⁰⁰⁸ provenant de l'étude de *Sakuntala* de Kalidasa, où Grotowski dévoile l'inspiration du théâtre indien dans sa recherche théâtrale :

Si je devais définir nos recherches scéniques d'un seul mot, je me référerais au mythe de la danse de Shiva. [...] Il s'agit d'une tentative pour absorber la réalité dans toutes ses dimensions, dans ses multiples aspects, tout en restant extérieur, éloigné, à une extrême distance. Pour le dire en d'autres termes : c'est la danse de la forme, la pulsation de la forme, la multiplicité fluide et friable des conventions théâtrales, des styles, des traditions de jeu. Mais c'est aussi la construction des contraires : le jeu intellectuel dans l'impétuosité, le sérieux dans le grotesque, la dérision dans la douleur. C'est la danse qui brise toute illusion théâtrale, toute « vraisemblance avec la vie » et qui dans le même temps nourrit l'ambition (évidemment toujours insatisfaite) de se refermer sur elle-même, absorbant et embrassant la totalité de la destinée humaine. [...]

Le théâtre antique indien, comme le théâtre antique japonais ou grec, était un rituel qui s'identifiait à la danse, à la pantomime et au jeu. Le spectacle n'était pas une « représentation de la réalité » (la construction d'une illusion), mais une « danse » de la réalité (une construction artificielle, semblable à une « vision rythmique » qui se réfère à la réalité). [...]

¹⁰⁰⁶ Z. Osinski, *op.cit.*, p. 26.

¹⁰⁰⁷ *Between Theatre and the attitude Toward Reality : Krakow-Opole 1958-1959*

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 49.

Il y a une citation mythologique où Shiva dit : je suis sans nom, sans forme, sans action. Je suis pulsation, mouvement et rythme (*Shiva-gita*). L'essence du théâtre que nous cherchons est « pulsation, mouvement et rythme ».¹⁰⁰⁹

Dans *Sakuntala*, il y a quarante-quatre personnages que Grotowski réduit dans sa mise en scène à six acteurs. Ceux-ci, au cours du spectacle, prononcent souvent des sons comme des incantations rituelles et utilisent des allusions liturgiques en opposition au sens général du langage de Kalidasa. Ils se transforment en « acteurs-musicaux », qui en se tapant sur le corps et en frappant du pied, produisent de la musique et du rythme. Les mouvements sont disciplinés et artificiels et les corps des acteurs portent toute l'expressivité du spectacle. De fait, le spectacle ne représente pas vraiment la fiction d'un texte écrit, mais interprète plutôt un rite provoqué par le texte. Grotowski remanie hardiment cette pièce de Kalidasa, comme il l'explique ultérieurement, le texte ne doit devenir principalement qu'« un message que nous recevons des générations antérieures¹⁰¹⁰ ». S'inspirant du mythe indien, Grotowski conçoit que des formes expressives peuvent être constituées par des antithèses (l'intelligence et la spontanéité, la beauté et le grotesque, la joie et le chagrin, etc.) et assure que la pulsation, le mouvement, et le rythme, sont l'essence de sa recherche. Le corps de l'acteur doit devenir, comme une incarnation de *Shiva*, un organisme initial que l'acteur acquiert par des exercices. Certes, si l'on analyse directement la mise en scène de Grotowski, sa « pauvreté » rend difficile de trouver l'apport des traditions scéniques orientales. Mais, cet apport, effectivement, ne peut être révélé que par une compréhension de la démarche de la pensée de Grotowski. Celle-ci imprégnée méticuleusement et silencieusement par la philosophie indienne, achemine Grotowski vers la singularité de son esthétique théâtrale. Quelques années plus tard, en 1968, Grotowski se rappelle cette mise en scène de *Sakuntala*, et révèle l'influence des traditions scéniques orientales qui déjà s'exerçait sur sa conception :

Nous avons remarqué assez tôt que l'on pouvait rechercher les sources du jeu rituel dans cette pièce, une manière rituelle de jouer existant encore dans certains pays. Où ? Principalement dans le théâtre oriental. Même un théâtre profane comme l'Opéra de Pékin contient une structure rituelle, développant un cérémonial à travers des signes articulés déterminés par la tradition et les répétant de la même façon à chaque représentation. Cela comme une sorte de langage, un idéogramme du geste et du comportement. Nous avons réalisé *Sakuntala* afin d'étudier la possibilité de créer des signes semblables dans le théâtre européen... Nous voulions créer une pièce qui donnerait une idée du théâtre oriental – pas un théâtre oriental

¹⁰⁰⁹ Cité par E. Barba, *op.cit.*, 2000, p. 58-59.

¹⁰¹⁰ J. Grotowski, *op.cit.*, p. 53.

authentique – mais plutôt du genre que les Européens imaginent. C'était une approche ironique. Mais sous l'ironie, adressée au spectateur, se cachait une intention : découvrir un système de signes approprié à notre théâtre, notre civilisation. Nous avons accompli cela à travers de petits sons et des signes gestuels. Cela s'est avéré plutôt productif par la suite. Nous avons introduit un entraînement à la voix dans notre troupe, car il était impossible de créer des signes vocaux sans une préparation spéciale. On produisit la pièce et elle s'avéra unique par sa suggestivité. Mais je vis qu'il s'agissait d'une transposition ironique de stéréotypes, patterns. Chaque geste, constitué d'un idéogramme spécialement construit, devint ce que Stanislavski appelait un "pattern gestuel". Il devint clair que ce n'était pas la voie à suivre... Après *Sakuntala*, nous avons entrepris une recherche dans le domaine de réactions organiques humaines, afin d'être capable de structurer cela. Cela ouvrit la porte de l'aventure la plus productive pour notre groupe; à savoir, la recherche dans le champ du jeu de l'acteur.¹⁰¹¹

La mise en scène de *Sakuntala* est un jalon dans la recherche théâtrale de Grotowski, où il innove certaines formes gestuelles mêlant la voix et le corps, formes propres à l'acteur occidental. Il évite l'écueil de se référer trop directement à des formes gestuelles stéréotypées orientales, et ne cherche pas à emprunter leurs signes symboliques traditionnels, comme des modèles rigides, mais à apprendre leur technique physique qui suppose une bonne connaissance du corps comme organisme. En 1962, il voyage en Chine, pendant trois semaines, pour contacter des artistes et étudier la forme, la technique, et la tradition du théâtre chinois. A Shanghai, il rencontre le docteur Ling, un spécialiste de la voix, qui lui apprend comment reconnaître si le larynx est ouvert ou fermé quand un acteur parle¹⁰¹². Il remarque également comment l'acteur chinois commence par se diriger à l'opposé de la direction qu'il veut prendre. S'il veut aller vers la gauche il fait un pas à droite puis se dirige vers la gauche. Avec Barba, ils baptisent cette technique traditionnelle de

¹⁰¹¹ « We noticed quite early that one could seek the sources of ritual acting in this play, a ritual acting still existing in some countries. Where? Mainly in the Eastern theatre. Even a lay theatre like the Peking Opera contains a ritual structure, developing a ceremony through articulated signs set by tradition and repeating these in the same way with each presentation. This as a kind of language, an ideogram of gesture and behavior. We did *Sakuntala* to study the possibility of creating similar signs in the European theatre.... We wanted to create a performance which would give the idea of Eastern theatre – not an authentic Eastern theatre – but rather the kind that Europeans imagine. It was an ironic approach. But under the surface of the irony, aimed against the viewer, was a hidden intent: to discover a system of signs appropriate to our theatre, our civilization. We did this through small vocal and gestural signs. This proved to be quite fertile ground in the future. We introduced voice training into our troupe, because it was impossible to create vocal signs without special preparation. The play was produced and it turned out to be a unique work in its suggestiveness. But I saw that it was an ironic transposition of stereotypes, patterns. Each gesture, composed of a specially constructed ideogram, became what Stanislavsky called a "gesture pattern." [...] It became clear that this was not the way.... After *Sakuntala*, we undertook a search in the domain of organic reactions of people, in order to be able to structure these. This opened the door to the most fruitful adventure our group has had; that is, research in the field of acting ». Cité par Z. Osinski, *op.cit.*, p. 51. Traduit par nous-même.

¹⁰¹² J. Grotowski, *op.cit.*, p. 120-122.

l'acteur chinois « principe chinois »¹⁰¹³. Bien entendu, Grotowski ne cherche pas à appliquer cette technique à sa mise en scène, mais il la décrypte pour établir un lien transversal entre l'Orient et l'Occident¹⁰¹⁴, leurs techniques théâtrales basées sur la physique et la psychologie :

Dans notre théâtre, une attention particulière est prêtée à l'entraînement de l'acteur et à l'examen des lois qui régissent son art. En plus des répétitions, les acteurs font deux ou trois heures d'exercice physique chaque jour... C'est très semblable à la recherche scientifique. Nous essayons de découvrir les lois objectives qui régissent l'expressivité humaine. Les matériaux d'introduction sont les principes de jeu déjà élaborés par Stanislavski, Meyerhold et Dullin ; les principes d'entraînement spécifiques sont ceux que l'on trouve dans le théâtre classique chinois et japonais, les drames dansés de l'Inde, les recherches des grands mimes européens (Marceau par exemple), ...et les études des psychologues qui ont fait des recherches portant sur les mécanismes du comportement humain. (Jung, Pavlov).¹⁰¹⁵

Etudiant la « tradition » occidentale du théâtre contemporain qui a déjà intégré certaines caractéristiques et techniques des traditions scéniques orientales, Grotowski vise à découvrir scientifiquement une objectivité biologique, un « archétype »¹⁰¹⁶ de la physique humaine. C'est la raison pour laquelle il entraîne laborieusement et strictement ses acteurs à maîtriser « spontanément » leur corps sans intervention de

¹⁰¹³ E. Barba, *op.cit.*, p. 57.

¹⁰¹⁴ Selon R. Temkine, Grotowski « part en Chine, en 1962, sous les auspices du Ministère de la Culture. Il y prend contact avec ce qui reste d'un art millénaire condamné et démantelé, mais ayant atteint un plafond. Son impression est que chaque foyer de création se referme jalousement sur un savoir que l'on veut à soi seul, atmosphère confinée où les signes, les figures restent admirables mais se vident de substance. La maîtrise est extrême, la conscience artistique très élevée. Mais l'acteur de type européen ne doit emprunter à l'opéra chinois que des techniques. Sans vertu même hors du terreau d'origine, elles ne peuvent l'enrichir qu'intégrées dans une méthode cohérente qui leur infuse un sens nouveau ». R. Temkine, *Grotowski*, Lausanne, La Cité, 1968, p. 59.

¹⁰¹⁵ « In our theatre, special attention is paid to the actor's training and to examining the laws that govern his craft. In addition to rehearsals, the actors do physical exercises two to three hours every day.... This is similar to scientific research. We try to uncover the objective laws that govern human expression. The introduction materials are the acting systems already elaborated in the methods of Stanislavsky, Meyerhold, and Dullin; the specific training systems we find in classical Chinese and Japanese theatre, the dance-dramas of India, the research of the great European mimes (Marceau, for example), ...and the studies of psychologists who have done research on the mechanism of human reactions (Jung, Pavlov) ». Cité par Z. Osinski, *Grotowski and his laboratory*, New York, PAJ Publications, 1986, p. 70. Traduit par nous-même.

¹⁰¹⁶ Bien que Grotowski se réfère à ce mot de Jung, il ne cherche pas à bien suivre la définition théorique. Selon Raymonde Temkine, « un sociologue d'esprit ouvert et bien intentionné conseilla à Grotowski, ayant fort bien compris que le mot archétype qu'il employait ne supposait pas du tout une adhésion à la philosophie de Jung, de changer de terme de référence, pour éviter toute équivoque. Ce que Grotowski en retint, c'est que nous sommes prisonniers de notre vocabulaire, et que la terreur qu'il exerce provoque en nous une auto-censure plus émolliente qu'une censure officielle. S'il multiplie les appellations pour désigner certaines catégories de l'imagination, c'est pour prendre ses distances avec les philosophes, car il n'est qu'un artisan du théâtre. [...] L'art ne supporte pas des définitions rigides ». R. Temkine, *Grotowski, op.cit.*, p. 100.

leur intelligence, comme un artisan qui s'approprie la bonne technique. Le théâtre de Grotowski devient comme un institut de recherches, où il expérimente les techniques du théâtre universel et de la psychophysiologie. Selon Raymonde Temkine, Grotowski considère *Akropolis* (1962) « comme l'aboutissement de certaines recherches »¹⁰¹⁷. Dans l'article sur *Akropolis*, Flaszen parle de théâtre pauvre, « organisé selon le principe de la plus stricte autarcie et « dont la règle est de ne rien introduire qui ne soit déjà présent au départ. Dans la salle il y a des gens et un certain nombre de choses entassées et ce matériel doit suffire à toutes les exigences et à toutes les situations du spectacle ». « Théâtre pauvre » – écrit Eugenio Barba – était une définition parfaite pour décrire le travail d'*Akropolis*¹⁰¹⁸ ». En 1965, Grotowski transfère son théâtre d'Opole à Wrocław et le renomme officiellement Théâtre-Laboratoire. Il reprend le terme de Flaszen et confirme sa propre esthétique du théâtre défini ainsi comme « théâtre pauvre ».

La richesse du vide du Théâtre Pauvre

Parce que Grotowski privilégie dans ses mises en scène l'expressivité corporelle de ses acteurs, les spectateurs sont souvent très impressionnés par la virtuosité des acteurs et sont curieux de leur formation. Grotowski n'est pas seulement connu grâce à son talent de mise en scène, mais aussi à sa méthode ascétique de formation de ses acteurs. En 1965, Grotowski publie son article célèbre *Vers le Théâtre Pauvre*, dans lequel il décrit son travail singulier au théâtre et détaille de façon concrète ses deux conceptions : « le théâtre pauvre, et le spectacle comme un acte de transgression¹⁰¹⁹ », conceptions qu'il a déjà, de fait, mises à l'épreuve de la scène. Grotowski ne cherche pas à élaborer une théorie du théâtre pauvre, il donne plutôt des principes ou des conseils pratiques en vue de revaloriser le théâtre qui se trouve en concurrence avec le théâtre divertissant, le cinéma, et la télévision :

En éliminant graduellement ce qui s'est démontré être superflu, nous avons trouvé que le théâtre pouvait exister sans maquillage, sans costume autonome ni scénographie, sans un lieu séparé de spectacle (scène), sans effets de lumières ou de sons, etc. Il ne peut pas exister sans la relation acteur/spectateur, sans la communion de perception directe, « vivante ». [...] Le théâtre contemporain est un « théâtre synthétique » que nous pouvons appeler un Théâtre Riche – riche en faiblesses. [...] Peu importe combien le théâtre dépense et comment il

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰¹⁸ E. Barba, *op.cit.*, p. 34.

¹⁰¹⁹ J. Grotowski, *op.cit.*, p. 17.

exploite ses ressources mécaniques, il demeurera technologiquement inférieur au film et à la télévision. Par conséquent, je préfère la pauvreté du théâtre.¹⁰²⁰

Le théâtre provient de l'ancien rite religieux dionysiaque, dans lequel des hommes (acteur et spectateur) sont le premier facteur. L'expressivité du rite est primordialement donnée par le corps de chair de l'acteur. Au fur et à mesure, sont intégrés au rite d'autres éléments (le texte, le décor, le costume, l'instrument, etc.), et l'intelligence humaine sécularise ce qui était un rite religieux. Celle-ci réduit la place de l'instinct physique de l'homme et crée un théâtre synthétique de la « richesse » où le corps de chair est asservi au personnage de l'auteur. En opposition avec ce théâtre synthétique, Grotowski affirme qu'« il est résolument théâtral pour l'acteur de se transformer de type en type, de caractère en caractère, de silhouette en silhouette – sous le regard de l'auditoire – de manière pauvre, en utilisant seulement son propre corps¹⁰²¹ ». Comme Artaud, lorsque Grotowski parle du théâtre, il s'agit de corps de chair¹⁰²². Bien qu'Artaud soit « un visionnaire extraordinaire », ses écrits ont « peu d'importance méthodologique parce qu'ils ne sont pas le produit d'investigations pratiques à long terme. C'est une étonnante prophétie, pas un programme »¹⁰²³. Supprimant tous les éléments superflus, Grotowski focalise sa recherche théâtrale sur le corps de l'acteur. Il proclame ainsi son programme :

En Premier lieu, nous essayons d'éviter l'éclectisme, tentant de résister à l'idée que le théâtre est un composé de disciplines. Nous tâchons de définir ce qui distingue le théâtre, ce qui sépare ses activités des autres catégories de spectacles. Deuxièmement, nos productions sont des investigations détaillées sur les relations acteurs/public. En fait, nous considérons que la technique personnelle de l'acteur est le noyau de l'art théâtral.¹⁰²⁴

Selon Grotowski, cette technique personnelle de l'acteur consiste en deux catégories : « technique 1 » et « technique 2 ». Selon Barba, « La « technique 1 » se réfère aux possibilités vocales et physiques et aux diverses méthodes de psychotechnique élaborées depuis Stanislavski¹⁰²⁵ ». Grotowski étudie « les exercices de rythme de Dullin, les recherches de Delsarte sur les réactions extraverties et introverties, les

¹⁰²⁰ *Idem.*

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰²² « Le théâtre – par la technique de l'acteur, son art où l'organisme vivant tend vers des motivations supérieures – fournit l'occasion de ce que l'on pourrait appeler l'intégration, l'arrachage des masques, la révélation de l'être réel : la totalité des réactions charnelles et psychiques ». *Ibid.*, p. 214.

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰²⁵ E. Barba, *op.cit.*, p. 59.

travaux de Stanislavski sur « les actions physiques », l'entraînement biomécanique de Meyerhold, les synthèses de Vakhtangov¹⁰²⁶ ». Il confirme que « les techniques d'entraînement du théâtre oriental sont aussi très stimulantes – en particulier l'Opéra de Pékin, le Kathakali hindou et le théâtre du Nô japonais¹⁰²⁷ ». Bien que les acteurs de Grotowski soient formés à ces techniques fiables, ils ne doivent pas les « accumuler », comme un « bagage d'artifices »¹⁰²⁸ chargé sur leurs corps. D'ailleurs, ces techniques d'entraînement du théâtre oriental ne sont pas seulement des méthodes fines pour faire sentir et connaître intimement l'organisme, mais aussi pour épurer et développer la spiritualité. Comme l'explique Jean-Marie Pradier :

La notion d'*acte corporel* dans la tradition des arts au japon ne correspond pas à la vision d'un corps objet, ni d'un corps machine. Elle ne se comprend que si l'on prend soin de garder à l'esprit la conception de l'« unité de l'esprit et du corps » caractéristique du bouddhisme Zen.
1029

A travers une telle perception minutieuse corporelle, l'acteur arrive à ressentir les obstacles physiques et psychologiques érigés par sa vie quotidienne, qui perturbent son jeu théâtral et peut ainsi chercher à les surmonter. C'est la raison pour laquelle Grotowski définit son entraînement de l'acteur « *via negativa* : un processus d'élimination¹⁰³⁰ », dans lequel l'acteur tente d'« éliminer ses résistances organiques¹⁰³¹ ». Grotowski exige de l'acteur qu'il sache « ce qu'il *ne doit pas* faire, ce qui le bloque ». « Une solution doit être trouvée pour éliminer ces obstacles qui varient individuellement pour chaque acteur »¹⁰³². A travers cette *via negativa*, l'acteur s'oriente vers la « technique 2 », selon Barba, pour « libérer l'énergie « spirituelle » en chacun de nous. C'est un chemin pratique qui conduit le soi vers le soi, qui rassemble toutes les forces psychiques individuelles et qui, dépassant la subjectivité, permet d'accéder aux territoires connus des chamans, des yogi, des mystiques¹⁰³³ ». Cette pensée féconde de Grotowski est directement tirée de la philosophie orientale. Après la tentative d'épurer les effets physiques et mentaux

¹⁰²⁶ J. Grotowski, *op.cit.*, p. 14.

¹⁰²⁷ *Idem.*

¹⁰²⁸ *Idem.*

¹⁰²⁹ J.-M. Pradier, *La scène et la fabrique des corps*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000, p. 322.

¹⁰³⁰ J. Grotowski, *op.cit.*, p. 101.

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 101.

¹⁰³³ E. Barba, *op.cit.*, p. 59.

généralisés par la vie quotidienne, Grotowski pose des problèmes fondamentaux : « Comment sauvegarder le silence intérieur là où il n’y a pas de silence à l’extérieur ? Comment sauvegarder la concentration dans un lieu qui invite à l’extérieur ? Comment rester explorateurs quand on est tentés de s’installer ? Comment conserver la « folie du but » là où tout suggère la normalité et où il faut se définir en fonction d’un *status* d’acteur ?¹⁰³⁴ » Afin d’affronter ces problèmes, on a besoin d’« un certain type de psychologie de travail ou une phénoménologie psychique utile pour des tâches concrètes (pour la « technique 2 », et non au niveau initial)¹⁰³⁵ ». De la sorte, l’acteur se concentre sur son intimité, recherchant la pureté spirituelle et la conscience charnelle. Il commence « par faire du yoga dirigé vers la concentration absolue¹⁰³⁶ » et « par ne rien faire. Silence. Silence total. Y compris ses pensées. Le silence extérieur travaille comme un stimulant. S’il y a un silence absolu et si, pendant quelques instants, l’acteur ne fait absolument rien, le silence intérieur commence et retourne tout *l’être vers ses sources*¹⁰³⁷ ». Par ce recueillement profond, l’acteur se met dans un état de vide qui permet de « libérer l’énergie spirituelle », transformée naturellement en impulsion organique exprimée spontanément par le corps de l’acteur. Grâce à la vacuité, un tel recueillement n’est plus pensée intellectuelle, mais nudité psychique-charnelle comme l’explique Grotowski :

Ici, tout est concentré sur le « mûrissement » de l’acteur qui se révèle par une tension vers l’extrême, par un dépouillement complet, par la mise à nu de sa propre intimité – tout ceci sans égotisme ou autodélectation. L’acteur offre un don total de lui-même. C’est une technique de l’intégration de toutes les puissances psychiques-charnelles de l’acteur, qui émergent de la base de son être et de son instinct, jaillissant en une espèce de « translumination »¹⁰³⁸.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 145.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 145.

¹⁰³⁶ « Est-ce vrai, nous sommes-nous demandés, que le yoga pouvait donner à l’acteur le pouvoir de concentration ? Nous avons remarqué qu’en dépit de tous nos espoirs, c’est le contraire qui arrivait. Il y avait une certaine concentration, mais elle était introvertie. Cette concentration détruit toute expression ; c’est un sommeil interne, un équilibre inexpressif : un grand repos qui mettait fin à toute action. Cela aurait dû être évident, puisque le but du yoga est d’arrêter trois processus : la pensée, la respiration et l’éjaculation. Cela signifie que tous les processus vitaux sont stoppés et l’on trouve plénitude et accomplissement dans la mort consciente, dans l’autonomie existant dans notre propre fond. Je ne conteste pas cela, mais ce n’est pas pour nous révéler. Mais nous avons également observé que certaines postures de yoga favorisent beaucoup les réactions naturelles de la colonne vertébrale ; elles mènent à une sûreté corporelle, à l’adaptation naturelle à l’espace ». J. Grotowski, *op.cit.*, p. 208-209.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 208.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 14.

Malgré la pauvreté du théâtre, l'acteur trouve ainsi la vraie richesse, la plénitude, à partir de son soi (sujet) et avec l'autre (l'objet : le texte, le metteur en scène, l'acteur, et le spectateur), comme la pensée indienne qu'explique Guy Bugault :

Car il y a, nous l'allons voir, des degrés dans le recueillement. Ce qui est vrai, c'est que son contenu devient de plus en plus ténu à mesure qu'on progresse. Au fond, le recueillement bouddhique est, d'entrée, orienté vers le vide, et lorsqu'il atteint sa perfection – nous allions dire sa plénitude ! –, personne n'y pourrait plus rien trouver qui provienne soit du côté des objets, soit du côté du sujet.¹⁰³⁹

Bien que le recueillement soit une action solitaire, Grotowski considère que « le théâtre est une rencontre¹⁰⁴⁰ », grâce à laquelle on peut trouver un « partenaire sûr » qui nous oriente, avec sécurité, vers la voie du dépouillement. Il n'est pas nécessaire de préciser à l'acteur ce qu'est le « partenaire sûr ». « Il suffit de lui dire « il faut vous donner entièrement »¹⁰⁴¹ ». Inspiré par Martin Buber, spécialiste de la philosophie de l'hassidisme, Grotowski pense que par la rencontre du « je » et du « tu », l'organisme peut se battre pour connaître une renaissance. Selon Martin Buber, « entrer dans la relation pure, ce n'est pas faire abstraction de toute chose, c'est voir toute chose dans le *Tu* ». « Le monde entier dans le *Tu*, reconnaître au monde son droit et sa vérité, ne rien saisir hors de Dieu, mais tout saisir en lui, voilà la relation parfaite. On ne trouve pas Dieu si l'on reste dans le monde. On ne trouve pas Dieu si l'on sort du monde. Celui qui se porte tout entier à la rencontre de son *Tu* et qui porte vers lui l'être entier de l'univers, celui-là le trouvera, lui qu'on ne peut chercher ». ¹⁰⁴² Pour connaître vraiment ce monde, le « je », la subjectivité, doit être repoussé jusqu'à la vacuité et se confronter au « tu », l'objectivité. Cette philosophie se rapproche de la philosophie japonaise de Kitaro Nishida qui pense que « seul un « je » qui s'est nié radicalement peut rencontrer le monde tel qu'il est. [...] seul un universel du néant dans lequel la dichotomie sujet-objet a été rétablie dans l'unité peut permettre une véritable

¹⁰³⁹ G. Bugault, *L'Inde pense-t-elle ?*, Paris, PUF, 1994, p.136.

¹⁰⁴⁰ « L'essence du théâtre est une rencontre. Celui qui accomplit un acte d'autorévéléation est, pour ainsi dire, celui qui établit un contact avec lui-même. Cela veut dire une confrontation extrême, sincère, disciplinée, précise et totale – pas seulement une confrontation avec ses pensées, mais une confrontation qui implique tout son être, depuis ses instincts et son inconscient jusqu'à sont état le plus lucide ». J. Grotowski, *op.cit.*, p. 55.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 203.

¹⁰⁴² M. Buber, *Martin Buber*, textes recueilli par R. Misrahi, Paris, Seghers, 1968, p.124.

rencontre auto-éveillée avec le monde ». ¹⁰⁴³ C'est la raison pour laquelle Grotowski relie en Occident et en Orient l'apport de ces deux philosophies :

C'est, comme Buber le souligne, comme le Zen, « Dans chacun [le Zen et l'Hadisim], l'homme révère la vérité humaine, non sous la forme d'une possession, mais sous la forme d'un mouvement, non comme un feu qui brûle dans le cœur, mais, pour parler avec les mots de notre temps, comme une étincelle, qui est provoquée par le contact ». ¹⁰⁴⁴

Afin d'accomplir ce vrai contact entre le « tu » et le « je », l'acteur doit arriver à effacer son « moi » par un dur entraînement. Il ne s'agit pas seulement d'un entraînement de type philosophique, mais aussi d'une pratique technique. L'acteur transgresse la convention théâtrale dont l'objet est l'incarnation du personnage par une « technique déductive (une accumulation de ficelles) ». Il vise essentiellement à s'épurer par une « technique inductive (une technique d'élimination) » ¹⁰⁴⁵ et « doit apprendre à utiliser son rôle comme si c'était le bistouri d'un chirurgien, pour se disséquer lui-même. [...] L'importance, c'est d'utiliser le rôle comme un tremplin, un instrument grâce auquel on étudie ce qui est caché sous notre masque quotidien afin de le sacrifier, de l'exposer ¹⁰⁴⁶ ». L'acteur se dévoue pour le « tu », conjuguant divers médiateurs (le texte, le personnage, le metteur en scène, le spectateur) qu'il rencontre, en accomplissant un vrai contact interactif, comme le décrit Grotowski :

Il y a quelque chose d'incomparablement intime et productif dans le travail avec l'acteur qui s'est confié à moi. Il doit être attentif et confiant et libre, car notre travail est d'explorer ses possibilités jusqu'à l'extrême. Sa croissance est suivie minutieusement, avec mon étonnement et désir de lui venir en aide ; ma croissance est projetée dans lui, ou plutôt se retrouve en lui – et notre croissance commune devient révélation. [...] L'acteur renaît – non seulement comme acteur, mais aussi comme être humain – et avec lui, je renaiss. [...] ce qui est accompli est une acceptation totale d'un être humain par un autre. ¹⁰⁴⁷

Le théâtre devient un lieu de rencontre, où l'acteur est saint, mais « sacré laïque » ¹⁰⁴⁸. Il est « une personne qui, par son art, monte au bûcher et accomplit un acte d'auto-

¹⁰⁴³ Cité par J. W. Heisig, *Les philosophes du néant*, Paris, Cerf, 2008, p.109.

¹⁰⁴⁴ « This is, as Buber points out, like Zen, "In both [Zen and Hadisime], man reveres human truth, not in the form of a possession, but in form of a movement, not as a fire that burns upon the hearth, but, speaking the language of our time, like the electric spark, which is kindled by contact" ». R. Schechner, « Exoduction », in *The Grotowski sourcebook*, New York, Routledge, 2001, p. 485.

¹⁰⁴⁵ J. Grotowski, *op.cit.*, p. 33.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 48.

sacrifice¹⁰⁴⁹ ». Il s'apparente à l'acteur du « théâtre japonais Nô qui, par l'habileté technique qu'il exige, peut aussi être décrit comme une « super-profession »¹⁰⁵⁰ ». Dès que l'acteur accomplit la vraie rencontre, son « je » est accepté totalement par le « tu ». Ces deux organismes se transforment en symbiose, engendrant ainsi une œuvre d'art, comme le décrit Martin Buber :

Voici l'éternelle origine de l'art : une forme se présente à l'homme et demande à devenir œuvre, par lui. Cette forme n'est pas le produit de son âme, c'est une apparition qui aborde cette âme et exige d'elle la force efficiente. Il s'agit là d'un acte essentiel de l'homme ; s'il l'accomplit, s'il dit de tout son être le mot-principe *Je-Tu* à la forme qui lui apparaît, alors la force efficiente ruisselle, l'œuvre naît.¹⁰⁵¹

Chez Grotowski, l'art théâtral ne s'exprime pas par la « pauvre » mise en scène, mais par l'« acte total » de l'acteur lors de sa rencontre avec le spectateur. Le spectacle est « comme un acte de transgression » :

Quand je dis que l'action doit engager tout l'être de l'acteur sans quoi sa réaction est sans vie, je ne parle pas de quelque chose d'« extérieur » comme des gestes exagérés ou des trucs. Qu'est ce que j'entends alors par là ? Il s'agit de l'essence même de la vocation de l'acteur, de sa réaction lui permettant de révéler l'une après l'autre les différentes couches de son être, depuis la source biologique par le canal de la conscience jusqu'au sommet, qui est si difficile à définir et dans lequel tout devient unité. Cet acte de dévoilement total d'un être devient une offrande de soi qui jouxte la transgression de barrières et l'amour. J'appelle cela un acte total. Si l'acteur agit de la sorte, il devient une espèce de provocation pour le spectateur.¹⁰⁵²

Selon Barba, « il y a une tension secrète qui, par delà la valeur artistique et sociale du spectacle, vise une religiosité (et non une religion) qui pour Grotowski, depuis qu' [il] le connaît, se relie à l'hindouisme. C'est cette tension qui, par le truchement d'une esthétique et d'une technique, l'a amené à la transgression, un mot clé dans la terminologie de Grotowski pendant les années d'Opole¹⁰⁵³ ». Dans la pensée hindoue, la réalité n'est pas unité. Le bouddhisme ancien associe à toutes les pseudo-synthèses de la vie empirique qui apparaissent comme le réel, une multitude de doubles invisibles. L'*ego* permet d'accéder à cette réalité qui est définie dans une pluralité de *dharma*. Ainsi ce qui est pris pour le réel est instable et évanescent. L'école du Vide, selon Guy Bugault, pense qu'il faut admettre que la réalité est « mutuelle et

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁵¹ M. Buber, *Martin Buber*, textes recueillis par R. Misrahi, Paris, Seghers, 1968, p.139.

¹⁰⁵² J. Grotowski, *op.cit.*, p. 99.

¹⁰⁵³ E. Barba, *op.cit.*, p. 45.

relationnelle », et que « chacun pris à part est dépourvu de nature propre, inconsistant, insubstantiel, et alors le devenir redevient possible¹⁰⁵⁴ » :

Tel est le dilemme auquel Nagarjuna, Aryadeva, Candrakirti veulent contraindre leurs adversaires de l'intérieur. Il y a une antinomie entre le devenir et les natures simples. C'est pourquoi, en proclamant la relativité universelle, ils proclament la vacuité universelle. Partout règne l'absence de nature propre. Rien n'est soi-même. Aussi bien, quand on y regarde de près, tous les noms sont négatifs ; le langage, notre code de désignation des choses, est un vaste système d'exclusion réciproque. Nulle part on ne trouve d'identité ontologique, seulement des identités différentielles. Le monde est comme un faisceau ou un château de cartes. Il n'est ni réel ni irréel. [...] Ainsi, Nagarjuna : « Les Victorieux ont déclaré : la vacuité, c'est le fait d'échapper à tous les points de vue ; ceux qui font de la vacuité un point de vue sont incurables ». ¹⁰⁵⁵

La philosophie hindoue influence la pensée de Grotowski qui vise à transgresser la réalité en nouant le corps et l'esprit. C'est cette transgression théâtrale qui permet à l'homme de transcender la limite de la réalité et la barrière culturelle, et d'accéder à la vacuité naturelle, où les archétypes biologiques et spirituels peuvent être révélés. Techniquement, dans la représentation de Grotowski, Barba observe que « l'acteur provoque et défie lui-même et le spectateur, en violant les images, les sentiments et les jugements stéréotypés et communément admis. Cette désacralisation des tabous provoque un choc, déchire le masque imposé par les circonstances historiques, nous met à nu¹⁰⁵⁶ ». Cet effet surprenant se fait sentir sur le spectateur, qui n'est pas n'importe qui, mais qui est aussi sincère que l'acteur et a une faim spirituelle et le besoin de communier dans la représentation. Il appartient ainsi à une « élite ». Le théâtre de Grotowski est ainsi, selon Raymonde Temkine, un art « élitare »¹⁰⁵⁷.

Les sources orientales de Grotowski

Au cours de la fin des années soixante, Grotowski accède à la célébrité mondiale (au moins en Europe et aux États-Unis). Il voyage beaucoup pour monter ses spectacles, pour enseigner sa « méthode » et pour discuter de son travail au cours d'entretiens et de conférences. Pourtant, la notoriété naissante ne contente pas vraiment Grotowski qui se livre à une introspection profonde. Il décrit ultérieurement son état intime pendant cette période :

¹⁰⁵⁴ G. Bugault, *op.cit.*, 1994, p. 156.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 157.

¹⁰⁵⁶ E. Barba, *op.cit.*, p. 45.

¹⁰⁵⁷ R. Temkine, *op.cit.*, p. 71.

C'était une époque durant laquelle l'inertie naturelle de l'homme, la peur de l'inconnu, et le sentiment que quitter les limites connues de la discipline est une folie et se terminera forcément mal. Mais je savais que je ne pouvais pas continuer ce que je pensais être un chapitre de ma vie certes beau, mais clos. Je ne pouvais non plus trouver assez de force et de courage pour en créer une autre... Ainsi je n'avais pas assez de courage pour accomplir quoi que ce soit. Que fait-on dans ce cas ? Habituellement, il arrivait que lorsque je savais que quelque chose devait être fait, je pouvais conseiller les autres de le faire. J'ai conseillé à ceux auxquels je tenais de partir et de voyager. Jusqu'à ce que je réalise, et cela m'est arrivé quelques fois dans ma vie, que je devais écouter mes propres conseils.¹⁰⁵⁸

Le 11 février 1969, Grotowski présente son nouveau spectacle *Apocalypsis cum figuris*. Bien qu'il trouve que ce dernier « est une nouvelle étape de sa recherche » et que sa troupe « a franchi une certaine barrière »¹⁰⁵⁹, ce spectacle devient sa dernière création de mise en scène. Dès 1970, il rend son théâtre « anormal »¹⁰⁶⁰ et déclare : « Certains mots sont morts, même si nous les utilisons encore. Parmi ces mots : show, spectacle, théâtre, audience, etc. Mais qu'est-ce qui est vivant ? L'aventure et la rencontre : pas n'importe lesquelles. Mais que nous arrive ce que nous voulons voir arriver et que cela puisse aussi arriver à d'autres parmi nous¹⁰⁶¹ ». Dès lors, l'objectif de son théâtre devient la formation de l'acteur, dans la mesure où elle implique aussi la recherche du soi, de la « vraie vie ». Il ne réfléchit que sur l'acteur qui l'intéresse parce que « c'est un être humain¹⁰⁶² ». Il met à exécution divers projets successifs

¹⁰⁵⁸ « That was a time when a man's natural inertia, fear of the unknown, and the feeling that to leave the confines of the known discipline is madness and must end badly. But I Knew I could not continue what I thought to be a beautiful but closed chapter of my life. Nor could I find enough strength and courage to create another... So I did not have enough heart for one endeavor nor enough courage for another. What does one do in such a case ? [...] Usually it turned out that when I knew something had to be done, I could advise others of it. I advised those whom I care about to set out and travel. Until I realized, and this has happened to me a few times in my life, that I should take my own advice ». Cité par Z. Osinski, *op.cit.*, p. 122. Traduit par nous-même.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 120. Traduit par nous-même.

¹⁰⁶⁰ « Grotowski, bien entendu, utilise ici les mots « acteur » et « théâtre », mais il y a dans sa déclaration aussi l'implication d'un mouvement d'un côté des horizons inconnus jusqu'ici, la fin inévitable de la « vieille » et un effort pour parvenir à la « nouvelle ». A ce point de vu, il semblait encore en activité dans le « théâtre ». Pour être sûr, il est possible d'avoir eu un théâtre très différent aux autres de son temps, mais c'était encore un théâtre ». « Grotowski, of course, here uses the words "actor" and "theatre", but there is in his statement also the implication of a move toward hitherto unknown horizons, the inevitable end of the "old" and a striving in the direction of the "new". At this point, he seemed to be still operating in the "theatre." To be sure, it may have been a theatre quite unlike any other of its times, but it was still a theatre ». *Ibid.*, p. 121. Traduit par nous-même.

¹⁰⁶¹ « Some words are dead, even though we are still using them. Among such words are: show, spectacle, theatre, audience, etc. But what is alive? Adventure and meeting: not just anyone; but that what we want to happen to us would happen, and then, that it would also happen to others among us ». J. Grotowski, « Holyday », in *The Grotowski sourcebook*, *op.cit.*, p. 215. Traduit par nous-même.

¹⁰⁶² J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, *op.cit.*, p. 98.

qu'il nomme le « parathéâtre (1969-1978) », le « théâtre des sources (1976-1982) », le « drame objectif (1983-1986) » et l'« art comme véhicule (1986-1999) ». Malgré ces différents termes, Richard Schechner relève que la notion primordiale, chez Grotowski, est toujours la même :

Grotowski pense en action, ou alors en terme de réflexivité active, un processus intense de l'un à l'autre. Cette méthode n'a pas beaucoup changé à travers les diverses étapes de son travail, depuis le "Théâtre des Productions", le "Parathéâtre" et le "Théâtre des Sources" jusqu'au "Drame Objectif" et à "l'Art comme Véhicule". Ce qui unit toutes ces périodes, en dépit de leurs objectifs variés, leurs différents styles, et le nombre changeant des participants, est l'affirmation de Grotowski que ce qu'il a à offrir ne peut être acquis qu'à travers le contact direct, à travers une interaction interpersonnelle, le "ich und du" de Martin Buber, la tradition orale.¹⁰⁶³

Effectivement, lorsque Grotowski définit sa conception du théâtre pauvre, les principes de sa recherche théâtrale sont déjà bien exposés¹⁰⁶⁴. Tous ces projets ne visent qu'à les mettre méthodiquement en pratique par « l'aventure et la rencontre » et à atteindre, chez l'acteur, les effets désirés : se dépouiller lui-même, penser avec le corps, accomplir l'« acte total », révéler l'« archétype ». Si le théâtre oriental, au cours du 20^{ème} siècle, est devenu une référence majeure pour le théâtre occidental, pour autant, les traditions scéniques orientales ont-elles eu une influence décisive sur les projets de Grotowski ? Certes, Grotowski apprécie les techniques d'entraînement du théâtre oriental, mais selon Barba :

Grotowski ne connaissait pas à fond les différentes formes du théâtre classique asiatique. Certains aspects de la philosophie indienne avaient été décisifs pour sa vision du monde, une vision qui imprégnait son attitude existentielle et qui était à la racine de son travail théâtral : on pouvait la déceler dans les moindres détails de la dramaturgie et de la composition technique. J'en ai parlé avec Grotowski, à Pontedera, en 1992, riant des relations alambiquées avec le théâtre asiatique que lui prêtaient les critiques et les chercheurs. Selon moi, une seule chose l'avait intéressé : l'Inde ou plus précisément l'hindouisme.¹⁰⁶⁵

De fait, Grotowski ne cherche pas à limiter l'expression physique de l'acteur aux formes habituelles, stéréotypées et figées, du théâtre traditionnel en Orient. Les

¹⁰⁶³ « Grotowski thinks in action, or in active reflection, a one-to-one intense process. This method has not changed much through the various periods of his work, from the "Theatre of Productions" through "Paratheatre" and "Theatre of Sources," and on to "Objective Drama" and "Art as vehicle." What unites all these periods, despite their diverse objectives, different styles, and fluctuations in the number of people participation, is Grotowski's insistence that what he has to offer can be acquired only through direct contact, person-to-person interaction, Martin Buber's "ich und du": the oral tradition ». R. Schechner, « Exoduction », in *The Grotowski sourcebook*, *op. cit.*, p. 466. Traduit par nous-même.

¹⁰⁶⁴ J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 213-222.

¹⁰⁶⁵ E. Barba, *op. cit.*, p. 58.

expressions physiques qu'il cherche doivent naître de réactions naturelles engendrées par la spontanéité corporelle qui est du domaine exclusif de l'organicité individuelle :

Quand je parle de l'expression des signes par l'acteur, on me parle de théâtre oriental, en particulier du théâtre chinois classique (surtout quand on sait que j'ai étudié là-bas). Mais les signes hiéroglyphiques du théâtre oriental sont inflexibles, comme un alphabet, tandis que les signes que nous utilisons forment le squelette de l'action humaine, la cristallisation d'un rôle, l'articulation du processus organique et personnel de l'acteur particulier.¹⁰⁶⁶

« C'est pourquoi un examen régulier, quotidien, de tout ce qui concerne notre corps et notre voix est essentiel. [...] Le processus psychologique naturel – respiration, voix, mouvement – ne doit jamais être entravé ni restreint par des systèmes ou des théories imposées à tort¹⁰⁶⁷ ». Il s'agit d'une libération spirituelle, révélée par l'acte créateur. L'enthousiasme pour l'hindouisme de Grotowski influence sa pratique de ce « processus psychologique naturel ». Il se réfère aux disciplines du yoga qui orientent vers le néant, la « vraie conscience » et la « source »¹⁰⁶⁸ et élargit la sphère de la recherche théâtrale à la nature universelle, comme le champ, la forêt, la montagne. De fait, l'Inde, où est né l'hindouisme, devient un lieu de pèlerinage pour Grotowski. Le 10 août 1969, il écrit à Barba :

Je suis allé au sanctuaire de Ramakrishna que vous m'aviez indiqué. J'ai aussi rencontré le plus important maître Baul (yoga à travers chant et danse), qui s'occupe de beaucoup de choses dont je m'occupe aussi – l'anatomie de l'acteur. C'est extraordinaire de constater comme certaines choses du métier sont objectives. Il m'a dit que depuis la mort de son père qui avait été son gourou (selon la tradition familiale) il n'avait jamais rencontré personne aussi féru que moi en la matière. [...] Je dois avouer que je suis fier de sa reconnaissance, tout en sachant que je réagis comme un enfant. Cet homme était un vrai jongleur de Notre-Dame, mais à un niveau très élevé. [...] J'ai visité quelques lieux sains, parmi lesquels la « Czestochowa » des Shivaites, [...] J'ai vu l'ardeur et l'authenticité des réactions religieuses des gens, la chaleur de ces réactions. Il n'y a peut-être qu'ici qu'on peut rencontrer une chose de ce genre. Je suis allé à Bubhaneswar et à Konorak (au Temple noir), je suis revenu aujourd'hui et je repars ce soir pour Bodh-Gaya, le lieu où Bouddha a médité sous ce fameux arbre et est devenu « Bouddha ».¹⁰⁶⁹

¹⁰⁶⁶ J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, *op.cit.*, p. 23.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 147.

¹⁰⁶⁸ « In truth, yoga is an enormous bag within which there are many techniques, each different from on another. Whatever one describes it as, it is clear that yoga is a technique of sources ». J. Grotowski, « Theatre of Sources », in *The Grotowski sourcebook*, *op. cit.*, p. 258-260.

¹⁰⁶⁹ E. Barba, *op.cit.*, p. 173-174.

Bien que Grotowski nie l'influence directe de ce voyage sur sa réflexion théâtrale du début des années soixante dix¹⁰⁷⁰, nous remarquons que certaines émotions intimes sont provoquées par ce voyage et ces « rencontres ». Pour Grotowski, le voyage en Inde est comme un retour à sa spiritualité, à son origine et à sa nature. Il voyagera quatre fois en Inde¹⁰⁷¹. Une fois, lorsqu'il rejoint sa troupe à l'aéroport de Shiraz après son voyage en Inde, ses collègues de troupe ne le reconnaissent plus. Grotowski a totalement changé son apparence : il a perdu plus de trente-six kilos et porte une abondante barbe¹⁰⁷². Effectivement, l'hindouisme est une source essentielle de la vie de Grotowski. Il a confié à Barba qu'« il devait sa « vocation » pour l'Inde à sa mère Emilia qui était « hindouiste ». Et une fois encore il [lui] parla de l'importance du livre de Paul Brunton *In Search of the Secret India* que sa mère lui avait fait lire à 8 ou 9 ans, [...]. Il avait été frappé surtout par les chapitres qui décrivaient la vie de Ramana Maharishi¹⁰⁷³ » :

Ma mère alla en ville... et ramena un livre appelé *A la recherche de l'Inde secrète* par un journaliste anglais nommé [Paul] Brunton. Il parlait des gens qu'il avait rencontrés en Inde, et notamment d'un homme étrange qui vivait sur les pentes de l'Arunachala, une montagne sacrée, la Montagne du Feu. Il s'appelait Maharishi [Bhagwan Shri Râmana]. Il avait une habitude spéciale. Quand quelqu'un venait le trouver à la recherche d'une explication de l'essence ou du sens de la vie, il posait la question suivante : « Qui êtes-vous ? » Mais la question était formulée comme une affirmation : « Demandez-vous qui vous êtes ».¹⁰⁷⁴

¹⁰⁷⁰ « Cet appel était intitulé "Une Proposition de travail ensemble". Grotowski l'a écrit à la fin de juin (1970), un fait qui contredit l'opinion prévalante que la nouvelle période du Théâtre Laboratoire était seulement une conséquence de la métamorphose physique de son maître en Inde plus tard dans l'été ». « The appeal was titled "A Proposal for Working Together." Grotowski had written it at the end of June (1970), a fact which tends to negate the opinion so prevalent that the new period of the Laboratory Theatre was a simple consequence of its mentor's physical metamorphosis in India later in the summer ». Z. Osinski, *op.cit.*, p. 123. Traduit par nous-même.

¹⁰⁷¹ Les trois première fois sont plus proches pendant 1969-1970, où il réfléchit sur sa prochaine étape du théâtre. La dernière fois est en 1976, il y voyage avec sa mère pendant la vacance de Noël et visite Arunachala, la montagne où Maharishi qui a joué un rôle important dans la vie de Grotowski s'était retiré.

¹⁰⁷² Z. Osinski, *op.cit.*, p. 122.

¹⁰⁷³ E. Barba, *op.cit.*, p. 52 et p. 58.

¹⁰⁷⁴ « My mother went to town...and brought back a book called *A search in Secret India* by an English journalist named [Paul] Brunton. He talked about the people he met in India, mainly about some unusual man. He lived on the slopes of Arunachala, a holy mountain, or the Mountain of Flame. His name was Maharishi [Bhagwan Shri Râmana]. He had a peculiar custom. When someone came to him to seek explanation about the essence or meaning of life, he would ask: "Who are you ?" But the question was phrased as direct statement: "Ask yourself who you are" ». Cité par Z. Osinski, *op.cit.*, p. 13. Traduit par nous-même..

« Qui suis-je ? » Telle est la seule question. Bien que l'on puisse, par le raisonnement philosophique, trouver une réponse convenable, celle-ci peut être remise en cause sans arrêt. Elle devient le thème unique de recherche de Grotowski, qui affirme que chacun doit trouver sa réponse momentanée par l'agir, « *do* »¹⁰⁷⁵. Se référant à la philosophie de Martin Buber, Grotowski poursuit ce questionnement dans les « rencontres » du voyage et du théâtre, où il peut, par ce qu'il a « fait », se connaître dans le « tu », engendrant le « je-tu », sa quête vitale de son art théâtral. Richard Schechner relève ces rencontres décisives de Grotowski :

Grotowski voyage en Asie Centrale, en Inde et en Chine où il rencontre des gens remarquables, acquiert des savoirs ésotériques, pratique le yoga, développe ses réflexions au sujet de la vie. Quelque temps plus tard, Grotowski quitte ses collègues, fait des voyages à perte de vue, en Asie ou à travers l'Amérique. Quand il réapparaît à New-York, Varsovie ou Wrocław, il est changé, mais les processus qui l'ont amené à ces changements ne sont pas révélés. Il est une vie construite, une auto-biographie écrite avec des actes et des résultats plutôt qu'avec des mots et des explications.¹⁰⁷⁶

Dès l'enfance, Grotowski a une grande sensibilité due en partie à la fragilité de sa santé. Pour échapper à la guerre, il fuit avec sa famille à Nienadowka, où il découvre la variété de la foi et des rites folkloriques¹⁰⁷⁷. Il observe minutieusement les comportements des hommes¹⁰⁷⁸. Il ressent une force transmise par un pommier sauvage auquel il se sent relié. Devant ce pommier, il célèbre comme une messe

¹⁰⁷⁵ « La question de ce qui est le plus essentiel dans la vie, que certains d'entre vous peuvent penser abstrait, est vraiment de grande importance. Beaucoup de gens fait rejeter : ils se croient obligés de sourire comme si elles étaient dentifrice publicité. Mais pourquoi sont-ils si tristes ? Peut-être qu'ils ont manqué quelque chose dans la vie ? Peut-être qu'ils ne se sont posé jamais la seule question qu'ils auraient dû demandé. Il faut se demander. Et la réponse ? On ne peut pas le formuler, on ne peut que le faire ». « The question of what is the most essential in life, which some of you can think abstract, really is of great import. Many people do reject: they feel obliged to smile as if they were advertising toothpaste. But why are they so sad ? Maybe they have missed something in life ? Maybe they never asked themselves the only question they ought to have asked. It must be asked. And the answer ? One can't formulate it, one can only do it ». J. Grotowski, « Holiday », in *The Grotowski sourcebook, op. cit.*, p. 220. Traduit par nous-même.

¹⁰⁷⁶ « Grotowski journeys into Central Asia, India, and China where he meets "remarkable people," acquires esoteric knowledge, practices yoga, develops his opinions about human life. Several times later in life, Grotowski leaves his colleagues, steps out of sight journeys into Asia or across America. When he re-emerges in New York, Warsaw, or Wrocław he is changes, but the process that led to the changes are not spelled out. His is a life constructed, an auto-biography written with doings and results rather than words and explanations ». R. Schechner, « Exoduction », in *The Grotowski sourcebook, op. cit.*, p. 466. Traduit par nous-même.

¹⁰⁷⁷ Z. Osinski, *op.cit.*, p. 13.

¹⁰⁷⁸ J. Grotowski, « Theatre of Sources », in *The Grotowski sourcebook, op. cit.*, p. 256.

personnelle, et par cette prière, il se sent « transporté ailleurs »¹⁰⁷⁹. Il ne s'agit pas de délire, ou de superstition. Dès que Grotowski étudie le Taoïsme, il prend conscience que ce rapport entre lui et l'arbre est comme le rapport entre l'être et la nature. Il cite les paroles du taoïsme : « La lumière de la nature renvoie son éclat sur les sources, sur l'origine »¹⁰⁸⁰. L'être est une part de la nature, comme son éclat. Si l'on trouve la « lumière » qui nous oriente vers la « source originelle », on peut ainsi mieux connaître notre existence. Après avoir lu *In Search of the Secret India*, Maharishi devient cette « lumière » pour Grotowski et le guide de sa recherche :

Dans le second livre que ma mère ramena de la ville, il y avait un reportage de Brunton au sujet d'un homme vivant à l'ombre de la Montagne Arunachala en Inde, et qui en quelque façon projetait sur la montagne l'image de Dieu. Dans son cas, il serait plus précis de dire la présence de Dieu. Son expérience était naturellement dirigée vers un autre lieu que la montagne. Ce vieil homme, qui dans notre société serait probablement jugé comme un simplet ou même comme un fou (les Russes ont un mot parfait pour désigner ce genre de personne, *yorodiviy* – peut-être pourrions nous traduire ce terme par fou sacré), ce vieil homme répétait que si quelqu'un cherchait qui il était, cette question le renverrait en arrière et son moi limité disparaîtrait, et il trouverait autre chose, vraie. Plus tard, j'ai appris que cette autre chose était liée à l'*hridayam*, étymologiquement : ceci-est-le cœur.¹⁰⁸¹

C'est grâce à l'inspiration des pensées orientales quasi ésotériques que Grotowski peut inventer sa méthode de pratique théâtrale. Toutes les valeurs du bouddhisme, de l'hindouisme, du taoïsme, de la doctrine zen et du yoga, deviennent ainsi les sources de Grotowski qui « profane » ces valeurs, en les transformant en « technique »¹⁰⁸², qu'il peut alors appliquer au théâtre :

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, p. 253.

¹⁰⁸⁰ « The light of the nature sends back its brilliancy on the sourcial, the original ». *Idem*.

¹⁰⁸¹ « In the second book which my mother brought form the city was a report by Brunton about a man who was living on the side of Arunachala Mountain in India, and who in some way was projecting on this mountain the God-image. In his case it would be more precise to say the Godhead presence. His experience was oriented of course towards somewhere else than the mountain. This old man, who in our cultural context would probable be judged as a simpleton or even a crazy person (the Russians have the perfect word for this, *yorodiviy* – maybe we can translate this as holy fool), this old man was repeating that if one is investigating “Who am I ?”, then this question will send you somewhere back and your limited “I” will disappear, and you will find something else, real. Later I learned that this something else he was connecting with *hridayam*, etymologically: heart-is-this ». *Ibid.*, p. 254. Traduit par nous-même.

¹⁰⁸² « Il peut sembler étrange, mais pour moi tout ce domaine d'intérêt particulier (qui n'a jamais cessé d'être un domaine très particulier de l'intérêt), dès le début n'était pas une question de quelle religion précise, voire des religions différentes, mais beaucoup plus de quelque chose, je peux dire, technique ». « It can seem very strange, but for me all this particular field of interest (which never stopped being a very special field of interest), from the very beginning was not a matter of any precise religion or even of different religions, but much more of something, I can say, technical ». *Ibid.*, p. 256. Traduit par nous-même.

Dans mon travail de metteur en scène, j'ai donc été tenté d'utiliser des situations archaïques sanctifiées par la tradition, des situations (dans le domaine de la religion et de la tradition) qui sont taboues. Je sentais que j'avais besoin de me confronter à ces valeurs. Elles me fascinaient, me remplissant d'un sentiment d'inquiétude, tandis qu'en même temps j'obéissais à une tentation blasphématoire : je voulais les attaquer, aller au-delà, ou alors les confronter avec ma propre expérience qui est elle-même déterminée par l'expérience collective de notre temps. Cet élément de nos productions a été différemment qualifié « lutte avec les origines », « la dialectique de la dérision et de l'apologie » ou encore, « la religion exprimée par le blasphème : l'amour parlant à travers la haine ».¹⁰⁸³

Les mises en scène de Grotowski s'inspirent de la même source des traditions scéniques orientales, malgré la grande différence d'apparence entre ses mises en scène et les mises en scène asiatiques. De fait, cette ancienne source orientale est la source commune de l'humain, qui ne doit plus séparer en catégories intellectuelles la culture orientale et la culture occidentale. Celles-ci ne sont que des définitions inutiles et réductrices de l'individu, comme le stéréotype nous stigmatise. C'est la raison pour laquelle Grotowski, dans le projet « théâtre des sources », demande l'« éveil » et la « vigilance »¹⁰⁸⁴. Il cherche « surtout ce que l'être humain peut faire avec sa propre solitude¹⁰⁸⁵ » et ainsi transcender les stéréotypes culturels qui sont l'impureté de l'origine et l'obstacle de l'expression biologique. Les sources qu'il exploite ne sont pas la source des techniques théâtrales, mais « les sources de la source des techniques, et ces sources doivent être extrêmement pures¹⁰⁸⁶ », des sources primaires. Dans le Théâtre des sources, selon lui, « il s'agissait de la source de différentes techniques traditionnelles, de « ce qui précède les différences¹⁰⁸⁷ » ».

Conclusion

Quand on parle de l'entraînement de l'acteur de Grotowski, on en relève souvent l'aspect ésotérique. Cependant, quelle qualité du jeu de l'acteur, Grotowski, metteur en scène, recherche-t-il effectivement ? Cette anecdote de 1978 concernant Grotowski citée par Pradier nous propose une réponse :

Se trouvant à Pékin avant la révolution culturelle, il assista à la représentation du Roi des Singes, pièce dont la partie principale était interprétée tour à tour par le père et le fils d'une

¹⁰⁸³ J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 21-22.

¹⁰⁸⁴ J. Grotowski, « Theatre of Sources », in *The Grotowski sourcebook*, *op. cit.*, p. 263.

¹⁰⁸⁵ J. Grotowski, « L'art comme véhicule », in T. Richards, *op. cit.*, p. 182.

¹⁰⁸⁶ « [...] the sources of the techniques of sources, and these sources must be extremely unsophisticated ». J. Grotowski, « Theatre of Sources », in *The Grotowski sourcebook*, *op. cit.*, p. 261.

¹⁰⁸⁷ J. Grotowski, « L'art comme véhicule », in T. Richards, *op. cit.*, p. 182.

famille d'acteurs. Alors que les deux représentations lui paraissaient d'égale valeur, Grotowski fut surpris par les réactions du public qui manifestement préférait le jeu du père. Il entreprit d'interroger chacun des spectateurs pour connaître les raisons de ses préférences. Les réponses furent identiques : « Quand le fils fait un saut, il sue dessous les bras. Le père ne sue pas ». Le fils était encore sur la route de l'entraînement, commente Grotowski, tandis que le père en était au stade où l'entraînement s'oublie.¹⁰⁸⁸

Intégrées souvent dans la formation de l'acteur et la création scénique, les techniques des traditions scéniques orientales ont concouru à établir la nouvelle tradition du théâtre occidental au 20^{ème} siècle. Elles n'ont pas été appliquées seulement comme de nouvelles formes de l'exotisme, mais aussi comme de nouvelles sources de la théâtralité. Grotowski se base sur cette nouvelle tradition. Il se soumet volontairement ou involontairement à l'influence du théâtre oriental pour créer son esthétique théâtrale. Cependant, celle-ci ne reste pour lui que le moyen d'approfondir ses propres réflexions sur la spiritualité. Richard Schechner le confirme :

Le travail de Grotowski est fondamentalement spirituel. Les gens disent que Grotowski « a abandonné le théâtre », mais le fait est qu'il n'a jamais été « dans le théâtre ». Il a choisi le théâtre parce que c'était là qu'il trouverait le moins de censure et de contrôle.¹⁰⁸⁹

De la sorte, Grotowski s'intéresse plus aux pensées orientales qu'aux théâtres orientaux. Selon Georges Banu, « chez Grotowski, la conviction orientale est toujours présente¹⁰⁹⁰ ». Dès les années soixante-dix, il pense que la mise en scène n'est plus le seul objet du théâtre, l'acteur n'est plus également celui qui porte l'action de la pièce. S'inspirant de Carlos Castaneda, Grotowski redéfinit l'acteur comme « Performer » : « un homme d'action. Il n'est pas quelqu'un qui joue quelqu'un d'autre. Il est un homme à faire, un prêtre, un guerrier : il est hors des genres esthétiques¹⁰⁹¹ ». Et, Grotowski, le metteur en scène, déclare : « je suis un enseignant de Performer¹⁰⁹² ». Ce n'est pas vraiment une définition théorique, mais plutôt une attitude théâtrale, comme l'explique Grotowski : « Le vrai enseignant – que fait-il

¹⁰⁸⁸ J.-M. Pradier, *op.cit.*, p. 330.

¹⁰⁸⁹ « The Grotowski work is fundamentally spiritual. People say Grotowski “left theatre”, but the fact is he was never “in theatre”. [...] He chose theatre because he concluded that there he would encounter the least censorship and mind control ». R. Schechner, « Exoduction », in *The Grotowski sourcebook, op. cit.*, p. 464. Traduit par nous-même.

¹⁰⁹⁰ G. Banu, *Le théâtre, sorties de secours*, Aubier Montaigne, Paris 1984, p. 146.

¹⁰⁹¹ « a man of action. He is not somebody who plays another. He is a doer, a priest, a warrior: he is outside aesthetic genres ». J. Grotowski, « Performer », in *The Grotowski sourcebook, op. cit.*, p. 376.

¹⁰⁹² « I am a teacher of Performer », *Idem*.

pour l'apprentissage ? Il dit : faites-le. [...] La connaissance est affaire d'action¹⁰⁹³ ». Grotowski ressemble à l'« homme de connaissance » que décrit Castaneda : « un homme de connaissance est celui qui a réalisé sincèrement tous les travaux de l'enseignement. Un homme qui sans se presser et sans se tromper s'est avancé aussi loin que possible pour dévoiler les secrets du pouvoir personnel¹⁰⁹⁴ ». S'imposant de rudes entraînements du corps et de l'esprit, les acteurs de Grotowski vivent comme des martyrs « sans soi » qui se destinent au « rituel »¹⁰⁹⁵ et se sacrifient au « Tu », non seulement dans la représentation, mais aussi dans la vie. De tels acteurs peuvent provoquer des sensations surprenantes sur l'autre, comme en témoigne Barba :

Chaque fois que j'ai rencontré un acteur de Grotowski, en particulier Cieslak, j'étais envahi de tristesse, une sensation que je ne m'expliquais pas, face à ces acteurs gravés dans ma mémoire avec leurs personnages radieux, l'inoubliable sonorité de leur voix, les expressions de leur visage, la force et la vulnérabilité de leurs gestes ou leur immobilité extatique. J'admirais le courage de leur indépendance, mais leur solitude me serrait le cœur.¹⁰⁹⁶

Pour Grotowski, la recherche théâtrale est aussi la recherche de l'homme, de l'origine de la vie, cette recherche est proche de l'anthropologie : « une révision rationnelle du problème du mythe est devenue nécessaire¹⁰⁹⁷ ». Elle porte à la fois sur l'esprit et le corps, les deux secteurs indissociables qui doivent s'acheminer parallèlement vers la réminiscence de l'origine. Ainsi de l'« art comme véhicule » qui « est comme un ascenseur bien primitif : c'est un grand panier qu'on tire soi-même par une corde et avec lequel l'actant monte vers une énergie plus subtile, pour descendre *avec elle* jusqu'à notre corps instinctuel¹⁰⁹⁸ ». Pour attester la validité d'une telle conception utopique, il est nécessaire de la démontrer dans un « faire ». Grotowski s'inspire des pensées orientales, particulièrement l'hindouisme. Il les met en pratique de façon systématique. L'hindouisme, pour lui, est, de fait, le guide « scientifique » pour

¹⁰⁹³ « The true teacher – what does he do for the apprentice ? He says: do it. [...] Knowledge is a matter of doing », *Idem*.

¹⁰⁹⁴ C. Castaneda, *Le voyage à Ixtlan*, trad. M. Kahn, Paris, Gallimard, 1974, p.152.

¹⁰⁹⁵ « Ritual is performance, an accomplished action, an act. [...] Ritual is a time of great intensity; provoked intensity; life then becomes rhythm. *Performer* knows to link body impulses to the song. (The stream of life should be articulated in forms.) The witnesses then enter into states of intensity because, so to say, they feel presence. And this is thanks to *Performer*, who is a bridge between the witness and this something. In this sense, *Performer* is *pontifex*, maker of bridges ». J. Grotowski, « Performer », in *The Grotowski sourcebook*, *op. cit.*, p. 377.

¹⁰⁹⁶ E. Barba, *op. cit.*, p. 52 et p. 36.

¹⁰⁹⁷ J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁹⁸ J. Grotowski, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », in T. Richards, *op. cit.*, p. 188.

décrypter les secrets de la vie. Selon Barba, « le 14 janvier 1999, Jerzy Grotowski est mort à Pontedera. Son dernier désir a été que ses cendres soient transportées en Inde, à Arunachala, là où était l'hermitage de Ramana Maharishi¹⁰⁹⁹ ». Barba décrit ainsi le processus de recherche théâtrale de Grotowski :

Si je devais définir aujourd'hui l'attitude de Grotowski pendant toute sa vie active, aussi bien dans le théâtre qu'à sa périphérie, j'utiliserais le terme sanscrit *sādhāna*, intraduisible dans n'importe quelle langue européenne, et qui signifie à la fois « quête spirituelle », « méthode » et « pratique ». ¹¹⁰⁰

¹⁰⁹⁹ E. Barba, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

Eugenio Barba

Eugenio Barba : l'attrait conjoint pour l'hindouisme et le théâtre

En 1955, à moins de 20 ans, Eugenio Barba se sent fortement attiré par l'hindouisme lors de sa lecture de *La vie de Ramakrishna*, de Romain Rolland. Il avoue : « pour moi l'Inde, c'étaient ces religions et ces philosophies qui m'avaient fasciné¹¹⁰¹ ». Grâce au peintre Willi Midelfart, qui lui « fait connaître l'art, le superflu nécessaire¹¹⁰² », il prend son courage à deux mains pour effectuer une recherche sur la spiritualité hindoue. Il s'embarque comme marin sur le « Talabot » en route vers l'Orient. Surmontant la difficulté de ce long voyage, il arrive enfin, pour la première fois de sa vie, en Inde, à Dakshineswar où se situe précisément le temple de Ramakrishna :

Je ne saurais pas dire pourquoi, mais je fus pris d'un violent désir d'aller à Dakshineswar où se dresse, sur la rive du Gange, ce temple édifié tout spécialement pour Ramakrishna par une riche veuve de basse caste. Je désirais ardemment poser le pied sur ces escaliers que chaque matin – racontait Romain Rolland – Ramakrishna descendait pour arriver au fleuve et y faire ses ablutions. [...] Un matin, très tôt, j'allai à Dakshineswar, je vis ces escaliers. J'y posai le pied. Je les descendis à mon tour jusqu'à la rive du fleuve. Rien d'autre.¹¹⁰³

En ce temps-là, Barba ne pense pas encore au théâtre. En 1959, le film *Cendres et diamants* d'Andrzej Wajda lui permet de découvrir « une guerre civile, une passion désespérée, le sens de l'honneur et le mépris de la vie, une tendresse pour la folie et la faiblesse des être humains broyés par la férocité de l'histoire. [...] La Pologne, à présent, c'est pour moi ces hommes et ces femmes qui aiment et meurent comme des parties de moi-même¹¹⁰⁴ ». Barba décide alors de devenir metteur en scène et d'aller faire des études théâtrales en Pologne¹¹⁰⁵, où il rencontre ainsi, en 1961, Grotowski, son maître majeur :

Grotowski avait 28 ans, à peine trois ans de plus que moi, mais je l'ai considéré comme mon maître à partir du moment où j'ai décidé d'interrompre mes études à l'école d'art dramatique de Varsovie pour suivre son travail.¹¹⁰⁶

¹¹⁰¹ E. Barba, *La terre de cendres et diamants*, Saussan, L'Entretiens, 2000, p. 79.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 91.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p. 79-80

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁰⁵ « Dison plutôt, Wajda a fait un film pour que j'aie à faire des études théâtrales en Pologne ». *Idem.*

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 37.

En 1962-1964, pendant trois ans, Barba devient l'assistant principal de Grotowski. Ils partagent leurs pensées sur la vie, l'art, le théâtre, et toujours leur passion pour l'Inde¹¹⁰⁷. Barba confie : « L'hindouisme était notre terrain de rencontre privilégié ; Ramana Maharishi (à ne pas confondre avec le gourou de la méditation transcendante) avait eu un rôle important dans la vie de Grotowski, et Ramakrishna dans la mienne¹¹⁰⁸ ». Ils ne se contentent pas d'être de simples adeptes, mais deviennent de véritables spécialistes de l'hindouisme, qui va irradier leur vie et leur pratique théâtrale :

Nous parlions des techniques dans les divers *darsana* – les diverses interprétations de l'hindouisme – de Shankara et de son Advaita Vedanta, de la *bhakti*, la ferveur religieuse de Ramanuja, de Pantajali et de ses textes sur le hatha yoga, du bouddhisme Mahayana et de ses courants ch'an et zen, de Nagarjuna et de sa Nouvelle École de Sagesse Madhyamika qui prêche la doctrine du *Sunyata*. Le *Sunyata*, le Vide, n'est pas le néant, mais la non-dualité où l'objet ne diffère pas du sujet. Le moi et la croyance du moi sont cause d'erreur et de douleur. Pour échapper à l'erreur et à la douleur, il faut éliminer le moi. C'est là la Parfaite Sagesse, l'illumination qu'on atteint par *via negativa*, en niant les catégories et les phénomènes du monde jusqu'à nier le Soi pour arriver au Vide.¹¹⁰⁹

Influencé par l'hindouisme qui explique « le fait intérieur de conscience psychologique par la dissection des organes matériels, qui en sont les instruments¹¹¹⁰ », Grotowski conçoit la *Vie negativa* visant à former l'acteur, dont « le corps doit être libéré de toute résistance¹¹¹¹ ». Barba, son « témoin »¹¹¹² de la belle efficacité de cette formation, adapte ses observations sur le Kathakali à certains exercices du Théâtre-Laboratoire¹¹¹³. Il recueille et enregistre les exercices

¹¹⁰⁷ « L'Inde fut pour nous un lieu de rencontre. Nous n'y avons jamais été ensemble, mais la culture, les paradoxes, les proximités si lointaines de ce pays, créèrent entre nous, dès notre première rencontre, une complicité de pensée et une communauté de langage ». *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 52.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹¹¹⁰ R. Roland, *La vie de Ramakrishna*, Paris, Stock, 1978, p.14.

¹¹¹¹ J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971, p. 35.

¹¹¹² « Je suis ici en qualité de témoin, pour rappeler que « ceci » a eu lieu. [...] J'ai honte, je suis agacé et je me revois à Opole quand tout le monde me disait que j'étais fou d'abandonner l'école de théâtre pour rester pendant des mois auprès d'un charlatan qui faisait des spectacles insensés. J'ai déployé toute mon activité à chercher la liberté dans le théâtre. Maintenant je suis témoin d'une autre liberté : l'affranchissement du théâtre ». E. Barba, *Le Canoë de Papier*, Saussan, L'Entretiens, 2004, p. 154.

¹¹¹³ « [...] mon voyage en Inde, de juillet à décembre 1963. J'y étais allé en voiture, traversant l'Europe, la Turquie, l'Iran et le Pakistan. Parmi les diverses formes du théâtre indien que j'avais vues, j'avais été très impressionné par le Kathakali dans le Kerala où j'étais resté trois semaines pour l'étudier. J'avais noté les exercices physiques, ceux destinés à développer les yeux et la mobilité des muscles faciaux, les démarches. Je rapportai tout cela à Opole et certains de ces exercices furent incorporés au training pendant quelque temps ». E. Barba, *La terre de cendres et diamants*, *op.cit.*, p. 57.

d'entraînement¹¹¹⁴ de l'acteur grotowskien, lesquels « sont devenus prétexte pour élaborer une forme personnelle d'entraînement » et « deviennent un moyen de surmonter les obstacles personnels »¹¹¹⁵. Barba garde ces principes de formation lorsque qu'il fonde, en 1964, l'Odin Teatret, « théâtre de fracture », qui « pendant de longs mois de travail inlassable, prépare le spectacle qui donnera l'assaut au théâtre académique ; [qui] a pour armes, non pas des théories esthétiques, mais une qualité technique et une sincérité artistique¹¹¹⁶ ». Dans ce théâtre, « chacun de ses membres est prêt à se donner et à se consacrer totalement au groupe jusqu'à la limite de ses forces¹¹¹⁷ » et « les acteurs font leur apprentissage sous deux formes distinctes, l'une est interne, il s'agit du training ; l'autre est externe, il s'agit du spectacle qui recueille les fruits du training. Tant qu'il durera, ce théâtre restera une école et ne cessera de confronter ses acteurs à des tâches qui mettent à l'épreuve leurs capacités physiques et psychiques¹¹¹⁸ ». L'Odin Teatret a un mode de fonctionnement proche des familles du théâtre traditionnel oriental, où les acteurs doivent, comme des artisans, posséder les techniques psychophysiologiques acquises par un long apprentissage, et non pas par un talent :

Dans ce théâtre, le talent n'est pas nécessaire. Le talent n'existe pas au théâtre. Seule existe une volonté de s'engager et de se donner tout entier à son travail. Pour justifier cette affirmation il suffit de penser à l'acteur des théâtres classiques d'Asie où des enfants de six, huit, dix ans entrent dans la profession et après une décennie d'apprentissage intensif et de discipline sévère deviennent des artistes dont la qualité expressive est le rêve de tout acteur européen.¹¹¹⁹

Cette perception de l'acteur asiatique vient de son assistance assidue au théâtre indien en 1963, en Inde où il va pour « apprendre quelque chose de professionnellement utile¹¹²⁰ ». Il voit dans le Kerala, à Cheruthuruthy, le Kathakali, dont les acteurs-enfants l'émeuvent énormément. Ce qu'il a vu « s'est gravé pour toujours dans [sa] mémoire¹¹²¹ » :

¹¹¹⁴ Cf., J. Grotowski, *op.cit.*, p. 101-134.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹¹¹⁶ E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte*, Saussan, L'Entretiens, 1999, p. 32.

¹¹¹⁷ *Idem.*

¹¹¹⁸ *Ibid.*, p. 32-33.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹¹²¹ *Idem.*

Les enfants étaient admis à l'école vers 9 ou 10 ans. Ils commençaient à travailler à l'aube, à 5 heures du matin. Ils commençaient seuls, encore engourdis de sommeil, répétant les pas de la laborieuse (et douloureuse) démarche Kathakali. [...] Il y a une différence essentielle entre le théâtre qu'on commence à pratiquer à l'âge adulte et le théâtre auquel on se forme dès l'enfance. Les enfants se trouvent projetés dans un milieu qui les valorise, dans une tradition qui les transcende, qu'au début ils ne comprennent pas, mais qu'ils intègrent peu à peu. Ils ont le sentiment de représenter quelque chose qui les dépasse, une valeur supérieure.¹¹²²

Après ce voyage, en 1964, « pour être pris en considération, il [lui] faut des choses tangibles¹¹²³ », Barba décide alors d'achever ses études universitaires. Il approfondit le sanscrit, et la philosophie indienne, le système samkhya. Un an et demi plus tard, il est diplômé en histoire des religions avec un mémoire sur le soufisme¹¹²⁴. Par ces études, Barba s'imprègne des pensées indienne et mystique qui l'orientent vers une quête de la spiritualité, qu'il privilégie dans sa pratique théâtrale, faisant fi de l'esthétique. Faire du théâtre, selon lui, « [lui] permet de rencontrer des hommes et des femmes qui ne se sentent pas à l'aise dans leur condition et continuent à se hisser sur la pointe des pieds, comme si un jour ils pourraient voler. [...] Pour rester vivant, un groupe doit s'organiser pour voler¹¹²⁵ ». C'est pour Barba une foi à toute épreuve qu'il veut pouvoir vivre. Ramakrishna enseigne : « On ne peut pas parvenir à la Réalisation lorsque le corps présente un petit défaut¹¹²⁶ » et « il y a des signes physiologiques qui indiquent celui qui arrivera à la foi et celui qui n'y atteindra pas. Les gens à type osseux, ceux qui louchent ou qui ont les yeux enfoncés, n'arrivent pas facilement à la foi¹¹²⁷ ». Afin de vivre cette foi, il faut s'attaquer aux défauts du corps et le purifier. Les acteurs Odin pratiquent ainsi le « training » qui « n'enseigne pas à jouer, à devenir bon acteur, il ne prépare pas à la création. Le training est un processus d'auto-définition, d'autodiscipline qui se manifeste par des actions physiques¹¹²⁸ », qui est « guidé par la subjectivité individuelle¹¹²⁹ ». Il « se compose d'une série d'exercices empruntés à la pantomime, au ballet, à la gymnastique, au sport, à la rythmique, au yoga, à la plastique¹¹³⁰ ». Il est un amalgame des techniques

¹¹²² *Ibid.*, p. 274.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 94.

¹¹²⁴ *Idem.*

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹¹²⁶ J. Herbert, *L'enseignement de Ramakrishna*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 182.

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 248.

¹¹²⁸ E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte*, *op.cit.*, p. 84.

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 75.

psychophysiologiques dans lesquelles s'intègrent les techniques des traditions scéniques orientales. Mais il ne s'agit pas de reproduire à l'identique les formes expressives. Il y a toujours « un affrontement entre discipline – la forme fixe de l'exercice – et dépassement de cette forme fixe, de ce stéréotype qu'est l'exercice. La motivation pour ce dépassement est individuelle, différente pour chaque acteur. C'est cette justification, cette motivation personnelle qui décide du sens du training¹¹³¹ ».

Ce training vise à transcender les obstacles corporels, à faire circuler spontanément les énergies biologiques, et à révéler une expressivité rythmique de l'organisme individuel : « Tout le corps doit alors agir, réagir, s'adapter, tous les sens en éveil, de sang-froid, travailler avec précision¹¹³² ». « C'est le corps entier qui pense, et ce qu'il pense est déjà action, réaction¹¹³³ ». Grotowski réclame : « Si vous pensez il faut penser avec le corps. Vous devez penser avec tout le corps, par les moyens d'action¹¹³⁴ ». Barba suit son maître et précise que « la pensée a un aspect physique : sa manière de se mouvoir, de changer de direction, de sauter : autrement dit son « comportement ». [...] La pensée doit traverser la matière de façon tangible ; non seulement se manifester dans le corps en action, mais traverser l'évident, l'inerte, ce qui va de soi lorsque nous imaginons, nous réfléchissons, nous agissons¹¹³⁵ ».

Ces deux metteurs en scène mettent en valeur le corps sur lequel repose principalement l'expressivité théâtrale. Il ne s'agit pas vraiment d'une maîtrise spectaculaire du physique, mais d'une révélation surprenante de l'impulsion du corps. Celle-ci est intangible et incompréhensible par l'intelligence, comme l'hermétisme. L'acteur ne peut la recevoir que par l'entraînement long et sévère qui lui permet d'aboutir à la contemplation de soi, à la subtilité nerveuse, à la manipulation physique et à la concentration extrême sur l'organisme. Malgré sa mysticité, Barba atteste la validité de cette sorte d'entraînement chez Grotowski :

J'ai appris à « voir », à pénétrer au delà de la surface, à scruter pour arriver au fond, à me concentrer pour reconnaître l'essentiel et distinguer le superflu du nécessaire. En ce temps-là je pensais qu'il faut collaborer avec la Providence ; mais la Providence ce n'est pas seulement ce qui te sauve du naufrage où tous les autres périssent, c'est aussi ce qui met tous les autres en sûreté et t'arrache la planche à laquelle tu t'agrippais pour te jeter dans un désert liquide. [...]

¹¹³¹ *Idem.*

¹¹³² *Idem.*

¹¹³³ *Ibid.*, p. 76.

¹¹³⁴ J. Grotowski, *op.cit.*, p. 168.

¹¹³⁵ E. Barba, *Le Canoë de Papier*, Saussan, L'Entretemps, 2004, p. 138

Tu dois être loyal envers la décision que tu as prise et l'assumer jusqu'à ses ultimes conséquences, parcourir jusqu'au bout le chemin qu'elle te trace. Je pensais à Lao-tseu, le vieillard-enfant qui laissait un buffle noir guider ses pérégrinations.¹¹³⁶

Certes, la Providence est une notion mystique et non scientifique, mais Barba y croit pour s'orienter lorsqu'il est égaré. Pour lui, les pratiques théâtrales sont pareillement des recherches de vie, dans lesquelles il est guidé consciemment et inconsciemment par les pensées hindouistes, dont il s'est imprégné, qui lui permettent d'échapper à l'impasse de la réalité connue uniquement par l'intellect. Elles se nourrissent de la réalité et de la divinité qui sont deux secteurs représentant harmonieusement cet univers. C'est ainsi, pour surmonter l'impasse de la réalité et atteindre la spiritualité, que Ramakrishna nous demande une soumission à Dieu : « Abandonnez tout à Dieu et soumettez vous à Lui ; ce sera la fin de vos peines et de vos angoisses¹¹³⁷ ». Il ne s'agit pas de superstition, mais de l'attitude qui conduit sagement à la transcendance, au naturel, au *Tao*. Par cette attitude vitale, le théâtre pour Barba n'est plus qu'un art où il pense « comment » créer l'esthétique (représentant la réalité), mais aussi « pourquoi » pratiquer cet art dans la vie (transcendant la réalité)¹¹³⁸. La recherche théâtrale est également une nécessité personnelle dont il lui faut suivre la forte intuition, comme la Providence, pour résister aux obstacles, aux incertitudes, et aux difficultés subies par le corps et l'esprit. Lorsqu'il aboutit à la transcendance, il retrouve ainsi la spiritualité, la vraie vie et se permet de se consacrer à l'autre. Voilà, ce qu'il apprend essentiellement pendant son apprentissage :

Quand on me demande aujourd'hui quelle est la chose essentielle que m'a enseignée Grotowski, je réponds que j'ai appris à résister, à m'opposer à l'esprit du temps, à ne pas me

¹¹³⁶ E. Barba, *La terre de cendres et diamants*, *op.cit.*, p. 38.

¹¹³⁷ J. Herbert, *op.cit.*, p. 255.

¹¹³⁸ « Pour Stanislavski, Brecht ou Grotowski il est impossible de séparer le *comment* du *pourquoi*. Comme chez tous les grands réformateurs, la complémentarité de ces deux termes est une force organique qui rend vivants leurs écrits et leurs spectacles pour qui les a vus. Le *comment* est la manière de cerner et de mettre-en-vision leur *pourquoi*. [...] La recherche, c'est non seulement trouver les moyens matériels d'exercer notre art, mais aussi nous forger, pour nous et pour ceux qui viendront après nous, un idéal qui transcende tous les alibis, toute la rhétorique et tous les arguments médiocres qu'il nous faut avancer face aux responsables politiques ou aux mécènes publics. Notre justification personnelle, même si elle est vague, ne compte que si elle laisse des traces, si elle forge des exemples sur lesquels d'autres puissent s'appuyer et utiliser comme bouclier pour leur propre combat, comme le fit Grotowski avec le laboratoire de Stanislavski ». E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte*, *op.cit.*, p. 63.

laisser briser et à maintenir en vie l'étincelle qui, pourtant cachée dans une lointaine province, allait enflammer dix, cent, mille autres personnes.¹¹³⁹

La transmutation de la source orientale de l'Odin Théâtre

Se modelant sur le Théâtre-Laboratoire de Grotowski, l'Odin Théâtre vise plus les recherches systématiques des techniques d'acteur que la représentation. Barba déclare : « nous allons montrer que nous étions des acteurs à travers notre travail de training, quand l'acteur est conduit par le flux de ses énergies, quand son poids et sa masse sont multipliés et se transforment en force qui rayonne autour de lui¹¹⁴⁰ » et « l'Odin Teatret s'intitule en effet « théâtre-laboratoire »¹¹⁴¹ ». Il se réfère aux grands réformateurs du théâtre occidental du 20^{ème} siècle, tels que Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Decroux, et Grotowski. Ceux-ci inventent une « pédagogie théâtrale », dont les exercices « sont une pure forme, une imbrication de développements dynamiques, sans trame, sans histoire. Ce sont de petits labyrinthes que le corps-esprit de l'acteur peut parcourir inlassablement pour incorporer une manière paradoxale de penser, pour s'écarter de son comportement quotidien et entrer dans le champ du comportement extra-quotidien de la scène¹¹⁴² ». En particulier, Barba reprend le terme « biomécanique » de Meyerhold, pour nommer une série d'actions physiques qu'il élabore avec ses acteurs. Il explique son intention :

Il s'agissait d'exercices très violents à caractère acrobatique, plus ou moins transformés par ce que nous imaginions être l'entraînement de l'acteur oriental. Partant de cet entraînement tel qu'il existait dans notre fantaisie, nous voulions parvenir à un rythme de travail intense, mais qui aurait la précision, l'économie de mouvement, la suggestivité et le pouvoir vocatif que nous attribuions à l'acteur oriental. [...] Nous utilisons ce terme pour mettre en branle notre imagination, pour nous stimuler.¹¹⁴³

Etant donné que les modes d'expression des traditions scéniques orientales sont plus riches que celles du théâtre occidental, les réformateurs s'y réfèrent sans cesse pour puiser les techniques adaptées à leur conception hardie. L'acteur oriental est souvent le premier modèle dans lequel ils transmutent les techniques découvertes comme source de la perfection du corps malléable et expressif. A propos de cette référence des théâtres orientaux, Barba s'intéresse plus aux théories et principes des techniques

¹¹³⁹ E. Barba, *La terre de cendres et diamants*, op.cit., p. 71.

¹¹⁴⁰ E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte*, op.cit., p. 125.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 59.

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 99.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 85.

qu'aux apparences gracieuses exotiques. Il les étudie non pas seulement sous l'aspect de l'esthétique, mais aussi de la terminologie et de l'anthropologie pour distinguer les nuances de l'origine des techniques entre le théâtre oriental et le théâtre occidental. Grâce à ces connaissances précises, il se permet de solliciter la subjectivité et l'intuition artistique de ses acteurs pour qu'ils puissent se projeter dans l'univers du théâtre asiatique :

Malgré mon expérience du théâtre oriental, et en particulier du Kathakali indien, je ne m'en suis pas inspiré directement. J'ai essayé de faire imaginer à mes acteurs ce théâtre de couleurs et d'exotisme, d'acrobaties et de religiosité, en faisant appel à leur subjectivité, à leur fantaisie.
1144

Dans le théâtre oriental, tous les modes d'expression scéniques dépendent principalement de la virtuosité de l'acteur, qui « est plongé dans une tradition qu'il doit respecter scrupuleusement¹¹⁴⁵ », reconnu et admiré pour cette raison par les spectateurs. Au contraire, la mise en scène occidentale est toujours renouvelée selon la pièce dans laquelle l'acteur « est, ou devrait être, créateur ; lorsqu'il affronte le texte à travers sa sensibilité et son expérience humaine, il révèle aux spectateurs un univers personnel et unique¹¹⁴⁶ ». Barba discerne cette différence majeure entre les deux théâtres et en déduit que le modèle des traditions scéniques orientales « ne peut pas être copié, transplanté. Il peut seulement être un stimulus, un point de départ¹¹⁴⁷ » pour le training :

Ce que nous appelons stimulus est un point de départ qui doit permettre à l'acteur de poursuivre seul, en toute liberté. C'est l'acteur seul qui, partant de ce point de départ, commence à choisir, à développer ses propres images, ses propres stimuli auxquels il réagit. [...] Ce que nous appelons stimulus est une image concrète, précise mais suggestive, qui fait appel à l'imagination de l'acteur. C'est un point de départ qui permet à l'acteur de prendre l'image initiale et de la greffer sur sa propre fantaisie, sur son univers intérieur, pour développer ses images à lui, ses associations à lui, qui sont autant de réaction vocales. De cette façon même si le point de départ, l'image initiale, est donné de l'extérieur, tout le processus se personnalise et devient expression individuelle de l'acteur et de son univers.¹¹⁴⁸

De fait, l'épiderme des traditions scéniques orientales, pour Barba, est peu important dans son application. Il intègre les techniques du jeu oriental dans le training non pas pour reproduire la même gestuelle symbolique, mais pour être source de l'énergie

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 85-86.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 86.

¹¹⁴⁶ *Idem.*

¹¹⁴⁷ *Idem.*

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 79-80.

biologique s'écoulant dans le corps de l'acteur, et devenant ainsi l'impulsion qui s'extériorise librement par des actions physiques et la voix. Celles-ci se dégagent de l'organisme de l'acteur individuel, sans la discrimination culturelle entre l'Orient et l'Occident. C'est la raison pour laquelle Barba, lorsqu'il travaille avec l'acteur oriental Sanjukta Panigrahi, pense : « Sanjukta n'est pas « une Indienne » : c'est Sanjukta. Depuis tant d'années que nous travaillons ensemble, c'est à peine si je me souviens qu'elle est indienne, et elle-même ne me perçoit que fugitivement comme un « Européen » De quoi s'agit-il ? D'interculturalisme ? D'humanisme ? De culture de travail ? Ce n'est pas seulement amour de l'autre. C'est le besoin de me connaître moi-même¹¹⁴⁹ ». Inlassablement, Barba souligne que le training est, pour soi, la nécessité personnelle qui concerne à la fois la physiologie et la psychologie. Bien qu'il incorpore les techniques du jeu oriental à ce training, il rappelle que l'acteur ne doit pas se focaliser aveuglément sur ces références orientales et chercher à avoir la même efficacité d'expression scénique. Afin d'aboutir à des résultats positifs de ce training, il est nécessaire de s'efforcer avant tout de prendre conscience des implications de ce travail artistique théâtral :

Aujourd'hui encore, l'acteur du Kabuki ou du Kathakali commence son apprentissage au même âge que l'enfant européen qui veut se consacrer à la danse classique. Les conséquences psychologiques et physiologiques sont évidentes. Aller au Japon ou en Inde et emprunter des exercices au Kabuki ou au Kathakali pour les adapter passivement à la tradition pédagogique européenne, en espérant que nos acteurs deviendront des « virtuoses » à l'égal de leurs collègues orientaux, n'a aucun sens. Ce ne sont pas les exercices en eux-mêmes qui sont décisifs – je ne le répéterai jamais assez –, mais l'attitude personnelle, cette nécessité intérieure qui, à un niveau émotionnel et avec une logique qui ne se laisse pas prendre au piège des mots, provoque et justifie le choix de ce métier.¹¹⁵⁰

Ayant été conditionné par une telle « attitude » de l'acteur oriental, l'acteur est ainsi capable d'obéir aux disciplines de son métier, d'affronter la difficulté, la peine, et la longueur du training, de s'efforcer de parfaire ses techniques, et de se consacrer totalement au théâtre, conformément aux exigences impitoyables de Barba :

J'exige d'un aspirant au métier d'acteur qu'il fasse preuve d'obstination et d'acharnement. Qu'il jette sa montre et se soumette à des rythmes de travail forcenés, qu'il meure au monde culturel qui l'a formé et renaisse acteur. Il doit être animé de visions et de valeurs personnelles ; il doit avoir la capacité de dominer les principes techniques pour les dépasser. Il devrait vivre sa journée comme si c'était la dernière et à la fois comme s'il avait l'éternité devant lui. C'est cette tension qui doit guider l'apprentissage ; le caractère inexorable d'un

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 161.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 86.

travail qui fuit la tentation de la facilité et aspire à l'essentiel, au détail qui à tout moment peut devenir le dernier mot, un testament.¹¹⁵¹

L'Odin Teatret est ainsi ascétique, un théâtre hors la routine, dont chaque acteur vise à chercher le sens véritable, que dès 1976 Barba définit comme Le « Tiers Théâtre »¹¹⁵². Ce terme « n'indique pas une tendance artistique, une « école » ou un style. *Il indique une manière de donner un sens au théâtre.* [...] Les réponses doivent être individuelles, traduites en actions qui nous appartiennent¹¹⁵³ ». « Inventer le sens, en fait, signifie avant tout savoir chercher le moyen de le trouver¹¹⁵⁴ ». Ce théâtre « a donc de nombreux ancêtres¹¹⁵⁵ » parmi lesquels sont les traditions scéniques orientales, même si elles sont méconnaissables dans les mises en scène de l'Odin Teatret.

L'acteur Odin

En 1964, Barba désire devenir metteur en scène. Bien que ses ressources soient très limitées, il fonde l'Odin Teatret, à Oslo, avec des acteurs refusés par le conservatoire national. Ces acteurs « sont issus du milieu « amateur », sans avoir traversé l'expérience démoralisante d'une école d'art dramatique et sans avoir appris la nonchalance des scènes académiques¹¹⁵⁶ ». Ils commencent de zéro et sont formés intensivement par Barba, qui ne les conduit pas vers le théâtre professionnel, mais le théâtre de « derviche »¹¹⁵⁷ :

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 100.

¹¹⁵² « Lorsqu'en 1976, j'ai commencé à parler d'un Tiers Théâtre, je presentais qu'il ne s'agissait pas d'une catégorie esthétique, ni même d'une catégorie sociologique des théâtres non alignés. Aujourd'hui, il m'apparaît clairement que le caractère essentiel du Tiers Théâtre est la construction autonome d'un sens qui ne reconnaît pas les limites que la société et la culture environnantes assignent à l'art de la scène. Cette recherche de sens rapproche de nombreux théâtres et artistes d'aujourd'hui et d'hier. Peu importe le nom sous lequel il se rassemblent, peu importe qu'on dise de certains qu'ils sont « grands » et d'autres « petits », « mineurs » ou « obscurs ». Ce qui compte, c'est ce trait commun qui leur fait fuir la force centripète de la planète Théâtre. Ils sont, tous ensemble, l'image du théâtre qui apporte une réponse vitale au désarroi et à l'angoisse du démon de midi : un théâtre qui ne succombe pas à la dernière et à la plus périlleuse des illusions – celle de sa petitesse –, mais tire de cette constatation la force et l'intelligence pour se transcender ». *Ibid.*, p. 238.

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 220.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 240.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 238.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁵⁷ « [...] Le théâtre, c'est le nom du derviche. Mes camarades de l'Odin Teatret et moi-même, nous essayons de marcher sur le fleuve, sur les eaux tourbillonnantes de l'histoire et de nos vulnérables convictions ». *Ibid.*, p. 46

Ils travaillent de 9 heures à 16 heures et de 17 heures à 20 heures. Le training est une pratique : acrobatie, gymnastique, sport, danse classique, rythmique, plastique, improvisation, scènes réalistes, hygiène vocale et exercices de concentration (psycho-technique). [...] Chaque étudiant est le maître de lui-même et des autres, sous la direction du metteur en scène. Ici, la pédagogie, c'est l'étude consciente de son propre corps, des mécanismes musculaires, des lois psycho-physiques qui déterminent ces mécanismes, des façons de les contrôler et de les transformer en instrument d'expression artistique.¹¹⁵⁸

Bien qu'un tel mode de fonctionnement théâtral soit proche de celui du Théâtre-Laboratoire de Grotowski (jamais Barba n'évite d'en parler¹¹⁵⁹), l'Odin Teatret ne vise pas simplement à s'orienter vers ce modèle, mais aussi vers une nouvelle aventure, à laquelle « l'important c'est qu'au bout du chemin tu ne rencontres pas le modèle, mais toi-même¹¹⁶⁰ ».

Dans ce théâtre, le training est fondamental car « les exercices sont pareils à des amulettes que l'acteur porte sur soi, non pas pour les montrer, mais pour en tirer certaines qualités d'énergie qui lentement vont créer un second système nerveux. Un exercice est fait de mémoire – avant tout mémoire du corps. Un exercice devient mémoire qui agit à travers le corps tout entier¹¹⁶¹ ». Afin d'enrichir ces exercices du training, depuis son apprentissage, Barba a déjà commencé « à rédiger [ses] observations sur le Kathakali et à adapter certains « exercices » pour le training du Teatr Laboratorium¹¹⁶² ». A propos de la norme de l'Odin, il prend également exemple sur l'acteur Kabuki qui travaille « dans une atmosphère confinée, sans aucune possibilité de contact avec les acteurs d'autres formes théâtrales, Nô ou théâtre moderne, dans une stricte hiérarchie professionnelle figée dans des dynasties familiales, dont la mentalité contraste avec la vocation d'efficacité industrielle du Japon contemporain. Il en va de même pour l'acteur Kathakali¹¹⁶³ ». Barba voit qu'en Orient, la tradition professionnelle répondant à la culture nationale historique conserve le prestige et la valeur artistique du théâtre. Elle est respectable du fait de son autonomie, sa conviction et son obstination. Elle est la seule autorité pour développer, modifier, codifier, et transformer les principes et les techniques. Se

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 33-34.

¹¹⁵⁹ « Lorsqu'à d'autres occasions je montre des spectacles de l'Odin et que je présente donc des résultats, je sais que je cours le risque d'offrir, sans le vouloir, des modèles. Mais il ne faut pas oublier que je suis moi aussi parti d'un modèle qui s'appelait Grotowski ». *Ibid.*, p. 96.

¹¹⁶⁰ *Idem.*

¹¹⁶¹ *Ibid.*, p. 99.

¹¹⁶² E. Barba, *La terre de cendres et diamants*, *op.cit.*, p. 81.

¹¹⁶³ E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte*, *op.cit.*, p. 86.

modelant sur ces théâtres asiatiques, les acteurs Odin cherchent d'abord à exploiter des techniques :

Au début de notre activité, nous croyions nous aussi au « mythe de la technique », quelque chose qu'on peut acquérir, posséder, et qui permettrait à l'acteur de maîtriser son propre corps, d'en prendre conscience. A cette époque nous pratiquions des exercices visant à dilater les yeux pour accroître leur expressivité, comme je l'avais vu en Inde par les acteurs Kathakali.¹¹⁶⁴[...] Cette foi dans la technique comme une sorte de pouvoir magique qui allait rendre l'acteur invulnérable, nous a guidé aussi dans le domaine de la voix. Au début nous avons suivi les pratiques du théâtre oriental en imitant simplement certains timbres de voix.
1165

L'acteur oriental, qui transforme les diverses sortes d'expression artistique en jeux suggestifs, maîtrise des techniques corporelles surprenantes et obtient ainsi une forte expressivité scénique, par laquelle il se distingue de l'acteur occidental. A la différence des metteurs en scène précédents, comme Appia, Craig, et Meyerhold qui comprennent ces caractéristiques de l'acteur oriental, en général par des connaissances livresques et par l'assistance à quelques spectacles, Barba les saisit par l'imprégnation culturelle pendant ses voyages en Asie :

Après la création de l'Odin Teatret en 1964, je fis de nombreux voyages en Asie (Bali, Taïwan, Sri Lanka, Japon) pour des raisons de travail. Je vis beaucoup de théâtre et de danse. Pour un spectateur européen, il n'y a rien de plus suggestif qu'un spectacle traditionnel asiatique *vu dans son contexte*, en plein air, souvent dans une atmosphère tropicale, avec un public nombreux qui réagit chaleureusement, une musique lancinante qui fascine le système nerveux, des costumes somptueux qui charment le regard, des interprètes qui incarnent l'unité acteur-danseur-chanteur-narrateur.¹¹⁶⁶

Toutes les expressions scéniques orientales sont enseignées par les maîtres, représentants de la tradition. Bien qu'ils respectent la même tradition, chacun d'entre eux a ses principes familiaux et ses techniques particulières. Au moyen d'exercices longs, stricts et laborieux, l'acteur oriental s'enracine physiquement et mentalement dans les jeux familiaux traditionnels pour qu'il puisse les interpréter répétitivement sans altération. Il en hérite et s'y adapte totalement, en révélant ainsi certaines caractéristiques typiques de la famille. C'est ce qui permet à Barba d'« entrevoir les limites auxquelles peut parvenir l'acteur¹¹⁶⁷ ». Les acteurs Odin, comme l'acteur oriental, sont formés longtemps et sévèrement par les exercices du training créés par

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 87.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 88.

¹¹⁶⁶ E. Barba, *Le Canoë de Papier*, Saussan, L'Entretemps, 2004, p. 22

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 264.

Barba. Ils se rattachent naturellement à la « tradition » du théâtre d'Odin et reflètent ainsi des caractéristiques familiales :

A l'Odin Teatret, en effet, après quelques années de *training*, les acteurs ont tendance à prendre une position où les genoux, très légèrement pliés, retiennent le *sats*¹¹⁶⁸, l'impulsion d'une action qu'on ignore encore et qui peut aller dans n'importe quelle direction : sauter ou s'accroupir, faire un pas en arrière ou de côté ou encore soulever un poids. [...] Cette familiarité avec le *sats* des acteurs de l'Odin, caractéristique commune à leurs techniques individuelles, m'a aidé à me frayer un passage au milieu de l'opulence des costumes et des stylisations envoûtantes des acteurs-danseurs asiatiques, et à voir des genoux pliés. C'est ainsi que me fut révélé un premier principe de l'Anthropologie Théâtrale : l'altération de l'équilibre.¹¹⁶⁹

Chez les acteurs Odin, Barba découvre cette caractéristique commune physique. Etant donné que « le training ne peut être qu'individuel¹¹⁷⁰ », il ne cherche pas adapter son acteur à n'importe quelle séquence traditionnelle de gestes qui limiterait sa propre impulsion. La référence aux gestuelles traditionnelles d'Orient, dans l'Odin Théâtre, ne vise qu'à développer la malléabilité physique, la sensibilité nerveuse et musculaire, et à faire saisir comment appliquer les principes et les techniques dans le training. Même si les acteurs Odin arrivent à les appliquer parfaitement, ils ne prétendent pas devenir des acteurs orientaux :

Dans notre théâtre il n'y a pas d'enseignants ; ce sont les acteurs eux-mêmes qui ont élaboré le training. Les plus anciens donnent des conseils et mettent leur expérience au service des plus jeunes. Assisté par un acteur plus ancien, le jeune commence à assimiler une série d'exercices déterminés, puis quand il les maîtrise, il peut alors les individualiser, les faire siens, selon son propre rythme et son approche personnelle du travail.¹¹⁷¹

De cette manière, la source des théâtres asiatiques n'est plus exotique, celle d'une culture et d'une région géographique radicalement différentes de l'Occident. Elle n'est qu'un « point de départ » ou un « stimulus » appliqué à la physiologie humaine, voire biologique. En appliquant les principes et les techniques orientaux, les acteurs Odin n'envisagent plus l'opposition Orient/Occident, mais ne poursuivent qu'un objectif : le training. A propos de ce stimulus, l'actrice de l'Odin Julia Varley

¹¹⁶⁸ « Le *sats* c'est le moment où l'acteur est pensée/agie par l'organisme tout entier qui, même dans l'immobilité, réagit par des tensions. C'est l'instant où l'on est décidé à faire. Il se produit alors un investissement musculaire, nerveux et mental tendu déjà vers un objectif ; une tension et une concentration d'où jaillira l'action ; un ressort sur le point de se déclencher. C'est l'attitude du félin prêt à bondir, à reculer ou à revenir à une position de repos ; celle d'un athlète, d'un joueur de tennis ou d'un boxeur, immobile ou en mouvement, prêt à réagir ». *Ibid.*, p. 96-102.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁷⁰ E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte*, *op.cit.*, p. 88.

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p. 76.

confie : « j'ai appris à agir et à réagir, à modeler l'énergie à travers la totalité de ma présence physique et vocale. J'observe ce qui se passe autour de moi et je le transforme en stimulation. Je projette dans l'espace d'autres personnes, des êtres fantastiques, des animaux et des objets, avec lesquels j'établis une interaction, même si je suis seule¹¹⁷² ». Il s'agit ainsi de l'énergie en action dans l'espace-temps matérialisée par le corps et la voix, la présence de l'acteur : le « corps-en-vie » qu'observe Barba chez les acteurs Odin :

Sceptique et désarçonné, j'observais ces échappées de styles exotiques, hâtivement appris. Je remarquais que lorsqu'un de mes acteurs exécutait une danse balinaise, il entrait dans un autre squelette/peau qui conditionnait sa façon de se tenir debout, de se déplacer, de devenir « expressif » à mes yeux. Puis il s'en libérait et entrait dans le squelette/peau de l'acteur Odin. Néanmoins, en passant d'un squelette/peau à un autre, et en dépit des différences d'« expressivité », il appliquait des principes identiques. L'application de ces principes conduisait dans les directions les plus variées. Je voyais des résultats qui n'avaient rien de commun entre eux sinon la « vie » qui les animait.¹¹⁷³

Dans l'Odin Teatret, l'identité de l'acteur oriental et de l'acteur occidental s'estompe ainsi dans leur organicité individuelle. C'est l'« acteur Odin » qui fait le training, en cherchant à dépasser toute imitation culturelle, traditionnelle, et personnelle comme l'explique Barba : « Dans la tradition orientale et dans la tradition occidentale on décrit de manière identique la découverte de ses propres forces : dépasser le maître en montant sur ses épaules. Et ce faisant, suivre ou écarter l'éthos appris¹¹⁷⁴ ». Après ce dépassement, l'acteur pourra trouver un nouveau sens au théâtre. Ce sens qu'il s'approprie ne dépend plus d'une évolution de la tradition théâtrale. De la sorte, « nous pouvons nous convaincre que nous ne sommes pas les héritiers d'une Grande Tradition, mais « qu'il existe un héritage de nous à nous-mêmes »¹¹⁷⁵ ». Ce théâtre à nouveau sens, voilà ce qui définit le « Tiers Théâtre »¹¹⁷⁶.

¹¹⁷² J. Varley, *Pierres d'eau*, Montpellier, L'Entretemps, 2009, p. 83.

¹¹⁷³ E. Barba, *Le Canoë de Papier*, *op.cit.*, p. 23.

¹¹⁷⁴ E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte*, *op.cit.*, p. 92.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 233.

¹¹⁷⁶ « Il y a un théâtre qui vit cette condition, qui n'incarne pas un patrimoine aux lointaines origines, qui ne se rattache pas à une tradition pour la reproduire ou la réfuter, pour la renier dialectiquement ou pour la renouveler : c'est le Tiers Théâtre ». *Ibid.*, p. 233.

Le théâtre eurasien

Abandonnant l'enseignement académique, Barba préfère apprendre le théâtre avec Grotowski, pourtant qualifié de charlatan par une certaine critique. La pensée théâtrale de Barba se tourne clairement vers l'opposition à la convention occidentale. Sous l'influence de Grotowski, le théâtre est pour lui un lieu sacré où l'acteur est « saint » et cherche à se purifier, à s'affranchir de tout obstacle du corps et de l'esprit. Ce théâtre est atypique, il faut lui redonner une nouvelle identité. Comme nous l'avons mentionné, en 1955 Barba est guidé par son aspiration vers la spiritualité de Ramakrishna, en 1963 il voyage en Inde où il rencontre définitivement le Kathakali. Il s'en inspire, en créant des exercices intégrés dans la formation de l'acteur du Théâtre-Laboratoire et l'Odin Teatret. Une telle méthode et pratique qui incorporent la référence au théâtre oriental dans le théâtre occidental, favorise les recherches de Barba et de Grotowski. Ce dernier crée ainsi *Le Prince constant* et *Apocalypsis cum figuris* qui font date dans l'histoire théâtrale. Comme une genèse, selon Barba, « pourrait être aussi une façon d'introduire l'histoire de l'Odin Teatret comme théâtre eurasien¹¹⁷⁷ » :

Je sortais de l'expérience de Grotowski, à Opole, où depuis 1961 j'avais assisté à l'invention d'une nouvelle identité du théâtre qui cherchait à pallier cette perte de sacralité du théâtre. Et ici, dans le Kerala, la sacralité devenait une paisible et sereine irrévérence. Mon incapacité à comprendre me surprenait plus encore que la beauté du spectacle. Pourquoi étais-je fasciné alors que je ne comprenais ni l'histoire que jouaient les acteurs, ni le sens de leur message ? Qu'est-ce qui me subjuguait, dans l'atmosphère de gare indienne, et contredisait toutes mes idées sur le théâtre et sur la sacralité ?¹¹⁷⁸

Le théâtre indien étant essentiellement la danse de Shiva, il n'est selon Albertine Gaur, « depuis ses débuts mêmes, qu'une forme du culte, un moyen de communiquer avec l'Esprit¹¹⁷⁹ ». Certes, Barba s'extasie devant le Kathakali s'exprimant par la danse sacrée de la tradition religieuse, mais il ne ressent pas ce théâtre comme un mystère impénétrable d'une culture étrangère. Il comprend, de façon pragmatique, que le prestige de Kathakali provient de ce que des « adolescents à peine sortis de l'enfance,

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 276.

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 275.

¹¹⁷⁹ A. Gaur, « Les danses sacrées en Inde », in *Les danses sacrées*, dir. J. Cazeneuve, Pris, Seuil, 1963, p. 328.

par une répétition obstinée d'exercices, de pas, de chants, de prières et d'offrandes cristallisaient leur *ethos* en comportement artistique et attitude éthique¹¹⁸⁰ ».

Bien que l'Inde soit le pays où Barba se rend dans une recherche de spiritualité, et découvre ainsi la sacralité de Kathakali, ce pays ne l'introduit pas dans une pensée occulte, mystique ou idéaliste car Barba est « indifférent à toute religion, déjà agnostique¹¹⁸¹ ». Autrement dit, il reste rationnel. D'ailleurs, le Kathakali qui se nourrit de la pensée hindoue s'opposant à la logique scientifique de la pensée occidentale, représente des formes fantastiques d'abstraction. Celle-ci est, de fait, aussi concrète que le réalisme occidental comme l'explique Romain Rolland :

La Réalité qu'elle vise est la transcendante. Mais que l'on n'oppose point le réalisme d'Occident à l'idéalisme de l'Inde ! Ce sont deux réalismes. Et les Indiens sont, essentiellement, des réalisateurs. Ils se contentent malaisément de l'idée abstraite ; et leur façon d'y atteindre emprunte volontiers les procédés d'une jouissance et d'une possession sensuelle. Il leur faut voir, entendre, goûter et toucher les idées. La richesse de leur sensualité, le pouvoir extraordinaire de leur imagination et de leur intuition visualisée, dépasse de beaucoup ceux d'Occident.¹¹⁸²

Pour les hindous, la pensée n'est pas le seul moyen pour connaître ce monde. Ils peuvent également dépasser la pensée logique et saisir abstraitement l'objectif par l'organe sensoriel. C'est ainsi que le corps doit être exercé, comme l'esprit, pour éprouver vraiment la variété dans cet univers. Malgré l'abstraction comme l'imaginaire, il s'agit de la réalité. Près d'une trentaine d'années plus tard, Barba réfléchit sur l'influence de *La vie de Ramakrishna* sur lui. Il reconnaît ce qui a marqué sa recherche théâtrale :

L'auteur ne s'abandonnait pas aux images sublimes et aux expressions suggestives. Il n'opposait pas l'étroitesse de la raison scientifique aux horizons infinis de l'esprit. Il n'opposait pas l'Inde à l'Europe, l'Orient à l'Occident. Il traitait avec la même vitalité concrète et le même bon sens, aussi bien les expériences extraordinaires du protagoniste que les descriptions de la nature ou l'histoire de l'Inde moderne. Il parlait des muscles et des nerfs impliqués dans l'extase. Il montrait Vivekananda palpant les muscles de ses aspirants élèves avant de les admettre pour les expériences spirituelles. Mais surtout il insistait sur l'idée de réalisation. Pour lui la distinction entre réel et idéal n'avait pas de sens. Ramakrishna avait été un réalisateur.¹¹⁸³

¹¹⁸⁰ E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte*, op.cit., p. 264.

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p. 271.

¹¹⁸² R. Rolland, op.cit., p. 56.

¹¹⁸³ E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte*, op.cit., p. 277-278.

Remettre l'Orient et l'Occident sur le même horizon, sans les opposer de façon binaire, mais trouver leur correspondance dans la réalisation, telle est la pratique théâtrale de Barba. Les traditions scéniques orientales ne sont plus considérées par Barba comme des formes d'art supérieur intangible et indéfrichable, mais sont « objet d'une expérimentation directe¹¹⁸⁴ » pour le théâtre occidental. C'est la raison pour laquelle Barba se confronte aux théâtres asiatiques pour apprendre le secret de la conciliation, du théâtre eurasien :

Je confrontais notre théâtre et le leur. Aujourd'hui, le terme même de « confrontation » me paraît impropre parce qu'il sépare les deux faces d'une même réalité. Je peux dire que « je me confronte » aux traditions indiennes ou balinaises, chinoises ou japonaises si je compare les épidermes des théâtres, les diverses conventions, les innombrables formes des spectacles. Mais si je considère ce qui se trouve derrière ces épidermes lumineux et séduisants, si je mets à découvert les organes qui les tiennent en vie, alors les deux faces de la confrontation se fondent en un profil unique : un théâtre eurasien.¹¹⁸⁵

Dans la définition du Tiers Théâtre, Barba initie des démarches conceptuelles. Ce théâtre « n'indique pas une tendance artistique », mais « une manière de donner un sens [personnel] au théâtre »¹¹⁸⁶. Au contraire, le théâtre eurasien précise la tendance de Barba à concilier dans la pratique le théâtre oriental et le théâtre occidental. En parlant du théâtre eurasien, Barba développe sa façon globale de concevoir l'union du théâtre oriental et du théâtre occidental à travers des méthodes pragmatistes. Effectivement, depuis la seconde moitié du 19^{ème} siècle, les caractéristiques de l'art oriental opposées à celles de l'art occidental inspirent sans arrêt certains artistes occidentaux, qui cherchent à faire évoluer la convention occidentale artistique du réalisme. Mais, selon Nicolas Savarese, il faut dire que « l'opposition historique entre l'Orient et l'Occident est - à partir du début du 20^{ème} siècle - une opposition qui dans le domaine du théâtre s'est érodée sans cesse et qui a été précédée et accompagnée par différentes vicissitudes d'échanges culturels, d'exotismes, de fertiles ou grotesques malentendus¹¹⁸⁷ ». Malgré tout, cette opposition enrichit la création des metteurs en scène radicaux, en créant de nouvelles esthétiques marquées de l'étiquette avant-

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 264.

¹¹⁸⁵ *Idem.*

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 220.

¹¹⁸⁷ Nicola Savarese, « Théâtre eurasien », in *l'Encyclopédie Treccani*, volume de mise à jour 2000, p. 815-817. Article accessible au 22/03/2011 sur le site :

<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la-a-propos-des-influences-orient/theatre-eurasien>

gardiste ou contemporaine. Autrement dit, en s'appuyant sur les traditions scéniques orientales, ces innovateurs du théâtre occidental rejettent leur tradition classique et instaurent ainsi une nouvelle tradition. Cette dernière n'est plus ni occidentale et ni orientale, elle est eurasiennne comme l'indique Barba :

Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Craig, Artaud, Brecht, Decroux, Julian Beck, Grotowski, ne constituent pas, pour être précis, ce qu'on appelle la « tradition occidentale ». Évidemment, ils n'appartiennent pas non plus à la tradition orientale. Ils sont théâtre eurasiennne : Orient et Occident ne peuvent plus être séparés.¹¹⁸⁸

Barba précise qu'« on peut penser au théâtre en termes de traditions ethniques, nationales, collectives ou même individuelles. Mais si l'on cherche à travers lui à comprendre sa propre *identité*, on doit adopter une pensée contraire et complémentaire, elle aussi essentielle, c'est-à-dire penser son propre théâtre dans une dimension transculturelle, dans le flux d'une « tradition des traditions »¹¹⁸⁹ ». Pour accéder à cette source de création, on devra puiser à la « tradition des traditions », de même que Grotowski explore dans le théâtre « les sources de la source des techniques¹¹⁹⁰ ». De la sorte, le théâtre eurasiennne est global et uni et ne concerne plus l'Orient et l'Occident, mais le théâtre est la profession identifiant Barba. Parce que, pour lui, le théâtre est la « patrie ». Celle-ci « s'est agrandie. Elle n'est pas faite de terre, de géographie. Elle est faite d'histoire, de personnes¹¹⁹¹ ». Il décrit ainsi sa relation de travail avec l'acteur : « En réalité la vraie collaboration commence quand j'ai oublié les traditions, les distances géographiques et culturelles et quand toutes les différences s'incarnent dans l'individualité de la personne qui est en face de moi¹¹⁹² » et « je ne collabore pas avec la danse Odissi ou le théâtre indien, mais avec Sanjukta Panigrahi que je perçois comme une compatriote¹¹⁹³ ». Dans cette « patrie », « l'identité peut se développer sans contrarier notre nature, mais en élargissant les frontières qui la définissent. Il suffit de regarder de l'extérieur, de pays ou d'usages lointains ou simplement différents, pour découvrir les possibilités latentes d'un théâtre

¹¹⁸⁸ E. Barba, *Le Canoë de Papier*, *op.cit.*, p. 76.

¹¹⁸⁹ E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte*, *op.cit.*, p. 264.

¹¹⁹⁰ Voir *supra*, p. 278.

¹¹⁹¹ E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte*, *op.cit.*, p. 161.

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 277.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 161.

eurasien¹¹⁹⁴ ». En un mot, Barba considère le théâtre comme sa patrie dans laquelle il travaille et recherche, et qu'il décrit ainsi :

« Théâtre eurasien » n'indique pas les théâtres compris dans un espace géographique, dans le continent dont l'Europe est une péninsule, mais suggère une dimension mentale, une idée active dans la culture théâtrale moderne. Elle rassemble ces théâtres qui sont devenus, pour ceux qui sont penchés sur la problématique de l'acteur, des références classiques pour la recherche : de l'Opéra de Pékin à Brecht, du mime moderne au Nô, du Kabuki à la biomécanique de Meyerhold, de Delsarte au Kathakali, du ballet au Butoh, d'Artaud à Bali... Cette « encyclopédie » s'est constituée en puisant dans le répertoire des traditions scéniques européennes et asiatiques. Que cela nous plaise ou non, que ce soit juste ou injuste, les choses se sont passées ainsi. En parlant de « théâtre eurasien », nous constatons une unité entérinée par notre histoire culturelle. Nous pouvons briser ses limites, nous ne pouvons pas les ignorer. Pour tous ceux qui au 20^{ème} siècle se sont penchés sérieusement sur le problème de l'acteur, les frontières entre « théâtre européen » et « théâtre asiatique » n'existent pas.¹¹⁹⁵

La recherche de l'Anthropologie Théâtrale

Chez Barba, les influences de Grotowski et du théâtre oriental sont évidentes et indéniables. Le premier l'initie à sa conception éthique d'un théâtre hors norme, art qui nécessite une ascèse obstinée. L'essence de cette sorte de théâtre est la recherche, pour l'acteur, à travers les épreuves du corps et de l'esprit, du sens de la vie. Barba nomme ce théâtre le Tiers Théâtre. Quant au théâtre oriental, Barba s'en inspire pour élaborer des formations spécifiques de ses acteurs du Théâtre Odin, les acteurs eurasiens. Grotowski et le théâtre oriental sont les sources de Barba auxquelles il se réfère sans cesse pour dynamiser son travail théâtral, comme il l'avoue : « pour moi, l'une des façons de rester vivant c'est de ne pas m'éloigner de mes origines¹¹⁹⁶ ». C'est ainsi que, lorsqu'il parle de l'origine de l'Anthropologie Théâtrale, il se rappelle son émotion dès qu'il a vu le Kathakali au Kerala :

Plus encore que la beauté des spectacles, c'était mon incapacité à comprendre qui me surprenait. Pourquoi étais-je, moi spectateur européen, hypnotisé par ces acteurs alors que je ne comprenais ni l'histoire qu'ils représentaient, ni le sens de leur message, ni leur langue, ni les conventions du jeu ? Qu'est-ce qui me tenait rivé à chaque geste, à chaque pas, danse ou dialogue de sourds-muets de ces acteurs ? Était-ce leur technique qui me clouait pendant tout une nuit, assis au milieu d'un public qui s'endormait ou se levait sans arrêt pour se dégourdir les jambes, pour manger ou pour boire ? C'est à ces questions que se résume la véritable influence du Kathakali sur moi. Pendant de longues années elle sont restées vivantes et puis

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 266.

¹¹⁹⁵ E. Barba, *Le Canoë de Papier*, *op.cit.*, p. 81.

¹¹⁹⁶ E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte*, *op.cit.*, p. 96.

elles ont resurgi dans d'autres contextes et m'ont conduit vers une tentative de réponse que j'ai appelée Anthropologie Théâtrale.¹¹⁹⁷

En 1966, l'Odin Theatret part d'Oslo pour se réinstaller à Holstebro où Barba, en 1979, fonde *International School of Theatre Anthropologie* (ISTA), (Ecole Internationale Anthropologie Théâtrale), dans laquelle il vise à faire une « étude *sur* l'acteur et *pour* l'acteur ». L'Anthropologie Théâtrale « est une science pragmatique qui devient utile quand elle permet à l'historien du théâtre de toucher du doigt le processus de la création et quand, dans ce même processus, elle accroît la liberté de l'acteur »¹¹⁹⁸. Dans cette école, « sa conception et son organisation prévoient les échanges d'expériences les plus variées : orientales/occidentales, générations anciennes/génération nouvelles, théâtre traditionnel/théâtre de groupe, pratique/théorie. Toutes viennent des personnes qui ressentent la nécessité de nouvelles incitations ou le besoin de voyager dans le monde souterrain de l'art de l'acteur¹¹⁹⁹ ». Par ces explications, nous pouvons remarquer l'intention principale de Barba à propos de cette école d'Anthropologie Théâtrale : une recherche scientifique approfondie sur toutes les techniques corporelles universelles pour découvrir des principes, applicables au training de l'acteur, favorisant l'expressivité biologique. Par rapport aux autres metteurs en scène précédents, Barba étudie de façon plus professionnelle le théâtre oriental. En effet, il l'apprend comme un artisan qui étudie directement dans les troupes traditionnelles ou collabore étroitement avec les maîtres orientaux. Il n'ignore surement pas le problème religieux, social, culturel, national, et ethnologique¹²⁰⁰, mais il focalise l'essentiel de sa recherche sur les techniques globales du théâtre. « Il est donc possible de mener une recherche de type scientifique qui se propose de cerner les principes qui, *dans la pratique*, constituent la base du

¹¹⁹⁷ E. Barba, *La terre de cendres et diamants*, *op.cit.*, p. 80.

¹¹⁹⁸ E. Barba, *Le Canoë de Papier*, *op.cit.*, p. 37.

¹¹⁹⁹ E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte*, *op.cit.*, p. 95.

¹²⁰⁰ « Il serait stupide, par exemple de s'interroger sur la « signification » d'un théâtre indien hors du contexte de la culture où il se fait et où il plonge ses racines, sans connaître la littérature, les conflits sociaux, la religion, l'histoire dans laquelle il est inséré, et surtout sans une connaissance approfondie de la langue. Mais tout autres seront les instruments et le contexte à mettre en œuvre, si l'on s'interroge sur l'influence que certains théâtres indien ont pu avoir sur les théâtres européens du 19^{ème} ou du 20^{ème} siècle. Ces contextes de référence et ces instruments seront encore différents si nous regardons ce qui peut être utile à d'autres acteurs dans la pratique des acteurs indiens ou ce qui est commun aux uns et aux autres et pourrait être un bon principe pour orienter le travail de l'acteur en tant que tel ». E. Barba, *Le Canoë de Papier*, *op.cit.*, p. 80.

comportement scénique¹²⁰¹ ». La recherche de l'Anthropologie Théâtrale se fonde donc sur une vision eurasiennne du théâtre.

Etant donnée la richesse de l'expressivité scénique du théâtre oriental, peu connue en Occident, « dans le cadre des activités de l'ISTA et des discussions sur l'Anthropologie Théâtrale, les théâtres asiatiques retiennent particulièrement l'attention¹²⁰² ». Mais il ne s'agit pas d'une « orientalisation » du théâtre occidental. Dans cette école, l'acteur n'apprend pas comment interpréter les jeux traditionnels orientaux comme un acteur authentique de cette tradition.

Il « apprend à apprendre »¹²⁰³ en cherchant comment acquérir la connaissance précise des traditions scéniques orientales et comment pratiquer scrupuleusement les principes des techniques, comme l'artisan qui personnalise les techniques traditionnelles qu'il a apprises fidèlement, en connaissant le secret de son métier artistique, le théâtre, la « patrie » :

Tout artisan appartient à la culture de son temps mais aussi à celle de son activité artisanale. Il a une identité culturelle et une identité professionnelle. C'est pourquoi il peut reconnaître comme ses « compatriotes », les artisans qui dans divers pays exercent le même métier que lui.

¹²⁰⁴

Pour l'acteur, « l'énergie est un *comment* et non un *quoi*. Comment se déplacer. Comment rester immobile. Comment mettre-en-vision sa propre présence physique et la transformer en présence scénique et donc en expression. Comment rendre visible l'invisible : le rythme de la pensée¹²⁰⁵ ». L'acteur professionnel est ainsi celui qui sait comment dompter techniquement l'énergie cinétique de son corps, en la transformant en actions physiques, en action de « *kraft* »¹²⁰⁶. Dans la représentation, les jeux d'acteur, de fait, sont des dynamismes cénesthésiques de nerfs et de muscles se traduisant par des comportements spontanés. Afin de connaître ces derniers, « l'Anthropologie Théâtrale désigne un nouveau secteur de recherche : l'étude du comportement pré-expressif de l'être humain en situation de représentation

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 81.

¹²⁰² *Idem.*

¹²⁰³ « En réalité, *apprendre à apprendre* est essentiel pour tout un chacun. C'est la condition pour dominer son propre savoir technique et ne pas être dominé par lui ». *Ibid.*, p. 30.

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 89.

¹²⁰⁶ « *kraft* est un mot norvégien qui signifie force, puissance, énergie – comme l'énergie électrique ou psychique – ou comme l'ode qu'on perçoit quand on est près d'un enfant qui joue ou d'un adulte heureux ». E. Barba, *Brûler sa maison*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 34.

organisée¹²⁰⁷ ». Bien que l'énergie du corps soit invisible, charnelle et mentale, Barba la traite de matériel et cherche à codifier les principes technologiques en « traité » s'appliquant au training de l'acteur, pour que celui-ci puisse « apprendre à apprendre », de façon scientifique cette profession. Il fouille dans les théâtres asiatiques pour trouver les terminologies décrivant en détails certains concepts, principes, méthodes et techniques du jeu d'acteur. Il analyse la nuance entre les termes comparables de différentes langues qui signifient apparemment la même chose, par exemple : *lasya* et *tandava* (indien), *manie* et *kerá* (balinais), Anima et Animus (latin), malgré leurs nuances de signification, signifient communément « délicats » et « vigoureux » et aussi :

Nous pourrions utiliser le terme « training » comme les Balinais utilisent le terme *agem*, attitude. Ils parlent de deux *agem* : *agem* du corps et *agem* de l'esprit. Le maître I Made Pasek Tempo dit *agem mati* (*agem* mort), quand il veut désigner un acteur qui n'a pas réussi à accoupler et à accorder les deux *agem*. Ce mot dérive de *agama*, loi, religion, la Voie, ce qui relie. *Agem* a en effet le double sens qu'a dans les langues européennes l'expression « prendre position », du point de vue moral aussi bien que physique.¹²⁰⁸

En Orient, les expressions scéniques traditionnelles sont enseignées généralement par la démonstration directe et de manière verbale. Il est obligatoire de s'assurer que la transmission et la conservation sont correctes et exactes sans altération. Pour cette raison, les langages orientaux véhiculent des principes et des techniques du jeu de l'acteur plus précis qu'en Occident. Par l'explication sémantique et étymologique des langues orientales, certains concepts abstraits et ambivalents du théâtre occidental peuvent être repensés en concepts concrets accessibles, méthodiques, et praticables. Surtout, la « pensée paradoxale » en Orient qui concilie deux facteurs antagonistes peut rompre le caractère stéréotypé de la pensée occidentale. Les pensées orientale et occidentale peuvent se compléter et cumuler ainsi leurs avantages. L'acteur peut dépasser la pensée rationnelle logique occidentale et « penser avec le corps », dans lequel circulent les énergies spirituelles (vigueur) et physiques (force). Dès lors, « l'esprit n'est pas seul à se souvenir. Il existe aussi une mémoire dans ce nœud de dynamismes et d'impulsions, logée dans cette petite zone entre le coccyx et le plexus solaires¹²⁰⁹ » et « les exercices physiques sont toujours des exercices spirituels¹²¹⁰ ».

¹²⁰⁷ E. Barba, *Le Canoë de Papier*, op.cit., p. 30

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 171.

¹²⁰⁹ E. Barba, *Brûler sa maison*, op.cit., p. 32.

¹²¹⁰ E. Barba, *Le Canoë de Papier*, op.cit., p. 139.

Dès lors, l'acteur ne tend plus à comprendre intellectuellement ce qu'il fait dans le training, mais il perçoit ce que l'énergie le conduit à faire. À l'ISTA, ce résultat de la conciliation entre le théâtre oriental et le théâtre occidental est entériné par Julia Varley :

Au cours des années, d'autres influences ont enrichi mon training. Grâce aux rencontres avec les maîtres du théâtre asiatique et européen, en particulier pendant les premières sessions de l'ISTA (International School of Theatre Anthropology) fondée en 1979, j'ai pris conscience des principes généraux propres au training de l'Odin Teatret, comme à d'autres genres spectaculaires codifiés. Dès lors, le langage utilisé dans les cours et les démonstrations de travail pour éclairer est devenu plus explicite. Le training n'était pas seulement fait et transmis de manière pratique et muette, mais il pouvait être théorisé à travers des mots et des concepts tels que « actions réelles », « niveau pré-expressif », « effet d'organicité », « forme et information », « segmentation », « modelé de l'énergie ». Mais pour moi-même, quand je pratique le training, je n'ai pas besoin de ces mots : le training reste toujours l'univers privilégié de l'action.¹²¹¹

Bien que le training soit guidé par l'énergie cénesthésique sans intervention intellectuelle, à l'aide de ces termes originaux définis par Barba, ainsi que des concepts, des principes, et des techniques qu'il a appris précédemment, l'acteur peut se repérer et éviter l'aveuglement et le désordre d'un état confus. En recueillant les fruits du training dans le spectacle, les jeux de l'acteur traduisent ses propres références esthétiques. Autrement-dit, il ne respecte plus l'esthétique originale, voire la dégrade pour l'amalgamer avec le training personnel. Malgré la critique, Barba souligne que, dans la recherche de l'Anthropologie Théâtrale, il réfléchit principalement sur l'« essence »¹²¹² de la technique des jeux universels et sur ses « expériences touchant la « présence » de l'acteur¹²¹³ », et non pas sur l'esthétique.

Effectivement, pour Barba, la difficulté du spectacle théâtral est la mise en œuvre de la technique corporelle qu'il définit comme la *dramaturgie organique* ou *dynamique*¹²¹⁴. C'est ainsi que, pour collaborer avec Barba, un acteur doit obligatoirement posséder un niveau technique d'expression corporelle très élevé.

¹²¹¹ J. Varley, *op.cit.*, p. 80.

¹²¹² « Quand j'ai commencé à réfléchir sur l'Anthropologie Théâtrale en prenant souvent comme exemple les théâtres classiques asiatiques ou un maître génial et outsider comme Etienne Decroux, certains ont cru que les résultats esthétiques des autres théâtres ne me semblaient pas dignes d'attention. Mais ma réflexion n'était pas esthétique. C'était une réflexion sur l'essence ». E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte, op.cit.*, p. 17.

¹²¹³ E. Barba, *Brûler sa maison, op.cit.*, p. 34.

¹²¹⁴ « C'est le niveau élémentaire relatif à la manière de composer et de tisser les dynamismes, les rythmes et les actions physiques et vocales des acteurs pour stimuler sensoriellement l'attention des spectateurs ». *Ibid.*, p. 36.

Après des dizaines années de travail, Barba crée son style, le théâtre eurasien et forme ses propres acteurs Odin. Grâce à ces exécutants, Barba peut approfondir les références aux traditions scéniques orientales et échafauder ses théories théâtrales. C'est ainsi qu'il forge les terminologies de l'Anthropologie Théâtrale et rédige le *Dictionnaire d'Anthropologie Théâtrale*¹²¹⁵ :

On dit parfois que je suis un « expert » de théâtre oriental, que j'ai subi son influence, que j'ai adapté ses techniques et ses procédés à ma pratique. La vraisemblance de ces lieux communs cache en réalité le contraire : c'est à travers la connaissance du travail d'acteurs occidentaux – ceux de l'Odin Teatret – que je suis arrivé à voir au-delà de la surface technique et des résultats stylistiques de traditions spécifiques. Il est vrai cependant que certaines formes de théâtre asiatique et certains de leurs artistes m'émeuvent profondément.¹²¹⁶

Conclusion

En lisant *La Vie de Ramakrishna*, Barba comprend un concept important pour sa pratique théâtrale :

Ramakrishna avait passé presque toute sa vie dans un temple, à quelques kilomètres de Calcutta, ajoutant à l'hindouisme l'expérience d'autres formes religieuses. Lui, le fidèle de la Déesse-Mère Kali, avait fait scandale en pratiquant pendant un certain temps la confession musulmane. Il s'était même, pendant une autre période, consacré à la religion chrétienne. Des multiples religions il disait qu'elles sont comme des personnes parlant différentes langues qui puisent de l'eau au fleuve : chacune d'elle utilise un mot différent pour indiquer ce qu'elle a dans son récipient ; les récipients eux aussi sont dissemblables, mais la substance est la même.¹²¹⁷

Pour Barba, le théâtre est comme un fleuve, dans lequel les artistes qui ont différentes identités personnelles, nationales, et culturelles, puisent de l'eau, la même substance (la nature *biologique*¹²¹⁸) et en remplissent leur récipient (le récit, la danse, l'opéra, le

¹²¹⁵ cf, E. Barba, N. Savarese, *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, coédition Cazilhac, Bouffonnerie contrastes, Rome, Zeami Libri, Holstebro, ISTA, 1986. Edition ultérieure ; E. Barba, N. Savarese, *l'Energie qui danse – Dictionnaire d'Anthropologie Théâtral*, Montpellier, L'Entretemps, 2008.

¹²¹⁶ E. Barba, *Le Canoë de Papier*, *op.cit.*, p. 25.

¹²¹⁷ E. Barba, *La terre de cendres et diamants*, *op.cit.*, p. 79.

¹²¹⁸ « *Bios* signifie vie. Le *bios* de l'acteur qui pénètre dans le monde intérieur du spectateur ; le *bios* du théâtre qui se confronte au *logos* insensé de l'histoire ; le *bios* du théâtre comme rébellion et transcendance, comme présence et voix de superstitions individuelles, au-delà du divertissement et de l'art ». E. Barba, *Brûler sa maison*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 41. « C'est n'est pas une métaphore : [le *bios*] signifie concrètement que l'acteur ne reste pas attelé au char de l'intrigue, n'interprète pas un texte mais crée un contexte, se meurt autour des événements et à l'intérieur d'eux. Parfois il se laisse porter par eux, parfois il les porte ; parfois il s'en détache en les commentant, il les survole, les agresse, les refuse, suit de nouvelles associations, saute vers d'autres histoires. En brisant la linéarité du récit, en changeant constamment les points de vue, en disséquant la réalité connue, en

mime, l'acrobatie, les arts martiaux etc.). C'est la raison pour laquelle Barba fait d'abord abstraction des identités données par la race, l'histoire, et la géographie réelles, équivalentes à une limitation de recherche théâtrale. Puis, il fouille les fonctionnements de cette « même substance » dans tous les « récipients » artistiques, c'est-à-dire, toutes les formes et esthétiques du spectacle en Orient et en Occident. Ensuite, il rompt ces « récipients » et réunit les « eaux » dans le « fleuve ». Enfin, il peut canaliser ce « fleuve », et faire évoluer son théâtre, sa « patrie », lui redonnant sa propre identité qui se développe dans ce pays « eurasiens » :

Tout mon apprentissage théâtral s'est déroulé dans la zone constituée par le mouvement entre Est et Ouest que j'appelle maintenant théâtre eurasiens. Le Kathakali et le Nô, l'onnagata et le Barong, Rukmini, Devi et Mei Lan Fang, Zeami et le Natya Shastra étaient présents à côté des livres des maîtres russes, français, allemands, à côté de Grotowski, mon maître polonais.¹²¹⁹

Selon Barba, il n'existe plus ni théâtre oriental, ni théâtre occidental. Il n'y a que le théâtre eurasiens ainsi que le Tiers Théâtre. Dans ces derniers, « les traditions n'existent pas. Pas plus que les idées ou les religions. Seules existent les personnes qui les incarnent¹²²⁰ ». Le théâtre est ainsi personnel, comme le training qu'incarne l'acteur. Afin de favoriser ce training, l'acteur se réfère aux traditions scéniques orientales, non pas à cause de leur caractère attrayant, mais à cause de leurs techniques, qui peuvent le faire accéder à la « tradition des traditions »¹²²¹.

Barba compare également le théâtre à un pays d'archipel constitué d'« îles flottantes », autonomes, où chacun reste fidèle à ses désirs. Ces individus « semblent destinés à devenir a-sociaux et [...] sont parvenus à créer d'autres modèles de sociabilité. L'île flottante est cette terre incertaine qui peut s'engloutir sous nos pas, mais qui peut aussi permettre la rencontre, le dépassement de ses propres limites¹²²² ». Cette conception est clairement due à l'approfondissement de l'idée théâtrale de son maître, Grotowski,

mêlant objectivité et subjectivité, relation des faits et réactions à ces faits, il a la même liberté, il opère les mêmes sauts que la pensée-en-action, guidé par une logique que le spectateur ne peut pas reconnaître immédiatement ». E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte, op.cit.*, p. 268.

¹²¹⁹ E. Barba, *Le Canoë de Papier, op.cit.*, p. 76.

¹²²⁰ E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte, op.cit.*, p. 277.

¹²²¹ « Dans le travail, « tradition » équivaut en pratique à « connaissance », autrement dit « technique », un mot beaucoup plus humble et efficace. Ce n'est pas la technique qui nous définit, mais elle est l'instrument nécessaire pour dépasser les frontières où nous sommes enfermés. La connaissance technique nous permet de rencontrer d'autres formes et nous introduit à la « tradition des traditions », à ces principes qui reviennent constamment sous les différences des styles, des cultures, des personnalités ». E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte, op.cit.*, p. 282.

¹²²² *Ibid.*, p. 14.

qui prône la « rencontre »¹²²³ du théâtre et « le spectacle comme un acte de transgression¹²²⁴ ». Sous cette influence, Barba fonde l'Odin Teatret et l'ISTA, et théorise l'Anthropologie Théâtrale. Sa méthode est un « troc »¹²²⁵ et une « pensée/action en vie »¹²²⁶, comme le « creuset »¹²²⁷ qui fonde toutes les techniques « biologiques » en unité théâtrale. Dans cette dernière, par le training créant les processus d'auto-définition, d'autodiscipline, il cherche le sens de la vie et la diversité de l'organisme humain. Les caractéristiques et l'esthétique propre de l'Odin Teatret se rapprochent définitivement de sa source essentielle, le théâtre oriental :

Un travail de plus de vingt ans avec l'Odin Teatret m'a conduit, à travers une série de solutions pratiques, à ne pas tenir grand compte de la différence entre ce qu'on appelle « danse » et ce qu'on appelle « théâtre » ; à ne pas accepter le personnage comme unité de mesure du théâtre ; à ne pas faire coïncider automatiquement le sexe de l'acteur et celui du personnage ; à exploiter la richesse sonore des langues, leur force émotive capable de transmettre des informations au-delà de leur valeur sémantique. Autant de caractéristiques qui rapprochent l'Odin Teatret et certains théâtres orientaux. Mais ces solutions pratiques se sont imposées d'elles-mêmes. Elles sont nées de l'expérience d'un training autodidacte, de notre condition d'étrangers et, en général, de nos limites : de cette impossibilité d'être comme les autres qui, lentement avec le temps, nous rend loyaux envers notre diversité.¹²²⁸

¹²²³ Voir *supra*, p. 268.

¹²²⁴ J. Grotowski, *op.cit.*, p. 17.

¹²²⁵ « Tous peuvent danser leurs propres danses et chanter leurs propres chansons. Le spectacle n'a aucune dimension esthétique ; il n'y a pas d'un côté les professionnels qui chantent, dansent et déclament et, de l'autre, des gens qui passivement les observent et les considèrent comme des spécialistes du chant, de la danse et de la déclamation. Voilà pour notre « troc ». Nous n'avons pas renoncé à ce qui était à nous, et ils n'ont pas renoncé à ce qui était à eux. Nous nous sommes définis réciproquement ç travers notre patrimoine culturel ». E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte*, *op.cit.*, 1999, p. 118.

¹²²⁶ « Une méthode, c'est une pensée/action en vie. Sa pratique, ses potentialités et ses conséquences concrètes nous font tomber amoureux, éveillent en nous des énergies inconnues, nous jettent dans un état d'audace et d'assurance, nous donnent la sensation d'être en chemin ». E. Barba, « L'Elève est plus important que la méthode », in *L'Ecole du jeu*, dir. J. Féral, L'Entretemps, 2003, p. 35.

¹²²⁷ « Comme un creuset dans lequel se fondent les métaux les plus disparates, j'essayais au début de faire fusionner les influences les plus variées, les impressions qui avaient été pour moi les plus fécondes : le théâtre oriental, les recherches des réformateurs du théâtre européen du 20^{ème} siècle, mon expérience personnelle tirée de mon séjour en Pologne et auprès de Grotowski ». E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte*, *op.cit.*, p. 87.

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 267.

Peter Brook

Brook : un génie intuitif de la mise en scène

Sans vrai apprentissage académique, Brook devient metteur en scène grâce à son talent artistique inné. Sa formation initiale, c'est pendant son enfance la leçon musicale donnée par madame Biek, qui lui apprend la musique par la sensibilité corporelle : « On devait mettre sa force en réserve pour les moments où l'impact de chaque muscle des épaules, soutenu par le poids de tout le tronc, pourrait produire des accords ayant la force du tonnerre, suivis, une fois encore, par la détente, l'esprit pouvant alors ressentir pleinement le mouvement de la ligne mélodique¹²²⁹ ». Selon lui, cette leçon musicale est essentiellement sa « seule académie de théâtre ». Madame Biek, son initiatrice, lui donne « à voir ce que peut être un maître au vrai sens du terme » et lui permet de « découvrir que tous les arts sont gouvernés par les mêmes principes et son approche de la musique [lui] ouvre la voie du théâtre autant que celle de la vie »¹²³⁰.

En 1945, Brook n'a que 20 ans. Il démarre activement sa carrière de metteur en scène. Trois ans plus tard, il est déjà nommé directeur de production au Royal Opera House de Covent Garden. Malgré sa jeunesse et sa faible expérience théâtrale, les acteurs professionnels sont convaincus de son génie artistique. Brook sait mieux que tous « donner corps à leur jeu et les diriger avec assurance¹²³¹ ». A la différence de metteurs en scène radicaux comme Grotowski et Barba qui se réfèrent à la pensée et au théâtre oriental, en cherchant délibérément de nouveaux modes de jeu pour l'acteur, s'éloignant ainsi de la convention réaliste, Brook ne rejette pas tout de suite et pas entièrement cette convention théâtrale. Cependant, Brook innove en exigeant de l'acteur qu'il sache incarner son imitation réaliste, en se transformant par l'imagination. Le jeu de Paul Scofield permet à Brook de préciser ce qu'il entend par incarnation :

Il demeura lui-même, mais il parvint, par la force de son intime conviction, à projeter sur le public l'image précise qu'il avait en tête. Je constatai alors, pour la première fois, que le théâtre est le lieu de rencontre entre l'imitation et ce pouvoir de transformation qu'on appelle

¹²²⁹ P. Brook, *Oublier le temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 34.

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 34-35. Cf. M. Croyden, *Conversations avec Peter Brook*, Paris, Seuil, 2007, p. 278-280.

¹²³¹ M. Kustow, *Peter Brook une biographie*, Paris, Seuil, 2006, p. 61.

l'imagination. Mais la simple imagination ne suffit pas. Pour qu'elle agisse, elle doit s'infiltrer dans le corps. Un mot en apparence abstrait, « incarnation », prenait soudain un sens.¹²³²

Grâce à cette magie créée par le corps de l'acteur, malgré l'absence de décors, si l'acteur s'incarne, en étant regardé par un spectateur, voilà, on fait du théâtre. Les hommes, l'acteur et le spectateur, sont ainsi l'essence théâtrale et entre eux « n'existerait qu'une différence de situation et non pas une différence fondamentale¹²³³ ». En plus de l'acteur et du spectateur, il est juste nécessaire d'avoir un « espace vide ». Celui-ci devient le concept innovant de Brook et fonde l'esthétique qu'il met alors en œuvre :

Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé.¹²³⁴

Brook commence sa carrière de metteur en scène, durant la guerre et l'immédiat après-guerre. Il travaille souvent dans des conditions marquées par la pénurie et doit créer ses mises en scène en se contentant d'imagination artistique. Il apprend le théâtre avec ces contraintes et avoue : « le peu d'éléments concédés me semblerait suffisant, mais en ce temps-là le refus d'un décor était une vraie privation¹²³⁵ ». Ce qui enrichit sa connaissance du théâtre, ce ne sont pas les théories dominantes comme le naturalisme, le symbolisme ou l'avant-gardisme, mais les expériences, les perceptions, les découvertes et les intuitions, comme des « ordres cachés »¹²³⁶ qu'il reçoit chaque fois dans ses créations successives. Il affirme : « ce qui concerne réellement le metteur en scène, c'est de tenter de comprendre ce qui se passe au cœur de l'expérience même, pour pouvoir continuer à travailler, en partant de cette compréhension¹²³⁷ ». Brook croit « beaucoup, trop sans doute, aux vertus de l'« expérience »¹²³⁸ ». Il ne défend pas des traditions ou des théories qui risqueraient, en s'appliquant, de se transformer

¹²³² P. Brook, *Oublier le temps*, *op.cit.*, p. 48.

¹²³³ P. Brook, *L'Espace Vide*, Paris, Seuil, 1977, p. 175.

¹²³⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹²³⁵ P. Brook, *Oublier le temps*, *op.cit.*, p. 45.

¹²³⁶ « Au début de mon travail dans le théâtre, n'ayant eu aucune formation, mes sentiments et mes intuitions me servaient de guides. Cela ne me faisait pas mépriser la raison, au contraire. J'en respectais la valeur comme un outil de discernement, d'organisation et de clarification, mais j'observais avec étonnement que les décisions prises par pur instinct semblaient refléter un ordre caché, que l'esprit conscient était incapable de définir ». *Ibid.*, p. 83.

¹²³⁷ P. Brook, *Entre deux silences*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 5-6.

¹²³⁸ P. Brook, *Oublier le temps*, *op.cit.*, p. 94.

en disciplines rigides affaiblissant la créativité théâtrale. Bien que l'*Espace Vide* soit le livre majeur de sa théorie, il prévient son lecteur : « Au moment où vous lisez ce livre, il est déjà démodé. [...] le théâtre a une caractéristique particulière : on peut toujours recommencer¹²³⁹ ». Quant à la tradition du théâtre, Brook la critique ainsi :

Dans le sens où nous utilisons ce mot, tradition veut dire figé. C'est une forme figée reproduite par automatisme, plus ou moins moribonde, avec quelques grandes exceptions, lorsque la qualité est tellement extraordinaire que la vie demeure, comme lorsque certaines personnes très âgées restent incroyablement vivantes et touchantes. Cependant toute forme est mortelle. Il n'existe pas de forme, en commençant par nous-mêmes, qui ne soit soumise à la loi fondamentale de l'Univers : celle de la disparition. C'est merveilleux. Toute religion, toute connaissance, toute tradition, toute sagesse accepte la naissance et la mort.¹²⁴⁰

Selon Brook, la mise en scène est une transformation de l'invisible (texte, imagination, intention, énergie, etc.) en visible (forme, objet, acte, geste, etc.). Dès que l'invisible est entretenu par « la vie des hommes », il se révèle en forme visible présentée devant le spectateur. Après une période prospère et des séances publiques, cette forme est moribonde et retournera à l'invisible, en attendant une nouvelle renaissance. C'est la raison pour laquelle, par la recherche, on peut trouver les diverses mises en scène d'un même invisible. Le théâtre est ainsi un art variable éternel, alternant entre la naissance et la mort, à travers lequel l'homme profane peut atteindre la sacralité s'il arrive à transformer supérieurement cet invisible en visible :

Le sacré est une transformation, en terme de qualité, de ce qui n'est pas sacré au départ. Le théâtre passe par des relations entre les hommes qui, obligatoirement puisqu'ils appartiennent au monde des hommes, ne sont pas sacrés. L'invisible apparaît à travers le visible qui est la vie des hommes.¹²⁴¹

Depuis le 20^{ème} siècle, les théâtres orientaux qui proposent des spectacles sérieux et d'inspiration spirituelle, en rapport étroit avec la religion et la tradition, sont souvent vus par les Occidentaux comme des formes de théâtre sacré. Par exemple Claudel et Artaud, ces innovateurs, renoncent au théâtre divertissant sclérosé et se réfèrent au *Nô* et au Théâtre Balinais pour créer un théâtre de même sacralité en Occident. Brook réfléchit également au théâtre sacré en disant que « derrière cela il existe encore, en dessous, autour et au-dessus, une autre zone encore plus invisible, encore plus loin des formes que nous sommes capables de lire, d'enregistrer, qui contient des sources

¹²³⁹ P. Brook, *L'Espace Vide*, *op.cit.*, p. 183.

¹²⁴⁰ P. Brook, *Le diable c'est l'ennui*, Paris, Acte-Sud, 1991, p. 59.

¹²⁴¹ *Ibid.*, p. 68.

d'énergie extrêmement fortes. [...] La seule question qui importe est celle-ci : le sacré est-il ou n'est-il pas, une forme ? [...] Certaines formes, qui étaient parfaitement adaptées pour certaines personnes quelques années ou pour toute une société pendant un siècle, sont encore là aujourd'hui, défendues au nom du respect. Mais de quel respect s'agit-il ?¹²⁴² » Donc, selon Brook, si l'on considère que les traditions scéniques orientales sont le théâtre du sacré, il ne dépend pas effectivement de leurs formes séculaires ou religieuses, mais de leur « qualité » de transformer l'invisible en visible. Celle-ci est la question décisive de la création théâtrale :

Il n'y a qu'une seule question à laquelle nous devons toujours revenir, qui domine tout, qui inclut toutes les autres, parce qu'elle est immédiate et pratique, c'est la question de la qualité. Mais que veut dire exactement ce mot, "qualité" ? Nous devons d'abord reconnaître qu'elle influence notre travail en permanence. [...] Nous faisons référence à une chose si naturelle, si partagée qu'on n'a même pas besoin de l'expliquer – c'est une simple reconnaissance des échelles de valeurs. [...] comme tout bon artisan, on sent le besoin de s'approcher d'une certaine qualité, alors chaque détail, chaque aspect différent du processus sera observé, compris et à la fin maîtrisé.¹²⁴³

L'acteur oriental, comme un bon artisan, acquiert des techniques traditionnelles par la formation longue et stricte qui enrichit parallèlement sa sensibilité corporelle et sa qualité artistique. Il peut renforcer généralement sa maîtrise des jeux corporels et appliquer diversement ses techniques, en tout temps, en tout lieu, dans différentes situations représentatives, ce qu'explique Brook : « l'invisible peut se manifester dans les objets les plus ordinaires dès lors que la métamorphose, l'alchimie, est présente. La bouteille d'eau en plastique dont je parlais précédemment peut être transformée et imprégnée par l'apparition de l'invisible, dès lors que la personne qui s'en saisit est en état de réceptivité et pleine de talent. La danseuse indienne pourrait sacréaliser cette bouteille de manière très juste¹²⁴⁴ ». Chez l'acteur oriental, cette technique de la transformation de l'invisible en visible ne tient pas seulement au talent et à la capacité de l'acteur, mais se base aussi sur la tradition nourrie par la pensée religieuse et philosophique. Malgré l'improvisation de la créativité individuelle, il y a des principes fondamentaux à respecter pour garantir la qualité, comme le *dhyana*, le *tchan*, et le *zen* :

C'est bien joli d'utiliser des notions de Zen pour soutenir que l'existence est l'existence, que chaque manifestation contient tout en elle, et qu'une gifle, une tarte à la crème, un homme

¹²⁴² *Ibid.*, p. 66-67.

¹²⁴³ P. Brook, *Entre deux silences*, *op.cit.*, p. 71-72.

¹²⁴⁴ P. Brook, *Le diable c'est l'ennui*, *op.cit.*, p. 68.

étendu sont tous également Bouddha... Toutes les religions affirment que l'invisible peut être rendu visible. Mais là est le problème. L'enseignement religieux, y compris celui du Zen, affirme que cet invisible-visible ne se voit pas automatiquement. Il ne se voit que dans certaines conditions qui peuvent être en rapport avec certains états ou avec une certaine compréhension. Comprendre, comprendre la visibilité de l'invisible est l'œuvre d'une vie. L'art sacré peut y aider, et ainsi nous arrivons à une définition du théâtre sacré. Non seulement le théâtre sacré montre l'invisible, mais il offre également des conditions qui en rendent la perception possible.¹²⁴⁵

Pour se référer efficacement aux théâtres orientaux, il faut ainsi « comprendre » leur pensée, la source et la technique de cette « œuvre d'une vie ». « Alors, dans mille circonstances très inattendues, l'invisible peut apparaître, bien entendu à travers une forme. La quête du sacré est donc une attitude, une recherche¹²⁴⁶ ». Cette recherche, chez Brook, se fait à partir du « vide », où il est guidé par son intuition et son génie artistiques. Il lui donne une forme, la mise en scène, qui est également une réflexion sur soi-même, comme l'explique François Cheng :

Par le Vide, le cœur de l'Homme peut devenir la règle ou le miroir de soi-même et du monde, car possédant le Vide et s'identifiant au Vide originel, l'Homme se trouve à la source des images et des formes. Il saisit le rythme de l'Espace et du Temps ; il maîtrise la loi de la transformation.¹²⁴⁷

La mise en scène émancipée

En 1947, Brook a déjà savouré, selon Michael Kustow, « l'économie de moyens, le minimalisme – qualité du théâtre oriental¹²⁴⁸ ». Il apprécie un spectacle de danse présenté par l'Ambassade chinoise qu'il juge « d'une puissance imaginative extraordinaire » en constatant « qu'à l'intérieur d'une scène donnée l'acteur a tout loisir d'évoquer des tours perdues dans la brume avec une liberté inconnue en Occident »¹²⁴⁹. Quelques années plus tard, dans *l'Espace vide*, il approfondit cette pensée sur le théâtre traditionnel chinois :

Le véritable Opéra de Pékin donnait un exemple d'art théâtral dans lequel les formes extérieures sont immuables, et, à l'époque, il avait l'air si parfaitement conservé qu'il semblait pouvoir se perpétuer à jamais. Aujourd'hui, même cette superbe relique a disparu. Sa force et sa qualité lui ont permis de survivre, bien au-delà de son temps, comme un monument, jusqu'au jour où le fossé est devenu trop grand entre cette survivance et la vie de la société qui

¹²⁴⁵ P. Brook, *L'Espace Vide*, op.cit., p. 82.

¹²⁴⁶ P. Brook, *Le diable c'est l'ennui*, op.cit., p. 68.

¹²⁴⁷ F. Cheng, *Vide et plein*, Paris, Seuil, 1977, p. 62.

¹²⁴⁸ M. Kustow, op.cit., p. 72-73.

¹²⁴⁹ *Ibid.*, p. 73.

l'entoure. Il y a peu d'attitude et de significations dans l'Opéra de Pékin traditionnel qui soient en relation avec les nouvelles formes de pensée du peuple chinois. De nos jours, dans le théâtre chinois, les empereurs et les princesses ont été remplacés par des propriétaires et des soldats, et ces étonnantes techniques acrobatiques sont mises au service de thèmes très différents. Pour un Occidental, cela semble une perte horrible et il nous est facile de verser des larmes d'homme cultivé. Bien sûr, il est tragique que cet héritage miraculeux ait été détruit et, pourtant, je sens que l'impitoyable attitude de la Chine à l'égard de l'une de ses plus fières richesses touche au cœur même de ce que doit être le théâtre vivant.¹²⁵⁰

S'opposant à Craig qui souligne l'importance de bien conserver les traditions scéniques orientales dans lesquelles on peut trouver « une forme définie » pour le théâtre occidental¹²⁵¹, Brook ne regrette pas que la tradition scénique chinoise ait été détruite par la Révolution Culturelle¹²⁵². Pour lui, cette destruction, étant la « mort » de la forme immobile sclérosée, apportera la renaissance d'une nouvelle forme basée inévitablement sur l'« art populaire vivant, qui n'est pas sans valeur¹²⁵³ », autrement dit, sur le « théâtre brut » nourri de l'esprit culturel populaire. Comme il l'explique : « toute tentative pour revitaliser le théâtre a dû retourner aux sources populaires¹²⁵⁴ ». Certes, Brook admire également le théâtre oriental, dont la beauté réside dans les formes séculaires dépassant l'esthétique et atteignant la sacralité :

Une grande part du théâtre oriental est basée sur ce principe : pour que l'imagination soit émerveillée, on cherche dans tous les éléments la plus grande beauté. Prenez par exemple le kabuki ou le kathakali, voyez cette recherche dans le maquillage, de la perfection dans les moindres accessoires, tout cela pour des raisons qui dépassent l'esthétique. C'est comme si par cette recherche, extrêmement pure, on voulait aller plus loin, vers le sacré. Tout dans le décor, la musique, les costumes... tout est fait pour être encadré dans la beauté. Le moindre geste est étudié pour éviter la banalité et la vulgarité.¹²⁵⁵

Mais, selon lui, si les traditions scéniques orientales sont encore estimables comme la beauté, c'est parce qu'elles sont toujours repensées par la nouvelle compréhension et l'expérience des successeurs qui leur donnent un nouveau sens correspondant à notre époque. Elles se conforment aux principes traditionnels tout en proposant de nouvelles formes appréciées par nos contemporains. Malgré la répétitivité traditionnelle, elles peuvent retrouver sans arrêt le dynamisme et elles se différencient

¹²⁵⁰ Brook, *L'Espace Vide, op.cit.*, p. 32.

¹²⁵¹ Voir, *supra*, p. 155.

¹²⁵² *L'Espace Vide* est écrit pendant la Révolution Culturelle en Chine.

¹²⁵³ Brook, *L'Espace Vide, op.cit.*, p. 97.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p. 114.

¹²⁵⁵ P. Brook, *Le diable c'est l'ennui, op.cit.*, p. 52-53.

du théâtre occidental, dont l'apprentissage, selon Brook, ne consiste qu'à s'efforcer d'imiter l'apparence :

J'ai assisté un jour à une répétition à la Comédie-Française. Un très jeune acteur se tenait devant un autre acteur, plus âgé. Il disait et mimait le rôle comme s'il contemplait son image dans un miroir. Il ne faut pas confondre ce genre d'imitation avec la vraie tradition, celle par exemple, des acteurs du théâtre Nô, chez qui le savoir se transmet oralement de père en fils. Dans ce cas, c'est le sens qui est transmis, et le sens n'appartient pas seulement au passé. Mais imiter les facettes extérieures du jeu perpétue seulement une apparence qui n'est plus reliée à rien de valable.¹²⁵⁶

En 1968, Brook publie *L'Espace Vide*, dans lequel il ne cherche pas vraiment à présenter une théorie, une vérité théâtrale, mais à partager des expériences de sa vingtaine d'années de pratique théâtrale¹²⁵⁷ car « toute formule essaie de capter une vérité qui soit impérissable, alors que la vérité, au théâtre, est toujours en évolution¹²⁵⁸ ». Pour Brook, le théâtre élisabéthain et Shakespeare restent une source majeure de son modèle de théâtre :

Shakespeare est le modèle d'un théâtre qui contient à la fois Brecht et Beckett, mais les dépasse tous deux. C'est par l'opposition irréconciliable entre théâtre brut et théâtre sacré, par un cri atonal de registres discordants que nous ressentons les impressions inoubliables, et troublantes de ses pièces. [...] c'est l'absence de décor dans le théâtre élisabéthain qui lui donnait une de ses plus grandes libertés. [...] la liberté de mouvement dans le théâtre élisabéthain n'était pas seulement une question de décor. [...] le théâtre du 16^{ème} siècle permettait alors à l'auteur non seulement de parcourir le monde, mais aussi de passer librement du monde de l'action au monde des impressions intérieures. [...] Regardez, les yeux mi-clos, une page de Shakespeare : vous ne voyez qu'un chaos de symboles espacés irrégulièrement. Si nous réduisons ce chaos à une forme typographique bien ordonnée, nous perdrons de vue la véritable portée de la pièce. Si, en revanche, nous suivons ses procédés toujours mouvants, il nous guidera à travers de nombreux registres, tous différents.¹²⁵⁹

¹²⁵⁶ Brook, *L'Espace Vide*, *op.cit.*, p. 29.

¹²⁵⁷ « *L'Espace vide* est donc le résultat d'un enseignement parlé. Brook préfère l'expression orale à l'écrit, et par là il se rapproche des maîtres de la pensée traditionnelle, de Gurdjieff chez qui la transmission de l'enseignement se fait toujours par voie orale. [...] Les textes écrits par Brook sont peu nombreux tandis que les entretiens abondent. Il semble avoir besoin d'une relation dialogale, d'un échange minimal, fût-il réduit à la brillance d'un regard, à la chaleur d'un souffle, à la matité d'un visage. L'autre ne lui est jamais indifférent, car, en homme de théâtre il a besoin de partenaire ». G. Banu, « Peter Brook et la coexistence des contraire », in *Les voies de la création théâtrale XIII*, Paris, C.N.R.S., 1985, p. 23.

¹²⁵⁸ P. Brook, *L'Espace Vide*, *op.cit.*, p. 183.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 117-119.

En s'inspirant fondamentalement de cette source, Brook, vers la fin des années cinquante, commence à osciller entre le plein et le vide dans son travail¹²⁶⁰, où émergent les caractéristiques dépouillées, sobres et délicates de son esthétique théâtrale. Dans ses mises en scène, l'expressivité est basée principalement sur l'action de la pièce présentée par les personnages incarnés. Georges Banu affirme que « Brook a toujours besoin d'un point fixe, d'un terme de départ, d'un foyer initial. Le théâtre n'est pas pour lui une création *ex nihilo*. Il s'appuie sur un texte¹²⁶¹ ». Il ne s'agit pas de construire sur scène l'univers vraisemblable décrit par le texte ou d'installer des décors symboliques dégageant le sens, mais de vider la scène où les acteurs, avec des accessoires limités, incarnent les personnages qui, en jouant l'action, vivent momentanément dans un univers onirique. Ce dernier est accessible, dès le déroulement de l'action, aux acteurs qui jouent et aux spectateurs qui contemplent, grâce à cette scène de la « vacuité »¹²⁶². Ils font ensemble cette expérience dans un jeu fictif car « jouer est un jeu¹²⁶³ ». Le théâtre est ainsi un art libre dans l'imagination de toutes les personnes présentes, acteurs et public, qui ressentent les incarnations des personnages et s'émancipent dans le « vide », sans limitation due à une apparence concrète. C'est la raison pour laquelle, Brook pense que le théâtre ne doit pas être contraint dans certaines formes traditionnelles ou cultures, comme les traditions scéniques orientales. Selon lui, la tradition et la culture figurent parmi les risques de « sclérose » du théâtre jusqu'à sa mort possible :

Il y a partout des facteurs de mort : dans le contexte culturel, dans les valeurs artistiques dont nous avons hérité, dans la structure économique, dans la vie de l'acteur, dans la fonction du critique.¹²⁶⁴

¹²⁶⁰ « Dans son travail, Brook avait souvent oscillé entre le plein et le vide : entre le dénouement romantique des amants réunis de *Peines d'amour perdues* et la soudaine intrusion dans leur bonheur de Mercadé, en messenger de la mort ; entre la violence de *Titus Andronicus* et les moyens raffinés, quasiment Zen, et l'exprimer ; entre une sobriété à la manière de Brecht dans *La Visite* et la profusion baroque du *Balcon*. Avec *Moderato*, il réalise un film dépouillé, d'un minimalisme comparable à celui du maître japonais Ozu ». M. Kustow, *op.cit.*, p. 157.

¹²⁶¹ G. Banu, *Peter Brook*, Paris, Flammarion, 2001, p. 151.

¹²⁶² « Vacuité ne signifie pas relativité, comme certains savants bouddhistes l'ont parfois interprété ; elle va plus loin que cela, elle est ce qui rend possible la relativité ; la Vacuité est une vérité intuitive, grâce à laquelle nous pouvons décrire l'existence comme relative et multiple ». D.T. Suzuki, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, Paris, Albin Michel, 1972, p. 351.

¹²⁶³ Brook, *L'Espace Vide*, *op.cit.*, p. 184.

¹²⁶⁴ *Ibid.*, p. 35

A propos de la création dans la mise en scène, Brook souligne que « c'est en tâchant de faire de nouveaux choix que nous élargirons l'horizon du réel. C'est alors seulement que le théâtre pourrait être utile, car nous avons besoin d'une beauté capable de nous convaincre. Nous avons un besoin éperdu de faire l'expérience de la magie, de façon si directe que notre notion même de ce qui est essentiel puisse être transformée¹²⁶⁵ ». Les traditions scéniques orientales permettent à Brook d'éprouver cette magie de transformation à travers laquelle il enrichit ses expériences de la beauté. Ensuite, il ne vise pas à recopier ces belles apparences du théâtre oriental, mais il les émancipe dans son esprit et reconstruit la mise en scène par le vide, où il peut recréer, selon le texte, la nouvelle forme en faisant intervenir son intuition, son expérience, son imagination et sa compréhension de la beauté. Cette nouvelle forme révèle également son talent particulier de metteur en scène, comme l'explique Yoshi Oida:

Quand nous sommes au stade initial du travail, j'ai souvent l'impression que Peter a une idée claire de l'orientation générale à donner au spectacle, mais pas de la forme précise qui sera finalement la sienne. Son talent particulier c'est de savoir découvrir cette forme à partir de ce qu'il observe.¹²⁶⁶

Les leçons de Gurdjieff

Vu que la beauté du théâtre oriental est nourrie de sa tradition spirituelle, Brook s'intéresse naturellement à cette dernière, dans laquelle il découvre des parentés entre sa conception de l'espace vide et le *dhyana*, le *tchan*, le *zen* : « le Vide vise la plénitude¹²⁶⁷ ». Ces pensées orientales lui permettent d'affiner sa conception théâtrale et d'expliquer méthodiquement ses travaux insolites entre le plein et le vide. De la sorte, chez Brook, le vide n'est plus l'inanité, il est basé sur la richesse des pensées orientales. En développant cette notion du vide pour son travail théâtral, Brook se réfère principalement à la pensée du zen qui y correspond. Il avoue : « Je suis très respectueux du zen en tant que très grande tradition spirituelle¹²⁶⁸ ». Selon lui, « le vrai zen est celui des monastères [...], tous sont japonais et ont intégré la psyché japonaise, le corps tel que le conçoit la culture japonaise et la façon de vivre à la japonaise¹²⁶⁹ ». Cependant, Brook ne cherche pas à pratiquer le zen comme un ermite

¹²⁶⁵ *Ibid.*, p. 130.

¹²⁶⁶ Y. Oida, *L'Acteur flottant*, Arles, Acte Sud, 1992, p. 33.

¹²⁶⁷ F. Cheng, *Vide et plein*, *op.cit.*, p. 56.

¹²⁶⁸ M. Croyden, *Conversations avec Peter Brook*, *op.cit.*, p. 176.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p. 124.

qui pratique l'ésotérisme. Il avoue : « J'ai souvent découragé des acteurs trop prêts à rêver qu'ils font partie d'un groupe ésotérique, ce qui les amène à chercher un avancement spirituel dans un domaine, il faut avant tout avoir les pieds sur terre¹²⁷⁰ ». Par méconnaissance et mauvaise compréhension, la pensée orientale est souvent présentée en Occident (et même en Orient¹²⁷¹) comme des doctrines occultes et excentriques. Brook critique « le zen pacotille, qui n'a rien à voir avec la superbe, rigoureuse et extraordinaire vie monastique au Japon. [...] Il devient ridicule : ce n'est pas le zen dans sa forme pure, mais un zen hybride et édulcoré¹²⁷² ». Malgré l'abstraction de la pensée orientale, Brook l'appréhende de façon rationnelle comme Georges Ivanovitch Gurdjieff¹²⁷³, son maître spirituel, qui « associe la philosophie et les pratiques orientales aux mœurs occidentales pour créer sa propre discipline spirituelle¹²⁷⁴ ». Celui qui « apporte d'Orient quelque chose d'essentiel », n'a « rien d'un mystique oriental exotique¹²⁷⁵ ». De la même manière, Brook, selon Banu, « part régulièrement en Orient ou en Afrique mais il sait aussi à quel point le retour cette fois-ci est essentiel¹²⁷⁶ ». Pour Brook, « Gurdjieff est un esprit vivant », dont il s'inspire profondément :

La relation que j'ai à son travail est que toute ma vie j'ai été intéressé par de nombreux penseurs, professeurs et philosophes des différentes cultures qui existent aux quatre coins du monde ; j'en ai lu beaucoup, et j'en ai rencontré beaucoup. La figure la plus profondément intéressante et significative au 20^{ème} siècle est cet homme, Gurdjieff, dont je connais les

¹²⁷⁰ P. Brook, *Oublier le temps*, *op.cit.*, p. 89.

¹²⁷¹ cf. F. Lachaud, « La force corrosive du Zen », in *La pensée asiatique*, Paris, CNRS, 2010

¹²⁷² M. Croyden, *op.cit.*, p. 124.

¹²⁷³ Né probablement en 1866, à Alexandropol en Arménie, Gurdjieff est un philosophe ésotérique célèbre pendant la première moitié du 20^{ème} siècle. Il décède à l'hôpital américain de Neuilly le 29 octobre 1949. « Ses études partiellement axées sur la religion, ainsi que le contact quotidien avec des représentatns de multiples fois divergentes et contradictoires, avaient rendu Georges Ivanovitch particulièrement sensible aux problèmes spirituels ». En 1985, il fonde les Chercheurs de Vérité dévoués à la recherche de la connaissance traditionnelle et ésotérique. Dans les années suivantes, il devient membre des services de renseignement tsaristes et va participer au « grand jeu » que se livrent la Russie et l'Angleterre, de la Chine à la Turquie, à la jonction de leurs deux zones d'influence. En 1900, il va en Inde en passant par le Pamir avec les membres des Chercheurs de Vérité. Puis le groupe décide de se séparer. En 1901, il « est présenté au tsar Nicolas II. Quelque mois plus tard, en mission, il se rend au Tibet. Comme à son habitude, il mêle espionnage et spiritualité et étudie avec la secte des « bonnets rouges » [...] En 1903, il séjourne de nouveau au Tibet, [...]. Enfin, à partir de 1908, il revient vers la civilisation et une vie moins aventureuse. Il s'installe à Tachkent, amasse une importante fortune dans le négoce et, dans le même temps, commence à rassembler des disciples autour de lui ». cf. C. Bouchet, *Qui suis-je ? Gurdjieff*, Puiseaux, Pardès, 2001

¹²⁷⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, p. 123.

¹²⁷⁶ G. Banu, *Peter Brook*, *op.cit.*, p. 26.

travaux depuis longtemps : ils m'ont permis d'obtenir des résultats tout à fait extraordinaires.¹²⁷⁷

En s'inspirant de la philosophie de Gurdjieff disant que « le théâtre est un réflecteur de la réalité », Brook comprend que « le théâtre ne montre pas la réalité, il l'exprime à travers un miroir, un miroir qui est en même temps une loupe à travers laquelle on peut observer ce qui nous échappe dans les mouvements chaotiques de la vie »¹²⁷⁸. Autrement dit, par ce miroir théâtral, nous pouvons voir clairement quelque chose de la vie. Effectivement, le théâtre est un art artificiel qui cherche à refléter la réalité universelle et l'auteur, dans la pièce, s'efforce de décrire la vraie humanité. La scène est ainsi le lieu où Brook cherche à transformer l'invisible en visible, en créant un miroir, un univers éphémère présenté au spectateur. Afin que ce miroir représenté soit pur et clair, Brook, en tant que créateur, doit connaître mieux cet univers. Il préfère rechercher le secret à partir du vide, *Kô-an*, par lequel consciemment ou inconsciemment, il pratique le zen :

Les maîtres Zen, il est vrai, peuvent vous dire que l'univers est lui-même un grand *Kô-an* vivant et menaçant, défiant votre effort pour le résoudre, et que lorsqu'on a réussi à en découvrir la clef, tous les autres sont des *Kô-ans* mineurs qui se résolvent d'eux-mêmes ; et que, par conséquent, la chose importante dans l'étude du Zen est de connaître l'univers lui-même, [...] On peut dire aussi que le *Kô-an* universel est condensé en chacun « des mille sept cents *Kô-an* », et, si l'on en a compris un à fond, le plus grand de tous livrera aussi ses secrets.¹²⁷⁹

Ignorant les théories dominantes et les conventions habituelles du théâtre occidental, Brook pratique le théâtre selon son talent et son intuition artistique. Ceux-ci sont renforcés par ses expériences et ses rencontres. Sous l'influence de Jane Heap qui lui a fait connaître Gurdjieff et « avait toujours ressenti le besoin d'une qualité de compréhension qui pourrait réunir ses divers talents et relier le monde extérieur à une raison d'exister¹²⁸⁰ », Brook découvre aussi que : « la « tradition » pouvait avoir un tout autre sens que celui, stérile et démodé, [qu'il détestait] au théâtre : « Je commençais à comprendre la façon orientale de cacher le savoir comme une pierre précieuse, d'en dissimuler les sources, d'en rendre l'accès difficile, de sorte que sa valeur n'est pleinement appréciée que par ceux qui ont accepté de faire les efforts

¹²⁷⁷ M. Croyden, *op.cit.*, p. 125.

¹²⁷⁸ P. Brook, *Entre deux silences*, *op.cit.*, p. 68.

¹²⁷⁹ D.T. Suzuki, *op.cit.*, p. 7.

¹²⁸⁰ P. Brook, *Oublier le temps*, *op.cit.*, p. 89.

nécessaires¹²⁸¹ » ». Par cette manière de penser, Brook se rapproche du zen, dont la mesure est le satori qui « n'est pas un état de simple quiétude, ce n'est pas la tranquillisation, c'est une expérience intérieure qui a un caractère noétique ; il doit comporter un certain éveil hors du domaine de la conscience relative, un certain abandon de la forme ordinaire d'expérience qui caractérise notre vie de tous les jours¹²⁸² ». Afin de favoriser la recherche théâtrale comme la recherche de la vie, Brook se contente de partir du vide.

Certes, dans *l'Espace vide*, Brook a déjà bien précisé sa notion théâtrale. Mais l'Orient n'est pas encore une source à laquelle il puise directement pour son travail de mise en scène. La publication de *l'Espace vide* est comme un relais où Brook se permet de réfléchir à l'étape suivante de sa recherche théâtrale :

Au théâtre, j'ai opéré un grand changement de direction. Pendant des années, tout partait vers l'extérieur, car je tâchais de faire l'expérience du plus grand nombre possible de formes, de genres, de médias, de pays. Aujourd'hui à cet âge charnière de quarante ans, je change de direction et désire me concentrer et tout explorer en profondeur plutôt qu'en ampleur. Bien entendu, ce genre de théorie est dangereuse, et peut fourvoyer ses défenseurs (moi le premier, si je la prends trop au sérieux).¹²⁸³

Pendant cette période, Brook se pose ainsi « la vraie question » : « Quelle est la nature de ce mouvement constant, en perpétuel changement ? Pourquoi ? A quelles fins ? Quelle est sa place ? Sur quel aspect des choses avoir quelque emprise ? Qui doit exercer cette emprise ? Que peut-on faire évoluer ? Et dans quelle direction¹²⁸⁴ ». Les corps humains qui impulsent principalement les divers mouvements transformant la mise en scène sont problématiques pour Brook qui veut les « explorer en profondeur ». Il accepte la proposition de Barrault qui l'invite à monter une pièce de Shakespeare, *La Tempête*. Brook lui suggère « de réunir un atelier où des acteurs et des metteurs en scène de différentes cultures prendraient part au travail¹²⁸⁵ » :

Cela m'intéressait bien davantage, d'autant plus que nos séances à Londres avec le Théâtre de la cruauté avaient révélé quelles surprenantes ressources recèle un corps humain. Mais ces corps étaient tous anglais et je voulais désormais découvrir, en explorateur élisabéthain, des

¹²⁸¹ *Ibid.*, p. 90.

¹²⁸² D.T. Suzuki, *op.cit.*, p. 14.

¹²⁸³ M. Kustow, *op.cit.*, p. 251.

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 253.

¹²⁸⁵ P. Brook, *Oublier le temps*, *op.cit.*, p. 178.

continents éloignés de ma terre natale. Pour cela, il fallait des compagnons formant une équipe aussi diverse que possible.¹²⁸⁶

Le compagnonnage avec Yoshi Oida

Dans le bureau de Barrault, Brook rencontre un acteur japonais qui « ne tarde pas à devenir l'irremplaçable Yoshi Oida, partie intégrante de toutes [leurs] aventures¹²⁸⁷ ». Ce dernier a étudié pendant plus de vingt ans le *kyôgen* et ne veut plus supporter « les pressions d'une société rigide, les coups bas auxquels s'exposent ceux qui évoluent dans le cercle étroit du monde théâtral, et tous les soucis qui s'y rattachent¹²⁸⁸ ». Il fuit l'Orient et travaille définitivement avec Brook en Occident. Selon lui, « c'est à cette époque que Peter commença à explorer une voie qui prit par la suite beaucoup d'importance dans son travail : la confrontation des différentes cultures théâtrales de l'Orient et de l'Occident¹²⁸⁹ ». Lors de leur première rencontre, Brook lui explique son projet de recherche :

Un accident survient dans la rue. Un homme couvert de sang se traîne hors du véhicule. Des badauds l'entourent. Si cet homme se relève soudain en souriant et salue les badauds, ceux-ci se transforment immédiatement en spectateurs, et l'homme ensanglanté devient acteur. Sans scène, sans éclairage, on a créé une situation théâtrale. En même temps, la différence entre l'homme réel et le personnage de fiction, entre la réalité et l'illusion, est bien plus subtile que dans le théâtre conventionnel. Je désire faire quelques expériences pour explorer ce processus.¹²⁹⁰

Nous remarquons que Brook ne cherche pas directement la manière d'appliquer, dans l'interprétation d'un personnage, les jeux stylisés, les figures traditionnelles et les techniques gestuelles de l'acteur oriental. Ceux-ci sont plutôt des ressources potentielles qu'emploie l'acteur oriental pour se transformer en incarnation d'un personnage dans une situation réaliste conventionnelle. L'acteur oriental, dont le corps et la mentalité sont imprégnés de la culture orientale et formés par l'ancienne tradition, pourrait faire vivre un personnage, en créant des mouvements et des formes différentes de ceux que crée l'acteur occidental. De cette manière, pendant la répétition équivalant à l'expérimentation, Brook dirige le jeu d'Oida selon la convention réaliste du théâtre occidental, tout en lui permettant d'utiliser ses

¹²⁸⁶ *Idem.*

¹²⁸⁷ *Idem.*

¹²⁸⁸ Y. Oida, *L'Acteur flottant*, *op.cit.*, p. 18.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹²⁹⁰ *Ibid.*, p. 23.

techniques psychophysiologiques du théâtre oriental. Ces deux théâtres opposés s'intègrent dans le jeu d'Oida, en produisant ainsi de nouvelles formes d'incarnation du personnage. C'est la raison pour laquelle, lorsqu'il incarne Ariel dans *La Tempête*, il fait sentir que « le jeu naturaliste alternait avec [le] jeu stylisé, plus physique et abstrait, qui évoquait le kabuki ou l'opéra de Pékin¹²⁹¹ ». Choisir Oida pour incarner Ariel dans *La Tempête* est une intuition profonde de Brook. Celui-ci pense que « cette pièce offrait une question majeure : comment représenter de manière satisfaisante des esprits, des fées et des sorcières ? Notre époque, prompte au scepticisme, n'aidait pas à trouver la clé¹²⁹² ». Il pense recourir à l'Orient pour lever cette difficulté et Oida lui permet d'éprouver directement les jeux sublimes de l'acteur oriental :

Malgré ses efforts, Yoshi ne savait pas plus de deux ou trois mots d'anglais ; il était donc clair que le texte ne lui serait d'aucune utilité. Les fantômes et les sorcières faisaient cependant partie de son univers familier et un entraînement rigoureux dans le théâtre nô lui avait appris le vocabulaire du surnaturel. Quand il se mettait debout, son corps exprimait, avant même de bouger, une légèreté d'une essence très particulière. Des impulsions d'énergie, différentes de celles que nous connaissions, élevaient genoux et bras comme pour tapoter doucement le ciel. Un oiseau inconnu s'envolait sous nos yeux, poussant des cris aux rythmes envoûtants, un moment suspendu dans l'immobilité, comme peint sur un rouleau de soie.¹²⁹³

Devant Brook, Oida ne cherche pas à interpréter le rôle en utilisant la gestuelle authentique du *Nô*. Il présente des formes improvisées, s'appuyant sur deux traditions, le jeu réaliste de la convention occidentale pour incarner le personnage et la technique orientale, le *hara*¹²⁹⁴ de la tradition japonaise pour mobiliser son énergie. Oida, acteur traditionnel oriental formé par la tradition séculaire, manifeste une grande qualité du corps et de l'esprit¹²⁹⁵ qui lui permet d'improviser à bon escient des séquences de jeu physique, sans aboutir à l'anarchie. Cette qualité de jeu est très appréciée par Brook :

¹²⁹¹ *Ibid.*, p. 33.

¹²⁹² P. Brook, *Oublier le temps*, *op.cit.*, p. 178.

¹²⁹³ *Ibid.*, p. 178-179.

¹²⁹⁴ « Dans le nô, ce que l'on désire exprimer ne se manifeste pas par des moyens extérieurs. Tout se passe dans le *hara* (le *hara* est situé anatomiquement dans la région basse du ventre, et est perçu comme le centre énergétique de l'individu et de sa conscience de soi). Si la conscience de soi est intérieurement claire et ferme, alors l'intention que l'on cherche à exprimer devient extérieurement visible ». Y. Oida, *L'Acteur flottant*, *op.cit.*, p. 28. Cf. Y. Oida, *L'Acteur invisible*, Arles, Acte Sud, 1992, p. 31-32

¹²⁹⁵ « En un sens, deux éléments s'associent pour arriver à bien jouer : la maîtrise technique et la mobilité de l'esprit. Dans un souci de formation personnelle, l'acteur s'efforce tout au long de sa vie de développer et d'approfondir les deux. Mais en période de travail, c'est chaque jour que l'acteur met à contribution ces deux aspects de son être : l'esprit et la maîtrise technique du corps sont pleinement

Yoshi ne nous présentait pas une figure du répertoire du théâtre classique japonais : au contraire, sans aucune préparation mais avec toutes les ressources d'un corps bien entraîné, il avait, en un instant, créé une nouvelle image qui nous parlait d'une manière si directe que nous pouvions tous la partager. Cela clarifiait les raisons pour lesquelles nous nous étions rassemblés : nous n'étions pas là pour échanger des méthodes ou des techniques, ni pour inventer un langage commun en additionnant des bouts de culture puisés dans les racines de chacun. Les signes et signaux émanant de cultures diverses ne sont pas ce qui compte. Ce qui est derrière les signes est ce qui leur donne un sens. Le fait est très dur à accepter pour un esprit du 20^{ème} siècle, car notre terreur de l'indéfinissable a fini par nous faire croire que chaque aspect du comportement humain vient obligatoirement d'un conditionnement génétique ou social. Le théâtre existe pour nous ouvrir à une vision plus large.¹²⁹⁶

Brook indique clairement à son équipe qu'il n'attend pas qu'Oida apprenne aux acteurs occidentaux les méthodes et les techniques du jeu de *Nô*. Chez Oida, ce qui intéresse Brook n'est pas vraiment ces techniques ancestrales que possède Oida, mais ses idées artistiques et ses qualités personnelles que Brook, en tant que metteur en scène, peut employer dans la répétition expérimentale partie du vide. Il veut exploiter les points forts d'Oida, en révélant ce qui se cache derrière son épiderme culturel d'acteur oriental. Il ne cherche pas à créer concrètement de nouvelles formes, mais il cherche à les faire surgir, ainsi qu'il l'explique dès avant sa rencontre avec Oida :

J'étais en train de découvrir combien il est important d'encourager les acteurs à mettre leurs incertitudes en commun et à participer aux incessants changements d'idées. Cela prépare le chemin : les vagues de l'esprit se calment, et des formes cohérentes peuvent alors surgir. Il m'est même arrivé dans mon travail de voir que le résultat que je recherchais se trouvait déjà là avant le début, que le temps allait en sens inverse, et que la recherche ne consistait pas à créer mais à faire apparaître ce qui est latent.¹²⁹⁷

Le travail de Brook commence dans un espace vide, de façon à éliminer tout superflu, et l'acteur doit défendre sa tranquillité intime pour se rendre vide, en harmonie avec ce vide extérieur. Cette pratique du vide est comparable au zen qui « consiste en renoncements¹²⁹⁸ ». Cette expérience très personnelle du vide « est incommunicable, bien que vous sachiez parfaitement bien par vous-même ce qu'elle est. C'est le moment où vous pouvez transformer cette vaste terre en or massif, et les grands

présents en scène, l'intérieur et l'extérieur se conjuguent dans l'expression ». Y. Oida, *L'Acteur invisible, op.cit.*, p. 64.

¹²⁹⁶ P. Brook, *Oublier le temps, op.cit.*, p. 179.

¹²⁹⁷ *Ibid.*, p. 119.

¹²⁹⁸ « « Renoncement à quoi ? » dites-vous. Renoncez à vos quatre éléments (*bhûta*), renoncez à vos cinq agrégats (*skandha*), renoncez à toutes les opérations de votre conscience relative (*karma-vijnâna*), que vous chérissez depuis l'éternité ; retirez-vous en votre être intérieur et pénétrez-en la raison. Si votre réflexion sur vous-même devient de plus en plus profonde, le moment viendra sûrement où pour vous la fleur spirituelle s'épanouira soudain, illuminant l'univers entier ». D.T. Suzuki, *op.cit.*, p. 13.

fleuves en océan de lait¹²⁹⁹ ». Autrement dit, dès que l'acteur se pénètre du vide, il s'illumine et atteint au satori qui lui permet de percevoir l'univers au-delà des sens ordinaires, en transformant ses perceptions en nouvelles formes visibles. De la sorte, le vide n'est pas un néant, mais un plein provenant d'un processus dynamique à partir de rien. Chez l'acteur, la tranquillité n'est pas vraiment un état statique. Il se calme en se fluidifiant intérieurement pour pouvoir réagir extérieurement en un instant. Oida connaît bien ce concept du zen dans le jeu théâtral :

Qu'entend-on exactement par "calme intérieur" ? Ne pas être prisonnier d'émotions turbulentes. L'intérieur est vide ; aucune préoccupation ne l'agite. Pourtant ce calme ne revient pas à un engourdissement des perceptions ou un état de "tranquillité" immuable, mais à une conscience fluide qui permet de réagir aux variations du monde alentour.¹³⁰⁰

Cette prise de conscience fluide s'opère dans une concentration absolue dont Oida rappelle la difficulté, ne pas « porter sa concentration sur un seul aspect à l'exclusion de l'autre, mais sur les deux à la fois ; la réaction aux événements extérieurs ne doit pas faire oublier l'attention due au rôle, pas plus que le rôle ne doit rendre aveugle à ce qui est alentour. Cette liberté de concentration pose un très gros problème aux débutants. [...] La concentration exige un entraînement comme le corps¹³⁰¹ ». Formé par les jeux traditionnels de techniques corporelles (chant, danse, gestuelle) et la technique mentale (pratique du zen)¹³⁰², Oida est capable d'interpréter délicatement les jeux corporels et de montrer une forte sensibilité artistique. Bien que, dans l'équipe de Brook, il ne représente plus une figure du répertoire du *Nô*, sa sensibilité extrême développée par le zen lui permet, dès qu'il est touché par quelque chose ou par une situation, d'approfondir son sentiment et sa compréhension. En aboutissant au satori dans le vide, il peut se reconnaître et reconnaître ce qui est alentour et agir

¹²⁹⁹ *Ibid.*, p. 13-14.

¹³⁰⁰ Y. Oida, *L'Acteur invisible*, *op.cit.* p. 65. Brook indique également sa notion analogue sur cette tranquillité intimes de l'acteur : « Assis dans le creux, je fis pour la première fois l'expérience d'un état de clame absolu. Il existe deux sortes de silence : celui qui n'est rien de plus qu'une absence de bruits, une chose inerte ; et, à l'autre bout de la gamme, un vide qui pénètre et vivifie chaque cellule du corps. A ce moment, on peut même éprouver que les deux silences, deux pôles bien distincts, sont eux-mêmes compris dans un silence encore plus grand ». P. Brook, *Oublier le temps*, *op.cit.*, p. 153.

¹³⁰¹ Y. Oida, *L'Acteur flottant*, *op.cit.*, p. 59.

¹³⁰² « Le corps et l'esprit étant intimement liés, des actions physiques rigides peuvent engendrer en parallèle une certaine inflexibilité de la pensée. Nous ne devons pas supposer qu'une tradition ou idéologie ayant recours à des mouvements répétés est automatiquement merveilleuse. Les tradition spirituelles ont recours à la répétition pour libérer l'esprit, alors que les mouvements fascistes l'utilisent pour fixer celui-ci sur un objectif voulu, telle est la différence ». Y. Oida, *L'Acteur invisible*, *op.cit.*, p. 69.

énergiquement sur son corps pour s'exprimer. Les mouvements et les formes naissent ainsi de l'interaction entre le corps et l'esprit. Brook est très impressionné par cette capacité d'Oida :

C'est Yoshi qui réussit facilement là où les autres avaient échoué. Par un effort inexplicable, et cependant précis, qui demandait une subtile maîtrise de ses énergies – en « créant le vide » comme il disait –, il devint un aimant si puissant que même en allant marcher parmi les enfants, tout en disparaissant par instants et délibérément de leur champ de vision, ceux-ci restèrent silencieux et attentifs jusqu'à son retour sur la plate-forme. Ce résultat concret fut d'une grande importance. Il s'ouvrit sur d'autres expérimentations dont le but était de découvrir de quoi est faite cette chose qu'on expédie commodément sous le mot vague de « présence ». Il nous fallait travailler sans théâtre, sans codes, sans mots, sans techniques données. Nous devons partir de rien, développer notre capacité à improviser, et voir par nous-mêmes combien c'est difficile, car, si dans une improvisation tout est possible, il est clair que si tout le monde fait n'importe quoi, le résultat sera n'importe quoi.¹³⁰³

La sensibilité de l'acteur est essentielle pour pouvoir « développer sa capacité à improviser ». A la différence de Copeau et Dullin qui font apprendre à leurs acteurs directement des techniques du *Nô* et du *Kabuki* pour enrichir leurs connaissances théâtrales et leurs possibilités expressives physiques, Brook souligne que l'acteur doit être formé par des « exercices d'éveil » :

J'ai renoncé à l'idée de faire parvenir les acteurs à l'état stupéfiant de développement des acteurs de kabuki sachant tout faire avec leur corps [...]. Nous faisons plutôt des exercices d'éveil, de sensibilité. Le corps doit être à même de refléter le courant émotionnel qui passe, [...]. Des exercices destinés à affiner la perception permettent une relation, une attention à la présence de l'autre. [...] Le corps doit être calme pour pouvoir s'exprimer librement dans des gammes très différentes, dans la lenteur, dans la rapidité. [...], il faut tenter de trouver un éveil comparable à celui des Japonais par exemple [...]. L'acteur doit à la fois se transformer et rester semblable, parvenir à cette grande liberté où, tel un sportif, il restera le même à l'intérieur de mouvements imprévus et différents.¹³⁰⁴

Pour Brook, Oida est un « exemple parfait d'un corps qui, au lieu de faire étalage de force et de muscles, est un organisme transparent dans lequel chaque fibre est là pour servir toute nouvelle impulsion¹³⁰⁵ ». Après leur première collaboration, il devient pour Brook, dans sa recherche théâtrale, l'acteur essentiel. Cependant, Brook ne cherche pas à former d'autres acteurs qui copieraient son jeu car Brook « recherche toujours à obtenir une réaction instinctive de la part de l'acteur qu'il dirige. Il ne fait pas des expériences formelles avec le mouvement et la voix pour le simple plaisir

¹³⁰³ P. Brook, *Oublier le temps*, op.cit., p. 207.

¹³⁰⁴ P. Brook, « A la source du jeu », in *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, 1994, p. 299-300.

¹³⁰⁵ P. Brook, *Oublier le temps*, op.cit., p. 201.

d'essayer quelque chose de neuf. Ce qui soutient sa recherche c'est le désir d'éveiller chez l'acteur son être profond¹³⁰⁶ ».

Le Centre International de Recherches Théâtrales

À la suite de l'expérimentation de *La Tempête* où des acteurs de culture différente interviennent, Brook s'intéresse à l'entrelacs de diverses cultures dans la mise en scène. Il crée *le Songe d'une nuit d'été* pour concrétiser directement une intuition provoquée par le spectacle d'acrobates chinois :

Nourri par le travail sur *La Tempête*, j'avais l'intuition qu'on peut donner à un monde invisible sa propre et plausible réalité. J'avais été très impressionné, à Paris, par un spectacle d'acrobates chinois. Ces artistes [...] ne laissaient qu'une impression de pure vitesse, de pure légèreté, de pur esprit. Je me dis qu'il serait intéressant de mettre en scène *A Midsummer Night's Drame* avec un groupe mixte d'acteurs shakespeariens et d'acrobates chinois. Mais, d'un point de vue pratique, c'était infaisable.¹³⁰⁷

Brook est impressionné par la grande expressivité scénique des acrobates chinois, dont les jeux s'apparentent aux gestuelles du théâtre traditionnel. Cependant, leur jeu, basé principalement sur des techniques physiques, n'est pas adaptable à la mise en scène de Brook car celui-ci vise principalement à une incarnation réaliste des personnages shakespeariens. Brook va former de jeunes acteurs pour qu'ils deviennent capables d'incarner les personnages, en présentant des acrobaties avec « des sons semblables à ceux du théâtre chinois¹³⁰⁸ ». Il ne s'agit pas sur scène de produire un jeu stylisé artificiel comme dans le théâtre oriental, mais de créer un monde fictif donné par la pièce qui « comporte des éléments de magie et de fantasma. Le sujet, c'est l'interprétation... c'est illusion¹³⁰⁹ ». Pour Brook, *le Songe d'une nuit d'été* « était également nourri de nombreuses autres pièces ; *la Tempête* était incontestablement une première ébauche, une première exploration de possibilités nouvelles¹³¹⁰ ». Dans ces deux mises en scène, Brook expérimente audacieusement l'entrecroisement de diverses cultures. Pour continuer méthodiquement ses recherches, il fonde, en 1970 à Paris, le Centre International de Recherches Théâtrales, le CIRT :

¹³⁰⁶ Y. Oida, *L'Acteur flottant*, op.cit., p. 103.

¹³⁰⁷ P. Brook, *Oublier le temps*, op.cit., p. 184.

¹³⁰⁸ M. Croyden, op.cit., p. 20.

¹³⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹³¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

Il se peut que le titre « Centre international de recherches théâtrales » suggère une image académique : des esprits cultivés groupés autour d'une table, parcourant des liasses de papiers et échangeant des informations sur l'histoire et les techniques du théâtre. En réalité, le mot « recherche » signifie « faire » et, dans notre cas, « faire » signifie « jouer », une nécessité vitale pour les acteurs.¹³¹¹

Bien que ce centre ait un nom académique, Brook ne tend pas à enseigner aux acteurs les différentes techniques des théâtres universels. Banu confirme que « son aversion pour la pédagogie est notoirement connue¹³¹² ». Dans *L'Espace Vide*, Brook conclue « jouer est un jeu¹³¹³ ». En vue d'improviser ce « jeu » dans l'espace vide, les acteurs doivent d'abord savoir déjà « faire quelque chose ». Brook « cherche donc celui qui sait et veut non pas savoir davantage mais savoir autre chose¹³¹⁴ », comme Oida qui connaît bien les techniques du *Nô* et les abandonne partiellement pour « savoir autre chose » en Occident. Il se libère ainsi du joug de la tradition et entrelace sa culture orientale avec la convention occidentale, en intégrant des jeux scéniques Orient/Occident. Vu que le théâtre est un « jeu », « dès les premiers jours d'entraînement au Centre, Brook s'est refusé à toute prise de parole théorique et a préféré proposer un certain nombre d'exercices¹³¹⁵ » :

Il combine des exercices vocaux avec de nombreux exercices physiques, souvent empruntés à des techniques orientales. On travaille en particulier la coordination geste-voix, la mémoire musculaire, le développement des résonateurs, les sens de l'équilibre. Une importance essentielle est donnée à l'entraînement avec les bâtons de bambous, restés célèbres, ces bâtons d'origine chinoise qui avaient déjà servi à la préparation des comédiens du *Songe*. [...] Les exercices ne réclament pas la soumission absolue, car dans la réalité du jeu chacun peut les modifier. [...] Il y a une loi mais on peut la subvertir. L'entraînement contient en lui le noyau d'une esthétique.¹³¹⁶

Nous percevons qu'il est possible, comme le relève Michael Kustow, que « Brook ait été affecté par ce que lui avait enseigné Yoshi : dans le théâtre asiatique, toute œuvre se déroule selon un rythme à trois temps, appelé *Jo-Ha-Kyu* : « Lent, pour l'introduction ; mezzo, pour le déroulement de l'histoire ; rapide, pour le dénouement

¹³¹¹ P. Brook, *Oublier le temps*, *op.cit.*, p. 210.

¹³¹² G. Banu, « Peter Brook et la coexistence des contraire », in *Les voies de la création théâtrale XIII*, Paris, C.N.R.S., 1985, p. 30.

¹³¹³ Brook, *L'Espace Vide*, *op.cit.*, p. 184.

¹³¹⁴ G. Banu, « Peter Brook et la coexistence des contraire », *op.cit.*, p. 30.

¹³¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹³¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

et la fin »¹³¹⁷ ». Par ailleurs, Brook recourt aux pratiques corporelles orientales essentiellement pour développer l'intuition de ses acteurs, base de son esthétique théâtrale. Il ne s'agit pas proprement de la référence aux traditions scéniques orientales, mais plutôt aux pensées et aux pratiques orientales à propos du corps et de l'esprit. C'est la raison pour laquelle Brook se pénètre du zen tandis que le Centre « suit des cours d'acrobatie, de tai-chi-chuan, de mouvements de nô, de kathakali, et également des exercices vocaux d'un genre particulier sous la direction d'un membre du groupe, Yoshi Oida¹³¹⁸ ». Grâce à leur sensibilité affinée et leur maîtrise technique diversifiée, les acteurs dépassent leur culture nationale, en révélant celle de leur propre être car « l'homme est plus que ce que sa culture définit ; les habitudes culturelles vont bien plus loin que les habits qu'il porte. [...] Chaque culture exprime une partie différente de notre atlas intérieur : la vérité humaine est globale, et le théâtre est le lieu où ce puzzle peut être reconstitué¹³¹⁹ ». A propos de la recherche du Centre, Brook déclare :

Nous cherchons ce qui donne sa vraie vie à une forme de culture, nous n'étudions pas la culture elle-même mais ce qu'il y a derrière. Pour cela, l'acteur doit essayer de prendre un peu de recul vis-à-vis de sa propre culture, et surtout vis-à-vis de ses stéréotypes.¹³²⁰

Il précise : « Toute culture nourrit sa propre collection de clichés. Nous avons donc essayé de voir, dès le début, comment dépasser les stéréotypes et les imitations, comment trouver une clé susceptible de rendre les actions assez transparentes pour être totalement naturelles, quelle qu'en soit la forme¹³²¹ ». Se délivrant de liens culturels « sclérosants », les acteurs font le « vide » où ils se permettent de redécouvrir leur corps et leur esprit, leurs aptitudes et leurs énergies cachées impulsant des formes et des mouvements originaux. Ceux-ci proviennent des profondeurs de chaque individu et une certaine hétérogénéité apparaît dans divers « fragments » que Brook, le metteur en scène, peut ainsi assembler dans la mise en scène, comme un jeu de « puzzle » :

Dans notre nouveau groupe, nous venions tous de différents horizons et, tandis que ces différences génèrent habituellement des barrières et des conflits, nous voulions reconnaître à

¹³¹⁷ M. Kustow, *op.cit.*, p. 256.

¹³¹⁸ M. Croyden, *op.cit.*, p. 39.

¹³¹⁹ P. Brook, *Points de suspension*, Paris, Seuil, 1992, p. 172.

¹³²⁰ *Ibid.*, p. 144.

¹³²¹ P. Brook, *Oublier le temps*, *op.cit.*, p. 204.

travers le travail collectif que chacun d'entre nous n'est que le fragment d'un puzzle incomplet, dans lequel une pièce, si bizarre que soit sa forme, peut avoir une fonction vitale.¹³²²

L'objectif de ce Centre n'est pas d'incorporer des traditions scéniques orientales dans la mise en scène occidentale (de créer un rapport interculturel entre les formes théâtrales de l'Orient et de l'Occident), mais de dévoiler des cultures spécifiques nourries par diverses cultures populaires (véhiculées par des acteurs de traditions et d'origines géographiques et culturelles diversifiées), en engendrant une nouvelle forme théâtrale.

En collaboration avec l'écrivain Ted Hughes, Brook réalise son premier projet du Centre. Il participe avec son équipe au festival de Chiraz en Iran, où la Perse « est en quelque sorte un retour aux sources, parce que c'est un lieu de rassemblement, et l'a toujours été, que ce soit pour les Orientaux ou les Occidentaux. [...] Et Persépolis est un lieu où les influences venues de l'Orient et de l'Occident se rencontrent¹³²³ ». En Iran, Brook peut s'imprégner de cette atmosphère Orient/Occident qui justifie son intuition artistique en fondant sa recherche d'une nouvelle forme théâtrale conciliant l'Orient et l'Occident. Il crée alors la mise en scène d'*Orghast*¹³²⁴, dont le langage est inventé par Ted, « un fantastique moment de théâtre [...] où se trouve Prométhée¹³²⁵ ».

Bien que l'équipe de Brook soit réputée « internationale », pendant cette période, Oida remarque : « la plupart des acteurs étaient blancs : un acteur du Mali et moi-même étions les seules exceptions¹³²⁶ ». Selon Brook, « l'Occident vit d'émotions pauvres ou d'émotions frustes. Et, dans certaines parties du monde, il y a certaines formes de vie, certaines manières de vivre ou certaines langues qui sont les reliques vivantes d'une substance différente, qui pourtant porte le même nom : « émotion »¹³²⁷ ». Ces deux acteurs « étrangers » ont vécu dans d'autres parties du monde, où les cultures, les mythes, et les esprits se font l'écho de façons d'appréhender le monde très différentes, valorisant l'expression des diverses

¹³²² *Ibid.*, p. 199.

¹³²³ M. Croyden, *op.cit.*, p. 61.

¹³²⁴ « *Orghast* ne comporte pas d'intrigue linéaire (excepté le mythe de Prométhée) et peu de personnages qui attirent l'attention. Hughes s'est inspiré de sources antiques – abstractions tirées de thèmes littéraires, allusions aux mythes grecs et romains, rituels zoroastriens et légendes orientales – et les a mêlées pour créer une pièce faite de « passions ». *Ibid.*, p. 58.

¹³²⁵ *Ibid.*, p. 57.

¹³²⁶ Y. Oida, *L'Acteur flottant*, *op.cit.*, p. 117.

¹³²⁷ M. Croyden, *op.cit.*, p. 60.

sensibilités. Brook apprécie les capacités personnelles de ces deux acteurs qui peuvent produire de beaux effets pour les spectateurs. Il les fait intervenir dans la mise en scène d'*Orghast* :

C'était une histoire japonaise qui obsédait Ted. C'est l'extraordinaire histoire d'un samouraï qui passe une nuit dans un château hanté. Et, le lendemain matin, il découvre qu'il a tué toute sa famille. Ted a assimilé tout ça, et l'a transformé en une forme de rituel – la figure du tyran – qui a été épurée et remaniée. Puis, c'est devenu l'essence d'une scène : la lutte entre un homme et une flamme, au cours de laquelle un homme armé d'un couteau essaie de détruire la flamme et, ce faisant, tue sa famille. Cet épisode nous a apporté l'imagerie que nous recherchions : le moment où deux hommes, l'Africain [l'acteur Malick Bowens] et le Japonais [l'acteur Yoshi Oida], s'affrontent à coups de flammes dans la nuit. Ce genre d'imagerie parle à chacun d'entre nous. Et tout le monde la comprend. Elle est directe et touche toutes les classes – peu importe à qui elle s'adresse. Pour n'importe quel village, ou n'importe quelle personne cultivée, le feu, ou deux flammes dans la nuit, renvoient à un même imaginaire.¹³²⁸

A travers cette création expérimentale, Oida avoue : « Je compris alors pour la première fois ce que Peter entendait par "théâtre sacré". *Orghast* ressuscitait le temps du théâtre de la Grèce antique. Les actions humaines sur scène étaient un microcosme de l'univers¹³²⁹ ». Après cette expérience en Iran, Brook « est convaincu que travailler dans des pays étrangers et jouer pour des étrangers est vital si on veut découvrir quelque chose du théâtre et de sa relation au public¹³³⁰ ». C'est ainsi qu'en décembre 1972, Brook pilote l'autre grand projet de son équipe : voyager en Afrique, où il ne cherche pas des formes artistiques primitives, mais des spectateurs « exceptionnels » :

Le travail que nous faisons est lié à un public. Nous pensons qu'aucun travail théâtral ne peut exister en dehors de la relation qu'il entretient avec ceux qui le regardent – selon nous, le spectateur est un participant. Par conséquent, la relation au spectateur est un aspect qui doit être étudié, ressenti et appris. C'est pourquoi on a besoin de s'y préparer. Et on doit s'y préparer avec de bons spectateurs ; il nous a semblé qu'en Afrique il [y] avait des spectateurs exceptionnels. En Afrique, nous pensions trouver – et nous avons trouvé dans certains villages – des gens qui n'avaient jamais vu de théâtre, et qui n'avaient jamais vu qui que ce soit jouer la comédie.¹³³¹

Effectivement, dans *l'Espace Vide*, Brook a déjà réfléchi au problème du spectateur qui « est le plus important et le plus difficile à résoudre. Le public de théâtre habituel n'est pas très vivant et certainement pas très fidèle. C'est pourquoi nous partons en

¹³²⁸ *Ibid.*, p. 71-72.

¹³²⁹ Y. Oida, *L'Acteur flottant*, *op.cit.*, p. 96.

¹³³⁰ M. Croyden, *op.cit.*, p. 97.

¹³³¹ *Ibid.*, p. 102.

quête d'un nouveau public¹³³² ». Partant pour l'Afrique, Brook et son équipe peuvent se concentrer sur leur recherche théâtrale et rencontrer des gens qui n'ont « aucune conception du théâtre tel que nous le connaissons¹³³³ ». Les spectateurs africains, dont « le passé est rempli de légendes, de chants, de mythes, de religions et de cérémonies », « sont à la fois ouverts et difficiles à satisfaire »¹³³⁴. Brook ne leur présente pas une mise en scène toute prête, mais des improvisations de jeux d'acteurs. La réaction des spectateurs lui permet d'approfondir son intuition artistique et de recomposer ce qu'il a appris dans le théâtre, en inventant de nouvelles formes satisfaisantes pour ces spectateurs « difficiles »¹³³⁵ :

En Afrique, il n'y a pas de précipitation, aucun besoin de s'affairer ou de mettre quelque chose en train. Et, peu à peu, quelqu'un commençait. Un des acteurs commençait, simplement en traversant le tapis. Et le simple fait de marcher incitait une deuxième personne à marcher. Ce qui pouvait entraîner quelque chose qui provoquait une réaction du public – cela pouvait être un rire ou toute autre réaction. Après cette première réaction, nous enchaînions progressivement en introduisant de nouveaux éléments, qui prenaient toujours une nouvelle forme. Même ce qui avait déjà été fait auparavant était appréhendé de façon différente, prenait une tournure différente... et une chronologie différente naissait spontanément. Il y avait beaucoup d'inventions, et le public réagissait constamment.¹³³⁶

Selon Oida, cette expérience africaine vise à « réinventer le théâtre “brut”, c'est-à-dire le théâtre reposant sur les pratiques du théâtre populaire traditionnel¹³³⁷ ». En Afrique, le peuple vit « selon des traditions très riches, évoluées et complexes. L'imagination joue un rôle prépondérant dans la vie africaine traditionnelle, dont elle est partie intégrante. [...], ce passage entre deux mondes, du monde concret au monde des chimères et *vice versa* – sur lequel la forme théâtrale tout entière est fondée –, cette coexistence d'un monde visible et invisible ont été nourris, conçus et se sont développés en Afrique¹³³⁸ ». Pour Brook, le théâtre sacré contient un imaginaire poétique et le théâtre brut contient un quotidien populaire. Ces deux théâtres « sont opposés mais coexistent¹³³⁹ ». En Afrique, « le monde poétique – le monde

¹³³² P. Brook, *Oublier le temps*, *op.cit.*, p. 172.

¹³³³ M. Croyden, *op.cit.*, p. 84.

¹³³⁴ *Ibid.*, p. 85.

¹³³⁵ « J'ai choisi l'Afrique parce que je suis convaincu qu'on doit jouer face à des publics difficiles ». *Ibid.*, p. 102.

¹³³⁶ *Ibid.*, p. 104.

¹³³⁷ Y. Oida, *L'Acteur flottant*, *op.cit.*, p. 104.

¹³³⁸ M. Croyden, *op.cit.*, p. 102-103.

¹³³⁹ P. Brook, *Oublier le temps*, *op.cit.*, p. 120.

extrasensoriel, le monde imaginaire – et le monde quotidien coexistent tout au long de la vie. [...] le théâtre, sous toutes ses formes, a toujours comporté ce double aspect. Le théâtre est le lieu de rencontre de ces deux mondes¹³⁴⁰ ». Nous découvrons que Brook et ses acteurs, en voyageant en Afrique, ne cherchent pas essentiellement à apprendre les techniques et les formes spectaculaires des rites des tribus équivalant à la représentation, mais à s'imprégner de cet espace vierge, en oubliant les matériaux superflus occidentaux. Ils peuvent ainsi pratiquer la pensée du vide et méditer sur le soi, comme le zen. Enfin, ils aboutissent à éprouver le satori sur la scène ou dans une intuition inopinée. Comme lors de cette illumination qu'Oida relate :

Dans le désert, il n'y avait plus de société, à l'exception de notre petit groupe. Dans ma peau, il y avait mon "moi" et, au-dehors, rien que le ciel et la terre. Je me souvins d'une vieille expression chinoise : *Ten, chi, jin*, ciel, terre, homme. Ici, dans le désert, il n'y avait que le ciel et la terre en dehors de moi-même. La formule ne représentait, jusque-là, pour moi rien d'autre qu'un concept, mais, à présent que je me trouvais dans cette situation précise, je ne savais comment me tenir, physiquement, dans cet espace. Je me sentais insignifiant, un simple grain de poussière. Je ne pouvais, me semblait-il, rester debout. La position me paraissait fautive. Je décidai alors de m'allonger sur la surface de la plaine, où s'était accumulée, au cours du temps, une multiplicité de petits cailloux, transportés par le vent du désert. Je regardai le ciel : j'étais allongé, là, comme un mort, je faisais simplement partie de la surface de cette terre désertique, dépourvu d'existence propre. J'essayai ensuite la position assise, avec le dos droit. C'était nettement mieux. Je me souvins alors des mots du vieux maître zen : "Concentre ton énergie dans le bas de ton abdomen." Alors seulement, je me sentis réellement situé entre le ciel et la terre. Je fus saisi à cet instant d'un sentiment nouveau et très particulier de ma propre existence, un sentiment qui n'avait rien de comparable avec la conscience de soi ordinaire et exister en dehors de moi. Depuis que j'étais assis ainsi, le sentiment que j'avais de mon être et de mon existence avait subi une subtile altération. Le désert m'avait changé.¹³⁴¹

Le Mahabharata

Pendant les trois premières années du CIRT, Brook voyage beaucoup avec son équipe. Bien qu'il recoure à différentes formes théâtrales, il essaie de ne pas être prisonnier de l'une d'elles. Il ne s'enrichit que de toutes ses expériences d'esthétique théâtrale et reprend sa recherche théâtrale à partir de zéro dans un « espace vide ». C'est pourquoi il déclare : « trois années de voyages et d'expériences nous avaient appris – à la dure – ce qu'est un bon espace, et ce qu'est un mauvais espace¹³⁴² ». Pourtant, qu'est-ce que cela signifie un « bon espace » pour Brook ? Banu l'analyse ainsi : « Ce qu'a cherché Brook, c'était un lieu de concentration qui pouvait exalter le corps, l'endroit apte à

¹³⁴⁰ M. Croyden, *op.cit.*, p. 81.

¹³⁴¹ Y. Oida, *L'Acteur invisible*, *op.cit.*, p. 69.

¹³⁴² P. Brook, *Points de suspension*, *op.cit.*, p. 192.

accueillir l'acteur brookien lancé dans le mouvement vers le zéro. Vide n'est pas synonyme de nu¹³⁴³ ». En 1974, Brook trouve ce « bon espace », le théâtre des Bouffes du Nord où il installe définitivement son équipe. Ce vieux théâtre en ruine retrouve ainsi une vitalité comme théâtre brookien, où Brook évolue sans cesse dans sa recherche de nouvelles formes de mise en scène à partir du vide avec ses acteurs venus de diverses nations. Il renomme son équipe le Centre International de Créations Théâtrales, CICT. Dix ans après, en août 1985 au festival d'Avignon, il réalise l'une des plus grandes mises en scène de l'histoire du théâtre, *le Mahabharata* :

Le Mahabharata est une œuvre incroyablement complexe, dense – [...], elle parle du conflit essentiel de l'homme, de l'essence de la guerre, de la lutte éternelle des peuples, de l'homme contre l'homme et, à un niveau encore plus large, du sens intérieur, de la raison d'être, du conflit en tant que tel, pas du conflit dans la société, mais dans l'être humain, on pourrait même dire dans le cosmos. [...] Ces thèmes ont vu le jour en Inde, à un certain moment de l'histoire, et en même temps on peut voir en les abordant maintenant qu'on ne peut pas les reléguer dans les grands tiroirs d'une culture.¹³⁴⁴

Etudiant cette grande épopée, Brook pense qu'elle ne parle pas seulement du peuple indien, mais plus essentiellement de l'homme universel dont l'humanité est identique sans se différencier par la culture. Cette humanité commune est tellement profonde que l'on ne pourrait pas vraiment la connaître et la déchiffrer par un acteur individuel dont l'esprit et le corps sont limités volontairement ou involontairement par sa propre civilisation. Par exemple, Brook critique « notre société occidentale dominée par la raison, depuis des siècles, par l'analyse, l'argumentation. Quand nous sommes réunis en grand nombre, et c'est la pire des choses, personne n'écoute l'autre, on veut sans cesse se couper la parole !¹³⁴⁵ » C'est la raison pour laquelle il est nécessaire de faire intervenir, dans la recherche, des acteurs de diverses cultures universelles qui leur permettent d'être confrontés respectivement à leurs manques personnels et culturels, et ainsi de se compléter. Par cette confrontation interculturelle, ils décryptent et expérimentent ensemble la richesse de l'humanité profonde dans cette épopée dramatique qu'ils rendent visible en créant la mise en scène. Celle-ci traduisant la cristallisation des cultures universelles en une culture supérieure de l'homme au-delà des cultures nationales, filtrées à travers l'esprit et le corps des acteurs, peut ainsi

¹³⁴³ G. Banu, *Peter Brook, op.cit.*, p. 34.

¹³⁴⁴ P. Brook, *Entre deux silences, op.cit.*, p. 61.

¹³⁴⁵ *Ibid.*, p. 60.

rendre perceptible et accessible cette humanité universelle aux spectateurs orientaux et occidentaux :

Dans le *Mahabharata*, [...], les acteurs venaient d'une vingtaine de pays différents. En chacun ressentait l'histoire comme étant la sienne. En travaillant ensemble, chaque histoire personnelle s'est enrichie de l'histoire personnelle de l'autre. Et comme aucun d'entre nous n'était capable de parcourir tout seul le chemin qui devait le mener de sa petite compréhension personnelle à la compréhension de ces grands thèmes qui traitent de l'humanité tout entière, il nous a été possible, ensemble, de pénétrer dans ce grand kaléidoscope, à travers tous ces différents points de vue. [...] On exprime quelque chose par des moyens extérieurs. Et quand on descend de la pyramide, les différences superficielles disparaissent et on peut partager la même expérience parce qu'elle vient de la même source.¹³⁴⁶

Afin de créer la mise en scène de cette épopée, Banu affirme que Brook commence avec ses acteurs par des exercices simples sans appliquer particulièrement une quelconque technique traditionnelle du théâtre, exercices dans lesquels « il faut que le point de départ soit simplement naturel », comme le demande le zen¹³⁴⁷ ». Grâce à ses expériences en Iran et en Afrique où les gens pratiquent le théâtre comme l'art du conteur¹³⁴⁸, Brook pense que « l'acteur n'a pas besoin de disparaître ; il est comme un conteur¹³⁴⁹ ». Banu montre que « l'acteur brookien s'inspire de cet art afin de pouvoir ménager une alternance organique, particulièrement fluide, entre l'identification et la distance¹³⁵⁰ ». Nous découvrons ainsi que le jeu de l'acteur brookien s'apparente au jeu de l'acteur oriental qui alterne l'Identification et la Distanciation pour assurer son interaction avec les spectateurs. Ceux-ci connaissent bien au cours de la représentation ce qui incarne et ce qui est incarné. Un lien réel se noue alors entre l'acteur et le spectateur. Certes Brook ne cherche pas à appliquer les techniques des traditions scéniques orientales car « à son horizon, il n'y a pas la technique, mais la saveur de la technique. L'Orient l'attire, mais ne l'aspire pas¹³⁵¹ ».

Puisque le *Mahabharata* est une épopée indienne, Brook voyage en Inde où il s'est « simplement imprégné de ce qui l'entoure », pour que son Inde « devienne réalité...

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 62-63.

¹³⁴⁷ G. Banu, *Peter Brook, op.cit.*, p. 224.

¹³⁴⁸ « Les acteurs – à partir du moment où, au Centre, on a commencé à faire tous ces voyages – ont toujours mis en avant leur grande proximité avec l'art du conteur. Lorsqu'un conteur entre en relation avec un public, il essaie, avec tout ce dont il dispose, de transporter le public vers un monde imaginaire – sans lui-même disparaître ». M. Croyden, *op.cit.*, p. 219.

¹³⁴⁹ *Ibid.*, p. 220.

¹³⁵⁰ G. Banu, *Peter Brook, op.cit.*, p. 84.

¹³⁵¹ *Ibid.*, p. 227.

infiniment réelle »¹³⁵². Il s'imprègne de la culture indienne, non pas pour découvrir quelques formes qu'il pourrait appliquer, mais bien pour trouver son inspiration :

A notre retour, on savait qu'on ne pouvait pas – et qu'on ne devait pas – imiter les Indiens ou l'art indien, mais le suggérer. Nous ne prétendions pas reconstituer l'Inde ancienne d'il y a trois mille ans. Nous ne prétendions pas présenter les symboles de la philosophie indienne. Dans la musique, les costumes et les façons de se mouvoir, nous avons essayé de suggérer la présence de l'Inde...¹³⁵³

C'est la raison pour laquelle, la mise en scène de *Mahabharata* a peu de rapport avec la tradition scénique indienne car Brook s'intéresse peu aux apparences culturelles. Ce qu'il veut montrer sur scène est l'essentiel qui nourrit cette civilisation indienne. Comme il l'explique : « On ne peut penser à l'Inde sans penser au Gange, et, si on pense au Gange, on pense à l'Himalaya... On est donc au milieu des rochers et du sable¹³⁵⁴ ». Il s'agit d'une formulation rationnelle, non mystérieuse. Son intuition artistique est raisonnée de même que le satori, le zen :

« Le seul caractère tchih (connaître) est la source de tous les mystères ». Sans cette qualité noétique, le satori perdrait tout son mordant, car elle est réellement la raison du satori lui-même. Il est à noter que la connaissance contenue dans le satori concerne quelque chose d'universel, et en même temps l'aspect individuel de l'existence.¹³⁵⁵

Conclusion

En recherchant le théâtre sacré et le théâtre brut dans tout univers, Brook s'efforce d'éviter le théâtre bourgeois (sclérosé) et de réaliser le théâtre immédiat. Dans ce dernier, « il y a des certitudes. Ce sont les moments où soudain, quelque part, on a accompli quelque chose : ces représentations, ces soirées où une expérience totale, collective, où un théâtre total qui concerne vraiment la pièce et le spectateur rendent absurdes les divisions [...]. Mais une fois passé, ce moment est bien passé et ne saurait être recréé grâce à une imitation servile. Nous sommes de nouveau menacés de mort et la recherche doit recommencer¹³⁵⁶ ». C'est la raison pour laquelle, chaque création théâtrale, pour Brook, est toujours « expérimentale »¹³⁵⁷, qu'il repart de zéro

¹³⁵² M. Croyden, *op.cit.*, p. 225.

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 225.

¹³⁵⁴ M. Croyden, *op.cit.*, p. 226.

¹³⁵⁵ D.T. Suzuki, *op.cit.*, p. 23.

¹³⁵⁶ P. Brook, *L'Espace Vide, op.cit.*, p. 177.

¹³⁵⁷ « Il n'y a aucune rupture avec le passé ; c'est simplement une évolution naturelle. Nous espérons seulement que c'est mieux. [...] Si on a trois succès et un échec, les gens disent : « Ah ! Maintenant, il

pour chercher une nouvelle compréhension de ce qu'il avait fait et expérimenté. Dans toutes ses mises en scène, il se base sur les textes et recherche de nouvelles formes dans lesquelles se réfléchit la vie :

La forme peut être ce qui donne la possibilité à l'esprit d'entrer dans un événement – l'acteur, le décor, ce qu'on appelle la mise en scène, sont des formes. Mais si cette forme n'est pas là d'une manière complètement souple, au service d'autre chose qu'elle-même et pour permettre à la vie d'apparaître, alors elle est inutile et peut être l'ennemie de celui qui aime l'esprit.¹³⁵⁸

A la recherche de ces formes spirituelles cachées dans la pièce, Brook se réfère ainsi à l'Orient où l'acteur pratique exactement ce qu'il pense sur le vide. Comme il le découvre : « Lorsqu'on interroge un acteur japonais sur son jeu, il insiste sur le fait qu'il joue à partir du vide. Quand il joue bien, ce n'est pas le fait d'avoir réalisé une construction mentale préalable mais d'avoir fait le vide¹³⁵⁹ ». De façon définitive, Brook ne s'intéresse pas aux formes séculaires des traditions scéniques orientales, mais à l'imagination et la créativité animées par l'esprit du zen qui permet d'avoir une sécurité malgré la grande liberté pour créer le théâtre, comme cette parole du zen citée par Oida :

Ce qui définit la réalité d'une pièce, par exemple, c'est l'espace vide délimité par le toit et les murs, non ce toit et ces murs par eux-mêmes. L'utilité d'une cruche à eau réside dans le vide où l'eau peut se loger, non dans la forme de la cruche, ni dans sa matière. La vacuité est toute-puissante parce qu'elle peut tout contenir. Ce n'est que dans le vide que le mouvement devient possible. Tout être capable de faire de lui-même un vide où les autres peuvent librement pénétrer peut devenir le maître de toutes les situations. Le tout dominera toujours la partie.¹³⁶⁰

fait du théâtre expérimental ». Alors qu'en vérité j'ai fait du théâtre expérimental toute ma vie ». M. Croyden, *op.cit.*, p. 292-293.

¹³⁵⁸ P. Brook, *Climat de confiance*, Québec, L'instant même, 2007, p.41.

¹³⁵⁹ P. Brook, *Le diable c'est l'ennui*, *op.cit.*, p.32.

¹³⁶⁰ Y. Oida, *L'Acteur flottant*, *op.cit.*, p. 52.

Ariane Mnouchkine

Une attirance instinctive pour l'Orient

Fille d'Alexandre Mnouchkine, Russe juif qui, fuyant la révolution, arrive en France en 1923 où il deviendra producteur de cinéma, Ariane Mnouchkine naît en 1939 à Boulogne-sur-Mer. Dans son enfance, Galina, sa tante, lui a raconté souvent une histoire vraie et triste dont se souvient Ariane Mnouchkine :

Mon père et elle avaient vécu en train, presque deux ans durant, lorsqu'ils étaient enfants, pendant la Révolution... C'était dans ce fameux train qui avait été pris par l'armée blanche aux bolcheviks et qui sillonnait la Sibérie. Une nuit, on s'arrête. Il neige. La lumière des feux que les soldats thèques font à l'intérieur des wagons se reflète sur tout le paysage. Et apparaît soudain un cortège de traîneaux qui file sur la glace. Des soldats aux visages asiatiques sont assis face à face, emmitouflés dans de splendides manteaux dorés. Du train, tout le monde les regarde. On n'entend que le bruit des petits sabots sur la neige. Et peu à peu mon père et sa petite sœur comprennent qu'ils sont tous morts ! Gelés ! Tout un bataillon. Ils s'étaient protégés tant bien que mal dans les habits sacerdotaux du monastère qu'ils venaient de piller, et ils avaient gelé pendant la nuit. Jusqu'à la mort. Mon père est à la fenêtre. Je pense que cette vision s'est inscrite en lui et ensuite en moi à jamais. La Révolution. La guerre. L'apocalypse. Le mystère de ces visages asiatiques. Pourquoi asiatiques ?¹³⁶¹

Cette vision apocalyptique d'une grande théâtralité héritée de son père marque Ariane Mnouchkine et cette influence se traduit ultérieurement dans sa carrière théâtrale par la permanence de sa préoccupation pour l'humanité et son affection pour l'Orient. Elle avoue que « dès l'âge de cinq ans, elle rêvait de la Chine¹³⁶² ». L'Asie, pour elle, n'est pas un continent étranger de l'Extrême-Orient, mais un lieu familier d'intimité qui lui manque et l'obsède sans cesse. S'initiant au théâtre à Oxford en 1957, Mnouchkine est assistante dans deux mises en scène : *Coriolan* de Shakespeare monté par Anthony Page et *Bloomsday* d'après James Joyce monté par John Mc Grath. Elle joue également dans un petit spectacle de Ken Loach. Ces premières courtes expériences en Angleterre la convainquent de consacrer définitivement toute sa vie au théâtre :

Et c'est là qu'un soir, sous une pluie très anglaise, en montant dans le bus après une répétition de *Coriolan*, où j'étais aussi parmi les figurants, j'ai ressenti une espèce de coup de foudre. Comme lorsqu'on tombe amoureux. « Voilà, c'est cela ! c'est cela ma vie, ai-je pensé, ce jeu ensemble, monter tous ensemble sur un navire qui part, loin, très loin, découvrir une terre

¹³⁶¹ A. Mnouchkine, *L'art du présent Entretiens avec Fabienne Pascaud*, Paris, Plon, 2005, p 44-45.

¹³⁶² F. Quillet, *L'Orient au théâtre du soleil*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 21.

légendaire et intacte. » Une révélation en somme. Je voulais vivre cela tout le temps, tous les jours, jusqu'à ma mort.¹³⁶³

L'année suivante, Ariane Mnouchkine retourne en France et étudie à la Sorbonne où elle amorce sa carrière théâtrale. Elle crée en 1959 avec des amis une troupe de théâtre universitaire : l'ATEP (Association Théâtrale des Etudiants de Paris). En 1961, elle réalise sa première mise en scène sur *Gengis Khan* d'Henry Bauchau, inspirée de sa découverte de l'Opéra de Pékin au Théâtre des Nations à Paris¹³⁶⁴ comme le relève l'un des fondateurs de l'ATEP et plus tard du Théâtre du Soleil, Jean-Claude Penchenat :

L'Opéra de Pékin, qui vient de passer à Paris, l'a éblouie. Elle en retient l'économie des signes, la beauté des déplacements de foules. Les bannières qui symbolisent l'arrivée des troupes de Gengis Khan, les combats signifiés par des affrontements de torches, les entrées des personnages sur la musique devront beaucoup au théâtre chinois.¹³⁶⁵

Il est évident que Mnouchkine applique directement à cette mise en scène certaines techniques des traditions scéniques orientales, l'utilisation de la symbolique et de la musique, produisant ainsi des formes suggestives s'écartant du réalisme de la convention du théâtre occidental. En se rappelant cette inspiration venue de l'Opéra chinois, elle avoue à ce moment-là : « Je ne savais rien, alors. J'essayais juste d'être méticuleuse et organisée !¹³⁶⁶ » Selon Laurence Labrouche, « la méthode de travail employée demeure conventionnelle et n'augure rien de celle qui sera par la suite élaborée au Soleil¹³⁶⁷ ». Bien que cette première tentative donne un résultat frustrant (ce spectacle n'a eu qu'un public limité), Mnouchkine ne remet pas en cause sa volonté de faire une carrière théâtrale et de s'inspirer de la tradition orientale. Au cours du montage de *Gengis Khan*, les membres de l'ATEP commencent à évoquer la création d'une troupe professionnelle, mais certains d'entre eux sont encore étudiants et soumis au service militaire. Ils décident donc de repousser de deux ans la création

¹³⁶³ A. Mnouchkine, *op.cit.*, p 42.

¹³⁶⁴ Il s'agit du Festival international dirigé à Paris par A. M. Julien et C. Planson, qui de 1954 à 1968, a fait connaître en France les théâtres du monde (en particulier des théâtres asiatiques). Au total, il y a cinquante et une nations qui participent et cent soixante troupes qui sont invitées, parmi lesquelles le Beliner Ensemble, le Théâtre national du nô, l'Opéra de Pékin, le Théâtre d'Art de Moscou, etc. Selon Mnouchkine, « on ne dira jamais assez ce que le Théâtre des Nations a révélé au public parisien, et aux professionnels durant sa brève existence, de 1954 à 1968 ! » A. Mnouchkine, *op.cit.*, p. 51.

¹³⁶⁵ J.-C. Penchenat, « La vie d'une troupe : le théâtre du Soleil », in *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980, p. 211.

¹³⁶⁶ A. Mnouchkine, *op.cit.*, p 43.

¹³⁶⁷ L. Labrouche, *Ariane Mnouchkine, un parcours théâtral*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.8.

du Théâtre du Soleil. Mnouchkine profite de cet intermède et part en Asie pour réaliser son rêve :

Nous nous sommes dit alors que nous avions un an et demi avant de commencer le Théâtre du Soleil. [...] Et je suis partie en Asie, [...] ce serait absolument vous mentir si je vous disais que je suis partie à la recherche du théâtre asiatique : c'était un voyage dont je rêvais depuis dix ans, peut-être plus. Je voulais aller en Chine, mais on ne me donnait pas mon visa. Alors je vais au Japon, je vais en Inde, et je redécouvre le théâtre asiatique [...]. Je me rends compte que là, devant moi, j'ai une espèce de conservatoire vivant, une méthode de jeu d'acteurs dont je sens que cela va être important, capital, pour moi, pour des années, jusqu'à maintenant, et jusqu'à la prochaine fois...¹³⁶⁸

Bien que la Chine pour Mnouchkine soit « le royaume de la beauté, de l'aventure, du mystère¹³⁶⁹ », jusqu'à aujourd'hui, elle n'y est jamais allée à cause de l'occupation du Tibet. A propos de ce voyage en Asie dans sa jeunesse, Mnouchkine explique honnêtement son désir : « J'avais besoin de rupture. J'avais besoin, pour me chercher, me trouver, d'aller loin, de remonter le cours du temps, du fleuve, de l'espace, de partir à l'aventure. Mais je pense que ça voulait dire aussi, déjà, aller au théâtre¹³⁷⁰ ». Pendant ce voyage de presque un an et demi, elle parcourt le Japon, la Thaïlande, le Cambodge, l'Inde, le Pakistan, l'Afghanistan, et la Turquie. Ce long voyage lui permet de découvrir les situations sociales et les civilisations traditionnelles de ces pays orientaux, de s'en imprégner et d'éprouver ainsi sa vraie passion pour les cultures et les peuples asiatiques, comme elle le confie : « l'Inde est pour moi comme une « Terre antérieure », un de mes pays d'avant. J'y ai vécu une autre vie, je crois¹³⁷¹ ». Dans ce pays oriental, Mnouchkine vit totalement dans le « théâtre » :

On n'a même pas à aller au théâtre, le théâtre vient à vous. Là-bas, c'est un moment de la vie, comme la cueillette, comme la vendange. [...] Je me suis laissée emporter par tout ce que je voyais. J'étais une sorte de petite éponge. Et je suis très contente de l'avoir été ! Sans le savoir, sans presque le vouloir, j'étais en train d'amasser un trésor qui allait changer toute ma façon de voir, de vivre.¹³⁷²

Chez Mnouchkine, si cette affection pour l'Inde est plus intime et sentimentale et concerne moins la pratique du théâtre, ce qu'elle éprouve au Japon aura une influence directe sur son esthétique théâtrale :

¹³⁶⁸ A. Mnouchkine, *Ariane Mnouchkine*, Paris, Actes Sud, 2009, p. 26-27.

¹³⁶⁹ A. Mnouchkine, *L'art du présent Entretiens avec Fabienne Pascaud*, *op.cit.*, p 44.

¹³⁷⁰ *Ibid.*, p 47.

¹³⁷¹ *Ibid.*, p 51.

¹³⁷² *Idem.*

Il y avait un nô très fameux dans la ville. [...] Qu'est-ce que cela racontait ? Quel nô précis était-ce ? Je suis incapable de le dire. Mais pour moi, ce fut un miracle. J'eus l'impression de découvrir non seulement le théâtre, mais l'ancien monde. Un monde dépouillé, radical. Peu à peu, j'ai été attirée, conquise, et convaincue par la simplicité de certains lieux, de certains objets. Au Japon, il n'y a jamais de « trop ». C'est même la signature du Japon : un art sans « trop ». Plus tard à Tokyo, [...] j'ai vu un très jeune et obscur acteur [...] qui n'a laissé son nom à aucune postérité, [et] représentait une bataille entière avec rien. Un gros tambour et ses yeux. Et je voyais, je comprenais tout. Aucune barrière de langue. L'épopée était là, misérable et universelle. Voilà le théâtre que je voulais.¹³⁷³

Cependant, cette influence ne s'exprime pas immédiatement dès son retour en France. La fondation officielle du Théâtre du Soleil a lieu le 29 mai 1964 et son premier spectacle, *Les petits bourgeois* de Gorki, est marqué par l'expérimentation de l'improvisation de jeux réalistes. Ce spectacle dirigé par Mnouchkine est salué par les critiques¹³⁷⁴ et l'improvisation collective de mise en scène va devenir la signature d'Ariane Mnouchkine et du Théâtre du Soleil. Chez Mnouchkine, son enthousiasme pour les traditions scéniques orientales est comme une graine, enracinée dans son intimité, qui doit être nourrie pour se développer. Donc, Mnouchkine commence à lire les théories de Copeau¹³⁷⁵, Dullin, Meyerhold et Artaud, qui s'intéressent également aux théâtres orientaux. Après sa deuxième mise en scène, *Capitaine Fracasse*, Mnouchkine suit le cours de la *Commedia dell'arte* chez Jacques Lecoq qui lui permet de « comprendre ce qu'[elle] avait vu et ressenti confusément au Japon, en Inde, etc.¹³⁷⁶ ». Bien que l'Occident ait donné naissance à la *Commedia dell'arte*, Mnouchkine « croit personnellement qu'elle [la *Commedia dell'arte*] vient d'Asie¹³⁷⁷ » et précise :

Ce que j'ai donc dit, c'est que le génie de l'Occident, c'est la dramaturgie et que le génie de l'Orient, c'est le travail de l'acteur, c'est la forme. Et il est normal qu'à notre époque, il y ait des gens qui veulent unir les deux, c'est-à-dire une dramaturgie eschyléenne ou shakespearienne et un art de l'acteur aussi poussé, je dirais même sophistiqué, mais dans le bon sens du terme, que les arts des acteurs orientaux.¹³⁷⁸

¹³⁷³ *Ibid.*, p 48-49.

¹³⁷⁴ Cf. M.-L. Bablet et D. Bablet, « A la rencontre de la vie – les petit bourgeois ou la peur de vivre », Article accessible le 26/11/2012 sur le site :

<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/les-petits-bourgeois-1964/a-la-rencontre-de-la-vie-1-les#nb3l>

¹³⁷⁵ « Je ne suis pas partie en Orient parce que j'avais lu Copeau. J'ai lu Copeau parce que je revenais d'Orient ». A. Mnouchkine, *L'art du présent Entretiens avec Fabienne Pascaud*, op.cit., p 55-56.

¹³⁷⁶ *Ibid.*, p 25.

¹³⁷⁷ J. Féral, *Trajectoires du Soleil*, Paris, THEATRALS, 2001, p. 39.

¹³⁷⁸ *Idem.*

Nous observons que Mnouchkine ne s'en remet pas aveuglément à la tradition du théâtre oriental et refuse celle du théâtre occidental. Elle reconnaît les apports de l'un et de l'autre et cherche à les incorporer dans son propre théâtre. C'est Lecoq qui lui permet de saisir l'astuce car « mieux que quiconque, Lecoq comprenait à quoi sert un corps. Avant qu'il enseigne en France, beaucoup croyaient encore que les seuls instruments à la disposition d'un acteur étaient la mémoire, la voix et les mots. Grâce à lui, on a compris que le corps était l'outil primordial. Après avoir éduqué son corps, le comédien pouvait se nourrir des mots¹³⁷⁹ ». Effectivement, Mnouchkine a compris que, pour se couler parfaitement dans la forme traditionnelle orientale, l'acteur doit la pratiquer depuis son jeune âge¹³⁸⁰. Par ailleurs, la tradition peut aussi être un frein à la liberté artistique si l'on cherche à l'appliquer fidèlement. C'est ainsi qu'elle ne cherche jamais à faire pratiquer à ses acteurs les symboliques scéniques et les techniques corporelles des traditions scéniques orientales comme des règles absolues. Mais Mnouchkine, ses acteurs, et ses collaborateurs (le musicien, le scénographe, le costumier, et même l'administrateur¹³⁸¹) étudient ensemble ces symboliques et ces techniques, en éprouvant leurs caractéristiques, leur beauté et leur efficacité dont ils peuvent s'inspirer librement. Ils unissent ainsi la source orientale et la *Commedia dell'arte* avec le texte, autrement dit, le corps avec le mot, la forme avec la dramaturgie, et l'Orient avec l'Occident, en créant leur mise en scène dans une improvisation collective. Au fur et à mesure, l'improvisation, la *Commedia dell'arte* et les traditions scéniques orientales deviennent des références importantes à partir desquelles Mnouchkine base sa pratique théâtrale. Tout ce travail signe l'esthétique singulière du Théâtre du Soleil qui suggère la forme traditionnelle orientale dans des mises en scène de Shakespeare, d'Eschyle, d'Euripide, de Molière et d'écrivains occidentaux, comme – le plus emblématique – Hélène Cixous.

¹³⁷⁹ A. Mnouchkine, *L'art du présent Entretiens avec Fabienne Pascaud*, op.cit., p. 25-26.

¹³⁸⁰ « [...] en Orient, les acteurs commencent à six ans et parce qu'il y a un vrai savoir millénaire qui va des exercices du globe oculaire jusqu'aux doigts de pied en passant par des massages. Il y a tout ce que, nous, nous ne faisons pas ». J. Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, Paris, THEATRALS, 2001, p. 62.

¹³⁸¹ Ces acteurs et ces collaborateurs-techniciens sont très proches de Mnouchkine et très fidèles au Théâtre du Soleil. Ceci devient une caractéristique du Théâtre du Soleil qui est comme une troupe familiale comparable à la troupe traditionnelle orientale. Les acteurs ont un contrat avec le Théâtre du Soleil. Les collaborateurs-techniciens travaillent quelquefois avec d'autres metteurs en scène, mais ils sont reconnus comme des membres de la troupe, comme le musicien Jean-Jacques Lemêtre, le scénographe Guy-Claude François, les costumières Nathalie Thomas et Marie-Hélène Bouvet, l'administratrice Liliana Andreone.

L'improvisation collective du Théâtre du Soleil

Mnouchkine apprend le théâtre en le pratiquant. Certes, elle lit de grandes théories¹³⁸², élabore un certain savoir et développe des pratiques. Mais, elle se défend de toute théorisation théâtrale pour éviter d'imposer des règles. La théorie du jeu d'acteur lui semble toujours « quelque peu impérialiste et prétentieuse » et elle « préfère utiliser les lois fondamentales que parfois on connaît, et que parfois on perd et on oublie, car ce n'est que la pratique qui tout à coup fait resurgir la loi ou la tradition »¹³⁸³. S'appuyant sur ses expériences, Mnouchkine connaît mieux les théories par la pratique que par la lecture. Elle constate :

En France, par exemple, certains ont écrit des textes absolument fondamentaux : Copeau, Dullin, Jovet. Si vous les relisez, vous vous apercevrez qu'il y a des choses dans les écrits de Copeau qu'on retrouve dans Zeami, et c'est ce qui est intéressant, émouvant, non pas rassurant, mais « confortant ». On voit alors que Copeau redit au 20^{ème} siècle ce qui s'est dit au 15^{ème} siècle au Japon et que Brecht, tout original et idéologue qu'il peut être, dans ses moments les moins législateurs, redécouvre des choses tout à fait traditionnelles du théâtre oriental.¹³⁸⁴

C'est la raison pour laquelle, Mnouchkine ne pense pas que le théâtre oriental est à l'opposé du théâtre occidental. Ils proviennent de la même origine. Elle est d'accord avec Artaud qui affirme : « le théâtre est oriental » et elle suggère que « l'acteur va tout chercher en Orient. A la fois le mythe et la réalité, à la fois l'intériorité et l'extériorisation, cette fameuse autopsie du cœur par le corps. On va y chercher aussi le non-réalisme, la théâtralité »¹³⁸⁵. Selon Mnouchkine, le théâtre est « transposition ou transfiguration ! [...] La scène est un espace d'apparitions¹³⁸⁶ ». Il ne s'agit pas d'imitation réaliste, cependant, il ne s'agit pas de refuser la réalité. La réalité théâtrale provient de la transfiguration du corps et de la chair humaine en formes concrètes, c'est ce qui signe la spécificité de la théâtralité :

Mais au fond il y a le théâtre qui échappe à tous ces aléas, le théâtre, l'art, l'art du théâtre, la beauté du théâtre, ce qu'il vous donne, jour après jour, cette force des corps et présences, cet art qui n'est fait que de chair – on oublie souvent que ça n'est fait que de chair, le théâtre, de

¹³⁸² « Les livres des maîtres comme Jovet, Copeau ou Meyerhold sont indispensables. Je crois que c'est en lisant Copeau que je me suis dit que je devais lire aussi des ouvrages théoriques. D'autant plus que sur les choses essentielles, les grands se rejoignent tous. Les lire à l'université, c'est bien, mais les lire en maillot de corps et en faisant du théâtre, c'est mieux ! » J. Féral, *Trajectoires du Soleil*, op.cit., p. 19.

¹³⁸³ J. Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, op.cit., p. 37.

¹³⁸⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁸⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹³⁸⁶ A. Mnouchkine, *L'art du présent Entretiens avec Fabienne Pascaud*, op.cit., p. 58.

chair humaine, de corps. Entrer en scène, ça veut dire qu'il y a un corps qui entre en scène, ce n'est pas une idée qui entre en scène, ce n'est même pas une pensée qui entre en scène, c'est un corps d'acteur ou d'actrice.¹³⁸⁷

Lors de la création d'une mise en scène, Mnouchkine et ses collaborateurs commencent leur travail par l'observation des acteurs (corps et chairs) auxquels elle demande des improvisations à partir de certains matériaux, de masques, de mots et de « thèmes »¹³⁸⁸ qu'elle leur présente. S'il s'agit de personnages incarnés, les acteurs sont autorisés à se déguiser d'après leur imagination, voire leur fantaisie. Au Théâtre du Soleil, toutes les créations de mise en scène se constituent petit à petit par cette improvisation collective, au cours de laquelle chaque participant est libre et enrichit le processus par sa fantaisie. Selon Sophie Moscoso qui était assistante de Mnouchkine, il y a deux sortes d'improvisations :

Il y a deux façons d'employer le terme « improvisation ». D'abord, dans le sens des « créations collectives », d'un théâtre où l'on n'avait pas de texte et où les petits groupes de comédiens créaient des scènes, inventaient alors leur texte. Il s'agit là d'improvisation totale, si vous voulez... Et puis, il y a le travail d'improvisation, qui est un travail de recherche. Dans ce cas, même si l'acteur a un texte, il accomplit un travail d'improvisation. C'est-à-dire qu'il improvise avec le texte. Le texte demande à être incarné, et c'est le travail d'improvisation des comédiens et le regard d'Ariane – non pas lecture mais appel à la vie, à l'incarnation – qui permettent au texte de s'accomplir en vie, en chair ; sinon, il attend, reste inanimé.¹³⁸⁹

Pendant ce temps d'improvisation, Mnouchkine ne cherche pas à leur faire intégrer volontairement des références orientales. Elle intervient quand elle perçoit une intuition partagée par ses acteurs, ses collaborateurs et elle-même sur la nécessité et la légitimité de s'y référer. Par exemple, dans la mise en scène des *Shakespeare*¹³⁹⁰, Mnouchkine intègre directement certaines caractéristiques traditionnelles du jeu sophistiqué, du costume stylisé, de la musique tambourinée, et de la scène dépouillée des théâtres japonais et indiens, proposant une représentation orientalisée de Shakespeare car, lors de sa première entrée dans une salle de kabuki, bien que Shakespeare n'ait aucun lien avec ce spectacle, ce qu'elle avait vu était

¹³⁸⁷ A. Mnouchkine, *Ariane Mnouchkine, op.cit.*, p. 22.

¹³⁸⁸ « Quand je fais une proposition de spectacle à la réunion des comédiens et des techniciens du Théâtre du Soleil, je n'ai pas d'idée du tout. J'ai un battement de cœur, un trouble, une espèce d'amour pour l'œuvre ou pour l'ensemble d'œuvres ou de thèmes dont je parle aux comédiens. Parfois, lorsqu'il s'agit de pièces qui ont été écrites par Hélène Cixous, je ne les ai même pas lues. Quand je les propose aux comédiens, j'ai juste le thème ». J. Féral, *Dresser un monument à l'éphémère, op.cit.*, p. 53-54.

¹³⁸⁹ J. Féral, *Trajectoires du Soleil, op.cit.*, p. 109-110.

¹³⁹⁰ Ce spectacle est une série des extraits qui consiste trois pièces de Shakespeare : *Richard II*, *La nuit des rois*, *Henry IV*.

Shakespeare¹³⁹¹. Il ne s'agit pas d'être soumis aux jeux, aux formes et aux lois du théâtre oriental comme « l'interprétation de Shakespeare en Kabuki ou en Kathakali », mais de s'en inspirer, de les transfigurer, d'en disposer, et enfin, d'en bénéficier dans l'improvisation aboutissant à la mise en scène. Mnouchkine croit que « si Shakespeare connaissait la beauté du théâtre oriental, il choisirait ces théâtres orientaux pour mettre en scène ses textes¹³⁹² ». Donc, pour improviser à partir du texte de Shakespeare qui « n'est pas réaliste[,] pour des acteurs qui veulent être des explorateurs, la tradition asiatique peut être une base de travail¹³⁹³ ». Grâce à cette méthode, malgré la perte temporaire de repère dans la recherche improvisée, Mnouchkine et sa troupe arrivent à produire des formes originales éloignées du réalisme et représentent les pièces classiques de Shakespeare en renforçant leur théâtralité. Celle-ci est fondamentalement apportée par le corps et la chair des acteurs qui apprennent le texte par cœur et en font vivre toutes les données au cours de l'improvisation, comme l'explique Mnouchkine à propos de sa création pour *Richard II* :

Tout est dicté par l'acteur, par les impulsions, les gestes, les mouvements des acteurs. Ils ont des symptômes. Quand le symptôme n'est pas juste, c'est qu'on se trompe d'état, ou d'objectif. Alors, à moi de trouver avec eux où est l'erreur. Elle n'est pas dans le symptôme, elle est dans la cause. Alors on essaie, on cherche. Jusqu'à ce que l'espace et le rythme redeviennent évidents. Mais généralement, si les comédiens ont les bons objectifs, les bonnes situations, les bons états, ils bougent exactement comme ils le doivent, ils vont exactement là où ils doivent aller. Je n'ai plus rien à leur dire. C'est donné. Cela s'organise tout seul. « Comment faites-vous pour apprendre tout ça par cœur ? » nous demande-t-on souvent. Eh bien, justement, on l'apprend par le cœur. En le vivant.¹³⁹⁴

Selon Mnouchkine, dans l'improvisation, l'acteur doit chercher à jouer selon son « symptôme » (perception sensorielle au présent), et non selon sa « cause » (perception consciente par l'intelligence). Afin que, chez l'acteur, le « symptôme » soit juste et s'exprime correctement par son jeu et sa figuration, une référence à l'acteur oriental est nécessaire car « le théâtre asiatique a répertorié des

¹³⁹¹ « J'errais là-bas dans les théâtres, je ne comprenais encore pas grand-chose à ce que je voyais. Mais un jour, je suis entrée dans une salle de kabuki. Ce n'était pas du Shakespeare, et je voyais du Shakespeare ». A. Mnouchkine, *L'art du présent Entretiens avec Fabienne Pascaud*, op.cit., p. 49.

¹³⁹² L'entretien avec Li Li-Heng à Taipei en 1998. Cité par Li Li-Heng, « Ce que l'on dit le théâtre est en Orient », Article chinois (ma traduction) accessible le 09/12/2012 sur le site :

http://mib.moker.com.tw/main/article.php?id=000070179027&maga_id=00007&vol=0179

¹³⁹³ A. Mnouchkine, « Le théâtre est oriental », Article accessible le 09/12/2012 sur le site :

<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/les-shakespeare-1981-84/le-theatre-est-oriental>

¹³⁹⁴ A. Mnouchkine, *L'art du présent Entretiens avec Fabienne Pascaud*, op.cit., p. 200.

« symptômes ». [...] le théâtre asiatique, le théâtre japonais en particulier et le kathakali aussi sont vraiment des théâtres de la « symptomatique »¹³⁹⁵ ». Se référant à ces théâtres orientaux, dans l'improvisation, l'acteur se permet ainsi de mieux comprendre sa « maladie » donnée par le thème ou le texte et en trouver les vrais « symptômes ». Il peut ainsi les traduire en figuration déguisée et en mouvements métamorphosés qui concernent non plus la convention réaliste, mais le langage théâtral, la théâtralité. Erhard Stiefel confirme :

Les formes orientales nous ont aidés à ne pas construire des Shakespeare à l'européenne, c'est-à-dire très classiques. Les acteurs devaient imaginer leur personnage au travers d'une culture lointaine, notamment le kabuki, genre apprécié, en raison de sa dimension spectaculaire, par Ariane Mnouchkine.¹³⁹⁶

Bien que cette théâtralité soit une forme originale du langage théâtral qui ne dépend plus de la convention occidentale et la tradition orientale, elle évoque inévitablement son origine, le théâtre oriental « parce que l'Orient est le berceau du théâtre¹³⁹⁷ ». C'est la raison pour laquelle, selon Josette Féral, « depuis *Les Shakespeares*, l'influence de l'Orient sur le Théâtre du Soleil est évidente¹³⁹⁸ ». Aussi, dans *Les Atrides*, l'intuition de la nécessité de se référer à l'Orient est partagée par Ariane Mnouchkine et son groupe pendant l'improvisation, comme le note Moscoso :

Ariane avait l'intuition que la danse serait importante, puisqu'une danseuse a travaillé dès le début avec nous. Et puis, de par la présence de certains comédiens comme Catherine, comme Niru, comme Simon – surtout Catherine qui avait fait trois ans de kathakali et Niru puisqu'elle est Indienne et danseuse de barata-natyam – ils ont aussi ressenti un besoin de référence au théâtre oriental. Cela nourrit toujours le jeu.¹³⁹⁹

Nous remarquons qu'Ariane Mnouchkine ne se réfère pas vraiment au théâtre oriental d'après son intérêt personnel ou sa conception artistique, mais d'après la découverte du présent de l'improvisation. Mnouchkine applique cette découverte sur la mise en scène accomplie par l'amoncellement des bonnes choses faites dans le « présent » du moment improvisé et de l'espace théâtral. Bien que Mnouchkine ait la responsabilité de décider ce qui va rester et ce qui va être éliminé, les mises en scène du Théâtre du Soleil ne sont jamais créées par la seule volonté du metteur en scène. Même le rapport

¹³⁹⁵ A. Mnouchkine, *Ariane Mnouchkine, op.cit.*, p. 27-28.

¹³⁹⁶ J. Féral, *Trajectoires du Soleil, op.cit.*, p. 84.

¹³⁹⁷ J. Féral, *Dresser un monument à l'éphémère, op.cit.*, p. 47.

¹³⁹⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁹⁹ J. Féral, *Trajectoires du Soleil, P op.cit.*, p. 114-115.

avec les spectateurs peut être terminant, c'est la raison pour laquelle la troupe s'est force de mieux les connaître. Cette remarque de Liliana Andreone en témoigne :

Nos méthodes de travail ont évolué avec le temps. Au début, par exemple, nous avions un fichier manuscrit. Chaque fiche portait la trace de ceux qui nous avaient précédés. Nous y inscrivions des commentaires, savions qu'un tel avait ou non aimé un spectacle, que tel autre se recommandait d'un ami du Soleil. Et l'on rédigeait les adresses à la main, ce qui donnait naissance à des retrouvailles lors de chantiers collectifs où chacun mettait la main à la pâte.¹⁴⁰⁰

Créant toutes les mises en scène par l'improvisation collective, le Théâtre du Soleil, dans chaque spectacle, apprend de nouveaux langages théâtraux parlant à ses spectateurs de l'humanité. Jamais on ne se contente d'appliquer les mêmes formes dans le spectacle suivant, on les fait évoluer sans cesse, en entendant les réflexions des membres et des spectateurs qui sont aussi des collaborateurs importants pour la troupe. La création du Théâtre du Soleil établit ainsi un rapport fondamental avec les spectateurs, avec qui Mnouchkine et ses membres développent cet art du théâtre à la manière du théâtre oriental, pour lequel la création théâtrale n'est pas faite pour satisfaire le besoin de l'artiste, son égocentrisme, mais pour communiquer avec les spectateurs, le [public] populaire, comme le propose Mei Lan-Fang :

Depuis longtemps, le destin de l'acteur sur le plateau est décidé par le spectateur. La progression de cet art provient d'une part des encouragements et des critiques prodigués par celui-ci, et d'autre part de la recherche de l'acteur lui-même. C'est ainsi qu'on peut devenir un bon acteur.¹⁴⁰¹

Le recours aux masques

Le travail d'Ariane Mnouchkine avec Jacques Lecoq l'a aidée à approfondir les jeux d'acteur : « l'enseignement commença avec le masque neutre et l'expression corporelle, la commedia dell'arte, le chœur et la tragédie grecque, la pantomime blanche, la figuration mimée, les masques expressifs, la musique [...], l'acrobatie dramatique et le mime d'action, [...] un travail sur l'improvisation parlée et l'écriture¹⁴⁰² ». Dans la pédagogie théâtrale, Lecoq ne recherche pas un jeu d'acteur selon la méthode conventionnelle de la psychologie, mais un jeu d'acteur basé sur les techniques corporelles de la physiologie. De telles techniques, en éloignant la banalité de l'imitation réaliste, permettent à l'acteur de produire des mouvements figurés, de

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹⁴⁰¹ *Quarante ans sur la scène*, réécrits par Xu Ji-Chuan, Pékin, Editions du théâtre chinois, 1961. Vol. I, p. 104. Ma traduction.

¹⁴⁰² J. Lecoq, *Le corps poétique*, Paris, Actes Sud, 1997, p. 22.

transformer la réalité en formes sophistiquées et de traduire le texte en théâtralité comme la recherche Mnouchkine.

Pour développer ces techniques corporelles, Lecoq adopte avant tout le masque neutre qui « développe essentiellement la présence de l'acteur à l'espace qui l'environne. Il le met en état de découverte, d'ouverture, de disponibilité à recevoir. Il lui permet de regarder, d'entendre, de sentir, de toucher des choses élémentaires, dans la fraîcheur d'une première fois ¹⁴⁰³ ». Après avoir étudié seulement pendant six mois ces techniques du jeu de comédien chez Lecoq, Mnouchkine avoue : « C'est chez Lecoq que j'ai rencontré le masque et ça m'a tout de suite impressionnée ¹⁴⁰⁴ ». Elle s'en inspire beaucoup et transmet cet intérêt aux membres du Théâtre du Soleil, avec qui elle met en place ces techniques dans la recherche de l'improvisation collective et élucide au fur et à mesure les possibilités d'assimilation entre le théâtre oriental et le théâtre occidental :

Tout ce qui était dans la marmite, en train de cuire doucement et dont, peut-être, sans lui, pendant longtemps, je n'aurais su que faire, s'éclairait tout d'un coup en travaillant le masque, le geste. Lecoq m'a aidée à tout relier : « Mais alors, c'est comme au Japon, comme en Inde ? – Mais oui, exactement ! » Il me faisait une sorte d'explication de texte. Je connaissais déjà ce texte, je le chantais par cœur, mais je ne savais pas encore ce qu'il voulait dire. ¹⁴⁰⁵

C'est aussi à l'École de Lecoq qu'Ariane Mnouchkine rencontre Erhard Stiefel qui avait résidé au Japon pendant deux ans dans une troupe de *Nô*. Depuis *L'Age d'or*, en 1975, il fabrique, particulièrement pour le Théâtre du Soleil, les masques par lesquels il ouvre à Mnouchkine « l'accès à un Japon imaginaire ¹⁴⁰⁶ ». Dans le Théâtre du Soleil, « le masque constitue la formation essentielle du comédien ¹⁴⁰⁷ » car Mnouchkine croit qu'« il n'y a pas meilleur outil de formation ¹⁴⁰⁸ » et confirme :

Avec *L'Age d'or*, première ébauche, nous voulions parler du théâtre contemporain [...]. Nous avons utilisé le masque car, très vite, il s'est imposé. Si des acteurs qui veulent improviser sur le théâtre contemporain ne trouvent pas rapidement les moyens de prendre une certaine distance afin de parvenir à une forme, ils risquent de patauger, de demeurer dans le psychologique, le parodique, la dérision et autres pièges que nous voulions éviter. Nous nous sommes aperçus que le masque imposait un tel travail sur le signe théâtral, sur la façon de

¹⁴⁰³ *Ibid.*, p. 47.

¹⁴⁰⁴ J. Féral, *Trajectoires du Soleil*, *op.cit.*, p. 28.

¹⁴⁰⁵ A. Mnouchkine, *L'art du présent Entretiens avec Fabienne Pascaud*, *op.cit.*, p. 25-26.

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 192.

¹⁴⁰⁷ A. Mnouchkine, « Le masque : une discipline de base au Théâtre du Soleil », in *Le masque*, Paris, CNRS, 2005, p. 233.

¹⁴⁰⁸ A. Mnouchkine, *L'art du présent Entretiens avec Fabienne Pascaud*, *op.cit.*, p. 192.

représenter les choses, qu'il constituait une discipline de base et cette discipline nous est devenue indispensable [...]¹⁴⁰⁹

Pour Mnouchkine, le travail théâtral est une quête de la forme de la théâtralité. Basée sur l'imagination, cette théâtralité doit dépasser le réalisme, en révélant en détail la vraie réalité. Le masque qui impose naturellement des formes non réalistes à l'acteur est ainsi, pour le Théâtre du Soleil, l'« outil magistral »¹⁴¹⁰ de l'improvisation collective et « la discipline de base car c'est une forme et toute forme contrainst à une discipline. L'acteur produit dans l'air une écriture, il écrit avec son corps, c'est un écrivain dans l'espace¹⁴¹¹ ». Pour cette écriture spatiale, l'acteur ne se dote pas des lois de la psychologie, mais des lois de la physiologie. C'est-à-dire, ce que l'acteur fait vivre n'est pas un personnage fictif se référant à l'homme réaliste, mais un rôle imaginaire inspiré par le masque formaliste. Comme Iwao Konjo, l'acteur du nô, l'explique : « Avant de jouer, il me faut regarder le masque de longues heures. Je n'existe pas, c'est le masque qui existe. Je ne suis pas vrai, c'est le masque qui est vrai¹⁴¹² ». C'est ainsi selon Ariane Mnouchkine, que si un état psychologique doit être représenté, « la psychologie ne tire pas vers l'intériorité [de l'acteur] ; elle tire vers le masque intérieur¹⁴¹³ ». Bien que le masque déguise l'acteur, cette existence du masque ne cherche pas à cacher l'acteur aux spectateurs :

Je pense que le masque ne cache pas l'acteur mais plutôt le Moi. En fait, il ne cache rien du tout, il ouvre. C'est une loupe sur l'âme, un trou sur l'âme. Il n'y a pas que le masque d'ailleurs. Le maquillage aussi est un masque. Il souligne tous les muscles du visage. Avec le masque, soudain, toutes les lois du théâtre sont là. On ne peut pas y échapper. Le masque donne la grandeur au personnage, lui permet de rencontrer l'âme. Il force l'acteur à travailler le détail. C'est un maître sévère. Toutes les fautes apparaissent.¹⁴¹⁴

Selon Ariane Mnouchkine, le maquillage et le costume font évidemment partie du masque. « Le costume, c'est la deuxième peau de l'acteur, c'est la peau du personnage. Le masque vient en premier lieu et le costume fait partie du masque. [...] Se costumer,

¹⁴⁰⁹ A. Mnouchkine, « Le masque : une discipline de base au Théâtre du Soleil », *op.cit.*, p. 231.

¹⁴¹⁰ « C'est un outil magistral. Qui oblige d'emblée les acteurs à mettre la vérité en forme. A obéir, à céder à ce quelqu'un d'autre, celui dont, portant le visage, ils accueillent toute l'âme. Le masque est un sorcier qui, comme dans de la glaise, modèle le corps des acteurs ». A. Mnouchkine, *L'art du présent Entretiens avec Fabienne Pascaud*, *op.cit.*, p. 138.

¹⁴¹¹ A. Mnouchkine, « Le masque : une discipline de base au Théâtre du Soleil », *op.cit.*, p. 233.

¹⁴¹² Cité par J. Kott, « Théâtre japonais », in *travail théâtral numéro 16 été 1974*, Lausanne, La Cité, 1974. p. 92.

¹⁴¹³ J. Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, Paris, *op.cit.*, p. 46.

¹⁴¹⁴ J. Féral, *Trajectoires du Soleil*, *op.cit.*, p. 29.

c'est rejoindre l'enfance, la joie, le déguisement, la procession, la métamorphose. Grâce aux costumes, les acteurs deviennent autres¹⁴¹⁵ ». Et « le plaisir de l'acteur, c'est d'être autre, de vivre la souffrance de l'autre¹⁴¹⁶ ». Mnouchkine précise encore : « le Masque, c'est l'Autre mis en forme. Vous mettez un masque et quand vous vous regardez dans la glace, vous êtes devenu l'Autre. Et si vous n'obéissez pas à l'âme de cet autre, vous êtes fichu¹⁴¹⁷ ». En portant les masques, les acteurs du Théâtre du Soleil doivent « ressentir les choses avec le corps, non avec la tête¹⁴¹⁸ ». « Toutes les lois du théâtre sont là », auxquelles les acteurs ont recours méthodiquement dans l'improvisation, en recherchant des formes physiques expressives. Dans ces dernières, comme dans les traditions scéniques orientales, Ariane Mnouchkine incorpore tous les éléments théâtraux (le décor, le costume, le chant, la musique et la gestuelle) dépendant du concret expressif, de la valeur esthétique, de la cohérence dramatique, et moins de la considération réaliste. Comme dans le théâtre indien, toute expression scénique s'entoure des métaphores traditionnelles et religieuses créant un monde théâtral imaginaire. Comme dans le *Nô*, en étudiant des formes mimiques, on vise à « la recherche d'une bonne ressemblance en quelque matière que ce soit. [...] Mais on évitera de rendre avec trop de précision [les activités subalternes grossières] »¹⁴¹⁹. Bien qu'il s'agisse d'une ressemblance subjective stylisée, toute en gestes symboliques et en formes métamorphosées, cette ressemblance subjective est basée sur l'objectivité de la tradition reconnue par les spectateurs. S'appuyant sur cette objectivité de la tradition orientale qui est propice à la recherche évitant l'anarchie, les acteurs du Théâtre du Soleil se permettent, avec les masques, d'improviser des formes sophistiquées et fantastiques par leur subjectivité, comme le perçoit Juliana Carneiro da Cunha :

On se rend compte par exemple que lorsqu'on met le costume traditionnel balinais, notre corps a déjà une posture, une façon de bouger qui n'est pas du tout réaliste. On est dans le masque parce qu'il faut tenir la cape d'une certaine manière et que la collerette donne des épaules qui nous obligent à tenir les bras comme ceux d'une marionnette. On se rend compte aussi que chaque masque a une tradition. On peut la remettre en question, mais elle a une certaine

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴¹⁶ J. Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, Paris, *op.cit.*, p. 90.

¹⁴¹⁷ A. Mnouchkine, *L'art du présent Entretiens avec Fabienne Pascaud*, *op.cit.*, p. 192.

¹⁴¹⁸ A. Mnouchkine, « Le masque : une discipline de base au Théâtre du Soleil », *op.cit.*, p. 232.

¹⁴¹⁹ Zeami, *La tradition secrète du Nô*, Paris, Gallimard/Unesco, 1960, p. 70.

évidence. Ce n'est pas qu'on n'a pas la liberté de créer, mais quand il y a une tradition, on la respecte, on la suit et on se rend compte qu'elle a sa raison d'être.¹⁴²⁰

Dans le Théâtre du Soleil, cette tradition du masque ne se réfère pas véritablement à la culture nationale que l'acteur doit respecter, mais à la théâtralité universelle. Grâce à cette découverte, Mnouchkine et son équipe arrivent définitivement à fondre la référence orientale et leur recherche théâtrale dans des jeux des masques qui parlent un nouveau langage théâtral sans démarcation entre l'Orient et l'Occident. Erhard Stiefel rend compte de cette recette du Théâtre du Soleil :

C'est au fur et à mesure de notre travail que nous nous sommes rendus compte que les masques étaient universels et qu'établir des frontières était insensé. Certes au début, les premiers masques orientaux que j'ai approchés m'ont semblé étranges. [...] Mais avec le temps, j'ai compris que les traditions pouvaient se rencontrer. Dans notre travail, nous mettons très souvent un masque de la commedia dell'arte à côté d'un masque balinaise. Et sur la scène, nous nous apercevons qu'ils peuvent ainsi converser, jouer ensemble. Une telle confrontation fut une découverte assez importante parce qu'on pense toujours les séparer. Il n'y a pourtant pas de séparations à établir.¹⁴²¹

Effectivement, les différents masques peuvent communiquer sur scène parce qu'ils ne sont plus des objets inertes enfermés dans leurs formes, mais des êtres vivants animés par les acteurs qui « invoquent » des personnages virtuels. Au Théâtre du Soleil, les acteurs doivent chercher les costumes adaptés à leurs masques. Cette recherche est comme un rite d'intériorisation de leur personnage. Mnouchkine pense que le choix du costume n'est pas une recherche de l'« extérieur », mais se fait surtout de l'« intérieur »¹⁴²². Dès lors que les acteurs se costumant bien avec les masques et sont prêts à jouer, « c'est comme une invocation. C'est une invocation pour essayer de faire en sorte que le personnage vienne, habite, envahisse¹⁴²³ ». Donc, l'acteur « est un

¹⁴²⁰ J. Féral, *Trajectoires du Soleil*, *op.cit.*, p. 131.

¹⁴²¹ J. Féral, *Trajectoires du Soleil*, *op.cit.*, p. 84-85. Pareillement, Mnouchkine parle de cette découverte : « Le travail que nous avons fait sur le Kabuki ou le Nô pour les Shakespeare ou sur le Kathakali, c'est un travail, oui, mais aussi un travail imaginaire. Et puis on s'aperçoit que les lois essentielles sont les mêmes entre tous ces théâtres. On s'aperçoit qu'un acteur qui possède un masque de Commedia dell'arte peut rencontrer un acteur de Topeng balinaise et qu'ils peuvent passer ensemble sur scène sans parler un mot d'une langue commune. Ils peuvent passer une heure magnifique pour eux et pour le public parce qu'ils peuvent improviser, parce que les lois qui les régissent sont les mêmes ». J. Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, *op.cit.*, p. 63.

¹⁴²² « Les comédiens cherchent leurs costumes comme ils cherchent, comme nous cherchons, tout le reste. Je ne pense donc pas que le costume soit l'extérieur. Il fait partie de l'intérieur ». *Ibid.*, p. 59.

¹⁴²³ *Idem.*

médium¹⁴²⁴ » qui ne cherche pas à dire le texte, à se faire voir, mais à « recevoir » le personnage représenté sur la scène :

Lorsque l'acteur entre en scène, [...] il doit d'abord recevoir, se laisser imprégner. Et on apprend beaucoup en regardant. Il faut savoir être humble quand on entre en scène. Il ne faut pas chercher à faire à tout prix. Le regard apprend précisément cela : à recevoir, à absorber, à se laisser imprégner comme une éponge. [...] Une éponge qui traduit sans rien ajouter mais en donnant une structure aux choses. Rien d'autre. L'acteur reçoit. Il ne cherche pas. Il ne trouve pas. Il attend de recevoir, il est en état de réception, de disponibilité. Il attend. [...] C'est là que l'observation, le regard, l'écoute sont importants.¹⁴²⁵

Cette conception de la formation de l'acteur s'apparente à celle de l'acteur oriental qui s'initie toujours aux jeux traditionnels par le regard et l'écoute, pour absorber et imiter les démonstrations de son maître et « recevoir » petit à petit l'esprit des rôles traditionnels qui lui permettent finalement de devenir spécialiste d'un type de personnage. Mei Lan-Fang confirme l'importance d'apprendre par le regard : « La progression et la profondeur de mon art s'effectuent beaucoup par l'assistance aux représentations¹⁴²⁶ ». Le regard humble de ce grand acteur oriental lui permet d'apprendre et d'imiter ce qu'il apprécie chez l'autre comédien. Il parfait ainsi son jeu théâtral, comme il l'avoue : « J'ignore à quelle école j'appartiens et je n'essaie pas de créer la mienne propre. Si le jeu est adapté à l'action et est admirable, je l'apprends, qu'il soit de l'Ecole du Nord ou de l'Ecole du Sud¹⁴²⁷ ». De la même manière, dans la formation de l'acteur du Théâtre du Soleil, Mnouchkine souligne l'importance d'« apprendre par le regard » par lequel les acteurs peuvent ainsi copier les jeux de l'autre pour se développer :

Je crois beaucoup à la pédagogie de l'humble copie. C'est une pédagogie tout à fait orientale. Je dirai que le commencement de la pédagogie, par exemple du Topeng ou du Kabuki ou du Nô, c'est la copie. L'élève suit le maître et fait pareil. [...] il y a une chose qu'on a apprise, c'est à ne pas avoir honte de copier. Et copier ne veut pas dire caricaturer. Copier, c'est copier de l'intérieur. Il ne suffit pas de copier la démarche ou le geste, il faut aussi copier l'émotion intérieure liée à cette démarche ou à ce geste. [...] Si [l'acteur] regarde vraiment ce qui se passe, s'[il] regarde l'autre, sans critique, sans jugement, avec le plus d'ouverture possible, alors on progresse.¹⁴²⁸

¹⁴²⁴ J. Féral, *Trajectoires du Soleil*, *op.cit.*, p. 34.

¹⁴²⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴²⁶ *Quarante ans sur la scène (Wutai Shenhua Sishi Nian)*. Souvenirs de Mei Lan-Fang, *op.cit.*, p. 40. Traduit par nous-même.

¹⁴²⁷ *Ibid.*, p. 176.

¹⁴²⁸ J. Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, *op.cit.*, p. 90-91.

C'est la raison pour laquelle les membres du Théâtre du Soleil « copient » ouvertement, soit la forme extérieure, soit l'esprit intérieur des traditions scéniques orientales, en restructurant ce qu'ils ont appris par le regard. Ils créent alors des formes fabuleuses, non réalistes et analogues à la symbolique et à la métaphore orientales. Dans ces nouvelles formes, les masques sont toujours le moteur qui stimule les inspirations et dynamise les créations car « c'est au comédien à se plier au masque et non au masque à se plier au comédien¹⁴²⁹ ». Il s'agit d'une réciprocité de l'esprit entre le masque et l'acteur et d'une harmonie formelle de l'expression scénique. Comme l'acteur oriental doit toujours choisir un certain type de rôle qui convient à son caractère et sa physionomie, l'acteur du Théâtre du Soleil doit aussi chercher un masque qui lui convienne, comme l'explique Maurice Durozier :

Dans le masque, il faut tout faire passer dans le corps. Le personnage est inscrit dans le masque. Il faut le trouver en soi, il faut le laisser venir. Si on met le masque et si on est le personnage, on vit l'histoire du personnage. Quand ça ne marche pas, ça ne vaut pas la peine d'insister. En réalité, il vaut mieux choisir un autre masque.¹⁴³⁰

Dans le Théâtre du Soleil, les masques sont particuliers et se différencient des autres masques généraux. Parce qu'ils sont créés par Erhard Stieief qui « a un rapport aux masques, qui a un don pour les masques tout à fait extraordinaire. Il n'essaie pas de calquer le masque sur un visage, de lui donner une psychologie¹⁴³¹ ». Il fait des masques « dans la direction du spectacle, mais il ne sait pas, quand il commence à sculpter son bloc de tilleul, ce qui va en surgir. C'est comme son continent à lui. C'est son âme à lui. Et puis un masque vient. [...], la question est de savoir si ce masque va rencontrer un des personnages du spectacle ou un des acteurs ou une des actrices du spectacle¹⁴³² ». Voilà qui est comparable au théâtre oriental ; Stieief offre d'abord un certain type de masque et puis les acteurs, par leur recherche improvisée, tentent d'invoquer, de recevoir, de rencontrer, et enfin de mettre en forme les esprits des personnages virtuels. Depuis *L'Age d'or* en 1975 jusqu'à *Tambours sur la digue* en 1999, les masques sont le matériau capital et permanent dans les mises en scène du Théâtre du Soleil. Ils deviennent comme un label des travaux du Théâtre du Soleil. En particulier, dans *Tambours sur la digue*, ces recours aux masques et à l'Orient sont

¹⁴²⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁴³⁰ J. Féral, *Trajectoires du Soleil*, *op.cit.*, p. 170-171.

¹⁴³¹ J. Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, *op.cit.*, p. 89.

¹⁴³² *Idem.*

poussés fort loin, les acteurs sont défigurés par les masques, en jouant comme des acteurs-marionnettes manipulés par des acteurs-manipulateurs en noir. Contenant d'abondantes références à l'Orient, cette mise en scène ressemble à un théâtre de marionnettes japonaises et représente définitivement l'un des sommets de l'art du Théâtre du Soleil.

Tambours sur la digue

Fidèle à ses origines, le Théâtre du Soleil, créé par une communauté d'étudiants, s'engage souvent dans des mouvements sociaux, non pas seulement par des participations personnelles, mais aussi dans ses mises en scène reflétant toujours des situations urgentes de la politique, de la société et de l'humanité. En témoignant des réalités sociales par le théâtre, Mnouchkine cherche sans cesse à éviter les jeux réalistes et à s'exprimer par de nouvelles expressions scéniques, autrement dit, par les nouveaux langages de la théâtralité. Elle sait clairement qu'en Orient, elle peut trouver des références théâtrales : « Notre vocation est de raconter notre temps. Mais dans le souci, toujours, de décoller du réalisme, nous avons fait comme d'habitude un détour par l'Asie ¹⁴³³ ». D'ailleurs, en collaborant avec Hélène Cixous, depuis *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* en 1985, Mnouchkine commence à traiter des sujets orientaux. La distance avec l'Orient favorise l'effet de distanciation qui permet aux spectateurs occidentaux de voir lucidement ce qui se passe dans ces histoires étrangères et de bien réfléchir sur l'être humain, l'humanité entière. Par exemple, dans *L'Indiade ou L'inde de leurs rêves* en 1987, Hélène Cixous écrit :

Cette pièce est née de l'Inde ? Ce n'est pas l'Inde, elle est seulement une molécule indienne, une empreinte de pas. C'est une pièce sur l'être humain, sur le héros et la poussière, sur le combat de l'ange et de la bête en chacun de nous. ¹⁴³⁴

Bien que cet Orient ne soit pas l'Orient authentique, mais un Orient imaginaire créé par Cixous et Mnouchkine, comme l'orientalisme selon Saïd ¹⁴³⁵, ces deux artistes, par le truchement de l'œuvre d'art, manifestent nettement leur détestation du réalisme ¹⁴³⁶

¹⁴³³ A. Mnouchkine, *L'art du présent Entretiens avec Fabienne Pascaud, op.cit.*, p. 103.

¹⁴³⁴ H. Cixous, *L'Indiade ou L'inde de leurs rêves*, Paris, Théâtre du Soleil, 1987, p. 16.

¹⁴³⁵ Voir les notes 29 et 594.

¹⁴³⁶ H. Cixous dit : « Je suis gênée, je suis menacée par le réalisme - tout le monde l'est. Quand j'écris, je crains la puissance de réalité des référents. Et chaque fois que j'ai écrit, je me suis repliée, j'étais effrayée et menacée par la force de frappe du référent réaliste ». F. Noudelmann, « La voix étrangère, la

et leur affection, passion et intérêt pour l'orient. Cixous admet : « il y a une persistance de la référence à l'Orient. Cet Orient s'appelle Asie pour Ariane¹⁴³⁷ ». L'Orient est alors comme un outillage dans lequel elles se permettent de puiser des inspirations, et de fouiller à l'aide de divers outils s'appliquant directement à la recherche improvisée avec les acteurs pour transposer et transfigurer la réalité en théâtralité. Inspirée par des inondations fréquentes en Chine, Mnouchkine donne à Cixous un poème chinois du 14^{ème} siècle traitant de ce thème. Cixous concrétise cette proposition « sous une forme de fable qui dit simplement "Voilà une inondation qui va détruire le monde, rêvons autour de ça" ». Cela devient le point de départ de l'improvisation collective et de la recherche pour créer, enfin, la mise en scène de *Tambour sur la digue* en 1999, dont Béatrice Picon-Vallin admire les jeux scéniques :

Avec ses collaborateurs et ses acteurs, Mnouchkine crée des "surmarionnettes", selon l'expression craiguienne, superbes et terrifiantes. Multipliées, les distances se font mystérieuses, séparant et reliant personnages, marionnettes, acteurs, et manipulateurs qui sont comme les délégués sur le plateau du metteur en scène et du compositeur-interprète. Cohésion remarquable de la troupe où malgré des performances individuelles étonnantes, c'est l'ensemble que l'on retient.¹⁴³⁸

Au début du 20^{ème} siècle déjà, Sada Yacco, qui se farde en blanc et se costume somptueusement, qui interprète des jeux artificiels, gracieux et stylisés selon la tradition et montre un corps malléable, robuste et agile, donne aux Occidentaux une impression d'un « bibelot vivant¹⁴³⁹ ». L'acteur oriental est ainsi comparable à la Surmarionnette définie par Craig¹⁴⁴⁰ et fait figure de modèle en matière d'acteur parfait en Occident. Ces jeux de l'acteur oriental sont des exemples permanents auxquels se réfère Mnouchkine. A la faveur des masques, les acteurs du Théâtre du Soleil

plus profonde, la plus antique (entretien avec Hélène Cixous) », Article accessible le 09/12/2012 sur le site :

<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/tambours-sur-la-digue-1999,161/la-voix-etrangere-la-plus-profonde?lang=fr>

¹⁴³⁷ F. Noudelmann, « La voix étrangère, la plus profonde, la plus antique (entretien avec Hélène Cixous) », Article accessible le 09/12/2012 sur le site :

<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/tambours-sur-la-digue-1999,161/la-voix-etrangere-la-plus-profonde?lang=fr>

¹⁴³⁸ B. Picon-Vallin, « Les longs cheminements de la troupe du Soleil », Article accessible le 09/12/2012 sur le site :

<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/tambours-sur-la-digue-1999,161/les-longs-cheminements-de-la-442?lang=fr>

¹⁴³⁹ J. Lorrain, *Mes Expositions universelles (1889-1990)*, Paris, Honoré champion, 2002, p. 263.

¹⁴⁴⁰ Voir *supra*, p. 164-169.

réussissent des jeux sophistiqués et spectaculaires exprimant la vraie théâtralité, mais Mnouchkine ne cherche jamais à établir des formes immobiles comme dans la tradition orientale. Se référant aux traditions scéniques orientales, elle vise toujours, dans chaque nouvelle création, à faire évoluer ce qu'elle a appris et à redécouvrir. Au début du travail de *Tambours sur la digue*, elle propose par intuition à ses acteurs un « outil » qu'elle trouve dans son orient intime, un repère guidant la recherche improvisée :

C'est arrivé le premier jour de la répétition. Pour moi c'était, comme souvent, un outil. Je ne savais pas du tout si ça allait rester. Je crois que je me doutais mais je n'étais pas du tout certaine que ce serait vraiment ça la forme. Je l'ai proposé aux comédiens peut-être parce que comme toujours j'ai peur de piétiner dans le réalisme, et donc j'essaie toujours de donner aux acteurs un outil de travail, un outil formel, une aspiration gestuelle, rythmique... Et ça, ça se fait sans explication, même vis-à-vis de moi-même : je ne me donne pas d'explication à moi-même. Je leur ai dit « bon voilà : on commence et on travaille comme des marionnettes ». ¹⁴⁴¹

Afin d'arriver à cet objectif, Mnouchkine et ses membres regardent « beaucoup beaucoup les marionnettes chinoises, balinaises, et japonaises ¹⁴⁴² ». Les acteurs du Théâtre du Soleil voyagent aussi en Corée, au Japon, à Taïwan, en Inde et au Viêt-Nam pour apprendre les marionnettes traditionnelles. Il ne s'agit pas vraiment d'une étude intellectuelle, mais d'une « humble copie » dont les acteurs doivent transformer les données en imagination et la révéler par leurs corps imitant des marionnettes, selon la proposition de Mnouchkine : « Le plateau doit être le lieu de la réalisation, pas des concepts. [...] Il y a un échauffement de l'imagination, et cet échauffement de l'imagination passe par le corps ¹⁴⁴³ ». C'est par les expérimentations collectives des corps et des physiques des acteurs que Mnouchkine en vient petit à petit à connaître la recette d'intégration des références orientales dans *Tambours sur la digue* :

Et puis l'après-midi, je crois avec Vincent un autre comédien, ils ont préparé comme toujours [*sic*] – les comédiens du Soleil préparent des surprises – et ils se sont dit « On fait carrément du Bunraku ». [...] Vincent était très costaud, on a fait plus que d'habitude, pour ainsi dire, il s'est arrangé, Duccio s'était mis un appui de turban autour des fesses pour qu'on puisse le tenir et ils ont commencé à travailler sur les déplacements où vraiment, carrément, le manipulateur, le koken comme on l'appelle, [le] prenait... Duccio qui est très svelte, très petit, très bien entraîné donc très facile à soulever. On était dans un « Oh ! qu'est-ce que c'est beau ! Vraiment, c'est vrai, eh, c'est beau ! ». ¹⁴⁴⁴

¹⁴⁴¹ M. Galle-Gruber et H. Cixous, *Au Théâtre, au cinéma, au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 18.

¹⁴⁴² *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁴³ A. Mnouchkine, *Ariane Mnouchkine, op.cit.*, p. 116.

¹⁴⁴⁴ M. Galle-Gruber et H. Cixous, *op.cit.*, p. 21.

Comme cette belle forme originale est réalisée par ces deux acteurs, Mnouchkine saisit que « la marionnette que nous cherchions devenait vraiment une marionnette¹⁴⁴⁵ ». De la sorte, le Bunraku devient la référence majeure pour Mnouchkine qui, de fait, « avait une admiration, un amour profond pour le Bunraku¹⁴⁴⁶ ». Imitant la forme de Bunraku, les acteurs jouent en dualité physique : l'un joue la marionnette qui est manipulée par l'autre en noir, ces deux acteurs jouent l'esprit d'un personnage représenté sur scène. Comme l'acteur du Théâtre du Soleil se base maintes fois sur les jeux de masque reposant essentiellement sur la physiologie, celui qui joue la marionnette cherche à vider son intérieur pour recevoir le personnage dans son corps en imitant les mouvements de marionnette. Cette technique est propre au Théâtre du Soleil, mais difficile. Selon Maurice Durozier : « Le personnage vient à nous quand il veut : immédiatement ou après plusieurs mois de répétitions. C'est un mystère que l'on ne peut pas contrôler. La difficulté dans l'incarnation, c'est d'écarter le moi – nos ego, nos angoisses, nos doutes – qui fait écran à la venue du personnage¹⁴⁴⁷ ». Celui qui joue le marionnettiste, selon Mnouchkine, doit d'abord aller « à la musculation !, et c'est exactement ce qui s'est passé. Tous les garçons, même les grands et forts, ont commencé à faire intensément de la musculation pour pouvoir porter leurs camarades¹⁴⁴⁸ ». Sans doute, il faut que ces couples s'entraînent ensemble pour avoir un corps plus maîtrisable et plastique et apprendre par le regard pour pouvoir copier méticuleusement la forme de Bunraku, à la manière des acteurs orientaux qui pour « faire progresser leur propre art¹⁴⁴⁹ » « allaient voir le bunraku pour échapper eux-mêmes au réalisme¹⁴⁵⁰ ». Ce jeu de la dualité physique est comme le Bunraku qui, selon Roland Barthes, « refuse l'antinomie de l'animé/inanimé¹⁴⁵¹ ». Il est basé sur un rapport harmonique entre les deux corps, mettant en mouvement réciproquement des forces physiques et mentales ainsi que l'esprit du personnage abstrait :

¹⁴⁴⁵ A. Mnouchkine, *Ariane Mnouchkine, op.cit.*, p. 77.

¹⁴⁴⁶ M. Galle-Gruber et H. Cixous, *op.cit.*, p. 19.

¹⁴⁴⁷ *Théâtre du Soleil, notre théâtre*, édit. O. Celik, Paris, Avant-scène théâtre, 2010, p. 105.

¹⁴⁴⁸ A. Mnouchkine, *Ariane Mnouchkine, op.cit.*, p. 77.

¹⁴⁴⁹ M. Galle-Gruber et H. Cixous, *op.cit.*, p. 27.

¹⁴⁵⁰ A. Mnouchkine, *Ariane Mnouchkine, op.cit.*, p. 77.

¹⁴⁵¹ R. Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, p. 79.

Le Bunraku ne vise pas à « animer » un objet inanimé de façon à faire vivre un morceau du corps, une rognure d'homme, toute en lui gardant sa vocation de « partie » ; ce n'est pas la simulation du corps qu'il recherche, c'est, si l'on peut dire, son abstraction sensible.¹⁴⁵²

C'est la raison pour laquelle l'acteur-marionnette doit choisir un acteur-manipulateur adapté à la communication entre le corps (partie) et la forme expressive. Mnouchkine se rappelle : « Dès qu'on entendait « Non ! mais là tu m'empêches de... » c'est fini. On savait qu'ils ne pouvaient pas travailler ensemble, [...] ce sont des questions musicales... il y des gens [...] qu'on aime bien mais avec qui on n'aime pas danser¹⁴⁵³ ». Étant donné qu'il s'agit d'une transformation totale en théâtre de la marionnette, tous les éléments intégrés doivent se modifier pour s'inscrire dans une forme unie. Le texte est improvisé d'abord par les acteurs et harmonisé et affiné ensuite par Hélène Cixous. Cette dernière qui est « très inspirée, rêvée justement par le Nô, et par tout le théâtre japonais environnant¹⁴⁵⁴ », écrit « une demi pièce ; le reste c'est ce qui s'écrit sur scène. [...] alors avec les marionnettes, c'est le comble¹⁴⁵⁵ ». Puisque la marionnette ne parle pas et que « tout accent qui localise, qui réalise, qui rend réaliste, est absolument impossible pour une marionnette¹⁴⁵⁶ », le texte est ainsi « chevroté »¹⁴⁵⁷ par les autres acteurs qui restent à côté de la scène.

Grâce à Jean-Jacques Lemêtre qui n'est pas seulement un musicien, mais plutôt un « compositeur-interprète¹⁴⁵⁸ » et collabore avec Mnouchkine depuis *Méphisto* en 1979, les spectacles du Théâtre du Soleil sont très musicaux. Dans *Tambour sur la digue*, la musique « tire les fils beaucoup¹⁴⁵⁹ » pour insuffler du rythme, mettre de l'ambiance, et renforcer ou diminuer l'exubérance des émotions. Mais il ne s'agit plus d'imiter la musique de Bunraku car, selon Lemêtre, l'importance est « d'écouter les musiques, d'en comprendre les sens, la source, d'où elles viennent, comment elles sont faites ?

¹⁴⁵² *Ibid.*, p. 78.

¹⁴⁵³ M. Galle-Gruber et H. Cixous, *op.cit.*, p. 21-22.

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹⁴⁵⁷ L'expression de Cixous. Cf. H. Cixous, « Le Théâtre surpris par les Marionnettes », Article accessible le 09/12/2012 sur le site :

<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/tambours-sur-la-digue-1999,161/le-theatre-surpris-par-les?lang=fr>

¹⁴⁵⁸ « Un vrai compositeur est celui qui regarde, qui sait transposer dans son art ce qu'il voit. Moi, j'ai la chance d'être compositeur-interprète ». J. Féral, *Trajectoires du Soleil*, *op.cit.*, p. 52.

¹⁴⁵⁹ M. Galle-Gruber et H. Cixous, *op.cit.*, p. 36.

Et puis de transposer tout cela¹⁴⁶⁰ ». En somme, *Tambour sur la digue* n'est pas créé à partir d'une volonté précise de se référer à l'Orient, tous les éléments sont découverts par hasard au cours de la recherche improvisée guidée par Mnouchkine qui se préoccupe toujours de l'Orient et a envie d'enquêter sur l'humanité :

Le thème du spectacle était venu d'inondations récentes, mais habituelles, en Chine. Comme elle le fait souvent, l'armée chinoise avait fait sauter des digues pour sauver une ville, mais cette fois, sans prévenir. Les paysans des alentours, croyant, eux, que l'armée était là pour renforcer les digues, ne se sont pas méfiés et ont été emportés par les eaux ! Qui fallait-il choisir, qui fallait-il sacrifier et au nom de quoi : citadins, paysans ?¹⁴⁶¹

Conclusion

Le théâtre, pour Ariane Mnouchkine, n'est jamais l'art de représentations réalistes, basées sur la langue quotidienne et la psychologie. Il est un art où l'on parle le langage propre de la théâtralité qui s'exprime essentiellement par le corps et la chair de l'acteur, c'est-à-dire, la physiologie formelle. La création du théâtre est aussi une quête des formes concrètes et métaphoriques, produites par les comédiens. Mnouchkine reconnaît : « Je suis un auteur comme peuvent l'être les comédiens, je crois que je sais trouver les signes du théâtre mais pas écrire une pièce. [...] un vrai dramaturge, quelqu'un qui sait que les mots sont actions et non commentaire¹⁴⁶² ». C'est la raison pour laquelle Ariane Mnouchkine crée directement l'œuvre théâtrale par l'improvisation avec les acteurs sur la scène et pense que « le théâtre est l'art du présent pour l'acteur. Il n'y a pas de passé, pas d'avenir. Il y a le présent, l'acte présent¹⁴⁶³ ». Le théâtre ne s'accomplit jamais par le seul pouvoir qui domine la création. Le metteur en scène est plutôt un accompagnateur ou un guide pour orienter la recherche au cours de laquelle « les metteurs en scène et les acteurs apprennent les uns par les autres. [...] Ils se forment l'un l'autre¹⁴⁶⁴ ». En tant que metteur en scène, Mnouchkine souligne :

Je répète que, selon moi, un metteur en scène doit d'abord donner les outils aux comédiens pour leur éviter d'être réalistes. Un acteur est un plongeur qui descend au fond de l'âme, y cueille les passions, les remonte, les gratte, les brosse, les taille, pour en faire des symptômes

¹⁴⁶⁰ J. Féral, *Trajectoires du Soleil*, op.cit., p. 58.

¹⁴⁶¹ A. Mnouchkine, *L'art du présent Entretiens avec Fabienne Pascaud*, op.cit., p. 173.

¹⁴⁶² *Ibid.*, p. 53.

¹⁴⁶³ J. Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, op.cit., p. 39.

¹⁴⁶⁴ A. Mnouchkine, *L'art du présent Entretiens avec Fabienne Pascaud*, op.cit., p. 25.

physiques. Il métaphorise un sentiment. Alors seulement, les images déclenchent l'émotion.¹⁴⁶⁵

Etant donné qu'il manque les bons outils évitant le réalisme dans le théâtre occidental, Ariane Mnouchkine recourt à la *Commedia dell'arte* et aux traditions scéniques orientales. Ces deux anciennes formes théâtrales sont comme les maîtres dont elle a besoin. Par l'« humble copie », elle ne prétend jamais créer des formes pour bouleverser la tradition, mais elle vise à la découvrir et à la rétablir :

Je crois qu'on ne crée pas des formes mais qu'on les retrouve. Au Théâtre du Soleil, nous nous inscrivons sans fausse modestie dans certaines traditions formelles. C'est comme les mythes. Rien ne se crée, tout se transforme. Nous, on transforme les formes qui sont nos sources, qui sont nos maîtres. Et ces maîtres, moi j'en ai besoin.¹⁴⁶⁶

Ariane Mnouchkine admet ouvertement : « Quand je veux vraiment retourner à l'école, je regarde les Japonais¹⁴⁶⁷ ». C'est au Japon où Mnouchkine rencontre le théâtre qu'elle poursuit. Bien que l'on puisse voir beaucoup de ressemblances entre le théâtre oriental et les spectacles du Théâtre du Soleil, celui-ci n'est jamais critiqué comme une troupe de copieur. Pourquoi ? Parce que, Françoise Quillet l'affirme : « L'Orient du Théâtre du Soleil, tel qu'il surgit dans les spectacles, participe d'une forme théâtrale imaginaire et c'est là toute son originalité¹⁴⁶⁸ ». Certes, Ariane Mnouchkine applique audacieusement les références orientales, voire les imite, dans ses créations théâtrales, mais elle évite l'écueil du pillage :

Quand on travaille sur le Japon, on passe par la « japonaiserie ». Il faut passer par là parfois, par des moments de folklorisme, de bimbelerie. C'est ce qu'on a parfois dans notre enfance, pour faire travailler notre imagination. A un moment donné, on lâche nos codes anecdotiques de notre Japon imaginaire. Cela aide notre imagination à retrouver sa naïveté. Il ne faut pas se l'interdire trop tôt. [...] Puis, à un moment donné, on refusera la « japonaiserie », parce que c'est un faux voyage, et qu'il faut faire le vrai voyage, aller à l'essentiel. Qu'est-ce qui est beau ? Ce ne sont pas les mudras. Ce sont les symptômes des maladies de l'âme que ces théâtres-là ont mis en forme, ont thésaurisé en quelque sorte.¹⁴⁶⁹

Mnouchkine nous rappelle l'importance, pour apprendre, du regard et du voyage. Son affection pour l'Orient la conduit dans sa jeunesse vers l'Orient réel, où elle éprouve profondément des traditions, des cultures, des esthétiques et des humanités, non pas

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 162.

¹⁴⁶⁶ J. Féral, *Trajectoires du Soleil*, *op.cit.*, p. 39.

¹⁴⁶⁷ A. Mnouchkine, *Ariane Mnouchkine*, *op.cit.*, p. 109.

¹⁴⁶⁸ F. Quillet, *L'Orient au Théâtre du Soleil*, *op.cit.*, p. 268.

¹⁴⁶⁹ A. Mnouchkine, *Ariane Mnouchkine*, *op.cit.*, p. 101-102.

simplement orientales, mais universelles. Elle acquiert ainsi une personnalité modeste et sincère, une intuition artistique et une passion humanitaire. Tous ces caractères de Mnouchkine se reflètent sur les spectacles du Théâtre du Soleil dont la beauté est en harmonie avec la bonté, comme la pensée orientale commentée par François Cheng :

Harmonie signifie surtout que la présence de beauté répand l'harmonie autour d'elle, favorisant partage et communion, dispensant une lumière de bienfaisance, ce qui est la définition même de la bonté.¹⁴⁷⁰

Après *Tambour sur la digue*, les masques ne sont plus portés par les acteurs dans les mises en scène du *dernier Caravansérail* en 2003, des *Ephémères* en 2006, des *naufragés du fol espoir* en 2010. Bien que les mécanismes scéniques soient évidents, les acteurs du Théâtre du Soleil jouent de manière plus proche du réalisme. Cela ne signifie pas que Mnouchkine retourne à la convention occidentale. Au contraire, elle avance sans arrêt dans sa recherche théâtrale universelle sans démarcation entre Orient et Occident. L'Orient est la source où elle puise toujours, comme le constate Hélène Cixous :

Je pense que l'Asie est toujours quelque part même s'il peut y avoir des spectacles qui ne semblent pas directement inspirée par l'Asie. C'est son intérieur. C'est son verseau.¹⁴⁷¹

¹⁴⁷⁰ F. Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 75.

¹⁴⁷¹ L'entretien avec H. Cixous dans le film, C. Vilpoux, « Ariane Mnouchkine, L'aventure du Théâtre du Soleil ».

Conclusion

Cette étude a recherché l’empreinte des traditions scéniques orientales dans l’élaboration des grandes théories européennes du théâtre et dans les pratiques des metteurs en scène créateurs au 20^{ème} siècle. Nous avons vu comment des références orientales ont influencé ces artistes innovants et participé au renouvellement du théâtral occidental. Certes, l’intérêt porté aux traditions scéniques orientales n’est pas l’unique vecteur de l’évolution théâtrale en Occident, mais il a été un catalyseur majeur. Chaque théoricien-metteur en scène, en puisant dans la richesse de l’Orient, s’en inspire différemment et approfondit sa propre démarche. Grâce à cette source étrangère, il dépasse les limitations conventionnelles du théâtre occidental et participe à l’essor remarquable du théâtre au 20^{ème} siècle.

A la fin du 19^{ème} siècle, des écrivains symbolistes cherchent une écriture rendant compte de la vérité au delà de l’apparence. Ils vont la trouver dans l’Orient, le monde lointain et mystérieux du sanscrit et des écrits des pèlerins vers l’Orient. Afin de créer une mise en scène affranchie de la banalité naturaliste, les metteurs en scène symbolistes, tels Paul Fort et Lugné-Poe, collaborent avec les Nabis qui se réfèrent aux peintures japonaises et peignent des toiles suggestives. Lugné-Poe se déguise même en japonais et imite la gestuelle traditionnelle japonaise dans sa mise en scène. Tous ces premiers essais ne visent pas à représenter la réalité, mais à en présenter des formes évocatrices car la meilleure représentation n’existe que dans l’esprit. L’Orient, qui est un thème neuf et propose des formes exotiques symboliques, est ainsi transposé directement sur la scène occidentale malgré la faible culture orientale de ces mêmes metteurs en scène.

Paul Claudel est le premier à en avoir une réelle connaissance grâce à ses longs séjours en Asie. Il intègre avec sa passion artistique les traditions, les cultures et les philosophies orientales dans son écriture théâtrale, et propose une nouvelle forme épique et lyrique de la dramaturgie, comme dans *Le Soulier de satin* et *Christophe Colomb*. Dans une proposition de théâtre symboliste, il met en scène de véritables poèmes reflétant sa cosmologie et sa vision poétique, en réalisant pratiquement le « théâtre total » dont rêve Jean-Louis Barrault.

Au début du 20^{ème} siècle, plusieurs expositions coloniales introduisent l'Orient en Occident. Elles donnent aux Occidentaux l'occasion d'un contact direct avec les traditions scéniques orientales. Les jeux formalistes, sacrés et esthétiques, de la poésie symbolique, séduisent les intellectuels et les artistes. En particulier, les représentations de Sada Yacco et Mei Lan-Fang déclenchent l'enthousiasme. Les théoriciens-metteurs en scène sont passionnés par les jeux expressifs et métaphoriques de leurs corps robustes, agiles et bien proportionnés, par leurs attitudes modérées et discrètes, tous façonnés selon la tradition séculaire orientale. Bien qu'il y ait des nuances entre les divers théâtres asiatiques, on les regroupe sous la dénomination usuelle de « théâtre oriental ». C'est la raison pour laquelle nous avons analysé à la fois les chocs provoqués par les trois grands événements qu'ont été, en Europe, successivement la visite de la troupe de Sada Yacco en 1901, l'Exposition Coloniale en 1931, et l'arrivée de Mei Lan-Fang en 1935, sur le théâtre occidental, mais aussi les origines et les caractères communs des théâtres asiatiques.

Dès lors que les artistes innovants découvrent le théâtre oriental, ils sont subjugués par l'authenticité de sa théâtralité et l'opposent au théâtre occidental, où ils dénoncent les défauts de la convention théâtrale. Les traditions scéniques orientales leur présentent des esthétiques paradoxales : des embellissements dépouillés mais enrichissants sur le plan métaphorique, des jeux artificiels stylisés mais révélant les détails réalistes, des créations contraintes par la tradition mais libérées par le talent des artistes, des représentations courtes mais requérant un long temps d'apprentissage, un seul art théâtral intégrant divers arts. Se référant à ces formes caractéristiques orientales, Craig cherche à trouver une « forme définie », Meyerhold tend à établir une nouvelle convention de théâtralité, Brecht approfondit sa théorie et son écriture visant à l'effet de la « distanciation » et Artaud désire « en finir avec les chefs-d'œuvre » et faire parler le propre langage scénique. Après avoir analysé les détails de leurs démarches et pratiques où l'Orient reste une source majeure, nous pouvons être d'accord avec l'observation d'Eugenio Barba

Les réformateurs du 20^{ème} siècle cherchaient des techniques et des mots pour justifier leurs motivations politiques, spirituelles, artistiques, religieuses, nihilistes. Chacun d'eux a trouvé une image-symbole, une formule emblématique, un aphorisme poétique qu'il a laissé en

héritage et qui renferme une des vérités absolues de la création artistique: l'oxymore, la rencontre des contraires, la cohabitation des oppositions.¹⁴⁷²

Ces vérités absolues de la création artistique, qui ne sont plus dictées par la seule logique restrictive des habitudes de pensée occidentales, sont effectivement des fruits de l'apport des références orientales. Les Orientaux raisonnent sur « l'oxymore, la rencontre des contraires, la cohabitation des oppositions » dans une harmonie universelle se concrétisant sur scène. Ils offrent ainsi aux metteurs en scène occidentaux l'occasion de se délivrer des contraintes idéologiques liées à leur culture nationale. Ainsi de Grotowski, Barba, Brook et Ariane Mnouchkine qui orientent leur recherche spirituelle et introspective vers l'Orient, la « Voie ». Ils poursuivent la réalisation sur scène de leur esthétique comme la cristallisation de leur âme qui, selon la philosophie orientale, apparaît ainsi comme la vraie beauté. François Cheng l'explique :

La vraie beauté ne réside pas seulement dans ce qui est déjà donné comme beauté; elle est presque avant tout dans le désir et dans l'élan. Elle est un advenir, et la dimension de l'âme lui est vitale. De ce fait, elle est régie par le principe de vie. [...] : la vraie beauté est elle qui va dans le sens de la Voie, étant entendu que la Voie n'est autre que l'irrésistible marche vers la vie ouverte, un principe de vie qui maintient ouvertes toutes ses promesses.¹⁴⁷³

C'est la raison pour laquelle, pendant la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, tous ces metteurs en scène voyagent en Orient pour ouvrir leur vie, sentir, observer cette civilisation, et ainsi s'en inspirer librement. Leurs inspirations artistiques proviennent de leur subjectivité et de leur prédilection et dénaturent plus ou moins l'Orient authentique, mais celui-ci reste souvent un point de départ pour développer leur âme et leurs conceptions théâtrales. De la sorte, les nouvelles esthétiques théâtrales qu'ils créent ne relèvent plus d'une unique tradition orientale ou de la convention occidentale, mais d'une fécondation née de leur appropriation de l'Orient mêlée à leur propre personnalité, leur « tribu » et leurs préférences culturelles. C'est ainsi qu'à propos de la recherche du théâtre 20^{ème} siècle, Barba suggère :

Dans le théâtre du siècle qui s'achève, il s'est produit quelque chose de semblable : érosion des grandes frontières qui fondaient l'identité du théâtre d'origine européenne ; invention de petites traditions ; développement de « cultures » autonomes. Pour comprendre le théâtre du 20^{ème} siècle, il ne faut pas oublier que certains théâtres, certains groupes, ont fonctionné et fonctionnent non seulement comme des Ensembles, mais aussi comme des tribus. Encore que

¹⁴⁷² E. Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte*, Saussan, L'Entretiens, 1999, p. 63.

¹⁴⁷³ F. Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 36.

tribu ne soit pas le mot exact car il évoque des images archaïques. Il vaudrait mieux parler de théâtres qui inventent de petites traditions.¹⁴⁷⁴

En mettant en lumière l'interaction entre le théâtre oriental et le théâtre occidental au cours du 20^{ème} siècle, nous entrevoyons également le futur. Aujourd'hui, au 21^{ème} siècle, le théâtre oriental et le théâtre occidental s'imbriquent et ne sont plus deux conceptions opposées dans la recherche de l'art du théâtre. Ce dernier est universel, sans démarcation entre l'Occident et l'Orient et entre les diverses formes d'art¹⁴⁷⁵. Il s'exprime dans un langage favorisant la communication entre les humains. Il ne s'agit pas seulement de raconter la réalité réelle, mais aussi de traduire la poésie, la spiritualité. Les metteurs en scène, en collaborant avec leurs acteurs, chercheront éternellement à découvrir la forme esthétique la plus appropriée à ce langage théâtral, dans lequel le corps joue un rôle essentiel. Comme le note Jean-Marie Pradier en réfléchissant sur l'apport de la pensée traditionnelle indienne :

Le théâtre né du corps de l'homme vu par l'Ayurveda, décrit les manifestations du Triple monde tout entier. L'art de l'acteur est, dans ces conditions, un art de l'organisation épiphanique du microcosme biologique, psychique et spirituel de l'individu, élément du macrocosme, et de leur association. L'artiste n'est guère tenté par le dévoilement d'une subjectivité qui n'est qu'illusion. Il n'est plus convenable de mimer le quotidien mesquin dans un théâtre qui fournit un lieu d'audience « au Savoir sacré, à la science et aux mythes, et à la foule un divertissement » (Natyasastra : 119). S'impose en conséquence la nécessité de maîtriser les formes, organiques, matérielles, psychiques et spirituelles dont la beauté est indissociable de celle de la vérité exprimée.¹⁴⁷⁶

Aujourd'hui, les références aux traditions scéniques orientales sont encore très appréciées par les artistes en Occident, tels que – nous ne citons que quelques artistes connus – Josef Nadj, Robert Lepage, Bob Wilson, Bartabas, etc. Effectivement, l'apport des traditions scéniques orientales est un fait durable en Occident. Il ne s'agit pas seulement du domaine artistique. On peut étendre également cette recherche à divers aspects théoriques, comme la culture, l'histoire, la philosophie, et l'anthropologie... Cette thèse reste néanmoins centrée sur la pratique théâtrale, thèse dont nous ambitionnons qu'elle puisse devenir un outil pour les futurs metteurs en scène.

¹⁴⁷⁴ E. Barba, *Le Canoë de Papier*, Saussan, L'Entretiens, 2004, p. 215.

¹⁴⁷⁵ Aujourd'hui, le théâtre est très interdisciplinaire, comme la danse-théâtre, le cirque-théâtre, la musique-théâtre, etc.

¹⁴⁷⁶ J.-M. Pradier, *La scène et la fabrique des corps*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000, p. 334.

Bibliographie

Sur le théâtre occidental

- ASLAN, Odette, *L'acteur au 20^{ème} siècle*, Vic la Gardiole, L'Entretemps, 2005
- ASLAN, Odette, *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, 1994
- BANU, Georges, *Les théâtres sortis de secours*, Paris, Aubier, 1984
- BANU, Georges [dir.], *Les cités du théâtre d'art*, Paris, Théâtrales, 2000
- BANU, Georges, *Exercices d'accompagnement*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, 2002
- BABLET, Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1965
- COPEAU, Jacques, *Registres III*, Paris, Gallimard, 1979
- COPEAU, Jacques, *Appels*, Paris, Gallimard, 1974
- DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 1981
- DORT, Bernard, *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1967
- DORT, Bernard, *Le théâtre réel*, Paris, Seuil, 1971
- DORT, Bernard, *Théâtre en jeu*, Paris, Seuil, 1979
- DORT, Bernard, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988
- DUPONT, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007
- PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992
- DESHOULIERES, Christophe, *Le théâtre au 20^{ème} siècle*, Paris, Bordas, 1989
- HILLERIN, Alexis et Caille, *Théâtre : texte et représentation*, Paris, PUF, 2003
- JOMARON, Jacqueline [dir.], *Le théâtre en France*, Paris, Armand colin, 1992
- KLEIST, Heinrich von, *Sur le théâtre de marionnette*, Rezé, Séquence, 1991, trad. SCHNEIDER Jean-Claude
- KOWZAN, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992
- LORELLE, Yves, *Le corps, les rites et la scène*, Paris, L'Amandier, 2009

MARTINEZ, Ariane, *La pantomime théâtre en mineur 1880-1945*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008

MIGNON, Paul-Louis, *Panorama du théâtre au 20^e siècle*, Paris, Gallimard 1978

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977

NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000

PRADIER, Jean-Marie, *La Scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997

SARRAZAC, Jean-Pierre [dir.], *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, revue Etudes théâtrales, Centre d'études théâtrales, Louvain-la Neuve, n° 15-16, 1999

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre – De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000

PICON-VALLIN, Béatrice [dir.], *Le Masque*, Paris, C.N.R.S., 1985

PAVIS, Patrice, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2007

PAVIS, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990

PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007

ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Paris, Bordas, 1990

VITEZ, Antoine, *Ecrits sur le théâtre, Tome. 2 La Scène 1954-1975*, Paris, P.O.L, 1995

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996

VERDEIL, Jean, *Le travail du metteur en scène*, Aléas, Lyon, 1995

VERDEIL, Jean, *Dionysos au quotidien*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1998

VERDEIL, Jean, *L'acteur et son public*, L'Harmattan, Paris, 2009

Sur la scène au tournant 19^{ème} /20^{ème} s.

FULLER, Loïe, *Ma vie et la danse*, Paris, L'Œil d'Or, 2002

LOSCO-LENA, Mireille, *La scène symboliste (1890-1896) pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG Université Stendhal, 2010

LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller*, Paris, Hermann Danse, 2006

LORRAIN, Jean, *Mes Expositions universelles (1889-1900)*, Paris, Honoré champion, 2002

LUGNE-POE, Aurélien, *La Parade – sous les étoiles- souvenirs de théâtre 1902-1912*, Gallimard, Paris, 1933

MARIE, Gisèle, *Le théâtre symboliste*, Paris, A.-G. Nizet, 1973

MAUCLAIR, Camille, *Idées Vivantes*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904

ROBICHEZ, Jacques, *Lugné-Poe, Paris*, Paris, L'Arche, 1957

ROBICHEZ, Jacques, *Le symbolisme au théâtre*, Paris, L'Arche, 1955

TADIE, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du 19^{ème} siècle*, Paris, Dunod, 1998

Sur les théâtres orientaux

Livres :

ARNOLD, Paul, *Le théâtre japonais d'aujourd'hui*, s.l., La renaissance du livre, 1974

BARTHES, Roland, *L'empire des Signes*, Paris, Flammarion, et, Genève, Art Albert Skira S.A., 1970

BANU, Georges, *L'acteur qui ne revient pas - journées de théâtre au Japon*, Paris, Gallimard, 1993

BARBA, Eugenio, LEDAY, Annette, PNIGRAHI, Sanjukta, SCHECHNER, Richard, *Théâtre d'orient, le Kathakali l'Odissi*, Cazilhac, Bouffonneries, 1983.

COSTINEANU, Drgomir, *Origines et mythes du Kabuki*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1996

DAUMAL, René, *Bharata – L'Origine du Théâtre La poésie et la Musique en Inde*, Paris, Gallimard, 1970

FU, Qiu-Min, *L'art théâtral de Mei Lanfang*, Paris, You-Feng, 1998

HOWARD, Roger, *Le Théâtre chinois contemporain*, Belgique, La Renaissance du livre, 1978

HU, Zhi-Feng (胡芝風), *Les principes de création de l'art scénique dramatique (Xiqu Wutai Yishu Chuangzuo Guilu 戲曲舞台藝術創作規律)*, Pékin, Culture et Art, 2005

- LI, Zhong-Min (李仲明), TAN, Xiu-Ying (譚秀英), *La famille séculaire – Mei Lan-Fang (Bainian Jiazu – Mei Lan-Fang 百年家族-梅蘭芳)*, Taipei, Lixu, 2008
- LIU, Yen-Jun (劉彥君), *Le processus théâtral entre l'Orient et l'Occident (Dong Xi Fang Xiju Jincheng 東西方戲劇進程)*, Beijing, Culture et Art, 2005,
- PERI, Noël, *Le théâtre Nô*, préface LACHAUD François, Paris, Ecole française d'Extrême-Orient, 2004
- QI, Ru-Shan (齊如山), *Mei Lan-Fang aux Etats-Unis (Mei Lan-Fang Youmei Ji 梅蘭芳遊美記)*, Beijing, Beijing Editions Commerciales, 1933
- SHI, Xuri-Sheng (施旭升), *Essais d'admiration culturelle du théâtre chinois (Zhongguo Xiqu Shenmei Wenhua Lun 中國戲曲審美文化論)*, Pékin, Institut de radiodiffusion de Pékin, 2002
- TSCHUDIN, Jean-Jacques, *Le Kabuki devant la modernité*, Lausanne, L'Age Homme, 1995
- XU, Cheng-Bei (徐城北), *Mei Lan-Fang et la Culture chinoise (Mei Lan-Fang Yu Zhongguo Wenhua 梅蘭芳與中國文化)*, Taipei, Qianhua, 1991
- XU, Cheng-Bei (徐城北), *L'étude de l'Opéra de Pékin (Jingju Chun Qui 京劇春秋)*, Taipei, Presse Commerciale, 2005.
- XU, Ji-Chuan (許姬傳), *Quarante ans sur la scène (Wutai Shenhua Sishi Nian 舞台生活四十年)*, d'après les souvenirs de Mei Lan-Fang, Pékin, Editions du théâtre chinois, 1961.
- XU, Mu-Yun (徐慕云), *L'histoire du théâtre chinois (Zhonggou Xiju Shi 中國戲劇史)*, Shanghai, Shanghai ancien ouvrage, 2001.
- ZEAMI, *La tradition secrète du Nô*, trad. et com. SIEFFERT René, Paris, Gallimard/Unesco, 1960
- ZHU, Fang-Hui (朱芳慧), *Voyage de l'art d'opéra chinois (Youyi Xiqu 游藝戲曲)*, Taipei, Nation, 2006
- Collectif, *Recueil de commentaires sur l'art de Mei Lan-Fang (Mei Lan-Fang Yishu Lunping 梅蘭芳藝術論評)*, Taipei, Shang-Ding, 1991.

Articles dans des revues ou des ouvrages collectifs :

BANU, Georges, « Mei Lanfang : procès et utopie de la scène occidentale », in " L'Orient occidental ", dossier coordonné par FERAL, Josette, *Cahiers de théâtre JEU*, n°49, Montréal, 1988

CUISINIER, Jeanne, « Les danses sacrées à Bali à Java », in *Les danses sacrées*, dir. CAZENEUVE, Jean, Paris, Le Seuil, 1966

CAZENEUVE, Jean, « Les danses sacrées en Orient », in *Les danses sacrées*, dir. CAZENEUVE, Jean, Paris, Le Seuil, 1966

EISENSTEIN, S. M., « A l'enchanteur du Jardin aux poiriers » (sur Mei Lan-Fang), in *Travail théâtral* n°32-33, 1979

GAUR, Albertine, « Les danses sacrées en Inde », in *Les danses sacrées*, dir. CAZENEUVE, Jean, Paris, Le Seuil, 1966

KOTT, Jan, « Théâtre Japonais », *Travail Théâtral* n°16, été 1974, La Cité

JACOTOT, Sophie, « Sada Yacco à l'Exposition universelle de 1900 : l'entrée en scène du corps japonais en Occident », in *48/14 La revue du Musée d'Orsay*, N°20, printemps 2005

KEI, Shionoya, « Le Théâtre Libre au Japon, son histoire, son rôle », in *Le théâtre libre d'Antoine et les théâtres de recherche étrangers*, BARON, Philippe [dir.] (avec la collaboration de Philippe Marcerou), Paris, L'Harmattan, 2007

SAVARESE, Nicolas, « L'acteur oriental », in *Textes et Documents pour la Classe "L'art du comédien"*, scérén-cndp, n°897, 1er juin 2005

De et sur Paul Claudel

CLAUDEL, Paul, *Mes idées sur le Théâtre*, Paris, Gallimard, 1966

CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965

CLAUDEL, Paul, *Mémoires Improvisés*, Paris, Gallimard, 1954

CLAUDEL, Paul, *Connaissance de l'Est* [1900] suivi de *L'Oiseau noir dans le soleil levant* [1929], Paris, Gallimard, 1974

CLAUDEL, Paul, *Correspondance avec Darius Milhaud*, *Cahiers Paul Claudel* 3, Paris, Gallimard, 1961

CLAUDEL, Paul, *Correspondance avec Lugné-Poe*, Cahiers Paul Claudel 5, Paris, Gallimard, 1964

BARRAULT, Jean-Louis, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972

GADOFFRE, Gilbert, *Claudél et l'Univers chinois*, Cahiers Paul Claudel 8, Paris, Gallimard, 1968

HUE, Bernard, *Littératures et arts de l'orient dans l'œuvre de Claudel*, Thèse de Lille III, 1974

LIOURE, Michel, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971

LESCOURRET, Marie-Anne, *Claudél*, Paris, Flammarion, 2003

De et sur Gordon Craig

CRAIG, Edward Gordon, *De l'art du théâtre* [1905], trad. PEDOTTI, Claire, Belfort, Circé, 1999

CRAIG, Edward Gordon, *Le théâtre en marche* [1921], trad. BEERBLOCK, Maurice, Paris, Gallimard, 1964

BABLET, Denis, *La mise en scène contemporaine I: 1887-1914*, Paris, La renaissance du livre, 1968

BABLET, Denis, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962

GAUDIN, Claude, *La marionnette et son théâtre*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 2007.

JACQUOT, Jean, « Craig, Yeats et le théâtre d'Orient », in *Les théâtre d'Asie*, Paris, CNRS, 1968.

LE BŒUF, Patrick [dir.], *Craig et la marionnette*, Paris, Actes Sud/Bibliothèque nationale de France, 2009.

TAXIDOU, Olga, *The Mask*, Amsterdam, Hardwood Academic, 1998.

Articles dans des revues

BABLET, Denis, « D'Edward Gordon Craig au Bauhaus », in *Le Masque : du rite au théâtre*, Paris, Editions du CNRS, 1985

DUVILLIER, Marc, « Le versant obscur des conceptions de Gordon Craig », in *Revue d'histoire du théâtre* 2010-4 N. 248, Paris, Société d'histoire du théâtre.

LEE, Sang-Kyon, « Edward Gordon Craig and Chinese Theatre », in *Asian Theatre Journal*, Vol. 17, No. 2, Autumn, 2000, p. 215-235.

TIAN, Min, « Edward Gordon Craig, Mei Lan-Fang, et le théâtre chinois », in *Theatre reserch International*, Vol. 32 no.2, 2007.

De et sur Vsevolod Meyerhold

MEYERHOLD, Vsevolod, *Ecrit sur le Théâtre Tome I - IV, 1891- 1940*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973-1992, trad. PICON-VALLIN, Béatrice

MEYERHOLD, Vsevolod, *Le Théâtre théâtral*, Paris, Gallimard, 1963, trad. GOURFINKEL, Nina

ABENSOUR, Gérard, *Vsevolod Meyerhold*, Paris, Fayard, 1998

AMIARD-CHEVREL, Claudine, *Le théâtre artistique de Moscou (1898-1917)*, Paris, CNRS, 1979

BANNOUR, Wanda, *Meyerhold*, Paris, La Différence, 1996

PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold, Les Voies de la création théâtrale n° 17*, Paris, CNRS Éditions, 2004

STANISLAVSKI, Constantin, *Ma vie dans l'art*, trad. YOCCOZ, Denise, Lausanne, L'Age d'Homme, 1999

Collectif, *Mises en scène années 20 et 30, Les voies de la création théâtrale n° 7*, Paris, CNRS, 1979

De et sur Bertolt Brecht

BRECHT, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, éd. VALENTIN, Jean-Marie, Paris, Gallimard, 2000

BRECHT, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre 1-2*, trad. TAILLEUR, Jean, Paris, L'Arche, 1972-1979

BRECHT, Bertolt, *Sur le cinéma*, recueil de textes, trad. LEBRAVE, Jean-Louis et LEFEBVRE Jean-Pierre, Lefebvre, Paris, l'Arche, 1970

BRECHT, Bertolt, *Sur le réalisme*, recueil de textes, trad. GISSELBRECHT, André, Paris, l'Arche, 1970

BRECHT, Bertolt, *Me-ti, Livre des retournements*, trad. LORTHOLARY, Bernard, Paris, l'Arche, 1968

BRECHT, Bertolt, *Journaux 1920-1922*, trad. CADOT, Michel, Paris, L'Arche, 1975

BRECHT, Bertolt, *Journal de travail 1938-1935*, trad. IVERNEL, Philippe, Paris, L'Arche, 1976

BENJAMIN, Walter, *Essais sur Bertolt Brecht*, trad. LAVEAU, Paul, Paris, François Maspero, 1978

BARTHES, Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002

BANU, George, *Bertolt Brecht ou le Petit contre le grand*, Paris, Aubier Montaigne, 1981

DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960

FUEGI, John, *Brecht & Cie*, trad. DIACON, Eric et DAIZAT, Pierre-Emmanuel, Paris, Fayard, 1995

MAYER, Hans, *Brecht et la tradition*, trad. JEAN-CLAUDE, François, Paris, L'Arche, 1977

NOIRIEL, Gérard, *Histoire, théâtre & politique*, Marseille, Agone, 2009

De et sur Antonin Artaud

ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par GROSSMAN, Evelyne, Paris, Quatro Gallimard, 2004

BORIE, Monique, *Antonin Artaud, Le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard, 1989

DE MEREDIEU, Florence, *Le Japon d'Antonin Artaud La Chin d'Antonin Artaud*, Paris, Blusson, 2006

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967

GOUHIER, Henri, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1974

PENOT-LACASSAGNE, Olivier [dir.], *Artaud et les avant-gardes théâtrales*, Paris, Lettres modernes Minard, 2005

- VIRMAUX, Alain, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers, 1970
- VIRMAUX, Alain et Odette, *Antonin Artaud Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1996
- DUMOULIE, Camille [dir.], *Les Théâtres de la Cruauté*, Paris, Desjonquères, 2000

De et sur Jerzy Grotowski

- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971
- Alternatives théâtrales 70-71 Les penseurs de l'enseignement*, Belgique, 2000
- BROOK, Peter, *Avec Grotowski*, Arles, Actes Sud, 2009
- OSINSKI, Zbigniew, *Grotowski and his laboratory*, New York, PAJ Publications, 1986,
- RICHARDS, Thomas, *Travailler avec Grotowski*, Actes Sud, 1995
- TEMKINE, Raymonde, *Grotowski*, Lausanne, Maspero, 1968
- SCHECHNER, Richard, WOLFORD, Lisa, *The Grotowski sourcebook*, New York, Routledge, 2001
- ZHONG, Ming-De (鐘明德), *The Art of sacredness : Tell it forward with Jerzy Grotowski* (神聖的藝術- 葛羅托斯基創作方法研究), Taipei, Yang-zhi, 2001

De et sur Eugenio Barba

- BARBA, Eugenio, *Théâtre - solitude, métier, révolte*, Saussan, L'Entretemps, 1999
- BARBA, Eugenio, *La terre de cendres et diamants*, Saussan, L'Entretemps, 2000
- BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier Traité d'Anthropologie Théâtrale*, Saussan, L'Entretemps, 2004
- BARBA, Eugenio, *Brûler sa maison*, Montpellier, L'Entretemps, 2011
- BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicola, *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, co-édition Cazilhac, Bouffonneries Contrastes, Rome, Zeami Libri et Holstebro, ISTA, 1986
- BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicola, *L'Energie qui danse*, Montpellier, L'Entretemps, 2008
- FERAL, Josette [dir.], *L'Ecole du jeu*, Saint-Jean-de-Védas, l'Entretemps, 2003

VARLEY, Julia, *Pierres d'eau*, Montpellier, l'Entretemps, 2009

De et sur Peter Brook

BROOK, Peter, *L'espace vide*, trad. ESTIENNE, Christine et FAYOLLE, Franck, Paris, Seuil, 1977

BROOK, Peter, *Le diable C'est l'ennui*, Arles, Actes-Sud, 1991

BROOK, Peter, *Points de suspension*, trad. CARRIERE, Jean-Claude et REBOUD, Sophie, Paris, Seuil, 1992

BROOK, Peter, *Vers deux silences*, trad. ESTIENNE, Marie-Hélène, Arles, Actes-Sud, 1999

BROOK, Peter, *Climat de confiance*, Québec, L'instant même, 2007

BANU, Georges, *Peter Brook De Timon d'Athènes à Hamlet*, Paris, Flammarion, 2001

CROYDEN, Margaret, *Conversations avec Peter Brook*, Paris, Seuil, 2007

KUSTOW, Michael, *Peter Brook une biographie*, trad. WEAL, Marie-Thérèse, Paris, Seuil, 2006

OIDA, Yoshi, *L'acteur flottant*, trad. MILLION, Martine, Arles, Actes-Sud, 1992

OIDA, Yoshi, *L'acteur invisible*, trad. FAMCHON, Isabelle, Arles, Actes-Sud, 1998

OIDA, Yoshi, *L'acteur rusé*, trad. LATOUR-BURNEY, Valérie, Arles, Actes-Sud, 2008

De et sur Ariane Mnouchkine

MNOUCHKINE, Ariane, *L'art du présent Entretiens avec Fabienne Pascaud*, Paris, Plon, 2005

MNOUCHKINE, Ariane, *Ariane Mnouchkine*, Paris, Actes Sud, 2009

BABLET, Denis, « Rencontres avec le Théâtre du Soleil », in *Travail Théâtre* n°18-19, hiver/ printemps 1975, La Cité, p. 5-39

CELIK, Olivier [édit], *Théâtre du Soleil, notre théâtre*, Paris, Avant-scène théâtre, 2010

FERAL, Josette, *Trajectoires du Soleil*, Paris, Théâtrales, 1998

FERAL, Josette, *Dresser un monument à l'éphémère*, Paris, Théâtrales, 1998

GALLE-GRUBER, Mireille, CIXOUS, Hélène, *Au Théâtre, au cinéma, au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001

LABROUCHE, Laurence, *Ariane Mnouchkine, un parcours théâtral*, Paris, L'Harmattan, 1999

MOUNIER, Catherine, « Les règles du jeu », in *Travail Théâtral* n°18-19, hiver/printemps 1975, La Cité, p. 40-54.

PENCHENAT, Jean-Claude, « La vie d'une troupe : le théâtre du Soleil », in *Le Théâtre*, Paris, Brodas, 1980

QUILLET, Françoise, *L'Orient au Théâtre du Soleil*, Paris, l'Harmattan, 1999

LECOQ, Jacques, *Le corps poétique*, Paris, Actes Sud, 1997

VILPOUX, Catherine, *Arian Mnouchkine L'aventure du Théâtre du Soleil (film)*, Paris, Arte, 2009

site internet :

<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/?lang=fr>

Bibliographie complémentaire

Critique et esthétique :

CHENG, François, *Cinq méditation sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006.

GIDE, André, *Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1999

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997.

LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962

MAETERLINCK Maurice, *Œuvres I Le Réveil de l'âme poésie et essais*, Complexe, Bruxelles, 1999

EISENSTEIN, S. M., « Un point de jonction imprévu », in *Le film : sa forme/son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976.

VALERY, Paul, *Œuvres tome I*, Paris, Gallimard, 1957

Ouvrages sur les courants spirituels et sur les philosophies orientales :

BUBER, Martin, *Martin Buber philosophe de la relation*, texte recueilli par MISRAHI, Robert, Paris, Seghers, 1968

CASTANEDA, Carlos, *Le voyage à Ixtlan*, trad. KAHN, Marcel, Paris, Gallimard, 1974

GERNET Jacques, *Le Monde Chinois*, Paris, Armand Colin, 1972

GRENER, Jean, *L'esprit du Tao*, Paris, Flammarion, 1973

GRANET, Marcel, *La pensée chinoise*, Paris; Albin Michel, 1968

LAO Tseu, *Tao Te king*, trad. CONCHE, Marcel, Paris, PUF, 2003

ROLLAND, Romain, *La vie de Ramakrishna*, Paris, Stock, 1978

SUZUKI, Teitaro Daisetz, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, trad. HERBERT, Jean, Paris, Albin Michel, 1972

W. HEISIG, James, *Les philosophes du néant*, trad. ISAAC, Sylvain, STEVENS, Bernard, et TREMBLAY, Jacynthe, Paris, CERF, 2008

WEILL, Claude [dir.], *La pensée asiatique*, Paris, CNRS, 2010

Collectif, *L'Enseignement de Ramakrishna*, trad. HERBERT, Jean, Paris, Albin Michel, 2005

sur l'Orient et les rapports Orient/Occident

BUGAULT, Guy, *L'Inde pense-t-elle ?*, Paris, PUF, 1994

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus Essais critique 3*, Paris, Seuil, 1982

DE L'ESTOILE, Benoît, *Le goût des autres*, Paris, Flammarion, 2007

DU CASTEL, Didier, *Le crépuscule des geishas*, Paris, Marval, 2002.

ELISSEEFF, Danielle et Vadime, *La civilisation de la Chine classique*, Paris, Arthaud, 1979

GUENON, René, *Orient et Occident*, Paris, Véga, 2006.

HODEIR, Catherine, PIERRE, Michel, *1931 L'Exposition coloniale*, Paris, Complexe, 1991.

KEI, Shionoya, *Cyrano et les samuräi - Le théâtre japonais en France dans la première moitié du 20ème siècle et l'effet de retour*, Paris, Publications orientalistes de France, 1986

PONS, Philippe, *D'Edo à Tokyo*, Paris, Gallimard, 1988

PICARD, Michel, *Bali Tourisme Culturel et culture touristique*, Paris, L'Harmattan, 1992.

SAID, Edward, *L'Orientalisme*, Paris, Seuil, 2003

Sur les arts

FRECHES-THORY, Claire, *Nabis 1888-1900*, Paris, La Réunion des Musées nationaux, 1993

LAMBERT, Gisèle, *Estampes japonaises*, Paris, BNF, 2007

PERUCCHI-PETRI, Ursula, « Les Nabis et le japonisme », in *Nabis 1888-1900*, Réunion des musées nationaux, Paris.

RAMSEYER, Urs, *L'Art Populaire à Bali*, Fribourg, Office du Livre SA, 1977 Trad.

RAMSEYER, Nicole.

SPEISER, Werner, *L'art d'Extrême-Orient*, Paris, Payot.

Sur la transdisciplinarité

NICOLESCU, Basarab, « Un nouveau mode de connaissance : la transdisciplinarité », in *L'interdisciplinarité et la recherche sociale appliquée Réflexions sur des expériences en cours*, Edit. GELINEAU, Lucie (avec la collaboration de MAILLOUX, Carole), l'ouvrage accessible le 23/10/2012

<http://www.fas.umontreal.ca/sha/documents/interdisciplinarite.pdf>

Index

- ABENSOUR Gérard, 370
ABKARIAN Simon, 344
ADAMOV Arthur, 252, 258
ALEXANDRE Arsène, 78
ALLENDY René, 248
ALTENBERG Peter, 185
AMAGLOBELI Sergei, 170
AMIARD-CHEVREL Claudine, 370
ANDREONE Liliana, 340, 345
ANTOINE André, 1, 13, 43, 73, 84,
365, 368
APPIA Adolph, 40, 49, 78, 81, 82, 98,
145, 173, 230, 293
ARENE Jules, 25
ARISTOTE 38, 69, 125, 127, 129, 210,
235
ARNOLD Paul, 87, 366
ARTAUD Antonin, 2-4, 70, 91-100,
145-147, 224-250, 253, 254, 257,
265, 299, 300, 310, 339, 341, 361,
371
ASLAN Odette, 145, 154, 364
AUTANT-MATHIEU Marie-Christine,
154
BABLET Denis, 23, 24, 26, 44, 148-
151, 153-155, 166, 339, 364, 369,
373
BANNOUR Wanda, 172, 370
BANSAT-BOUDON Lyne, 126, 127,
128, 129, 133, 136, 137, 138, 142
BANU Georges, 4, 2, 5, 68, 109, 113,
119, 123, 136, 137, 145, 151, 152,
176, 188, 189, 199, 206-208, 210,
253-256, 279, 314, 315, 317, 326,
331-333, 364, 366, 368, 371, 373
BARBA Eugenio, 5, 6, 254, 255, 259,
261-266, 270, 271, 273-275, 280-
308, 361-363, 366, 372
BARON Philippe, 73, 368
BARRAULT Jean-Louis, 48, 65, 71,
91, 101, 224, 229, 230, 250, 319,
320, 360, 369
BARTABAS, 363
BARTHES Roland, 68, 69, 70, 201,
223, 355, 366, 371, 375
BAUCHAU Henry, 337
BECKETT Samuel, 258, 314
BECK Julien, 299
BEERBLOCK Maurice, 369
BELLUGI-VANNUCCINI Duccio,
354
BENJAMIN Walter, 201, 202, 206
BERNHARDT Sarah, 88
BIEK, 308
BIELY Andreï, 172
BING Susanne, 229
BLAKE William, 149
BLOCH Jean-Richard, 95
BOIS Jules, 78
BORIE Monique, 220, 249, 371
BOURGES Elémir, 10
BOUVET Marie-Hélène, 340
BRECHT Bertolt, 2-4, 71, 115, 121,
139, 145-147, 176, 195, 200-223,
253, 254, 287, 299, 300, 314, 315,
341, 361, 370, 371
BRIOUSOV Valéri, 172, 174
BROOK Peter, 5, 91, 254, 255, 308,
309-335, 362, 372, 373
BRUNTON Paul, 275, 277
BUBER Martin, 268-270, 273, 276,
374
BUGAULT Guy, 268, 270, 271, 375
BURTY Philippe, 79
CADOT Michel, 371
CAPPIELLO Leonetto, 78
CARIERE Jean-Claude, 373
CARMICHAEL Michael, 167
CARNEIRO DA CUNHA Juliana, 348
CASTANEDA Carlos, 279, 280, 375
CASTELLUCCI Romeo, 91
CAZENEUVE Jean, 236, 238, 296,
368
CELIK Olivier, 355, 373
CHALIAPINE Feodor, 181
CHAPLIN Charlie, 113
CHENG François, 108, 109, 120, 132,
141, 161, 247, 312, 316, 359, 362,
374
CHUANG Tse, 259
CIXOUS Hélène, 340, 342, 352, 354-
356, 359, 374

CLARETIE Jules, 78
 CLAUDEL Plau, 2, 21, 30-66, 82, 89, 110, 111, 123, 216, 310, 360, 368, 369
 COLOMB christophe, 40, 44, 52, 53, 55, 56, 360
 CONCHE Marcel, 35, 158, 375
 CONFUCIUS, 207, 208, 258
 COPEAU Jacques, 15, 43, 44, 49, 61, 64, 65, 89, 229, 232, 256, 288, 299, 324, 339, 341, 364
 CORNEILLE Pierre, 126
 CORVIN Michel 126
 COSTINEANU Drgomir, 366
 CRAIG Edward Gordon, 2, 3, 31, 70, 78, 98, 115, 122, 145, 147-170, 173, 177, 180, 210, 216, 230, 256, 293, 299, 313, 353, 361, 369
 CROYDEN Margaret, 308, 316, 317, 318, 325, 327-331, 333-335, 373
 CUISINIER Jeanne, 97, 98, 100, 236, 238-240, 244, 368
 DAIZAT Pierre-Emmanuel, 371
 DALAI-LAMA, 231
 DANJURO Ichikawa, 74
 DAUMAL René, 70, 133, 366
 DE L'ESTOILE Benoît, 90, 96, 97, 99, 100, 375
 DE MAX Edouard, 27, 29
 DE MEREDIEU Florence, 237, 371
 DECROUX Etienne, 288, 299, 304
 DELSARTE François, 265, 300
 DENIS Maurice, 14-16, 20, 21
 DERRIDA Jacques, 249, 254, 371
 DESHOULIERES Christophe, 364
 DESPRES Suzanne, 26, 27, 29
 DIACON Eric, 371
 DIDEROT Denis, 80, 165, 364
 DIONYSOS, 68, 69, 70, 92, 181, 226, 365
 DORT Bernard, 4, 176, 186, 200, 203, 204, 206, 210, 217, 252, 253, 255, 364, 371
 DU CASTEL Didier, 76, 375
 DUJARDIN Edouard, 18, 44
 DULLIN Charles, 43, 89, 93, 228-232, 237, 256, 257, 263, 265, 324, 339, 341, 364, 371
 DUMAS fils, 77, 86
 DUMOULIE Camille, 372
 DUNCAN Isadora, 78, 164, 170
 DUPONT Florence, 125, 364
 DURET Théodore, 24
 DUROZIER Maurice, 351, 355
 DUVILLIER Marc, 370
 DZIOOUN Satsouma, 189
 EISENSTEIN Serguei, 3, 70, 71, 113, 114, 115-119, 121, 123, 145, 146, 176, 177, 206, 207, 210, 368, 374
 EISLER Hanns, 206, 212
 ELISSEEFF Danielle et Vadime, 130, 131, 207, 208, 375
 ESCHYLE, 340
 ESTIENNE Christine, 373
 ESTIENNE Marie-Hélène, 373
 EURIPIDE, 69, 340
 FAMCHON Isabelle, 373
 FARABET René, 21, 30
 FAYOLLE Franck, 373
 FERAL Josette, 3, 6, 255, 307, 339-342, 344, 346-351, 356-358, 368, 372, 373
 FLASZEN Ludwik, 260, 264
 FORT Paul, 13, 15, 17, 18, 23, 24, 30, 360
 FOUQUIER Henry, 78
 FRANCOIS Guy-Claude, 340
 FRECHES-THORY Claire, 376
 FU Qiu-Min, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 114, 115, 123, 366
 FUCHS Georg, 145, 173, 174, 176
 FUEGI John, 204, 205, 211, 212, 371
 FULLER Loïe, 75, 76, 77, 78, 164, 365
 GADOFFRE Gilbert, 32, 33, 35, 37, 40, 369
 GALLE-GRUBER Mireille, 374
 GANDHI, 258
 GAUDIN Claude, 369
 GAUGUIN Paul, 14, 15
 GAUR Albertine, 296, 368
 GELINEAU Lucie, 376
 GENET Jean, 258
 GRENER Jean, 375
 GENGIS Khan, 337
 GERNET Jacques, 111, 375
 GIDE André, 42, 76, 78, 84, 86, 88, 374
 GISSELBRECHT André, 371
 GORKI Maxime, 71, 115, 339

GOUHIER Henri, 92, 95, 96, 98, 99,
 228, 232, 371
 GOURFINKEL Nina, 370
 GOZZI Carlo, 153
 GRANET Marcel, 205, 375
 GROSSMAN Evelyne, 371
 GROTOWSKI Jerzy, 4, 5, 254-259,
 261-284, 286-288, 292, 296, 299,
 300, 306-308, 362, 372
 GUENON René, 125, 126, 234, 235,
 237, 375
 GURDJIEFF Georges, 314, 316-318
 HANAKO, 145, 164, 185, 193
 HARDY W. S., 148
 HAUPTMANN Elisabeth 206, 211
 HEAP Jane, 318
 HERBERT Jean, 285, 287, 375
 HILLERIN Alexis et Caille, 364
 HIROSHIGE Ando, 151
 HIUAN Tsang, 130
 HODEIR Catherine, 90, 97, 375
 HOKUSAI, 20, 21, 151
 HOWARD Roger, 104, 366
 HU Zhi-Feng, 213, 366
 HUE Bernard, 60, 64, 369
 HUGHES Ted, 328
 HUGO Victor, 192
 HUMIERES Robert de, 27
 I Made Pasek Tempo, 303
 IBSEN Henrik, 15, 18, 25
 IONESCO Eugène, 252, 258
 IRVING Henry, 148, 160
 ISAAC Sylvain, 375
 IVERNEL Philippe, 371
 JACQUOT Jean, 157, 369
 JACOB Max, 228, 230
 JACOTOT Sophie, 77, 79, 85, 368
 JAQUES-DALCROZE Emile, 40, 49
 JEAN-CLAUDE François, 371
 JDANOV Andreï, 114, 118, 197
 JIMENEZ Marc, 200, 374
 JOMARON Jacqueline, 364
 JOSSE Vincent, 354
 JOURDAIN Francis, 20
 JOUVET Louis, 95, 98, 341
 JOYCE James, 336
 JULIEN Aman-Maistre, 337
 KAHN Marcel, 375
 KALIDASA, 260, 261
 KAWAKAMI Otojirô, 75-77, 81-83,
 88, 163, 173
 KEI Shionoya, 24, 73, 77, 81, 88, 89,
 368, 375
 KLABUND übertragen von, 206
 KLEE Paul, 78
 KLEIST Heinrich von, 80, 164, 364
 KONJO Iwao, 347
 KOTT Jan, 347, 368
 KOWZAN Tadeusz, 364
 KUSTOW Michael, 308, 312, 315, 319,
 326, 327, 373
 LABROUCHE Laurence, 337, 374
 LACHAUD François, 317, 375, 367
 LACOUR Léopold, 19
 LAMBERT Gisèle, 21, 376
 LATOUR-BURNEY Valérie, 373
 LAVEAU Paul, 371
 LAO Tseu, 35, 158, 205-207, 259, 287,
 375
 LE BŒUF Patrick 167, 369
 LEBRAVE Jean-Louis, 207, 370
 LECOQ Jacques, 339, 340, 345, 346,
 374
 LEDAY Annette, 366
 LEE Sang-Kyon, 370
 LEE Xing, 158
 LEFEBVRE Jean-Pierre, 207, 370
 LEMETRE Jean-Jacques, 340, 356
 LEPAGE Robert, 363
 LESCOURRET Marie-Anne, 34, 39,
 369
 LEVI Sylvain, 19
 LEVI-STRAUSS Claude, 241, 374
 LI Li-Heng, 343
 LI Yu, 104
 LI Zhong-Min, 113, 367
 LIE Tse, 259
 LING, 262
 LIOURE Michel, 33, 369
 LISTA Giovanni, 78, 164, 365
 LIU Yen-Jun, 68, 126, 129, 130, 367
 LOACH Ken, 336
 LORELLE Yves, 364
 LORRAIN Jean, 70, 77, 79, 81, 86, 87,
 163, 353, 366
 LORTHOLARY Bernard, 208, 371
 LOSCO-LENA Mireille, 15, 17, 365

LUGNE-POE Aurélien, 1, 13, 15, 18-30, 32, 40, 43, 44, 48, 49, 91, 93, 228, 229, 360, 366
 LYAUTEY Maréchal, 90
 MA Shao-Bao, 109, 120
 MAETERLINCK Maurice, 11, 15, 19, 22, 23, 33, 44, 79, 80, 172, 178, 374
 MAHARISHI Ramana, 275, 277, 281, 283
 MAILLOUX Carole, 376
 MALIAVINE Philippe Andreevitch, 178
 MALLARME Stéphane, 10, 11, 13, 16, 32, 33, 41, 44
 MARIE Gisèle, 9, 10, 13, 41, 47, 366
 MARIVAUX, 126
 MARTINEZ Ariane, 365
 MAUCLAIR Camille, 19, 25, 78, 82-84, 86, 366
 MAYER Hans, 209, 210, 371
 MC GRATH John, 336
 MEI Lan-Fang, 2, 71, 102, 105-123, 134, 136, 137, 139, 145, 170, 198, 204, 213, 219, 220, 306, 345, 350, 361, 367-370
 MEI Shao-Wu, 113, 114
 MEISSONIER Ernes, 26
 MEYERHOLD Vsevolod, 2, 3, 31, 70, 71, 78, 115, 121, 123, 145-147, 170, 172-199, 206, 207, 210, 216, 256, 257, 263, 266, 288, 293, 299, 300, 339, 341, 361, 370
 MICHAUX Henri, 2, 110
 MIDELFART Willi, 282
 MIGNON Paul-Louis, 43, 65, 228, 230, 365
 MILHAUD Darius, 53, 54, 55, 368
 MILLION Martine, 373
 MNOUCHKINE Alexandre, 336
 MNOUCHKINE Ariane 3, 5, 91, 254, 255, 336-350, 352-359, 362, 373, 374
 MISRAHI Robert, 268, 270, 374
 MO Tseu, 207, 208
 MOKUAMI Kawatake, 73
 MOLIÈRE, 126, 187, 190, 197, 340
 MONZAEMON Chikamatsu, 74, 189
 MOSCOSO Sophie, 342, 344
 MOUNIER Catherine, 374
 MUNCKACZY Mihály, 26
 NABIS, 13-18, 20-24, 27, 30, 151, 360, 375
 NADJ Josef, 363
 NAGARJUNA, 259, 271, 283
 NAUGRETTE Catherine, 365
 NEMIROVICH-DANCHENKO Vladimir, 71, 115, 172
 NICHOLSON William, 148, 149
 NICOLESCU Basarab, 376
 NIETZSCHE Friedrich, 149, 365
 NIJINSKY Vaslav, 40, 50
 NISHIDA Kitaro, 268
 NITYANANDAN Niru, 344
 NOIRIEL Gérard, 371
 NOUDELMANN François, 352, 353
 OIDA Yoshi, 316, 320-331, 335, 373
 OSINSKI Zbigniew, 257, 259, 260, 262, 263, 272, 275, 276, 372
 OSTROVSKY Arkady, 154, 155
 OUYANG Yu-Qian, 109
 OZU Yasujirō, 315
 PAGE Anthony, 336
 PANIGRAHI Sanjukta, 290, 299
 PANTAJALI, 283
 PASCAUD Fabienne, 336, 338-341, 343, 346-348, 352, 373
 PAVIS Patrice, 86, 105, 118, 141, 146, 221, 365
 PEDOTTI Claire, 369
 PENCHENAT Jean-Claude, 337, 374
 PENOT-LACASSAGNE Olivier, 237, 371
 PERI Noël 54, 57, 82, 132, 134, 135, 136, 139, 142, 367
 PERUCCHI-PETRI Ursula, 16, 17, 376
 PICARD Michel, 96, 375
 PICARD Edmond, 19
 PICASSO Pablo, 78
 PICON-VALLIN Béatrice, 145, 146, 172, 173, 174, 186, 353, 365, 370
 PIERRE Michel, 90, 97, 375
 PISCATOR Erwin, 115
 PITOEFF Georges, 93, 231
 PLANSON Claude, 337
 PLASSARD Didier, 43, 364
 PLATON, 9, 200, 242
 PNIGRAHI Sanjukta, 366
 PO Chu-I, 207, 210
 POE Edgar, 84

PONS Philippe, 375
 PRADIER Jean-Marie, 266, 278, 279,
 363, 365
 PRYDE James, 148, 149
 QI Ru-Shan, 108, 110, 134, 367
 QUILLET Françoise, 336, 358, 374
 RACINE, 126
 RAIKH Zinaïda, 195
 RAMAKRISHNA, 274, 282, 283, 285,
 287, 296, 297, 305, 374, 375
 RAMANUJA, 283
 RAMSEYER Urs, 376
 RAMSEYER Nicole, 376
 RANSON Paul, 17
 REBOUD Sophie, 373
 REINHARDT Max, 173, 179
 RENARD Jules, 33, 78
 RICCOBONI Luigi, 153
 RICHARDS Thomas, 257, 278, 280,
 372
 RIMBAUD Arthur, 17, 32, 41
 RIVIERE Jacques, 93, 224, 225
 ROBICHEZ Jacques, 15, 17, 18, 19,
 20, 22, 25, 26, 27, 28, 30, 366
 RODIN Auguste, 78, 145
 ROLLAND Romain, 282, 297, 375
 ROUBINE Jean-Jacques, 9, 14, 365
 SADONJI Ichikawa, 115, 137, 145
 SAID Edward, 10, 11, 168, 352, 376
 SAINT Thomas, 36, 38, 39
 SARRAZAC Jean-Pierre, 27, 365
 SATRE Jean-Paul, 253
 SAVARESE Nicola, 4, 3, 6, 146, 298,
 305, 368, 372
 SCHECHNER Richard, 269, 273, 276,
 279, 366, 372
 SCHNITZLER Arthur, 179
 SCHOPENHAUER Arthur, 9
 SCHWOB Marcel, 32
 SCOFIELD Paul, 308
 SEGALEN Victor, 2, 110
 SELDES Gilbert, 112
 SERLIO Sebastiano, 153
 SHAKESPEARE Willam, 148, 153,
 162, 189, 199, 314, 319, 336, 340,
 342-344, 349
 SHANKARA Adi, 283
 SHASTRA Natya, 306
 SHI Xuri-Sheng, 105, 367
 SHOICHI Toyama, 74
 SIEFFERT René, 134, 367
 SJOBERG Alf, 115
 SKINNEN R. D., 114
 SOPHOCLE, 69
 SOULIE DE MORANT George, 237
 SPEISER Werner, 131, 376
 STALINE Joseph, 114, 118, 197
 STANISLAVSKI Constantin, 71, 115,
 121, 146, 171, 172, 174-176, 256,
 257, 262, 263, 265, 287, 288, 299,
 370
 STEVENS Bernard, 375
 STIEFEL Erhard, 344, 346, 349
 SCHAUH Catherine, 344
 SADANORI Sudô, 75
 SUN Yat-sen, 111
 SUZUKI Teitaro Daisetz, 315, 318,
 319, 322, 334, 375
 TADIE Jean-Yves, 11, 366
 TAIROV Alexandre, 115, 170
 TAN Xin-Pei, 107
 TAN Xiu-Ying, 113, 367
 TANG Minghuang, 106
 TAXIDOU Olga, 159, 369
 TEMKINE Raymonde, 263, 264, 271,
 372
 TERRY Ellen, 148
 THOMAS Nathalie, 340
 TIAN Min, 170, 370
 TOLSTOI Alexis, 71, 115, 149
 TOULOUSE-LAUTREC Henri de, 23
 TREMBLAY Jacynthe, 375
 TRETIAKOV Serge, 115
 TSCHUDIN Jean-Jacques, 367
 UBERSFELD Anne, 80, 365
 VAKHTANGOV Evgueny, 170, 256,
 257, 266
 VALENTIN Jean-Marie, 200, 201, 220
 VALERY Paul, 68, 72, 374
 VARLEY Julia, 294, 295, 304, 373
 VERDEIL Jean, 92, 226, 365
 VILPOUX Catherine, 374
 VIRMAUX Alain, 92, 93, 237, 372
 VIRMAUX Odette, 237, 372
 VIVEKANANDA Swâmi, 297
 VOLKONSKI Serge, 40
 VOLTAIRE, 190
 W. HEISIG James, 269, 375
 WAGNER Richard, 15, 33, 55, 172,
 183, 184

WAJDA Andrzej, 282
WALEY Arthur, 203, 206, 207
WARSCHAUER Frank, 205
WEAL Marie-Thérèse, 373
WEILL Claude, 375
WHISTLER James, 151
WILDE Oscar, 126, 151
WILSON Bob, 363
WORMS Gustave, 18
WU Ling-Xian, 106
XU Cheng-Bei, 114, 121, 134, 139,
367
XU Ji-Chuan, 105, 121, 220, 345, 367
XU Mu-Yun, 103, 367
YACCO Sadda, 2, 70, 73, 75-79, 81,
83-88, 120, 122, 145, 151, 160-164,
170, 173, 193, 228, 353, 361, 368
YANG Rong-Huan, 109
YOCCOZ Denise, 370
YOUNG Stark, 113
ZEAMI, 87, 132, 134, 135, 137, 180,
198, 203, 211, 230, 305, 306, 341,
348, 367, 372
ZHANG Peng-Chun, 112
ZHONG Ming-De, 372
ZHU Fang-Hui, 102, 367
ZOLA Emile, 13, 79
ZUO Qiu-Ming, 102

