

Antonin Artaud et le théâtre oriental

Gérard Toffin

Number 147 (2), 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69493ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Toffin, G. (2013). Antonin Artaud et le théâtre oriental. *Jeu*, (147), 165–169.



GÉRARD
TOFFIN

ANTONIN ARTAUD ET LE THÉÂTRE ORIENTAL

On n'insistera jamais assez sur le rôle capital joué par Antonin Artaud dans l'histoire des relations entre le théâtre occidental et le théâtre oriental. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, l'influence des dramaturgies asiatiques en Occident se limita principalement aux œuvres écrites. Dans les années 20 et 30, les arts scéniques d'Asie exercent au contraire un impact direct. Nombre de dramaturges occidentaux furent séduits par les spectacles donnés par les troupes japonaises, chinoises ou indonésiennes en tournée en Europe et en Amérique du Nord. Ces rencontres suscitérent chocs esthétiques et éblouissements. Les images, les chorégraphies, les sonorités exotiques circulèrent dans un grand tourbillon d'idées. Pour une large part, le théâtre moderne et ses avant-gardes viennent de là.

Un théâtre pur

Artaud, qui, de tout temps, fut attiré par l'Orient sans jamais y voyager en personne, découvrit le théâtre balinais à Vincennes au pavillon hollandais de l'Exposition coloniale de 1931. Il en tira, au moins partiellement, *le Théâtre et son double* (1938), ce fulgurant manifeste du théâtre avant-gardiste. Comme Claudel et Brecht, il rejetait le théâtre occidental de l'époque, jugé sur le déclin. Il partageait avec ces deux grands auteurs dramatiques une même volonté de briser le carcan des

conventions, un même désir d'aller chercher ailleurs de quoi régénérer le théâtre, de s'éloigner de tout réalisme.

Pour saisir les idées qui assaillent Antonin Artaud face au théâtre dansé balinais, il n'est que de citer les cinq premières lignes de l'essai qui fut publié dans la *Nouvelle Revue française* au mois d'octobre de la même année (n° 217) : « Le Théâtre Balinais, à l'Exposition coloniale ».

Le premier spectacle de Théâtre Balinais qui tient de la danse, du chant, de la pantomime, de la musique, et excessivement peu du théâtre psychologique tel que nous l'entendons ici en Europe, remet le théâtre à son plan de création autonome et pure, sous l'angle de l'hallucination et de la peur¹. (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1956, t. IV, p. 51.)

Ce qui fascine Artaud dans ce spectacle, appelé *topeng* dans la terminologie indonésienne, un théâtre masqué accompagné d'un orchestre de *gamelan* (gongs, xylophones, percussions, etc.), c'est donc d'abord le mélange des genres : danse, chant, pantomime, musique, habituellement séparés dans le théâtre occidental. Claudel avait déjà relevé cette combinaison des arts du spectacle à propos du Japon. Pour Artaud, un tel

1. Les références entre parenthèses renvoient à cette édition.



Autoportrait tiré de l'ouvrage d'Evelyne Grossman,
Antonin Artaud. Un insurgé du corps,
Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2006.

mariage d'éléments libère les énergies corporelles et remédie au divorce entre mots et corps qui caractérise, selon lui, la civilisation occidentale moderne. La référence à un théâtre non psychologique vient de là. Ces arts traditionnels conservent ainsi les vertus originelles du théâtre. Artaud n'hésite pas à parler de théâtre *pur*, « qui ne vaut, n'a d'existence que par son degré d'objectification *sur la scène* » (t. IV, p. 51). La dramaturgie balinaise nous apporte, « tout montés », les thèmes majeurs de ce théâtre. Il s'agit d'un spectacle « taillé en pleine nature, en pleine vie, en pleine réalité ».

Le qualificatif « hallucinatoire », employé par l'auteur du *Théâtre et son double*, renvoie à la prépondérance du surnaturel, l'intervention de fantômes, la débauche de héros et de dieux, « ces apparitions effectives de monstres », l'état spectral de certains personnages, le Double « qui s'efface des apparitions de l'Au-delà » (t. IV, p. 52). Contrairement aux règles naturalistes de l'art occidental, c'est une architecture spirituelle, faite de gestes et de mimiques, « de pouvoirs évocateurs de rythme, de la qualité musicale d'un mouvement physique » (t. IV, p. 53), qui domine. Pour autant, ce théâtre reste populaire, ancré dans l'âme d'un peuple, « qui prend pour fondement de ses réjouissances physiques les luttes d'une âme en proie aux larves et aux fantômes de l'au-delà » (t. IV, p. 54). Le religieux est ici solidaire du social ; il illumine le spectacle de l'intérieur.

Langage de signes

Ce théâtre rejette le privilège jugé exorbitant que la tradition occidentale accorde depuis longtemps aux mots, aux dialogues. C'est là un enseignement fondamental du théâtre balinaise, une révélation, un retour aux sources, aux formes ancestrales de l'art du théâtre. À la place du texte, les spectacles d'Indonésie mettent en scène un *langage symbolique*, des jeux d'expression transmis au fil des siècles, chargés d'une valeur agissante supérieure, « de mimiques éprouvées », de « conventions bien apprises », bref d'une grande efficacité sur le plan spectaculaire. « Le chevauchement des images et des mouvements aboutira par des collusions d'objets, de silence et de rythmes, à la création d'un véritable langage physique à base de signes et non plus de mots. » (t. IV, p. 120).

Ce théâtre substitue aux mots un langage à base de signes (spirituels). Artaud va jusqu'à comparer les acteurs de ces spectacles à des « hiéroglyphes animés » ou « vivants », assez proches, finalement, des idéogrammes japonais ou chinois. Ce langage symbolique cache derrière lui une autre conception de l'acteur, cristallisée autour d'une science des énergies du corps et de la voix. L'Asie se révèle riche d'enseignements en la matière :

Dans le théâtre oriental, il n'y a pas de langage de la parole, mais un théâtre 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. (t. IV, p. 115)

Du théâtre écrit à la performance

Cependant le théâtre de signes qu'Artaud appelle de ses vœux s'appuie principalement sur les ressources de l'espace scénique. Le jeu doit être fondé sur le geste, le corps, l'investissement physique. Artaud veut aller au-delà de la représentation, il désire rompre avec l'illusion réaliste du théâtre bourgeois. Il ambitionne une performance athlétique de la part de l'acteur, une cérémonie du corps et de l'action, un peu comme dans le théâtre chinois. Avec lui, on passe *du théâtre à la performance*. Cette conversion s'accompagne d'une fascination pour les cultures primitives. L'auteur du *Théâtre et son double* insiste sur le cri et la transe : « N'importe qui ne sait plus crier en Europe et spécialement les acteurs en transe ne savent plus pousser des cris. Pour des gens qui ne savent plus parler et qui ont oublié qu'ils avaient un corps au théâtre, ils ont oublié également l'image de leur gosier. » (t. IV, p. 126) « Les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique – pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus pour leurs sens. » (t. IV, p. 121)

Artaud fera de ce théâtre balinaise, imprimé dans sa chair, le fondement de son « théâtre de la cruauté », un théâtre violent, moins verbal, moins rationnel, davantage porté vers les extrêmes et les dangers que les pièces classiques. « Cette cruauté, qui sera, quand il le faut, sanglante, mais qui ne le sera pas systématiquement, se confond avec la notion d'une sorte d'avidité pureté morale qui ne craint pas de payer la vie le prix qu'il faut la payer. » (t. IV, p. 118) Elle cherche à prendre en compte le versant nocturne de l'homme, sa dimension violente, « sa nuance cruelle », sa « méchanceté initiale » (t. IV, p. 99-100).

Au-delà de toute représentation et mimesis, Artaud entend faire vivre l'horreur et la peur sur la scène. Il ne veut plus de « mort feinte, mais du vrai sang versé ». Il magnifie les pouvoirs et l'efficacité du genre théâtral en lui donnant un impact presque magique, qui retrouve le pouvoir d'agir sur les choses et les personnes. Il insiste sur la puissance du rituel et cherche à transformer le spectacle en cérémonie sacrée. Rejetant le processus de laïcisation qui, selon lui, a affadi toutes choses, Artaud souhaite resacraliser le théâtre et le corps des acteurs. Il fait même de la *contagion* spectaculaire



(comme une épidémie de peste) le but même de l'art. Il vise une célébration rituelle, une cérémonie métaphysique au-delà du bien et du mal. En 1948, quelques jours avant sa mort, il écrit que le théâtre auquel il aspire « est un théâtre de sang, un théâtre qui, à chaque représentation, aura fait gagner corporellement quelque chose aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer, d'ailleurs, on ne joue pas, on agit » (t. III, p. 147).

Procès de la culture occidentale

Ces déclarations véhémentes, subversives, et souvent contradictoires, reposent sur bien des chimères. L'Orient, pour Antonin Artaud, sert de contre-modèle à un Occident perçu comme décadent. Il imagine un théâtre révolutionnaire, radical, un théâtre des limites, prônant une clôture, comme l'a bien souligné Jacques Derrida (*l'Écriture et la différence*, 1979), du signifiant et du signifié. Mais comment échapper totalement à la représentation et à la parole discursive ? L'illusion spontanée ne résiste guère à une pratique de l'art dramatique. Toute présence au théâtre suppose une construction préalable ; il n'est guère possible d'opposer le littéral, l'immédiat, au figuré et à la représentation. Les théâtres asiatiques, qui n'ignorent pas les dialogues et qui conservent un aspect conventionnel, réglé, contrôlant les irruptions du mal et de la violence dans leurs moindres détails, obligeant les acteurs à des répétitions à l'infini pour régler les gestes et les attitudes, sont fort éloignés de ce tableau extrême. Les recherches d'Artaud en matière de glossolalie, vibrations phonatoires, onomatopées, litanies, vers la fin de sa vie, à la radio, pour passionnantes qu'elles soient, s'éloignent des authentiques théâtres d'Asie, même de ceux qui utilisent un langage crypté, archaïque, ou étranger à la langue commune, pour s'exprimer dans « la langue des dieux ».

Théâtres d'Asie

Dans les textes épars qui composent *le Théâtre et son double*, Artaud élargit sa vision des arts scéniques asiatiques au théâtre japonais et chinois. Il travailla avec Charles Dullin, qui tenta de mettre en scène une pièce japonaise, et il eut peut-être l'occasion de voir une troupe de théâtre kabuki se produire à Paris au Théâtre Pigalle en mai 1930. La pensée d'Artaud s'inscrit en fait dans une réflexion plus générale sur les théâtres et les civilisations asiatiques, leurs conceptions spécifiques de l'homme, du cosmos, qui les opposeraient en tout, selon nombre d'auteurs de l'époque (René Guénon en particulier), au rationalisme et au positivisme scientifique de l'Occident. « Ici encore, comme pour tout le reste, c'est l'Orient qui nous fait la leçon [...] L'Orient dans sa poésie s'attaque au cycle de la vie humaine, qu'il sait dès avant la naissance, qu'il ose poursuivre jusqu'à la mort. » (t. II, p. 289-290) Ces thèmes apparaissent dans les conférences prononcées par l'auteur au Mexique, à propos de la Chine notamment. Son œuvre tout entière est nourrie de telles réflexions et d'oppositions souvent schématiques entre Orient et Occident.

La période 1920-1930 est en fait largement ouverte aux cultures asiatiques. Les artistes de l'époque sont fascinés par le Japon, le Cambodge, la Chine. Artaud était un proche d'André Gilbert-Lecomte et de René Daumal, traducteur du *Nāṭyashāstra* de Bharata, le traité de théâtre de l'Inde classique sanskrit. Son désir d'Orient était nourri par le milieu culturel ambiant, ses compagnons surréalistes, qui mettaient l'inconscient au même niveau que le conscient, mais aussi Alfred Jarry au théâtre proche de l'esthétique dadaïste, et bien d'autres dramaturges de son temps, au moins les plus audacieux.

La civilisation nipponne fut particulièrement importante pour lui. C'est dans l'atelier de Dullin, là où il fit ses premiers pas dans le monde du théâtre, qu'il découvre la civilisation des masques et les arts performatifs japonais. Il fut d'emblée séduit par l'extrême rigueur et la stylisation de ce théâtre traditionnel, le jeu intériorisé des acteurs, le dépouillement des décors. Il fut aussi très marqué par les ponts qui relient les acteurs au public dans le théâtre nô ; il cherchera à reproduire une telle imbrication dans un projet de pièce japonaise intitulée *Samourai ou le Drame du sentiment*, qu'il échafaude : « Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle. » (t. IV, p. 93)

Tout au long de sa vie, même après son voyage au Mexique (deux séjours en 1936 et 1937), une fois interné, en proie à ses délires, Artaud rêvera de l'Asie. Il rêvera longtemps du Tibet, pays pour lui de vraie culture et de pouvoirs inouïs, en dépit de sa lettre blasphématoire et scatologique adressée à la fin de sa vie (1946) au dalaï-lama, à un moment où il avait rejeté tout sentiment religieux. Enfermé dans l'asile de Rodez, il voit alors les grandes montagnes d'Asie (Himalaya, mont Fuji) comme des lieux d'où des lamas et autres prêtres lui lancent des sorts destinés à l'envoûter. Il se décrit à cette époque comme « rejeté d'Orient et d'Occident » (t. XXII, p. 177). Enfermé dans sa folie, il balaye alors en bloc l'Orient, tant désiré dans sa jeunesse.

Imaginaire et réalités

Le bilan de cette fascination pour le théâtre balinais (et plus largement asiatique) est mitigé. Assurément, Artaud a saisi certains traits fondamentaux du théâtre dansé et musical des villages balinais. En dépit de l'échantillon restreint de *topeng* vu au bois de Vincennes, il a mis en valeur la communauté profonde qui se noue entre le public et la scène ainsi que la force du symbolisme religieux à l'œuvre dans ces performances théâtrales, en particulier les liens entre microcosme et macrocosme. La vision qu'il se fait des danseurs balinais repose cependant sur un immense malentendu. Il prête à ces spectacles des significations qui

leur sont totalement étrangères. De la transe dans le théâtre balinais, il se fait une idée sauvage, spontanée, incarnée, alors que le jeu reste présent et ne peut être éliminé au profit de l'acte rituel. Le surnaturel ne prend pas toujours, loin de là, les aspects violents qu'Artaud appelle. Il mésestime ou interprète faussement la part de savoir considérable, d'héritage figé, transmis de génération en génération, qui transparait derrière ces théâtres traditionnels, le jeu conventionnel, souvent contraint, des acteurs. Son insistance sur l'oralité méconnaît aussi le rôle central des textes écrits, ceux des grandes épopées indiennes en sanskrit. Il ignore enfin la dimension critique du *topeng* qui n'hésite pas à s'en prendre à divers aspects de la société pour dénoncer des abus, ainsi que la part d'improvisation dans ces arts vivants.

Aux spectacles indonésiens, il mêle du reste des observations faites à propos d'autres théâtres traditionnels, japonais et chinois notamment, comme son texte intitulé « Théâtre oriental et théâtre occidental », reproduit dans *le Théâtre et son double*, le prouve. Son tableau des théâtres orientaux est un composé de toutes ces influences, lectures, contacts. Il pêche par ses généralités, gommant les différences d'une tradition nationale, et même régionale, à une autre.

Artaud prêtait à l'art dramatique d'immenses pouvoirs, sans doute démesurés, à la hauteur de ses visions prophétiques. Il voyait dans cet art de quoi révolutionner la société, un moyen de parvenir à une réalisation optimale de soi-même, de se défaire des puissances négatives qui torturent l'homme, et de reprogrammer la personne humaine comme l'ambitionnent les adeptes de la méditation bouddhiste ou hindoue. Le théâtre sera la grande affaire de sa vie. C'était pour lui le seul lieu où l'on pouvait explorer les aspects ténébreux de l'âme et se libérer des contraintes de nos vies quotidiennes. « Le théâtre est le seul endroit au monde et le dernier moyen d'ensemble, qui nous reste d'atteindre directement l'organisme et, dans la période de névrose et de sensualité comme celle où nous plongeons, d'attaquer cette sensualité basse par des moyens physiques auxquels elle ne résiste pas. » (t. IV, p. 79) Il faut en quelque sorte vivre la cruauté sur la scène pour s'en débarrasser dans la vie. L'existence entière s'y joue dans un acte irréversible qui refait « la genèse de la création » (t. XIII, p. 147). Conception assurément romantique et bien utopique, même si elle s'accorde parfois à la vieille idée d'Aristote sur les effets cathartiques du drame sur le spectateur.

Plus modestement, les traditions orientales voient dans ces arts du spectacle une façon de célébrer les dieux, d'instruire les classes populaires et de divertir le public. Ou bien encore

de perpétuer une culture, de soutenir une identité menacée. Cela ne suffisait pas à Artaud, qui puisa dans ces théâtres des idées et des images propres à révolutionner l'art dramatique selon un imaginaire spécifique. Son *Théâtre et son double* répondait finalement autant à ses aspirations personnelles qu'aux attentes de la société de l'époque. Il accrédita pour longtemps l'idée, souvent essentialiste et stéréotypée, que l'on se fait en Occident des arts performatifs asiatiques.

Comme Claudel et Brecht, eux aussi essentiels en fait de théâtre oriental, Artaud fut fasciné par le jeu de ces acteurs exotiques, les thèmes représentés, la scénographie polyphonique de ces troupes. Il y découvrit le rôle central du spectacle, de la scène, de la *présence* immédiate des interprètes. « Nous comptons baser le théâtre avant tout sur le spectacle », écrit-il, de manière programmatique (t. IV, p. 120). Il vit dans ces performances une expérience de *l'être*, une façon de transcender la vie. À aucun moment, Artaud ne s'interrogea cependant sur ce que ces spectacles représentaient aux yeux du public des pays considérés, ni sur leur place dans le vaste héritage culturel auquel ils appartenaient. Il s'en tint à des impressions, des chocs (l'étrangeté, l'inattendu sont des valeurs esthétiques dominantes de notre époque). C'est sur la base d'un Orient imaginaire qu'il donna sens à tel ou tel élément.

Artaud ne mit jamais en scène de théâtre indonésien ou japonais. Quelle différence avec les nombreuses tragédies du répertoire occidental montées dès cette époque par les hommes de théâtre asiatiques ! Il s'est davantage intéressé au langage théâtral, à la forme, qu'au fond de ces spectacles et à leurs codes culturels. Dans un essai déjà ancien, Susan Sontag (*À la rencontre d'Artaud*, 1976) remarquait que c'est la figure de l'ailleurs qui, avant tout, l'avait captivé. N'aurait-il pas été autant bouleversé (et inspiré) par une représentation théâtrale du Dahomey ou de n'importe quelle autre région d'Afrique, que par celle d'un spectacle balinais ? ■



Gérard Toffin, directeur de recherche au Centre d'études himalayennes, CNRS, Villejuif, France, est un spécialiste des théâtres asiatiques, tout particulièrement du Népal et de l'Inde. Il a publié récemment *Théâtres d'Asie à l'œuvre. Circulation, expression, politique* (en collaboration avec Hélène Bouvier), Paris, Éditions de l'ÉFEO (« Études thématiques », 26), 2012.

Illustrations de Barbara Anello, tirées de l'ouvrage de I. Wayan Dibia et Rucina Ballinger, *Balinese Dance, Drama and Music*, Singapour, Periplus Editions, 2004, p. 7.