

La Fascination du double: Réception artaudienne du théâtre "oriental"

Il souffle par ici, aujourd'hui, un
singulier vent de mysticisme. (Artaud,
Les Cenci)

LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE: ENCADREMENT THÉORIQUE

La pensée d'Antonin Artaud (1896-1948) a sans doute exercé une énorme influence sur l'évolution du théâtre occidental moderne. Une partie très importante de son *opus magnum*, *Le Théâtre et son double*, est dédiée au théâtre balinais et au théâtre "oriental." L'entière oeuvre porte sur une opposition très évidente. En effet, d'un côté il y a le théâtre occidental, qu'Artaud considère comme l'expression la plus évidente d'une grave pathologie culturelle générale, d'un genre de sclérose formelle qui paraît réduire l'art et la vie même à une imitation vide; de l'autre côté, Artaud présente son idée d'une expérience théâtrale et philosophique, antimimétique, vivante et magique, en se basant sur ses connaissances du théâtre balinais et des cultures amérindiennes.

Pour Artaud, il s'agit de replacer l'expérience esthétique dans la vie, de façon que la revitalisation de l'art et de la culture entraîne un renouvellement de la vie même. Artaud déroule sa pensée critique et son activité artistique en partant du présumé qu'il existe une relation entre l'art théâtral et la vie et qu'une telle relation n'est pas de nature cathartique, ni représentationnelle-mimétique, au sens naturaliste du mot.¹ Le rejet des valeurs bourgeoises devient donc en même temps le refoulement des expressions et des formes artistiques existantes: *in primis* est le drame naturaliste, considéré comme le point extrême dans l'éloig-

1 "Nous sommes au-delà de la purgation, de la catharsis aristotélésienne," constate M. Paul Arnold. Au point de vue de la philosophie aristotélésienne, il faudrait même "parler d'anti-catharsis," comme le propose M. Franco Tonelli (Gouhier 97). Artaud retravaille la notion platonicienne de mimésis: le théâtre "imite" la vie, la vie plus réelle. Dans *Le Théâtre alchimique* il affirme: "le théâtre 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" (71-72). Au sujet de l'élément dionysiaque-platonicien chez Artaud, voir Derrida 364-65.

nement entre l'art et la vie. Artaud se pose des questions sur la raison d'être de l'art occidental dans un discours critique, théorique et pratique, avec un sentiment d'urgence presque désespéré. En termes généraux, *Le Théâtre et son double* se donne à lire dans deux perspectives complémentaires: d'un côté il s'agit d'un joyeux acte de foi — autodafé volontaire — en la possibilité de redonner du sens et de la dignité à la vie et au théâtre occidental; de l'autre côté, on peut l'interpréter comme un cri angoissé qui naît de la conscience que le développement culturel de la société occidentale, dans le sens pasolinien de *Sviluppo vs Progresso*, est déjà rendu trop loin dans le processus de déshumanisation; une telle transformation aurait déterminé la perte des valeurs primordiales, à savoir, de l'unité psychophysique instinctuelle originale.

À la lumière de ce cadre de référence général, j'analyserai le discours théâtral artaudien selon la perspective de sa réception du discours théâtral oriental et notamment balinais.

ARTAUD ET LE THÉÂTRE BALINAIS

La première rencontre d'Artaud avec le théâtre de l'Extrême-Orient a probablement eu lieu à Marseille en 1922, quand, en tant que jeune acteur dans la troupe de Charles Dullin, il eut la chance d'assister à un programme de drame dansé, présenté par une troupe cambodgienne, devant une reconstruction de quelques temples d'Angkor (Pronko 8). Artaud était particulièrement fasciné par les techniques ainsi que par les masques asiatiques (Hort 28). L'utilisation par Dullin de certaines techniques orientales et l'emploi restreint d'accessoires, selon une idée vaguement "japonaise," était certes fort bien reçue par le jeune acteur, à tel point que Dullin devait se plaindre parfois de certaines exagérations de la part d'Artaud, comme par exemple l'utilisation d'un maquillage à la chinoise pendant la mise en scène de *Il Piacere dell'Onestà* de Pirandello (Pronko 9). En octobre 1924, Artaud s'unit au groupe surréaliste, juste après qu'André Breton eut quitté le mouvement dadaïste. Il était attiré par l'importance que ces jeunes intellectuels donnaient à la composante de l'inconscient et du rêve, dans la perspective d'un art qui puisse finalement briser les vieilles conventions artistiques (Hayman 54-56). La rencontre avec Breton et Aragon représentait un moment très significatif sous maints aspects et aussi en ce qui touchait

- 2 Un malentendu semblable eut lieu en 1932, lorsqu'Artaud collaborait avec Louis Jouvet: "En février, à force d'être relancé, Louis Jouvet se laisse fléchir et accepte de prendre Artaud comme assistant pour la mise en scène d'une pièce d'Alfred Savoir, *La Pâtisserie du village*. Mais Artaud tente d'appliquer toutes ses idées de mise en scène à une pièce dont le symbolisme n'est pas évident et, lorsqu'il propose une scène finale en apothéose, Jouvet arrête sa collaboration. Artaud avait envisagé de figurer les personnages de la pièce par de mannequins de cinq mètres de haut, se déplaçant en se dandinant sur un air de musique à consonances orientales dans un éclatement de feux d'artifices" (Brau 131).

l'évolution de l'intérêt d'Artaud vers la culture orientale. En fait, le troisième numéro de la revue *La Révolution surréaliste* — préparé par Artaud — était essentiellement un "Hosannah" pour l'Orient, avec des invocations au Dalaï Lama afin d'obtenir l'éveil spirituel et de pouvoir dépasser finalement le positivisme, la logique et le matérialisme occidental.

L'insistance sur un genre de retour-progression vers une dimension tout à fait magique, ou pour mieux dire, mystique, s'exprime ici chez Artaud, peut-être pour la première fois, dans une forme achevée. Il semble aussi qu'on pose la question culturelle d'une façon éthique plutôt qu'artistique. Celle-ci est évidemment une attitude extrêmement naïve et simpliste; pourtant il s'agit du choix culturel d'un homme, à la fois philosophe et artiste, en quête de lui-même dans un espace qui n'est plus, du moins idéalement, borné par les limites de la conscience européocentrique.

La période suivant l'expulsion du groupe surréaliste représente le moment le plus fécond du point de vue de l'élaboration de la poétique théâtrale artaudienne.³ Ce travail de recherche aboutira plus tard à la *summa* du *Le Théâtre et son double*. Il n'est certainement pas question de réduire schématiquement la pensée et les œuvres d'un artiste à une série d'idées-influences déterminantes, particulièrement lorsqu'il s'agit d'un auteur comme Artaud, un esprit libre, un génie capable, comme on dit, d'une folie raisonnable (Krynski 93, 76-79). En fait, de façon générale, on peut affirmer qu'Antonin Artaud est un intellectuel et un artiste "synthétique" par rapport aux tendances culturelles les plus importantes dans l'histoire de la critique théâtrale et de la pensée, inspirées de l'axe platonicien-aristotélicien dans la première moitié du siècle. D'un autre côté, les

- 3 La rupture entre Artaud et les surréalistes est un moment aussi important dans le développement de la pensée artaudienne que la rencontre elle-même. Le sujet est sans doute fort complexe, car il touche directement à l'histoire du mouvement surréaliste et des avant-gardes dans son ensemble. Cependant, en limitant l'analyse des causes de la rupture d'Artaud avec le mouvement surréaliste à ses effets sur la poétique théâtrale artaudienne subséquente, on peut en dégager au moins deux aspects fondamentaux, l'un politique et l'autre psychologique. En premier lieu, le progressif engagement politique communiste de la part de Breton. Il est évident que le virage de ce dernier vers le matérialisme s'accordait mal avec les idées d'Artaud; en fait on finit par considérer la question de la régénération de l'art et ainsi de la société dans une perspective tout à fait extérieure à la vie et à l'expérience créatrice individuelle. Deuxièmement, le caractère autoritaire de Breton et l'individualisme d'Artaud. Une raison importante de la rupture entre les surréalistes et Artaud est liée à la nature extrêmement indépendante de l'esprit de ce dernier, à la prise de conscience de l'immense solitude dans laquelle il devait se plonger. Quelques années plus tard, en refusant la collaboration qui lui était offerte par Louis Barrault, Artaud dit: "In a production staged by me, I do not want there to be so much as the bat of the eyelid which does not belong to me.... In fact I do not believe in collaboration — especially since surrealism — because I no longer believe in human purity. Highly though I esteem you, I think you are fallible" (Hayman 101). Pour une analyse de l'expérience d'Artaud dans le mouvement surréaliste, voir Sarane 323-45.

présupposés théoriques les plus importants de la pensée d'Artaud, le dépassement de la vieille tradition canonisée par Corneille et Lessing et le dépassement même de cela ne peuvent être expliqués qu'en partant d'une comparaison entre quelques concepts théâtraux orientaux et la façon dont Artaud les retravaille dans *Le Théâtre et son double*.

En 1930, au cours de l'exposition coloniale de Paris, Artaud assiste à la représentation d'un drame balinaï. Cette expérience s'avérera fort déterminante dans l'élaboration de la théorie théâtrale artaudienne, au point qu'un chapitre de *Le Théâtre et son double* est dédié au drame balinaï tandis qu'un autre porte sur une comparaison entre le théâtre oriental et le théâtre occidental.⁴ Il nous incombe d'abord d'éclaircir quelques aspects fondamentaux du drame balinaï et oriental. On analysera par la suite l'interprétation qu'Artaud en donne.

Dans les langues malaises-polynésiennes le mot "théâtre" a une origine bien différente par rapport au "théâtre" grec: "In Indonesia, virtually all types of dramatic representation are referred to by the name *wayang*. In simplest terms, *wayang* derives from a root that means 'shadow' ... Eventually, the word *wayang* evolved to the point that, in some Asian languages, it had largely lost the original meaning of 'shadow' and denoted simply 'theater'" (Mair 55). On s'aperçoit donc tout de suite que dans le contexte indonésien, le théâtre n'est pas classé *sub specie aethetica*, comme l'activité du voir, mais au contraire comme la chose qu'on peut voir, à savoir les ombres. En chinois aussi, on a un concept différent: "The Chinese term for 'stage' wutai, literally 'dance-platform' attests to the Chinese conception of its unrealistic nature. The Chinese dramatic performance is the stage-art become musical" (Hsu 337).

Le théâtre balinaï possède une forte connotation rituelle et, différemment du répertoire occidental, la danse et la gestuelle, la musique et le chant y jouent un rôle très important. Artaud réussit sans doute à comprendre l'existence d'un code dramatique différent et à saisir la nature "synthétique" du drame balinaï:

Il y a en outre le rythme large, concassé de la musique, — une musique extrêmement appuyée, annonçante et fragile.... D'ailleurs tous ces bruits sont liés à des mouvements, ils sont comme l'achèvement naturel des gestes qui ont la même qualité qu'eux; et cela avec

4 À cet égard, Henry Gouhier affirme: "Ainsi le spectacle de l'Exposition coloniale est pour Artaud une révélation, mais la révélation de ce qu'il savait déjà ... les révélations de ces représentations portent sur ce qu'Artaud a projeté en elles.... Les représentations du théâtre balinaï provoquent une espèce de conceptualisation à partir de ce que nous appellerons la constante exotique de l'imagination d'Artaud, conceptualisation favorisée et justifiée par la lecture des écrits de René Guénon..." (74, 82, 84). La lucidité et l'apparente simplicité de ces observations demeurent très rares dans l'ensemble de la critique artaudienne. Il faudrait d'ailleurs commencer à étudier la spécificité de la matière "orientale" dont Artaud tira au moment donné son inspiration, avant de se livrer à une conclusion quelconque. De cette façon, l'on pourrait mieux évaluer l'originalité de la pensée artaudienne, en se passant peut-être de toute une série d'idées reçues sur l'"Orient."

un tel sens de l'analogie musicale, que l'esprit finalement se trouve contraint de confondre, qu'il attribue à la gesticulation articulée des artistes les propriétés sonores de l'orchestre — et inversement. (Artaud 88)

Par contre, dans son analyse, on note qu'il donne une importance excessive à certains éléments, tout en laissant de côté la composante évolutive du répertoire dramatique balinaï. Analysons donc quelles sont les limites les plus évidentes dans ses observations, en partant d'une considération historique de la culture balinaïse. Le peuple balinaï appartient à la *sub-race* malaise, paléo-mongolide et que son origine n'est pas tout à fait claire; cependant, on peut conjecturer qu'il y a 2000 ans, l'île a reçu une vague migratoire du Yunnan (Chine). Parmi les différentes couches culturelles, il faut remarquer la pénétration de la culture hindoue (premier siècle A.D.) et la conquête javanaise (XIV^{ème} siècle A.D.). Culturellement, cette dernière expérience est très importante car les romans chevaleresques du répertoire mythique indien se superposent au répertoire balinaï traditionnel, en produisant une ambivalence tant linguistique, que religieuse. À cet égard, Mantle Hood observe:

The greatest stimulus to Javanese and Balinese art forms and the inspiration for their continuance and development is the Hindu literature of the Mahabharata and Ramayana. These epics of immense length and bewilderingly complex episodic structure recount the miraculous deeds of the Hindu gods and heroes, a mélange of mysticism and magic in Indonesia which has been enriched by the autochthonous beliefs of the Javanese, Sundanese, and Balinese peoples, who continue to regard this classical literature as the story of their own ancestry The principal form of presentation is the puppet play. (438-39)

En parlant de la genèse du théâtre balinaï, Mary S. Zurbuchen affirme:

The origins of Balinese theater remain equally obscure ... it is possible to hypothesize that the two great epics (Ramayana and Mahabharata) became associated with Balinese theater and ritual even before the period of close political ties with Java in the eleventh century. It seems clear that both the performing arts and written texts ... *parwa* ... *kawawin* were channels through which these originally Indian epics were acculturated by the Balinese. (127-28)

En ce qui touche le théâtre des ombres (*wayanga parwa*), elle ajoute:

Wayanga parwa is still the Balinese term used to refer to shadow puppet theatre portraying Mahabharata stories.... Indeed, theatre, texts and oral literary performance are all linked in a circle of mutual influence in terms of story, material, narrative structure and vocal acoustic features ... in performance it is the reader and singer of the text who provides the musical voice, and the translator who provides interpretation.... While not all performers are literati, the great majority are literate and many have, at least during their apprenticeship, studied the lontars.... In song fragments and quotations they evoke the

literary and aesthetic source for the play: the revered ancient text.... If patterns of language in the prose *parwa* versions and the poetic *kakawin* have indeed influenced the verbal structure of oral performance in Balinese theatre, then manuscripts must also be recognized as major sources of story content.... The manuscript tradition as a whole has apparently acted as a constraint on the creation of new stories by individual performers, since any new episodes must fit within the "historical" framework provided by written version of the Mahabharata. (128-31)

L'épopée indienne est à la base d'une autre forme dramatique balinaise, à savoir le *parwa* (drame et danse):

(*Parwa*) combines Mahabharata stories with human actors and dancers.... The use of plots or quotations from the texts take place within a dramatic structure which demands spontaneity and improvisation as well as adherence to tradition.... *Wayanga parwa* and *parwa* dance-drama are quintessentially "traditional" forms in Bali ... By "traditional" I do not refer to art that is static ... resonant with protean cultural roots. (131-33)

L'élément linguistique joue parfois un rôle très important dans le drame indien; on peut même, grâce à celui-ci, définir la "nature" du personnage:

When Sanskrit is spoken it reflects status, or education, or wisdom.... The Prakrits, too, reflect social differentiation. Sauraseni, the more Western one, is nicer than the eastern Magadhi, which is spoken by the undesirables. More lowly characters, like executioners, speak a language that can only be described as "corrupt" (apabhraṣṭa).... The ability to speak Sanskrit, though often bespeaking education, does not necessarily bespeak high moral character.... So exalted a personage as the brother in law of the king may be found to speak a despicable dialect when his utter worthlessness is to be demonstrated.... Bilingualism in some measure was always assumed. (Buitenen 3)

À la lumière de tous ces éléments, on peut constater qu'Artaud semble ignorer l'importance absolue des œuvres épiques dans le théâtre balinaise et de la variété du répertoire dramatique en question:

Ici d'ailleurs les situations ne sont qu'un prétexte. Le drame n'évolue pas entre des sentiments, mais entre des états d'esprit, eux-mêmes ossifiés et réduits à des gestes, — des schémas. En somme les Balinaï ... démontrent victorieusement la prépondérance absolue du metteur en scène dont le pouvoir de création *élimine les mots*. (Artaud 80)

Par contre sa position logoclastique, l'emphase sur l'importance du geste et du corps par rapport au texte écrit est essentiellement correcte dans la perspective de la critique à l'égard de la tradition occidentale:

La révélation du théâtre balinaise a été de nous fournir du théâtre une idée physique et non verbale, où le théâtre est contenu dans les limites de tout ce qui peut se passer sur une scène, indépendamment du texte écrit, au lieu que le théâtre tel que nous le concevons en

Occident a partie liée avec le texte et se trouve limité par lui.... Cette idée de la suprématie de la parole au théâtre est si enracinée en nous et le théâtre nous apparaît tellement comme le simple reflet matériel du texte que tout ce qui au théâtre dépasse le texte, n'est pas contenu dans ses limites et strictement conditionné par lui, nous paraît faire partie du domaine de la mise en scène considérée comme quelque chose d'inférieur par rapport au texte. (103-04)

Le théâtre balinaise représente sans doute une expérience relativement unique, même dans le contexte oriental, puisqu'il est constitué par un mélange d'éléments fascinants et complexes. En fait, le caractère autochtone magique et historiquement primitif s'intègre avec la raffinée culture indienne, sans oublier les nombreux échanges entre Bali et l'île de Java. Toutefois, en demeurant relativement éloigné du contexte indien par rapport à l'expérience javanaise, on note que la culture balinaise ne suit pas complètement le ritualisme des castes, comme par exemple dans le cas javanais. Une telle attitude se manifeste aussi dans l'expression théâtrale:

À Bali aussi, danseurs et danseuses se conforment à une esthétique collective mais elle constitue le cadre traditionnel dans lequel s'exerce spontanément une création sans cesse renouvelée. À Bali (différemment que dans le cas javanais) la danse n'a jamais été l'apanage de l'aristocratie.... On ne réinvente pas le Ramayana bien entendu, mais on peut choisir un épisode cette année, un autre l'année suivante et adapter chacun au goût du moment. (Cuisinier 230)

La culture et le théâtre balinaise constituent donc un moment extrêmement particulier dans le répertoire oriental; essayer de lui donner un statut représentatif par rapport à tout le monde oriental, comme le fait Artaud, me semble effectivement assez discutable.⁵

5 La critique sur Artaud accepte généralement l'opposition radicale Orient-Occident ainsi que l'effacement de toute différence historique et culturelle dans le "monde oriental" présentés par Artaud. Il faut pourtant nuancer cette opposition. En parlant de la possibilité d'une comparaison Chine-Occident, François Jullien affirme: "Mais mon intention n'est pas d'insister ... sur les différences 'irréductibles' qui opposeraient la Chine et l'Occident (le 'Chinois' à l'Occidental)" et de jouer à faire éclater la réalité humaine entre des civilisations disparates, au sein de je ne sais quelle métaphysique de l'altérité.... Car la difficulté à laquelle se heurte ici la comparaison ne tient pas tant au fait que les deux civilisations soient excessivement différentes qu'au fait que — les deux champs culturels s'étant si longtemps développés extérieurement l'un à l'autre — il y a souvent comme une incapacité originelle à les faire coïncider — de sorte que différences, ou ressemblances, puissent se manifester (ce que Michel Foucault désignait très clairement, en tête des *Mots et des choses*, à partir de la notion d'hétérotopie opposée à celle d'utopie). Ou encore, ce n'est pas tant la différence d'un champ par rapport à l'autre qui fait ici problème que plutôt l'indifférence qu'ils entretiennent initialement entre eux (au sens commun où je dis: 'cela m'est indifférent').... Une différence qui n'est donc pas d'essence" mais de pli entre ces civilisations parallèles de la Chine et de l'Occident (au sens où l'on dit communément: 'prendre un pli') (Jullien 30-31,

L'approche artaudienne vis-à-vis du symbolisme gestuel du théâtre balinais présente des similarités avec l'attitude que Pound et Fenellosa démontrent dans leur interprétation des caractères chinois. Il y a en Occident un lieu commun très répandu au sujet de la langue chinoise écrite. En fait, on pense habituellement que la représentation graphique des caractères chinois, qu'on appelle erronément idéogrammes, est basée exclusivement sur le principe figuratif. Or, ceci n'est pas vrai. À ce propos, James Liu observe justement:

There is a fallacy still common among Western readers outside sinological circles, namely that all Chinese characters are pictograms or ideograms. This fallacy on the part of some Western enthusiasts for Chinese poetry has had some curious results. Ernest Fenellosa in his essay, "The Chinese Character as a Medium for Poetry," stressed this misconception and admired Chinese characters for their alleged pictorial qualities. While one can understand his enthusiasm for a language that he imagined to be free from the tendencies towards jejune logicity of modern English ... one has to admit that his conclusions are often incorrect, largely due to his refusal to recognize the phonetic element of Chinese characters. Yet this essay, through Ezra Pound, has exerted considerable influence on some English and American poets and critics ... as an introduction to Chinese poetry, the Fenellosa approach is, to say the least, seriously misleading. (3)

Il est vrai qu'Artaud reconnaît "l'intellectualité admirable" du répertoire gestuel dans le théâtre balinaï; toutefois, il se trompe lorsqu'il néglige de prendre en considération le fait qu'un tel répertoire était à l'origine extrêmement codifié. Dans la pensée d'Artaud, les mouvements des danseurs-acteurs balinaï-orientaux suivent un code mystérieux qui les branche directement sur quelque dimension surhumaine; les masques et le maquillage peuvent aussi jouer un rôle très similaire:

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.... On sent dans le théâtre Balinaï un état d'avant le langage et qui peut choisir son langage: musique, gestes, mouvements, mots. Il est certain que ce côté de théâtre pur, cette physique du geste absolu qui est idée lui-même et qui réduit les conceptions de l'esprit à passer, pour être perçues, par les dédales et l'entrelacs fibreux de la matière, tout cela nous donne comme une idée nouvelle de ce qui appartient en propre au domaine des formes et de la matière manifestée. (Artaud 81, 93)

Essayons de comprendre la nature d'une telle maladresse. Dans la tradition dramatique orientale, indienne et chinoise, indonésienne ou japonaise, on utilise

36).

- 6 On peut sans doute opposer à l'écriture alphabétique toute autre forme d'écriture. Et pourtant si l'on assemble mandala, hiéroglyphes et caractères chinois dans une même catégorie — celle de la pensée magique — l'on s'abuse de la façon la plus grossière.

très peu d'accessoires. Les vêtements, le maquillage et surtout les gestes et la voix remplacent le décor et les *paraphernalia* occidentaux. Pour cette raison on a développé un code gestuel extrêmement raffiné et complexe. Le répertoire dramatique indien contient des centaines de gestes et d'expressions; la voix aussi joue un rôle fort important. Tout en demeurant difficile à apprendre, un tel code n'est pas basé sur des principes de réception métaphysiques. Par ailleurs, dans une société de castes, seuls les gens appartenant à une couche sociale déterminée peuvent connaître la langue gestuelle de façon plus ou moins complète. Ceci n'empêche pas la nature collective de l'événement dramatique; cependant, il n'y a évidemment pas de *communio mistica* dans le sens artaudien. En parlant du code gestuel et sonore dans le théâtre indien, J. Van Buitenen affirme justement qu'il s'agit de "a paralingage ... a ruming paraphrase of the spoken text" (27). Dans le cas du théâtre balinaï, qui a été quand même beaucoup influencé par la théorie et la pratique dramatique indienne, on note que ce genre de *paralingage* n'est pas suivi de façon rigoureuse; en se rapprochant en cela du répertoire dramatique chinois, le théâtre balinaï, tout comme le théâtre javanais, est beaucoup plus simple "à lire":

In Java and Bali, Indian dance was greatly simplified. Only 4 hand positions, or mudra, 6 foot positions, and 4 arm positions make up the entire repertory of basic positions in Javanese dance.... The Balinese vocabulary of dance positions is equally restricted, and as in Java, there is no specific meaning connected with any mudra or arm or leg position. (Brandon 140)

Il s'agit donc d'un rite récité dans une langue gestuelle perdue dans le temps. À savoir, le mystère naît de l'oubli.

Dans ses *Prolegomena* à l'étude de la mythologie, Karl Kerényi a dit:

What has Mythology to do with origin or origins? (D'après Schelling) mythology is a phenomenon which in profundity, permanence and universality is comparable only with nature itself.... But there is many a slip between the cup and the lip. True mythology has become so completely alien to us that, before tasting of it, we would do well to pause and consider not only the uses and dangers of mythology ... but also our possible attitudes towards it. (Kerényi et Jung 1-2)

Malgré tout, si on considère l'oeuvre d'Artaud dans la perspective du renouvellement du théâtre et de la culture occidentale, il est tout à fait évident que celui-ci recueille et dépasse souvent les limites théoriques et pratiques de la plupart des attitudes avant-gardistes. La différence la plus marquante en est qu'Artaud essaie d'ouvrir de nouvelles perspectives essentiellement "néo-

humanistes"⁷ à l'échec apparemment mortel de la tradition du théâtre et de l'art naturaliste, désormais sclérosé et aphasique, et ainsi au cul-de-sac théorique de la révolution avant-gardiste. Artaud représente donc une brèche à l'intérieur de l'indéniable coupure avec la tradition classique occidentale, réalisée principalement par le futurisme, le dada, le symbolisme, le surréalisme et l'expressionnisme.

Il est évident que l'importance exceptionnelle de la présence des idées "orientales," ou extra européennes et extra modernes dans la pensée d'Antonin Artaud, est basée davantage sur une motivation de nature artistique et créatrice, que sur une connaissance scientifique ou longtemps pondérée du sujet. Tout de même, l'interprétation artaudienne de l'idée orientale du théâtre, qui demeure une référence incontournable dans le renouveau du théâtre occidental, est souvent faussée et banalisée, dans la mesure où Artaud fige le théâtre oriental sur l'axe corps-antilogos, en le transformant dans une sorte de panacée de la crise de la culture occidentale.⁸

Université de Montréal

Ouvrages cités

- Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.
 Borie, Monique. *Antonin Artaud le théâtre et le retour aux sources*. Paris: Gallimard, 1989.
 Brandon, James R. *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1968.
 Brau, Jean-Louis. *Antonin Artaud*. Paris: La Table Ronde, 1971.
 Cuisinier, Jeanne. "Le Théâtre en Indonésie." *Les Théâtres d'Asie*. Ed. Jean Jacquot. Paris: CNRS, 1961. 223-41.
 Derrida, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
 Gouhier, Henri. *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*. Paris: Vrin, 1974.
 Hayman, Ronald. *Artaud and After*. Oxford: Oxford UP, 1977.
 Hood, Mantle. "The Enduring Tradition: Music and Theater in Java and Bali." *Indonesia*. Ed. Ruth T. McVey. New Haven: Human Relations Area Files P, 1963. 438-71.
 Hort, Jean. *Antonin Artaud le suicidé de la société*. Genève: Connaissance, 1960.
 Hsu Tao-ching. *The Chinese Conception of the Theatre*. Birmingham: U of Washington P, 1985.
 Jullien, François. "'Chine' — 'Occident': Questions de comparaison." *Études chinoises* 2 (1988): 27-36.
 Jung, Karl Gustav et Kerényi, Karl. *Essays on a Science of Mythology*. Trad. R.F.C. Hull. New York: Bollingen, 1971.
 Kryszinski, Wladimir. "Éloge de la folie." *Viceversa* 42 (1993): 76-79.
 Liu, James J.Y. *The Art of Chinese Poetry*. Chicago: U of Chicago P, 1962.
 Mair, Victor H. *Painting and Performance: Chinese Picture Recitation and Its Indian Genesis*. Honolulu: U of Hawaii P, 1988.
 Pronko, Leonard C. *Theatre East and West*. Berkeley: U of California P, 1967.
 Sarane, Alexandrian. *Le Surréalisme et le rêve*. Paris: Gallimard, 1974.
 Thévenin, Paule. "Entendre/Voir/Lire." *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*. Paris: Seuil, 1993. 191-282.
 Van Buitenen, Johannes Adrianus B. *Two Plays from Ancient India*. New York: Columbia UP, 1968.
 Zurbuchen, Mary S. "Palm Leaf and Performance, the Epics in Balinese Theatre." *Boundaries of the Text*. Ed. Joyce Burkhalter Flueckiger, Laurie Sears et al. Ann Arbor: CSSAS/U of Michigan, 1991. 127-40.

7 Le mot "humaniste" doit être interprété *grano salis*, à la lumière de la critique artaudienne du concept de progrès tel qu'il s'est développé en Europe à partir du XV^e siècle. Sur le glissement du sens de la notion d'humanisme chez Artaud, voir Borie 52.

8 Dans des textes "post-asilaires" tels que *Sur la Yoga* (avril-mai 1946), Artaud refusa la possibilité que même l'expérience "orientale" puisse exprimer la nouveauté et la totalité à laquelle il pensait: "[Sur la Yoga] illustre bien que si Antonin Artaud s'est détourné de l'Europe, de ce qui se nomme fièrement Europe, il ne veut pas non plus se laisser flouer par l'Orient. Et de ce livre qu'il est en train d'écrire avec la langue de son *incendie* il rejette une certaine tradition spiritualiste orientale au même titre que la morale chrétienne si elle cherche à faire oublier le corps, à nier le corps" (Thévenin 225). *Nota bene*, Artaud écrit "La yoga" au lieu de "Le Yoga." Pour une interprétation, voir Thévenin 225.