Coulisses

Revue de théâtre

41 | Automne 2010

Le dialogue orient-occident

La scène – espace d’altérité et de communion dans l’esthétique artaldienne

Coralia Costas

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/coulisses/787>

DOI : 10.4000/coulisses.787

ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 29-39

ISBN : 978-2-84867-302-8

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Coralia Costas, « La scène – espace d’altérité et de communion dans l’esthétique artaldienne », *Coulisses* [En ligne], 41 | Automne 2010, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 29 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/787> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coulisses.787>

Tous droits réservés

La scène – espace d’altérité et de communion dans l’esthétique artaldienne

Coralia Costas

- 1 L’ensemble de l’œuvre d’Antonin Artaud est traversé comme un fil rouge par la quête de l’altérité, qui sert comme refuge devant une identité insatisfaisante, et également comme tentative de guérison de l’identité. Artaud s’engage dans cette quête de l’altérité dans les domaines spatial, temporel ou individuel. Bouleversé par les maux les plus pénibles, Artaud éprouve la dissociation de son être dans une pluralité de subjectivités, expérience détectable dans son emploi des surnoms, par exemple. Il a été également une personnalité mécontente de l’état où se trouvait le théâtre français de son époque et puisqu’à ses yeux théâtre équivaut vie, dans tous ses aspects, son désenchantement couvrait la culture occidentale dans son entièreté. C’est pourquoi, progressivement, Artaud se tourne vers des cultures autres en déployant une activité qui dépassait la sphère de la simple popularisation, et encore vers des époques historiques qui pouvaient lui fournir une solution pour la crise culturelle contemporaine.
- 2 Au moment où Artaud découvre le théâtre balinais, le procès de la culture occidentale en tant que culture caractérisée par le matérialisme et l’idéologie du progrès est en plein développement dans sa pensée. D’ailleurs, le sentiment de désarroi est général et c’est par la crise spirituelle d’une civilisation matérialiste qu’Artaud explique le désespoir contemporain. Dans le post-scriptum, daté 8 janvier 1927, du « Manifeste pour un théâtre avorté », il affirme : « Nous sommes tous désespérés du machinisme à tous les étages de notre méditation¹. » Dès cette époque-là, lorsque Artaud fait figure d’accusateur violent de la mentalité séparatrice de l’Occident, il n’est pas le seul, ni le premier à rejeter l’idéologie du progrès et à proposer une autre compréhension de la civilisation et de la culture. Nous retrouvons la même attitude dans « Le Théâtre et la culture », texte préfaçant son livre capital, *Le Théâtre et son double* :

Il faut insister sur cette idée de culture en action et qui devient en nous comme un nouvel organe, une sorte de souffle second : et la civilisation, c’est de la culture

qu'on applique et qui régit jusqu'à nos actions les plus subtiles, l'esprit présent dans les choses ; et c'est artificiellement qu'on sépare la civilisation de la culture et qu'il y a deux mots pour signifier une seule et identique action².

- 3 La mise en cause de cette idéologie est, selon Monique Borie, propre aussi aux travaux d'Edward Sapir et Marcel Mauss. Le premier refuse nettement de définir la notion de culture par rapport à celle de progrès, de saisir les étapes d'une évolution historique et d'opposer les cultures authentiques à celles inauthentiques, la différenciation étant faite en fonction du principe d'unité et de totalité. Dans sa vision, une culture authentique « est l'expression d'une vision du monde richement différenciée », au milieu de laquelle l'individu réalise une « insertion harmonieuse », fondée sur la « solidarité des liens qui unissent chacune des activités économique, sociale, religieuse et esthétique, à un tout signifiant, dont l'individu est loin d'être un élément passif », les exemples qu'il en donne dans son *Anthropologie* étant, outre les cultures primitives, l'Athènes de l'époque classique et l'Angleterre de l'époque élisabéthaine, lesquels sont aussi deux des modèles de sources indiqués par Artaud. En ce qui concerne les cultures inauthentiques, Sapir en décèle comme traits dominants la division, la séparation des plans, l'existence parcellaire des individus et la connaissance partielle que ceux-ci acquièrent de l'univers³. En essayant de définir la culture, Sapir constate qu'il y a plusieurs voies, une première étant celle adoptée par les ethnologues et les historiens de la culture, pour lesquels la culture est synonyme de l'homme même. Une deuxième option est plus générale et se réfère à un raffinement individuel, à la sophistication de l'esprit. Finalement, la troisième définition est la plus difficile, car elle incorpore la vie spirituelle ou le génie d'un peuple et en tant que telle « la culture peut être définie comme civilisation dans la mesure où elle incorpore le génie national⁴ ». Quant à Mauss, sa position est plus ambiguë et moins radicale que celle de Sapir. À son avis, « la civilisation c'est tout l'acquis humain : il faut se garder de la définir par rapport à nous seuls⁵ ».

- 4 De son côté, Artaud distingue entre culture et instruction et proteste contre la confusion instaurée en Europe par rapport à ces deux notions généralement considérées comme représentant la même chose, alors que pour lui la différence est significative :

On peut être instruit sans être réellement cultivé. L'instruction est un vêtement. Le mot d'instruction signifie qu'une personne s'est revêtue de connaissances. C'est un vernis dont la présence n'implique pas forcément le fait d'avoir assimilé ces connaissances. Le mot de culture, en revanche, signifie que la terre, l'*humus* profond de l'homme a été défrichée. (...) Si l'Europe conçoit la culture comme un vernis, c'est qu'elle a oublié ce que fut la culture aux époques où elle existait vraiment⁶.

- 5 À ses yeux, dans les sociétés gardant encore le contact avec les sources et les forces de l'univers, « culture » est synonyme de « vie » :

La culture c'est une effusion raffinée de la vie dans l'organisme en éveil de l'homme. Et la vie, personne n'a jamais pu dire ce que c'est. Ainsi donc, affirmer la floraison dans l'homme d'un esprit éternel de culture revient à affirmer l'ignorance de l'homme devant les sources de sa vie vraie⁷.

- 6 Il s'agit pourtant d'une « ignorance éclairée », complète-t-il, qui est « le ciment de la vérité ». En même temps, tout ceci n'est pas caractéristique pour l'Europe occidentale qu'il condamne pour son caractère fragmentaire, pour sa conscience séparée. C'est par esprit d'analyse qu'on a compartimenté les divers domaines de la nature, qu'on a séparé l'homme de son univers pour faire de l'être humain un autre champ de

découpage, un autre domaine d'analyse, plus exactement l'objet de l'analyse psychologique. Artaud situe l'origine temporelle de cette séparation à l'époque de la Renaissance, lorsque l'homme se prend lui-même comme objet d'étude et critère de valeur, indépendamment de la nature, de l'univers, de la totalité. C'est à cette séparation qu'Artaud identifie les débuts du désespoir contemporain et il précise qu'au Moyen-âge « *l'homme ne pouvait pas désespérer* » grâce aux liens intimes existant entre le macrocosme et le microcosme⁸.

- 7 Il faut préciser qu'à l'époque où Artaud s'applique à dénoncer les développements partiels qui ont conduit au progrès des cultures occidentales, il n'a lu ni Sapir ni Mauss, qui par leurs études sur les civilisations authentiques ont établi les principes et les méthodes de l'analyse anthropologique. Pourtant, il avait pris connaissance des œuvres de René Daumal et René Guénon. Si le profil et l'évolution du premier rejoignent par bien des endroits ceux d'Artaud, l'autorité du second est plusieurs fois invoquée dans les écrits artaldiens. Une première référence se trouve dans une lettre adressée par Artaud au docteur et à Mme Toulouse, datant de 1925, dans laquelle il leur recommande le livre *Orient et Occident* de Guénon. En 1931, lors de sa conférence « La Mise en scène et la métaphysique », Artaud cite de mémoire Guénon, à propos de la « façon occidentale anti-poétique et tronquée de considérer les principes ». Guénon se montrera surpris mais n'en désavouera pas l'idée, alors que l'approche d'Artaud lui semble intéressante bien que légèrement confuse. D'autres mentions de son contemporain se retrouvent dans le post-scriptum d'une lettre d'Artaud à Jean Paulhan, de janvier 1932, où il déclare son intention de rédiger un article sur l'activité de Guénon, et aussi dans deux autres lettres de 1931-1932 dans lesquelles il se déclare ouvertement « pour Guénon ». Artaud reconnaît en fait avoir repris de son aîné la notion de supériorité métaphysique de l'Orient mais en ce qui concerne l'application de tels principes il rejoint plutôt René Daumal ou André Rolland de Renéville, eux aussi disciples de Guénon. Le souvenir de Daumal apparaît dans les textes qu'Artaud écrit à Rodez, entouré d'une aura angélique. À Renéville, Artaud a envoyé plusieurs lettres datées 1932 dans lesquelles il délimite sa position face à la conquête métaphysique qu'il décelait chez son contemporain⁹. En ce qui concerne les origines et la fonction du théâtre, Artaud explique :

Le théâtre est d'abord rituel et magique, c'est-à-dire lié à des forces, basé sur une religion, des croyances effectives, et dont l'efficacité se traduit en gestes, est liée directement aux rites du théâtre qui sont l'exercice même, et l'expression d'un besoin magique spirituel¹⁰.

- 8 Ailleurs, comparant les cultures orientale et occidentale, il précise que « cette conception incantatoire de la Parole est toute une conception orientale. Chez nous on s'en tient à l'expérience, on ne se risque pas si loin¹¹ ». La différence entre Orient et Occident est aussi décelable selon Artaud au niveau de la métaphysique, sujet qui le préoccupait beaucoup à l'époque. Dans des notes de la période 1931-1932, on peut lire :

Notre Occident plein de propos matériels se détourne de la Métaphysique. La phobie de la Métaphysique semble même être une des caractéristiques dominantes de notre esprit ; et faire de la Métaphysique semble en Occident l'apanage d'un nombre très restreint d'individus. On pourrait définir l'Orient : la seule partie du monde où la Métaphysique fasse partie de l'exercice journalier de la vie¹².

- 9 De toute façon, Artaud, comme Guénon, Daumal ou Renéville, oppose tradition et progrès, connaissance métaphysique et savoir scientifique, antithèses qui trouvent plusieurs illustrations dans son œuvre.

- 10 Le but de l'Exposition coloniale de 1931 était de satisfaire la curiosité croissante des Européens concernant la vie dans les colonies. Cette édition s'est déroulée dans le contexte de l'existence de signaux très clairs quant à la désintégration du colonialisme européen. Il s'agit de la campagne de Gandhi incitant à la désobéissance civile aux Indes, dont la conséquence a été la retraite de l'Angleterre à la toute dernière minute de la participation à l'exposition. Il s'agit aussi de l'invasion de la province chinoise Manchourie par le Japon, qui y a instauré le pays fantôme de Manchukuo. De tels mouvements ont déterminé l'apparition de manifestations anti-colonialistes, promues entre autres par le Parti Communiste Français et les Surréalistes. Malgré tout cela, l'événement a constitué un succès immense, en fournissant aux visiteurs une série unique de représentations, festivals, parades, processions coloniaux, et en leur permettant de faire le tour du monde dans une seule journée, tel que les slogans des affiches de l'époque le promettaient. Les pays participants à l'Exposition ont été la France, la Belgique, la Danemark, la Hollande, l'Italie, le Portugal¹³.
- 11 En ce qui concerne les représentations des Balinais, celles-ci ont eu lieu dans le pavillon hollandais car Bali était à l'époque une colonie de la Hollande et, à en croire Leonard Pronko, leur programme était formé de neuf numéros, disposés selon un crescendo, ayant comme points culminants les danses *rakshasa* et *barong*, impliquant, d'après toutes les probabilités, des danseurs en transe, armés de *krisses* – le nom des poignards de Bali.¹⁴ L'analyse du programme des représentations des danseurs balinais démontre que le public était invité à assister à un mélange de danses et de genres traditionnels, tels *legong* ou *colanarang*, et plus récents, tels *kebyar* et *janger*. Ces derniers étaient le résultat de l'occupation hollandaise de Bali, datant du début du ^{xx}e siècle, et des interférences entre les influences occidentales et le mode de vie traditionnel balinais. En fait, ces danses contemporaines utilisaient des pas et des mouvements anciens, mais adaptés aux fables de l'époque. Ce fut en fait la rigueur déployée par les acteurs balinais pour dire une histoire étonnamment simple d'un *janger* qu'Artaud a surprise et transformée en principe fondateur de tout théâtre¹⁵.
- 12 L'admiration pour la troupe balinaise semble générale : c'était l'opinion de Florent Fels, d'André Levinson, Gérard d'Hourville, Claude Eylan, Michel Florisoone, Henri Prunières, tel que Nicolas Savarese le démontre. Levinson, comme Artaud, voit dans les acteurs balinais de véritables hiéroglyphes. Pourtant ce qui différencie Artaud de l'attitude quasi-unanime d'admiration pour la troupe balinaise, est qu'il décèle son essence et la transforme « dans une provocation totale du théâtre et de la culture occidentaux : les danseurs balinais sont un exemple de théâtre, le seul théâtre possible¹⁶ ». Les idées inspirées à Artaud par les Balinais sont réunies sous le titre « Le Théâtre balinais à l'Exposition coloniale » dans un texte publié par la *Nouvelle Revue Française* du 1^{er} octobre 1931. Cet article, accompagné de quelques notes et fragments de lettres de la même époque, est ultérieurement inclus sous le titre « Sur le théâtre balinais » dans le recueil *Le Théâtre et son double*.
- 13 Il est clair, dès le premier paragraphe, qu'Artaud y voit l'expression du théâtre complet, total, qu'il envisageait déjà depuis l'époque du Théâtre « Alfred Jarry » :
- Le premier spectacle du 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 peur¹⁷.

- 14 La psychologie occupe la dernière place dans cette énumération des éléments constitutifs d'un langage propre au théâtre, un « langage extérieur à toute *langue parlée* », un langage qui transmet « à notre esprit comme l'idée d'une métaphysique tirée d'une utilisation nouvelle du geste et de la voix¹⁸ ». La guerre aux mots suppose aussi la guerre à la suprématie de l'auteur :

En somme, les Balinais réalisent, avec la plus extrême rigueur, l'idée du théâtre pur, où tout, conception comme réalisation, ne vaut, n'a d'existence que par son degré d'objectivation *sur la scène*. Ils démontrent victorieusement la prépondérance absolue du metteur en scène dont le pouvoir de création *élimine les mots*¹⁹.

- 15 Artaud développe le sujet et élargit la caractérisation du metteur en scène, tout en préfigurant l'image de Ciguri qui coordonne le déroulement du rite du Peyotl dans le pays des Tarahumaras, en invoquant par là même la liaison profonde entre théâtre et rituel :

C'est un théâtre qui élimine l'auteur au profit de ce que dans notre jargon occidental du théâtre, nous appellerions le metteur en scène ; mais celui-ci devient une sorte d'ordonnateur magique, un maître des cérémonies sacrées²⁰.

- 16 Le metteur en scène ne laisse rien au hasard. Chaque élément a son propre rôle, précis, dans l'économie de la représentation. La scène est utilisée dans sa totalité. Tout contribue à ce travail de production du sens, par un « langage physique », à la différence de l'univers occidental caractérisé par l'utilisation de mots ayant perdu leur signification initiale.

- 17 Si, d'une part, le metteur en scène doit détenir le pouvoir absolu, les acteurs, d'autre part, se dépersonnalisent. Mais ce n'est que pour pouvoir acquérir du sens, ou plutôt le sens. Ils se séparent d'eux-mêmes. Ils laissent de côté leur corps humain et deviennent des « hiéroglyphes animés », des « automates », des « mannequins animés ». Cette animation tient d'une mécanique supérieure, d'un rythme, d'un souffle nouveau qui réinvestit les corps en question et les met en mouvement, un souffle qui les met en liaison avec la tradition. Rien de tout cela dans le théâtre occidental :

Notre théâtre qui n'a jamais eu l'idée de cette métaphysique de gestes, qui n'a jamais su faire servir la musique à des fins dramatiques aussi immédiates, aussi concrètes, notre théâtre purement verbal et qui ignore tout ce qui fait le théâtre (...) mouvements, formes, couleurs, vibrations, attitudes, cris, pourrait (...) demander au théâtre Balinais une leçon de spiritualité²¹.

- 18 Et Artaud précise qu'il s'agit d'un « théâtre purement populaire et non sacré », qui a maintenu la liaison avec la tradition. C'est un théâtre caractérisé par « une adorable et mathématique minutie », où tout est « réglé, impersonnel » et à propos duquel Artaud constate : « Rien n'y est laissé au hasard ou à l'initiative personnelle²² ». Ce théâtre, qui est l'un où tout concorde, où le metteur en scène élimine les mots – à savoir les paroles écrites – est un théâtre pur, défini à partir de symboles utilisés en fonction de leur efficacité.

- 19 Les symboles, rituels ou religieux – parce que c'est dans de tels contextes qu'on les a initialement utilisés – ne représentent pas seulement la concrétisation d'un savoir sur le monde ou même d'un voir, mais ils sont aussi les instruments d'un pouvoir, les outils d'une praxis, qui est justement l'action de « maîtriser les forces de la nature », d'« entrer en contact avec elles ». L'efficacité de tels symboles est donc de rendre intelligible, harmonieux, visible et exprimé en termes concrets ce qui est inconnu, séparé, invisible. C'est pourquoi Artaud exige du théâtre le retour à un langage de signes efficaces, qui constituent la seule « réponse à l'impouvoir d'un langage théâtral

ne captant plus rien et n'agissant plus sur personne ». Des acteurs, il requiert la maîtrise du symbolique, la reconquête d'un savoir et d'un pouvoir sur l'être. Considérés dans cette perspective, les acteurs balinais sont des réservoirs de symboles originaires qu'ils peuvent et savent comment utiliser²³.

- 20 « Tout correspond », dit Artaud à propos de ce spectacle qui est « une sorte de danse supérieure », une danse ritualisée où l'acteur-danseur ne représente plus une individualité, mais un corps « athlétique et mystique²⁴ », intégré dans le grand corps collectif d'où résulte la sensation de totalité, d'unicité, de non séparation, de non dualité. De ce langage concret se dégage l'exercice effectif d'une pensée analogique, qui est en même temps action sur la réalité²⁵.

- 21 Artaud accorde une attention très spéciale au corps de l'acteur et à la théorisation de cette notion. Il s'agit en fait d'un refus, le refus du corps humain et la transfiguration, l'adoption pour le temps de la représentation, d'un corps - autre, que l'on appelle corps - effigie, corps symbolique, corps - mannequin, corps vidé, corps chamanique, etc. Le corps représente l'instrument primordial, indispensable de l'acteur, qu'il doit neutraliser avant de mettre le pied sur la scène et de faire entrer la vie d'un autre, à savoir du personnage. Dans « Un Athlétisme affectif », l'acteur est présenté comme un « athlète du cœur », qui doit savoir utiliser ses « organes » pour incarner l'autre. Artaud recommande donc à l'acteur :

Pour se servir de son affectivité comme le lutteur utilise sa musculature, il faut voir l'être humain comme un Double, comme le Kha des Embaumés de l'Égypte, comme un spectre perpétuel où rayonnent les forces de l'affectivité.

Spectre plastique et jamais achevé dont l'acteur vrai singe les formes, auquel il impose les formes et l'image de sa sensibilité²⁶.

- 22 La même idée reviendra des années plus tard. « Le but est de se transférer par succion le corps d'un autre ! », affirme Artaud dans « Histoire vécue d'Artaud Mômo²⁷ ». Cet évanouissement de l'humain sera repris par Valère Novarina et sa théorie de l'acteur inspirée par bien des endroits des écrits artaldiens. Les deux conçoivent l'acteur comme un réceptacle vidé de fluides, un embaumé auquel il redonne la vie pour le temps de la représentation. Jean-Louis Barrault, lui aussi héritier d'Artaud en particulier en ce qui concerne l'emploi que l'acteur fait de son corps, avoue :

C'est sur le plan de l'alchimie corporelle qu'il m'a surtout influencé, sur la respiration, sur le ternaïre de la Kabbale, le ternaïre gestuel, sur toutes ces choses-là que j'ai développées ensuite à mon idée. Et j'ai eu des conseils de grand frère à propos du Livre des morts égyptiens, des Upanishads, le Bhagavad-Gîtâ, Milarepa, Fabre d'Olivet²⁸.

- 23 La manière dont Artaud envisageait la respiration était très spéciale à l'époque, sa théorie du souffle s'inspirant de la Kabbale : « Tout souffle quel qu'il soit a trois temps, de même qu'il y a à la base de toute création trois principes qui dans le souffle même peuvent trouver la figure qui leur correspond²⁹ ». L'acteur artaldien doit être le maître de son souffle, de sa respiration, de son corps. Il doit connaître sa voix comme un athlète connaît ses muscles. « Il faut admettre pour l'acteur une sorte de musculature affective qui correspond à des localisations physiques des sentiments³⁰. » Le projet d'Artaud est d'enseigner à l'acteur un langage chiffré, le langage des initiés, non pas pour représenter des sentiments mais pour faire vivre des sentiments. Ce n'est pas par hasard que l'instrument de ce langage chiffré est la respiration, le souffle, donc la vie :

Le souffle accompagne le sentiment et on peut pénétrer dans le sentiment par le souffle à condition d'avoir su discriminer dans les souffles celui qui convient à ce

sentiment.

Il y a (...) six combinaisons principales des souffles.

NEUTRE	MASCULIN	FÉMININ
NEUTRE	FÉMININ	MASCULIN
MASCULIN	NEUTRE	FÉMININ
FÉMININ	NEUTRE	MASCULIN
MASCULIN	FÉMININ	NEUTRE
FÉMININ	MASCULIN	NEUTRE ³¹

- 24 La théorie artaldienne du corps sur scène est aussi formulée dans « Le Théâtre de Séraphin », texte destiné à la revue *Mesures* et qui devait entrer dans la composition du recueil *Le Théâtre et son double*, retiré pourtant au dernier moment de la table des matières, et publié seulement en 1948. Le titre même constitue une provocation. Une possible interprétation est fournie par Paule Thèvenin qui indique dans ses notes qu'« en 1781 un Italien avait introduit en France un théâtre d'ombres chinoises auquel il donna son nom ». La troupe en question a fonctionné à Paris jusqu'en 1870. Tel que Thèvenin l'indique, Baudelaire « avait usé de ce titre » dans les *Paradis artificiels*³². L'attention qu'Artaud entendait accorder à chaque élément de la mise en scène, le rôle très important du jeu des lumières et des ombres justifieraient donc une telle lecture du titre choisi. D'autre part, les séraphins occupent, à côté des chérubins et des archanges, les positions les plus élevées dans la hiérarchie céleste. En iconographie on les représente comme des têtes d'anges entourées de trois paires d'ailes. Ses écrits ultérieurs, comme ses dessins, laissent voir l'attrait d'Artaud pour l'angélisme, pour cet ange idéal, doué de « corps lumineux », de « corps impondérable, unique, sans articulations et sans organes » et qui « d'ailleurs ne parle pas ». L'ange artaldien est un être virtuel, l'« analogon de cet (...) homme nouveau au corps léger, parfait, sans organes³³ ».
- 25 Quant au texte proprement dit du « Théâtre de Séraphin », nous y trouvons des références à la théorie du souffle mais aussi à la séparation sacrificielle de l'acteur d'avec son corps :
- Pour lancer ce cri je me vide.
Non pas d'air, mais de la puissance même du bruit. Je dresse devant moi mon corps d'homme. Et ayant jeté sur lui « L'ŒIL » d'une mensuration horrible, place par place je le force à rentrer en moi³⁴.
- 26 L'incarnation du personnage est un problème qui préoccupe Artaud - l'acteur, qui prend ses distances avec sa personne physique. Il formule encore une fois sa lassitude de vivre sa vie de tous les jours, alors que la joie ne lui est apportée que par la possibilité de vivre la vie d'un autre, à savoir du personnage :
- Entre le personnage qui s'agite en moi quand, acteur, j'avance sur une scène et celui que je suis quand j'avance dans la réalité, il y a une différence de degré certes, mais au profit de la réalité théâtrale.
Quand je vis je ne me sens pas vivre. Mais quand je joue c'est là que je me sens exister³⁵.
- 27 Louis Jovet abordera la même problématique, en parlant de « développement d'une personnalité, dans l'abandon de sa personnalité » dont il fournira aussi les synonymes : « perte ou absence d'expression personnelle, pour une expression fictive d'une vérité relative, conditionnée³⁶ ».

- 28 L'attrait d'Artaud pour les civilisations orientales est aussi illustré par la présentation qu'il dresse des Îles de Galápagos, dans un texte de popularisation publié en mai 1932 dans la revue *Voilà*, ayant comme source d'inspiration l'ouvrage *Galápagos, The World's End* de l'explorateur américain William Beebe³⁷. Une situation similaire est celle de la ville de Changaï, dont Artaud décrit, à la même époque, simulant un œil de reporter, les maisons d'amour. C'est une présentation élaborée à partir d'une de ses lectures et non d'un voyage, car Artaud n'est jamais allé en Chine³⁸.
- 29 Un autre texte célèbre d'Artaud, inspiré toujours par ses lectures³⁹, est *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, publié en 1934, mais auquel il travaillait déjà au début de 1933⁴⁰. Artaud y insiste sur l'unité architecturale de cet ailleurs culturel qu'est la Syrie, cette « frange de barbarie » dont sont sorties « toutes les idées qui ont permis aux mondes Romain et Grec de ne pas mourir tout de suite, de ne pas sombrer dans une aveugle bestialité », car « l'Orient (...) a permis de garder le contact avec la Tradition⁴¹ ». Héliogabale ressuscite dans sa personne l'idéal de l'UN, de la non séparation, d'un espace et d'un temps d'avant la chute, ce qui s'oppose dans la vie réelle d'Artaud à son aliénation psychique, à la multiplication infinie de son être : « les fluides de ma tête sont des poupées tirées de moi », écrira-t-il en 1945, à Rodez⁴².
- 30 Artaud a été parmi les premiers à saisir le rôle des civilisations orientales comme modèles à suivre pour la revigoration du théâtre occidental. En découvrant les sources spirituelles de ces cultures éloignées, géographiquement et/ou historiquement, Artaud fait un travail innovateur, en proposant une réhabilitation de la scène française par l'appel à des symboles qui ont gardé leur force signifiante, à un langage composé non seulement de paroles, mais aussi de gestes, coiffures, cris, etc. Sans appliquer des méthodes scientifiques, anthropologiques, Artaud a construit son système de connaissance des civilisations orientales à partir d'une révélation : celle apportée par le théâtre balinais.

NOTES

1. Artaud, O.C., II, 1980, p. 25, « Manifeste pour un théâtre avorté ».
2. Artaud, O.C., IV, 1964, p. 12, « Le Théâtre et la culture ».
3. M. Borie, Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique, Gallimard, Paris, 1989, p. 20.
4. E. Sapir, *Selected Writings of Edward Sapir in language, culture and personality*, édités par D. G. Mandelbaum, avec epilogue par D.H. Hymes, Berkeley, University of California Press, 1985, pp. 308– 311.
5. M. Mauss apud Borie, *op.cit.*, pp. 44.
6. Artaud, O.C., VIII, 1971, pp. 231-232, « Les Bases universelles de la culture ».
7. *Ibidem*, p. 277, « Les Secrets éternels de la culture ».
8. *Ib.*, p. 279.
9. F. Bonardel, « Poésie et tradition : Artaud – lecteur de Guénon », in *Antonin Artaud*, volume 1, *Modernités d'Antonin Artaud*, textes réunis et présentés par Olivier Pierre Lacassagne, Lettres Modernes Minard, collection « La Revue des lettres modernes », Paris – Caen, 2000, p. 123-132.

10. Artaud, O.C., V, 1964, p. 18, « Le Théâtre est d'abord rituel et magique... ».
11. *Ibidem*, p. 15, « Le Théâtre et la psychologie – Le Théâtre et la poésie ».
12. Artaud, O.C., VIII, 1971, pp. 77-78.
13. N. Savarese, « Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition », in *The Drama Review*, Volume 45, No.3 (T171), New York University, Mit Press, 1^{er} septembre 2001, p. 54. Pour souligner l'envergure des efforts entrepris par les autorités de l'époque pour la réussite de l'Exposition Coloniale de Paris de 1931, nous précisons, à la suite de N. Savarese, que l'événement, connu aussi sous le nom de l'Exposition de Vincennes, à cause de la proximité de cette forêt, a été organisé à travers une surface de 110 hectares autour du lac artificiel Daumesnil, ce dernier occupant 11 hectares additionnels. Pour assurer l'accès au site en question, on a étendu de deux nouvelles stations une ligne de métro déjà existante.
14. *Ibidem*, p. 52.
15. *Ib.*, pp. 67, 68.
16. *Ib.*, p. 70.
17. Artaud, O.C., IV, 1964, p. 64, « Sur le théâtre balinais ».
18. *Ibidem*, pp. 69, 65.
19. *Ib.*, p. 65.
20. *Ib.*, p. 72.
21. *Ib.*, pp. 67-68.
22. *Ib.*, pp. 69-70.
23. Borie, *op.cit.*, pp. 26-27.
24. Artaud, *op.cit.*, pp. 69, 81, « Sur le théâtre balinais ».
25. Borie, *op.cit.*, pp. 166-167.
26. Artaud, O.C., IV, 1964, p. 156, « Un Athlétisme affectif ».
27. Artaud, O.C., XXVI, 1994, p. 180, « Histoire vécue d'Artaud-Mômo ».
28. P. Chaleix, « Entretien avec Jean-Louis Barrault et Gaston Ferdière », in *La Tour de Feu, Artaud sans légendes*, réédition anastatique du no. 136 de novembre 1977, par l'Association Les Amis de Pierre Boujut et de La Tour de Feu, 2002, p. 157.
29. Artaud, O.C., IV, 1964, p. 157, « Un athlétisme affectif ».
30. *Ibidem*, p. 154.
31. *Ib.*, p. 159.
32. P. Thèvenin in Artaud, O.C., IV, 1964, p. 388.
33. La préoccupation d'Artaud pour les anges est visible surtout dans les tomes IX et X. Cf. F. de Mèredieu, *Antonin Artaud. Les couilles de l'ange*, Blusson Editeur, Paris, 1992, pp. 57-58, 75-77.
34. Artaud, O.C., IV, 1964, p. 176, « Le Théâtre de Séraphin ».
35. *Ibidem*, p. 181.
36. L. Juvet, *Le Comédien désincarné*, Flammarion, Paris, 1994, p. 34.
37. Artaud, O.C., VIII, 1971, p. 31 et suiv. « Galápagos, les Îles du bout du monde » Cf. une note de P. Thèvenin à la page 375 du volume cité.
38. *Ibidem*, p. 53 et suiv. « L'Amour à Changai » - Cf. une note de P. Thèvenin à la page 378 du volume cité, ce texte n'a été publié qu'en décembre 1952, dans la revue *Voir*.
39. Une liste exhaustive des sources historiques utilisées par Artaud pour acquérir une vision globale sur la vie et les faits d'Héliogabale est fournie par Paule Thèvenin dans ses notes aux pages 239 et suiv., in Artaud, O.C. VII, 1967.
40. Artaud, O.C., V, 1964, p. 192, « Lettre à André Rolland de Renévill » du 4 janvier 1933.
41. Artaud, O.C., VII, 1967, p. 18, Héliogabale ou l'Anarchiste couronné.
42. Artaud, O.C. IX, 1979, p. 196, « L'Évêque de Rodez », texte daté 9 décembre 1945, publié posthumément, en mars 1949, cf. les notes de P. Thèvenin aux pages 279 et 277 du volume cité.

INDEX

Keywords : Occident, Orient, Bali

Palabras claves : Occidente, Oriente, Bali

Palavras-chave : Ocidente, Oriente, Bali

Mots-clés : Occident, Orient, Bali

AUTEURS

CORALIA COSTAS

Université Alexandru Ioan Cuza, Iasi, Roumanie