

L'ENJEU DE LA PAROLE DANS LE THEATRE ORIENTAL ET LE THEATRE OCCIDENTAL

Camila do Nascimento Fialho (PIBIC-CNPq/UFRGS)*

Dans ce travail, je me propose de mener une réflexion à propos de la parole et de ses limites dans le théâtre selon l'approche que développe Antonin Artaud (1896-1948) dans "Théâtre oriental et théâtre occidental". Il s'agit d'un essai du *Théâtre et son double* (1938, l'œuvre la plus connue de l'auteur au Brésil), livre dans lequel Artaud propose une large étude sur le théâtre, ses ressources et ses moyens d'expression, ainsi que des reformulations possibles dans le domaine de l'expression scénique.

Avant d'aller de l'avant, je tiens à signaler que ce travail a été élaboré à l'Institut des Lettres de l'UFRGS, au sein d'un projet de recherche coordonné par le professeur Robert Ponge, qui a comme sujet la première moitié du XX^{ème} siècle, et comme but il essaie de vérifier de quelle manière la presse périodique de Porto Alegre a accueilli la France, sa littérature et ses arts ainsi que les mouvements d'avant-garde. Parallèlement à cette recherche, ce projet développe aussi des études individuelles sur quelques auteurs français. Il s'intitule *A recepção das vanguardas literárias européias na imprensa de Porto Alegre (1900-1949)* et il a le soutien financier du CNPq par une bourse d'initiation scientifique; le coordonnateur du projet et moi l'en remercions.

Pour composer mon analyse, je prends comme base première les différences qui, selon Artaud, existent entre le théâtre oriental et le théâtre occidental, en particulier dans leurs façons d'employer la *parole*. Tout d'abord, j'essaierai de soulever les particularités de chacun, si nécessaire en prenant des idées formulées dans l'essai précédent, "Sur le théâtre balinais". Ensuite, je me pencherai sur la *parole* et sur son rôle dans le domaine scénique selon l'approche d'Artaud. Dans ces deux moments, j'observerai le style et les moyens de persuasion utilisés par l'auteur pour justifier la stérilité du *verbe* dans le théâtre.

Avant de passer à l'analyse, je vais faire une courte présentation de l'auteur et de son livre afin de les situer très brièvement dans leur époque.

* Camila do Nascimento Fialho est étudiante à l'Institut des Lettres de l'Universidade Federal do Rio Grande do Sul et reçoit une bourse PIBIC-CNPq. À la fin de 2005, elle obtiendra sa licence en traduction (Français-Portugais).

L'auteur

Artaud naît à la fin du XIX^{ème} siècle (à Marseille, en 1896) et il vit toute la première moitié du XX^{ème}; il connaît les horreurs des deux guerres et, dans le domaine des arts, il accompagne les évolutions esthétiques menées par les groupes d'avant-garde de son époque. Au début des années vingt, il demeure à Paris où il fait connaissance avec les surréalistes. Il ne reste pas longtemps dans le groupe, néanmoins il fréquente certains membres de celui-ci et reste fidèle aux idéaux du mouvement jusqu'à sa mort, en 1948, à l'âge de 51 ans.

Son existence a été vraiment instable et elle a été marquée par de nombreux internements dans des hôpitaux psychiatriques. Au long de sa vie il n'a guère été reconnu; il n'a été lu que par un petit nombre d'intellectuels de son époque. Son oeuvre a été très diversifiée: des poèmes en prose et en vers, des scénarios de films, des pièces de théâtre, des essais sur le cinéma, la peinture et la littérature, des notes et des manifestes sur le théâtre, un monologue dramatique écrit pour la radio, des essais sur les Indiens Tarahumaras et leurs rituels, des lettres et quelques apparitions dans des films.

Le livre et l'essai

Le Théâtre et son double est publié en 1938 sans avoir de répercussion significative. C'est un recueil de textes rédigés pendant les années 30 dont quelques-uns ont paru dans la *Nouvelle Revue française* (NRF) dans les années précédentes. L'ensemble a quatorze textes; ces sont des essais, des notes, des réflexions à propos du théâtre et encore des lettres à son ami Jean Paulhan, le responsable de la publication des essais dans la NRF ainsi que de celle du livre. Ces écrits portent sur des appréciations de l'auteur à propos du théâtre et les arts: d'un côté, il essaie d'expliquer la nécessité de tracer d'autres chemins pour les arts; de l'autre, il propose quelques chemins nouveaux aux diverses formes d'expression.

Le Théâtre et son double n'est reconnu que dans les années 60, devenant une de ses publications les plus connues et une référence pour certains dramaturges qui, influencés par cette oeuvre, modifient l'espace scénique, la manière d'interpréter et même de penser le théâtre.

Avant de passer à l'essai "Théâtre oriental et théâtre occidental", je vais juste situer un autre essai du livre qui est directement lié à celui-ci et lui sert de base. L'essai "Sur le théâtre balinais" est écrit sous l'impact d'une représentation du Théâtre balinais à l'Exposition coloniale de Paris, en 1931. Le spectacle présenté par la troupe orientale contient plusieurs

idées scéniques auxquelles le dramaturge s'intéresse à l'époque et, dès lors, il décide d'approfondir ses études en raison de ce qu'il vient de voir.

Quelques années plus tard, encore ému par les idées que ce spectacle lui avait inspirées, Artaud commence à les développer d'une manière plus systématique dans des lettres à son ami Jean Paulhan, datées de 1935 et 1936 (trois au total). Toutes ces idées vont aboutir à l'essai "Théâtre oriental et théâtre occidental" dans lequel il met en opposition le théâtre occidental et le théâtre oriental, et, à partir de leurs différences, il essaie de reformuler le concept de texte dans le domaine scénique.

À présent, je passe à l'analyse de "Théâtre oriental et théâtre occidental"¹.

La parole: une frontière entre deux pôles

Dans la première phrase de son essai, Artaud lance déjà l'idée d'un théâtre physique et non verbal et il explique ce que serait la proposition du théâtre balinais au public: "La révélation du Théâtre balinais a été de nous fournir du théâtre une idée physique et non verbale [...]" (p.66). Après cela, il ne revient plus sur le mot *balinais* dans son texte. Il passe à une sphère beaucoup plus généralisante de l'univers scénique oriental, lequel inclut le théâtre balinais. Une autre remarque, c'est que, au moment d'élaborer ce texte, l'auteur pensait, sans doute, à l'organisation de son livre, en le plaçant juste après "Sur le théâtre balinais". Cela justifierait la non répétition de l'expression *Théâtre balinais* puisqu'il a travaillé ce sujet exhaustivement dans son texte précédent.

Dans ce premier paragraphe, aussi dans le but d'introduire la thématique de l'essai et de reprendre son titre, Artaud met en contraste deux manières différentes d'envisager le théâtre. Tout d'abord, il met en évidence ce que le théâtre aurait à nous fournir: "une idée physique et non verbale" (p.66). Ensuite, c'est la définition de ce que les Occidentaux comprendraient en tant que théâtre: "pour nous [les occidentaux], au théâtre la Parole est tout et il n'y a pas de possibilité en dehors d'elle; le théâtre est une branche de la littérature, une sorte de variété sonore du langage" (p.66). Et ici, l'attention consacrée à la *Parole* est déjà remarquable si nous nous fixons sur la majuscule employée.

Et à ce sujet, je fais juste une parenthèse pour souligner un passage du premier paragraphe de l'essai précédent, "Sur le théâtre balinais", dans lequel Artaud explicite le côté opposé de cette vision occidentale à l'égard du théâtre: "le premier spectacle du Théâtre balinais [...] remet le

¹ Les pages des citations utilisées dans ce travail sont indiquées directement entre parenthèses dans le texte.

théâtre à son plan de création autonome et pure, sous l'angle de l'hallucination et de la peur" (p. 51). Et, si nous faisons une comparaison entre les types de mise en scène proposés par ces trois citations, il est possible d'observer qu'il y a un vrai décalage entre ces deux univers scéniques par rapport à la parole, ce que nous verrons ensuite. De plus, ici l'auteur met en évidence l'idée de théâtre pur chez les Orientaux, et cette idée va être reprise plusieurs fois; elle va même être répétitive.

Je reviens à l'essai "Théâtre oriental et théâtre occidental". Après avoir fait quelques commentaires sur les enjeux de la parole dans l'espace scénique, Artaud se penche sur d'autres questions. Je cite alors ce que je juge le point de départ pour le développement de son essai: "[...] on peut se demander si le théâtre ne posséderait pas par hasard son langage propre" (p.66). Et au moment de faire ce raisonnement, l'auteur ébranle le concept de suprématie de la parole dans une composition théâtrale. Ce qui va être aussi une motivation pour la recherche d'un nouveau langage, comme nous le verrons plus tard.

Afin de développer son essai, Artaud prend cette hypothèse comme vraie et dès lors il entame une différenciation entre les deux langages possibles dans le domaine scénique: le langage "comme la matérialisation visuelle et plastique de la parole", et le langage "de la mise en scène", ce qu'il tient pour "le langage théâtral pur" (p.67). Une fois établie cette opposition, un autre problème se pose:

"il s'agit de savoir s'il [le langage théâtral pur] est capable d'atteindre le même objet intérieur que la parole, si du point de vue de l'esprit et théâtralement il peut prétendre à la même efficacité intellectuelle que le langage articulé." (p.67)

Il est possible de percevoir, au long de l'essai, qu'Artaud ne sous-estime pas la parole en tant qu'élément capable de toucher la pensée; ce qu'il veut, dans un premier moment, c'est vérifier si ce genre de langage est le seul qu'il faut travailler sur la scène. Il cherche une autre voie qui mène au plus profond de l'être humain dans le but, comme lui-même le dit et le met en évidence par l'italique, de "*faire penser*" (p.67) son spectateur.

En outre, il semble que ce qui le gêne n'est pas exactement la parole elle-même, mais l'usage que l'on en fait. Le problème reposerait donc sur le fait que l'Occident voit la parole, le mot "comme un degré achevé de la pensée qui se perd en s'extériorisant" (p.68). Cependant, ce qu'Artaud ambitionne est justement le contraire: il ne veut pas que la parole soit le terme d'un enchaînement d'idées, mais qu'elle soit seulement le point de départ d'une réflexion ultérieure proposée par la parole articulée. Un élément, une scène, un mot prononcé auraient pour but de

déclencher le flux d'idées chez le spectateur, même si cela est fait "sous l'angle de l'hallucination et de la peur" (p.51).

Un autre aspect qui peut être considéré afin de justifier l'inadéquation d'usage de la parole dans la mise en scène, c'est la corrélation que l'on établit normalement entre la parole soit articulée, soit écrite et la psychologie humaine. D'après Artaud, l'usage du verbe dans le théâtre occidental pose des limitations au domaine scénique en réduisant les sentiments humains et leurs dédoublements sensoriels à des conflits psychologiques. Il affirme: "le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique [...]" (p.69), cela signifie que le rôle du théâtre n'est pas de jouer avec la problématique psychologique et morale de la société, comme les metteurs en scène occidentaux traditionnels le font, mais il est plutôt d'éveiller d'autres sens, d'autres sentiments chez l'homme.

C'est donc par le plastique et le physique qu'Artaud veut *faire penser* son spectateur. Le texte exprimé verbalement ne permettrait pas au cerveau de faire des associations libres, de recréer d'autres univers et même d'autres idées, de penser tout seul puisqu'il y a des mots qui envahissent la pensée, y imposant des images déjà inventées dans le monde. La théorie d'Artaud suppose que "tout sentiment puissant provoque en nous l'idée du vide. Et le langage clair qui empêche ce vide, empêche aussi la poésie d'apparaître dans la pensée" (p.69). Autrement dit, la parole employée sur une scène empêcherait l'esprit d'éprouver de nouvelles sensations en remplaçant ce *vide* par des sentiments déjà connus, sentiments éveillés dans la pensée par la signification des mots.

Dans ce même sens de réflexion, il est ici intéressant de prendre un passage de l'essai précédent: "dans ce théâtre [le théâtre oriental] toute création vient de la scène, trouve sa traduction et ses origines même dans une impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots" (p. 57). Artaud croit donc à l'existence d'une parole qui n'est pas celle à laquelle on est habitué, quelque chose qui vient de l'intérieur de l'être, quelque chose de secret, quelque chose qui se projette de l'extérieur et perce le plus profond de l'âme, ou bien c'est de la parole dans une autre dimension, *la parole d'avant les mots*.

Passons maintenant à la recherche de cet autre univers de la *Parole*.

À la recherche du nouveau langage scénique

À partir d'une réflexion concernant le rôle et le poids de la parole dans le théâtre occidental et, par conséquent, son assujettissement au texte, Artaud essaie de trouver un langage

véritablement propre au théâtre. Il croit à l'existence d'un langage intrinsèque à l'art dramaturgique. Et cette croyance est déjà présente dans l'essai précédent, "Sur le théâtre balinais". Observons le passage suivant:

"à travers des évolutions et des courbes qui ne laissent aucune portion de l'espace scénique inutilisé, se dégage le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots." (p.52)

Ici Artaud affirme l'existence d'un autre langage. Certes, c'est un langage physique, mais, c'est quand même un autre langage qui se distingue de celui qui est parlé dans le théâtre. Alors s'il existe chez les Orientaux, il est possible de le développer dans l'espace scénique occidental.

Un autre élément très important pour comprendre la position d'Artaud face au langage, dans ce même essai, c'est ce qu'il comprend par le mot *langage* dans l'espace scénique:

"Et par langage je n'entends pas l'idiome au premier abord insaisissable, mais justement cette sorte de langage théâtral extérieur à toute *langue parlée*, et où il semble que se retrouve une immense expérience scénique [...]." (p.55)

Artaud prend le langage théâtral comme un langage qui exprime une expérience scénique, et non un langage parlé.

Revenons à l'essai "Théâtre oriental et théâtre occidental". À partir des éléments, des pistes que le théâtre balinais lui a donnés à propos d'un autre langage sur scène et à partir de sa croyance à cet autre langage, il se demande: "[...] s'il serait absolument chimérique de le considérer [le théâtre] comme un art indépendant et autonome, au même titre que la musique, la peinture, la danse, etc., etc." (p.66).

À cette source de motivation, se joint le but de *faire penser* son spectateur. L'auteur introduit alors un autre point de réflexion concernant la manière dont on comprend l'art en général et son "efficacité intellectuelle" (p.67). Sa proposition inclut les mêmes idées que celles des surréalistes: en authentique surréaliste qu'il est, Artaud n'a pas l'intention de faire un art limité à la sphère esthétique, ses recherches vont dans le sens de retrouver une expression capable de dépasser ces limites, de faire *penser* effectivement son spectateur. Selon ses propres mots:

"l'infirmité spirituelle de l'Occident, qui est le lieu par excellence où l'on a pu confondre l'art avec l'esthétisme, est de penser qu'il pourrait y avoir une peinture qui ne servirait qu'à peindre [...]." (p.67)

À partir de cet extrait il est possible d'en déduire que le concept de *l'art pour l'art* ne l'intéresse pas, que l'art vu en tant qu'élément qui ne fournit que du plaisir esthétique est trop

simpliste. Cela devient plus net quand Artaud attribue la déformation spirituelle de l'Occident au fait de penser la peinture au profit d'elle seule.

Dans le sens de ce même raisonnement, mais sous un autre angle, Artaud présente dans l'essai précédent, "Sur le théâtre balinais", le côté superflu de l'art, ou mieux, du théâtre pour être plus précis; il affirme que, dans un spectacle balinais, il y a "quelque chose qui supprime l'amusement, ce côté de jeu artificiel inutile [...]" (p. 58). Et de ce passage, il est possible de déduire encore une autre intention de l'auteur qui est celle de faire du théâtre quelque chose de plus, quelque chose qui dépasse la sphère du divertissement.

Il veut une mise en scène propre à "exprimer objectivement des vérités secrètes", à exprimer des vérités qui sont au plus profond de l'homme et qui pourraient naître par des "formes [...], gestes, bruits, couleurs, plastique, [...]" (p. 68).

D'autre part, tout cet univers imagé qui serait proposé par des gestes, des bruits, des couleurs, etc. renvoie à deux autres espaces de l'imaginaire humain: l'inconscient et le rêve. Et ici, il faut observer qu'Artaud ne marche pas tout seul vers ce domaine, ce sujet suscite aussi l'intérêt de ses amis surréalistes. Dans l'essai précédent, l'auteur fait déjà mention de cette thématique dans un passage concernant la manifestation de ce langage *physique* sur scène:

"Ces tremblements, ces glapissements puérils, ce talon qui heurte le sol en cadence suivant l'automatisme même de l'inconscient déchaîné, ce Double qui, à un moment donné, se cache derrière sa propre réalité [...]" (p.52)

Cet extrait peut même être pris pour un résumé de quelques éléments qu'Artaud cherchait à proposer du langage théâtral: tout un ensemble scénique qui conspire au déclenchement de "l'automatisme [...] de l'inconscient" chez l'homme qui à son tour libère son "Double" et le cache dans cette nouvelle réalité qui se concrétise sur scène.

Dans l'essai "Théâtre oriental et théâtre occidental", l'inconscient peut être associé aux *vérités secrètes*, celles qui sont au plus profond de l'homme; tandis que le rêve est introduit presque abruptement comme si Artaud ouvrait une grande parenthèse dans le texte. Vers la fin de ce texte, il consacre un paragraphe à ces deux objets d'étude surréaliste: "Les cauchemars de la peinture flamande nous frappent par la juxtaposition à côté du monde vrai de ce qui n'est plus qu'une caricature de ce monde [...]" (p.69), c'est-à-dire qu'ils nous frappent par la juxtaposition d'une réalité qui dépasse ce monde; même si elle se présente de façon caricaturale, elle est déjà du côté de l'imaginaire, du rêve.

À partir de quelque chose de concret, les cauchemars de la peinture, il plonge dans un enchaînement d'idées qui viennent dans sa tête, des images qui sont produites dans son inconscient, en mélangeant des images réelles et des images oniriques pour finalement achever ainsi son paragraphe: "À côté de l'incertitude rêvée la marche de la certitude, et par-delà une lumière jaune de cave l'éclair orangé d'un grand soleil d'automne sur le point de se retirer" (p.69-70). Il compose ici une image surréaliste dans laquelle l'incertitude rêvée et la certitude acquièrent le même niveau d'importance; mais alors qu'est-ce qui doit prévaloir? Artaud ne le dit pas, et pourtant elles sont l'une à côté de l'autre.

Il revient alors sur le but de cette nouvelle conception scénique: il veut libérer l'inconscient de celui qui assiste à un spectacle, il veut ensorceler son spectateur par la poésie imagée contenue dans des choses concrètes, en lui fournissant des éléments pour comprendre l'essence du monde à partir de ce que l'extérieur projette dans sa pensée. Du théâtre oriental, il extrait l'idée d'observer un objet sous plusieurs angles et d'observer les rapports que celui-ci peut avoir avec le monde ainsi qu'avec le côté le plus intime de l'homme et de son propre univers:

“il [le théâtre oriental] ne cesse de considérer le degré de possibilité mentale dont ils [les objets] sont issus [...], il participe à la poésie intense de la nature et [...] il conserve ses relations magiques avec tous les degrés objectifs du magnétisme universel.” (p.70-71).

Ce qu'Artaud cherche est un langage qui soit capable d'embrasser tout l'espace scénique, de toucher tous les sens du spectateur et non seulement sa raison. Il veut toucher son spectateur dans son ensemble et, pour y aboutir, il utilise tous les moyens possibles qui ne sont pas forcément attachés à l'idée de langage commun. C'est un langage qui dépasse le sens auditif, un langage qui parle aussi par le décor et le sentiment.

Des stratégies persuasives et des tons argumentatifs

Je me penche maintenant sur les moyens que l'auteur utilise pour mettre en opposition les deux univers qu'il aborde dans son essai. Même s'il n'analyse pas tous les aspects du théâtre oriental, Artaud esquisse les différences entre les deux types scéniques proposés par le titre de son texte. Nous pouvons observer qu'il emploie notamment trois éléments stratégiques pour permettre aussi à son lecteur de faire le même jeu contrastif.

Le premier élément est le titre qui, dès le début, crée chez le lecteur une attente; même avant de commencer la lecture, il annonce l'existence d'une distinction entre le théâtre oriental et

l'occidental. La différenciation est proposée par le titre "Théâtre oriental et théâtre occidental", par les deux adjectifs qui représentent deux côtés possibles d'une même chose.

Le deuxième élément se présente dans la première phrase de l'essai, sur laquelle je reviens: "la révélation du Théâtre balinais a été de nous fournir du théâtre une idée physique et non verbale [...]" (p.66). En présentant un premier aspect du théâtre balinais – qui est oriental – au début du texte et en le mettant, immédiatement, en opposition à une autre idée par l'expression *et non*, le lecteur est encouragé à établir une différenciation entre les deux genres de mise en scène mentionnés. Nous pouvons observer dans la citation que, tout d'abord, il présente une idée à propos du théâtre balinais et ensuite une idée autre de façon à les opposer.

Au long du texte, il est possible d'identifier des structures phraséologiques qui utilisent la forme négative en opposition à d'autres affirmatives; je mentionne les expressions "il ne s'agit pas" et "non comme" suivies de "mais" qui sont fréquentes et qui établissent la même sorte de rapport entre les deux idées, comme dans la phrase:

“[...] le théâtre occidental, qu'il emploie [la parole] *non comme* une force active et qui part de la destruction des apparences pour remonter jusqu'à l'esprit, *mais* au contraire comme un degré achevé de la pensée [...].” (p.68, c'est moi qui souligne)

Faisant ce jeu contrastif entre le *ceci* et *pas cela*, Artaud aboutit à montrer aussi le côté oriental du théâtre sans forcément le mentionner verbalement.

Le troisième élément argumentatif, lequel établit même une rupture dans le texte, est marqué par l'emploi et l'opposition des expressions *si* et *c'est*. Le jeu que l'auteur fait avec les propositions hypothétiques met le texte dans un état d'impartialité; Artaud ne fait que des suppositions, il lance les idées de ce qu'il veut étudier dans son essai. Je reprends quelques expressions déjà citées:

"[...] *si* le théâtre ne posséderait [...], *s'il* serait absolument chimérique [...]" (p.66); "[...] ce langage *s'il* existe se confond [...]" (p.67); "[...] *s'il* [un autre langage] peut non pas préciser des pensées, mais *faire penser* [...]" (p.67, c'est moi qui souligne).

Ce faisant, il explique les conséquences possibles de ce qu'il vient de mentionner hypothétiquement. Lorsqu'il énonce la phrase "on comprend donc que le théâtre [...]" (p.67), il passe désormais à la sphère de l'affirmation dans les arguments exposés:

"Faire cela, lier le théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, [...] c'est le rendre à sa destination primitive, c'est le remplacer dans son

aspect religieux et métaphysique, c'est le réconcilier avec l'univers."
(p.68)

Il donne la recette de ce qui devrait être fait pour que le théâtre arrive à un état supérieur et il explique comment faire cela. Alors, à ce moment, il emploie le *c'est*: "*C'est* pourquoi une image, une allégorie, une figure [...] ont plus de signification [...]" (p.69); ou encore "*C'est* ainsi que la vraie beauté [...]" (p.69, c'est moi qui souligne). Ce qui imprime un effet de vérité dans ses phrases.

Les expressions *il ne s'agit pas de ... mais de* et *si* continuent à être employées au long du texte, cependant, après la première proposition déjà mentionnée, elles ne jouent plus un rôle exclusivement hypothétique puisqu'elles sont toujours utilisées à côté d'expressions fortement affirmatives, ce que nous pouvons observer dans le passage suivant:

"Le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique, il faut le dire. Et il ne s'agit pas de savoir si le langage physique du théâtre est capable d'arriver aux mêmes résolutions [...], mais s'il n'y a pas dans le domaine de la pensée et de l'intelligence des attitudes que les mots sont incapables de prendre [...]" (p.69)

Alors le ton hypothétique disparaît face à la première proposition.

D'une façon plus générale, nous pouvons observer que le ton argumentatif de cet essai est bien hardi. Même s'il est un peu modéré au long de tout le texte, Artaud le conclut en présentant sa position comme une idée irréfutable:

"C'est sous cet angle d'utilisation magique et de sorcellerie qu'il faut considérer la mise en scène, non comme le reflet d'un texte écrit et de toute cette projection de doubles physiques qui se dégage de l'écrit mais comme la projection brûlante de tout ce qui peut être tiré de conséquences objectives d'un geste, d'un mot, d'un son [...]; et l'auteur qui use exclusivement de mots écrits n'a que faire et doit céder la place à des spécialistes de cette sorcellerie objective et animée." (p.71)

On observe, dans ce dernier paragraphe, une construction différente de tout le reste du texte. À aucun autre moment l'auteur essaie d'imposer ses idées – il ne fait que persuader son lecteur, mais jamais il n'essaie d'imposer son opinion –, toutefois, ici il y a une tentative très explicite dans les expressions *C'est* et *il faut*. La première fait une affirmation, la deuxième dénote une nécessité; ces deux formes mettent en relief la prétention de l'auteur: il veut convaincre. Le ton provocant peut être remarqué encore et principalement dans la dernière phrase dans laquelle il essaie de destituer du *statut* de metteur en scène celui qui travaille exclusivement autour de la parole.

Pour conclure, je veux juste ajouter que cet essai est remarquable dans la mesure où il met en question un élément qui était jusqu'alors vital pour l'existence du théâtre: la *Parole*. Cela est d'autant plus important qu'il se propose de trouver un langage pur et propre au théâtre. Artaud propose de donner à la parole un autre rôle, de la faire passer à une autre dimension.

Évidemment l'analyse de "Théâtre oriental et théâtre occidental" soulève d'autres problèmes, je vais en formuler quelques-uns. Par exemple, ici Artaud développe une critique du théâtre occidental en faisant l'éloge du théâtre oriental, mais à partir de cela, quelles sont les caractéristiques, quelle serait la concrétisation du nouveau théâtre qu'il souhaite? C'est une question. Le rapport de cela au surréalisme en est une autre. D'où procède cet intérêt pour les cultures autres: primitives, pré-colombiennes et populaires? Voilà une troisième question. Enfin, dernière interrogation que je pose: pourquoi faut-il "en finir avec les chefs-d'oeuvre" (c'est le titre d'un autre essai du même livre) pour que l'on puisse faire quelque chose de nouveau dans les arts?

TEXTES DE REFERENCE

ARTAUD, Antonin. "Sur le théâtre balinais". In: *Œuvres complètes IV - Le théâtre et son double*. Nouvelle édition revue et augmentée. France: éd. Gallimard, 1997, pp. 51-65.
----- . "Théâtre oriental et théâtre occidental". In: *op. cit.*, pp. 66-71.