

L'Orient Occidental

Josette Féral

Number 49, 1988

Orient - Occident

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/246ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Féral, J. (1988). L'Orient Occidental. *Jeu*, (49), 41–46.

l'orient occidental



L'expérience orientale du Théâtre du Soleil: *Richard II*, un certain «esprit de l'art». Ariane Mnouchkine affirme avec conviction: «Le théâtre est oriental.»
Photo: Vaucluse-Matin.

La fascination de l'Occident pour l'Orient n'est pas un phénomène nouveau. Dès le XVIII^e siècle, les récits des Jésuites, alors envoyés pour évangéliser la Chine, rapportent l'extrême raffinement d'un pays aux traditions millénaires, tout en soulignant son extrême barbarie. Car à l'époque, l'Orient, extrême, c'est essentiellement la Chine. Les autres pays limitrophes n'existent qu'absorbés dans le vaste empire chinois. L'Orient, plus proche et plus accessible, ce sont les Indes et la Perse. Les voyages que J.-B. Tavernier et J. Chardin effectuèrent au XVII^e siècle dans ces pays, ainsi que les récits qu'ils en firent, permirent d'alimenter l'imaginaire collectif en élargissant l'horizon géographique d'une Europe consciente d'être au centre du monde. Les *Lettres persanes* de Montesquieu sont bien l'une des premières manifestations de cette fascination,

assortie d'une certaine condescendance que l'Europe saura prodiguer à toutes les formes d'exotisme.

L'Orient est riche, multiple, différent, inquiétant aussi. Son art demeurera énigmatique pendant longtemps, protégé par toute une philosophie que seuls ceux qui choisissent d'y vivre peuvent arriver à pénétrer mais pas toujours à communiquer. C'est un lieu commercial où l'Europe trouve son compte, la source d'une richesse qui paraît inépuisable cependant que l'éloignement lui garantit une certaine tranquillité. Les univers coexisteront, mais l'interpénétration culturelle ne se fera pas.

Le XX^e siècle viendra bouleverser cet équilibre apparent à mesure que les frontières s'ouvrent et que des migrations artistiques peuvent être repérées. Aux explorateurs et aux missionnaires, puis aux anthropologues et aux hommes de science succéderont donc, au XX^e siècle, les artistes en quête d'un ailleurs, qui découvrent, dans l'art et les pratiques orientales venues vers eux par l'intermédiaire des premières expositions universelles, la source d'une inspiration et d'un renouvellement artistique dont tout le début du siècle porte l'empreinte. En France, Paul Claudel sera l'un des premiers à subir la fascination de l'Orient en acceptant d'y vivre, cependant que Meyerhold, Artaud, Craig et Brecht écriront des textes élogieux sur un art dont ils ne découvrent que les rudiments, mais qui les fascine par ses résultats. Le jeu de l'acteur oriental, son extrême présence, la chorégraphie parfaite de ses mouvements, son minutieux travail du geste, le raffinement des nuances qu'il arrive à exprimer, tout cela joint à un entraînement quasi martial de l'artiste, offre l'exemple de ce que pourrait être le théâtre occidental, si...

Mais voilà, le théâtre occidental ne peut pas faire comme si. Ses traditions, son histoire, la formation qu'il impose ou n'impose pas à l'acteur, son appui sur le texte, la richesse de son répertoire font qu'il ne peut s'approprier les démarches artistiques d'autres cultures; tout juste peut-il les prendre pour modèles. Et c'est bien comme modèle que le théâtre oriental est présenté par Craig, Artaud, Meyerhold et Brecht, qui y trouvent le bien-fondé de la guerre qu'ils mènent contre le texte (Artaud), contre l'acteur (Craig), contre le naturalisme (Meyerhold) ou contre l'identification (Brecht). Tous prendront le théâtre oriental en exemple sans que jamais le désir de vivre en Orient ne devienne une nécessité pour mieux comprendre un art qui trouve ses racines profondes dans une philosophie globale de la vie. L'art ainsi offert comme modèle a pour fin première non de mieux percevoir l'art oriental mais bien de mener des batailles contre le théâtre occidental et de le remettre en question.

Si cette attitude critique a marqué le théâtre occidental et a incité les artistes à chercher du côté de l'Orient plus d'authenticité et de

rigueur, les années soixante semblent à leur tour avoir confirmé cette tendance en modifiant les comportements. En effet, à mesure que les frontières artistiques se sont ouvertes et que les voyages, déplacements, stages sont devenus monnaie courante, de nombreuses compagnies ont alors choisi d'aller en Orient pour y effectuer des expériences initiatiques, y vivre et se pénétrer de l'esprit de l'art. C'est ainsi que le Living Theatre, le Théâtre du Soleil, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Richard Schechner et bien d'autres ont accompli un ou plusieurs séjours en Orient pour y travailler, s'adjoignant des artistes et des professeurs locaux, s'imprégnant de tout un art ainsi que de toute une philosophie de la vie. Plus que l'acquisition d'un nouveau savoir, de telles démarches manifestent pour certains le retour aux sources du théâtre. C'est du moins la pensée d'Ariane Mnouchkine qui affirme



Le Grand Kabuki,
Théâtre National du
Japon, 1977.

avec conviction: «Le théâtre est oriental¹», soulignant ainsi sa foi en un art qu'elle juge plus authentique, plus rigoureux et plus profond que l'art occidental.

Plus qu'une esthétique ou que la fascination pour un Orient mythique, la séduction qu'opèrent aujourd'hui la Chine, le Japon et surtout l'Inde dans le milieu théâtral, sont le reflet d'une quête qui vise cette fois-ci l'acteur. L'Orient n'est plus le garde-fou contre un jeu occidental pour lequel il servirait de contre-exemple. Il opère aujourd'hui de façon plus dynamique. C'est l'acteur oriental

1. Entrevue réalisée par Josette Féral au printemps 1988, à paraître dans *The Drama Review*, hiver 1989.

qui fascine désormais et qui est donné en exemple, c'est lui que l'Occident cherche à sonder et dont il cherche à saisir les secrets : car l'acteur est plus que jamais au centre de toutes nos interrogations.

Le développement de l'anthropologie théâtrale, les diverses expériences de l'I.S.T.A. organisées par Eugenio Barba, les multiples pérégrinations de Richard Schechner en Inde ne sont que le reflet du déplacement de cet intérêt que nous portons à l'Orient. L'exemplarité de la représentation du théâtre oriental a fait place à un questionnement centré sur les techniques de jeu : qu'est-ce que la présence ? qu'est-ce que l'énergie ? quelles sont les lois fondamentales du théâtre ? quelles sont les règles d'apprentissage ? comment former l'acteur ? selon quels principes ?

La phase suivante de cette interrogation sera sans doute la présentation de spectacles orientaux par des artistes occidentaux, spectacles présentés ici ou mieux encore en Asie. Larry Tremblay, qui signe ici un article sur le kathakali, est l'un d'eux, et il interroge sa pratique.

Face à ces tendances, il convient toutefois de relever une note discordante. Certains sont réfractaires à cette fascination de l'Orient : Jacques Lecoq, par exemple, qui se montre très sceptique quant à l'importation de principes et techniques artistiques, à partir de contextes culturels différents.

De tous ces parcours, le dossier présenté ici se veut le reflet, non qu'il tende ou prétende à l'exhaustivité, cela est toujours difficile, mais il a voulu poser le problème en confrontant des points de vue venus d'Orient et d'Occident. Les propos se rejoignent. Il en ressort une vision en mosaïque. Nous espérons que le lecteur y trouvera un point de départ pour une réflexion qui doit être poursuivie.

Ce dossier que présentent aujourd'hui les Cahiers de théâtre *Jeu*, sur l'Orient occidental, est né d'une interrogation, celle qui s'est posée à moi lors d'un voyage à Hong-kong pour le VII^e Congrès international des études sur Brecht. Au cours du festival, qui avait été prévu par les organisateurs pour le public essentiellement occidental que nous étions, il est apparu que tous les spectacles — des pièces de Brecht il va de soi —, présentés dans des langues aussi inconnues pour nos oreilles d'Occidentaux que le tagalog, le chinois ou le japonais, étaient parfaitement occidentaux, non seulement par leur contenu mais surtout par les techniques de jeu qui, sans être particulièrement « brechtiennes », étaient sans conteste proches de celles que pratiquent les acteurs occidentaux. Par-delà l'étrangeté de la langue apparaissait ainsi un interculturelisme des techniques de jeu qui, loin de se propager seulement en sens unique de l'Orient vers l'Occident comme nous le

croisions, se diffusait aussi de l'Occident vers l'Orient et semblait influencer l'art traditionnel asiatique. C'est le parcours de cette double migration des traditions que les textes rassemblés dans ce dossier tentent de retracer, à des titres divers et dans des perspectives plus ou moins amples, le choix du point de vue ayant été entièrement laissé aux auteurs.

James Brandon, directeur de la revue *Asian Theatre* à l'Université de Hawaï et dont l'article ouvre ce dossier, met en perspective les rapports que l'Occident a entretenus avec l'Orient, des origines à nos jours, soulignant un approfondissement de ces liens et l'émergence d'un souci réel de mieux comprendre la culture de l'autre.



Minoru Hideshima, danseur de butô, disciple de Kazuo Ohno. Puisée à l'Occident, une expression orientale qui devient tradition.
Photo: Kenichiro Aita.

Eugenio Barba, directeur de l'Odin Teatret et organisateur des nombreuses rencontres de l'I.S.T.A., interroge l'émergence d'un théâtre eurasien dont les racines seraient à la fois en Orient et en Occident et qui révéleraient les bases fondamentales et universelles du jeu théâtral.

Ding Luonan, maître de conférences à l'Institut de théâtre à Shanghai, et Adrian Hsia, professeur à l'Université McGill, concentrent leur regard sur la dramaturgie chinoise, en montrant la révolution qu'a opérée l'introduction des textes de Brecht dans la Chine actuelle. Tous deux montrent de façon intéressante comment Brecht, qui fut en Europe le pourfendeur du jeu réaliste,

permet au contraire d'éloigner l'art chinois d'une théâtralité artificielle où ce dernier menaçait de s'enliser, et ramena le jeu chinois vers un certain réalisme dont les pratiques théâtrales traditionnelles le tenaient éloigné.

Remontant le cours de l'Histoire, et dans un article fort documenté, Georges Banu, professeur à l'Institut de Paris III, rappelle pour sa part l'incidence de Mei Lanfang sur les théories du jeu en Occident, cet acteur qui fut donné en exemple par Brecht dans sa théorie de la distanciation.

Tang Shu Wing, acteur originaire de Hong-kong, en stage au Théâtre du Soleil à Paris au printemps 1988, présente dans un court texte, très personnel, les rapports que son expérience lui permet d'établir entre le théâtre d'Occident et celui de l'Orient.

Serge Ouaknine, metteur en scène et professeur à l'Université du Québec à Montréal, présente en visionnaire la parenté qui existe entre l'écriture idéogrammatique chinoise et le jeu oriental, alors que Larry Tremblay et Nicola Savarese, tous deux praticiens, traitent de deux aspects du jeu de l'acteur. Larry Tremblay interroge les techniques spécifiques du kathakali, dans un article d'une grande clarté où il offre une approche analytique du codage des différentes parties du corps dans le discours scénique. Nicola Savarese parachève ce tableau en interrogeant la vogue de l'improvisation aujourd'hui depuis son utilisation dans la commedia dell'arte, et les procédés qu'elle met en place, les confrontant à certaines pratiques similaires de l'acteur oriental.

De tous les articles, une constante émerge. Les échanges entre l'Occident et l'Orient se font bien à double sens et si, vu d'Europe ou d'Amérique, il apparaît toujours séduisant d'aller puiser dans des techniques de jeu dont la rigueur et la tradition fascinent, inversement, les acteurs orientaux trouvent en Occident une liberté et une créativité qui les stimulent. L'échange ne peut que se poursuivre et s'approfondir entre les deux cultures.

josette féral

responsable du dossier

Josette Féral est professeur au Département de Théâtre de l'Université du Québec à Montréal où elle enseigne depuis 1981. Elle a écrit de nombreux articles dans des revues américaines, canadiennes et françaises sur la critique théâtrale et la théorie du théâtre (*Diacritics*, *Cahiers de théâtre Jeu*, *Cahiers naturalistes*, *Canadian Theatre Review*, *Theater Drama*, *The Drama Review*, *Poétique*, *Theatre Journal*...). Elle a édité deux volumes: *Theatre in France, ten years of research* (1978) et *Théâtralité, écriture et mise en scène* (1981). Elle a achevé un livre sur les rapports de la culture et de l'État (à paraître) et travaille en ce moment sur la formation de l'acteur en Occident.