

De l'idéogramme aux signes du corps, la contribution de la Chine au théâtre occidental

Serge Ouaknine

Number 49, 1988

Orient - Occident

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/253ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouaknine, S. (1988). De l'idéogramme aux signes du corps, la contribution de la Chine au théâtre occidental. *Jeu*, (49), 117–126.

de l'idéogramme aux signes du corps la contribution de la chine au théâtre occidental

Le fait que l'acteur occidental puisse élaborer une écriture du corps ou une partition de signes est une invention récente, elle correspond à ce grand procès que l'Occident fait à sa propre culture depuis le début du siècle. Le renouvellement du théâtre occidental s'est fait à partir du moment où des metteurs en scène se sont interrogés sur la grammaire du corps dans «l'espace vide» des théâtres d'Asie. En Extrême-Orient, le signe écrit et le réel sont contigus au dessin de l'espace — l'idéogramme ayant d'abord été un pictogramme, c'est-à-dire un croquis figuratif de la réalité. En Occident, au contraire, écrire est une abstraction phonétique qui, à travers les siècles, a perdu toute trace de représentativité iconique.

C'est ce clivage fondamental entre deux modes de représentation qui explique le fait que des êtres aussi différents les uns des autres — porteurs de visions tantôt idéalistes, tantôt matérialistes, tels que Eisenstein, Meyerhold, Artaud, Claudel, Brecht, Witkiewicz, Michaux, Grotowski, Mnouchkine, Brook, Gatti — aient convergé vers le même appel de l'Asie, la même reconnaissance d'une source capable d'argumenter selon d'autres vecteurs la fonction codifiante et représentative du théâtre. Tous ont questionné les idéogrammes chinois pour assimiler les sources d'une écriture du corps¹.

La mise en signe orientale n'aura donc cessé de hanter les grands rénovateurs des techniques de jeu et de la mise en scène au XX^e siècle. Ainsi quand dans sa *Carmen* Peter Brook se contente de sable, d'une pailleasse, de quelques coussins et étoffes, d'un couteau et de «l'espace vide» du Théâtre des Bouffes du Nord, il reprend à son compte la leçon des idéogrammes chinois; les choses arrivent sur la scène comme sur le papier de riz, floraison de petites notes graphiques pour créer du nouveau par juxtaposition de signes.

1. Déjà au tournant des années vingt, Eisenstein étudiant le japonais s'était aperçu qu'au kabuki tous les éléments scéniques avaient une égale importance: le jeu avec l'éventail est codé autant que la voix chantée, les regards ou les pas de danse. Les signes scéniques ont une réelle autonomie et ne sont pas redondants par rapport à la parole. Cinquante ans plus tard, et pour justifier sa propre recherche, Ariane Mnouchkine citera les propos désormais célèbres d'Henri Michaux: «Seuls les Chinois savent ce qu'est une représentation théâtrale. Les Européens depuis longtemps ne représentent plus rien. Les Européens présentent tout. [...] Le Chinois, au contraire, place ce qui va signifier la plaine, les arbres, l'échelle, à mesure qu'on en a besoin.» (Henri Michaux, *Un barbare en Asie*, Gallimard 1967, p. 182.)

1. la parole et le corps

Dans les théâtres d'Asie, la discipline est si forte, le modèle si persistant qu'il y a peu de place laissée au besoin de se distinguer qui nourrit les caprices et les conflits des comédiens d'Occident. En Asie, les signes du corps sont un récit, alors qu'en Occident, jusqu'au début du XX^e siècle, il reviendra à la parole de circonscrire la narration; le corps ne peut s'identifier à la langue, qui ne peut elle-même totalement cerner le réel. Pour l'acteur, ceci constitue un handicap de taille: il agit mais sans parole, ou il parle mais sans action.

Les acteurs chinois sont comme la tache d'encre ou la trace du pinceau, validés par l'immédiateté apparente du geste, tout comme les figures classiques de la commedia dell'arte (moins leur bavardage) sont l'expression spontanée du désir de montrer et de



RÉN HOMME



Le caractère qui indique l'*homme*, depuis la première forme pictographique jusqu'à la graphie actuelle, met en relief la principale caractéristique de l'être humain: la position érigée. L'évolution du signe indique que l'on est passé, de la forme initiale dans laquelle l'homme est vu de profil avec la tête, les mains et les pieds mis en évidence, à la forme actuelle dans laquelle l'homme est vu de face, les jambes écartées. Cette position, commune à tant de peuples, utilisée souvent aussi de nos jours dans l'action théâtrale, exprime le pouvoir, la supériorité, le commandement, l'assurance et la dignité.

Un proverbe chinois affirme: « L'homme est jugé par son vêtement, le cheval par la selle. » Cela nous fait comprendre combien le Chinois attache d'importance à la forme et au comportement. Si dans un caractère nous trouvons l'*homme* près de la rizière, cela signifie qu'il envisage de la louer. Quand notre caractère est au contraire à côté de celui de la station debout, il indique *fierité, dignité et position sociale*. Inversement, voisin de celui de *chien*, il veut dire *se prosterner, être couché et se cacher*. Mettez une lance à côté du signe de l'*homme* et celui-ci est prêt à *attaquer et à frapper*.



佃	diàn	louer
位	wèi	position
伏	fú	se prosterner
伐	fá	attaquer

dé-montrer la comédie humaine par des figures schématisées. Les théâtres d'Asie sont des théâtres de collusions d'effets, de figures mobiles et libres de toute contingence pétrifiée de l'espace ou du temps. Les théâtres d'Occident sont des théâtres de propulsion, d'éclatement ou de suspension dans des atmosphères raréfiées, tant le temps dans le récit est restreint par la linéarité de la parole. La présence du corps fait alors obstacle à cette linéarité, qui ne se dépasse que par la violence, la pétrification ou la projection: corps et parole ne coïncident jamais. C'est toute la question de la formation de l'acteur en Occident qui est ici posée. Le théâtre occidental raconte un état de rupture, celui de la langue et du réel: le verbe et la chair, la parole et le corps. C'est le corps en tant que mimésis de l'intention parlée qui est cycliquement remis en question. Ce modèle s'est figé dans les trois siècles qu'il fallut pour passer du judaïsme au christianisme. De s'être lentement



SHĒN
CORPS

身 身 身 身 身

ノ 丨 冫 一 一 一 丨
4 3 17 2 2 2 4
ノ 丨 冫 冫 冫 冫 身

Il n'est pas difficile de voir dans les premiers dessins un corps humain au ventre très prononcé. À l'origine, le signe voulait dire *femme enceinte*. Actuellement, la signification reste celle de *corps masculin ou féminin*. Il est parfois utilisé dans le sens de *durée de la vie*. Les Chinois ont chanté et célébré la beauté du corps humain dans la littérature et dans l'art, même si celui-ci a conservé un sens profond de la pudeur. Même Confucius s'en plaignait: « Je n'ai pas encore trouvé un homme qui soit autant amoureux de la vertu qu'il l'est de la beauté féminine. »

En écrivant ce caractère à côté de celui de *cœur*, il prend la signification de *corps et âme*, c'est-à-dire l'être humain dans son intégralité. Quand on rapproche de lui le caractère de *conception*, qui a dans sa partie supérieure le signe du *lait* et dans sa partie inférieure le signe d'*enfant*, on a le terme *femme enceinte*. Avec le caractère d'*arc*, arme de guerre, il veut dire *personnellement*. Voisin du mot *mesure*, il prend le sens de *frapper*: il s'agit d'une personne qui vise et calcule la distance pour atteindre l'objectif.



身

身心	shēn xīn	corps et âme
身孕	shēn yùn	femme enceinte
躬	gōng	personnellement
射	shè	frapper

LES FAMILLES DE CARACTÈRES

PICTOGRAMMES (*Xiàng xíng*)

- a) rén (*homme*)
b) zhōng (*centre*)
c) shān (*montagne*)

人 中 山
 a b c

INDICATEURS (*Zhǐ shì*)

- a) sān (*trois*)
b) shàng (*monter*)
c) xià (*descendre*)

三 上 下
 a b' c

IDÉOGRAMMES (*Huì yì*)

- a) Rì (*Soleil*)
b) Yuè (*Lune*)
c) míng (*luminosité*)

日 月 明
 a b c

PHONOGRAMMES (*Xíng shēng*)

- a) tā (*lui*)
b) tā (*elle*)
c) sōng (*pin*)

他 她 松
 a b c

DÉFLÉCHIS (*Zhuàn zhù*)

- a) lǎo (*ancien*)
b) kǎo (*examen*)
c) wǎng (*capturer*)

老 考 网
 a b c

PRÉTÉS (*Jiǎ jiè*)

- a) wàn (*dix mille*) de scorpion
b) xī (*occident*) d'oiseau dans le nid
c) lái (*venir*) de céréale

萬 西 來
 a b c

Les pictogrammes (*Xiàng xíng*, images de l'objet, caractères images) représentent sous une forme stylisée l'objet qu'ils entendent évoquer. Les indicateurs (*Zhǐ shì*, symboles indirects) traduisent en signes les idées abstraites. Ils peuvent être formés en ajoutant à un pictogramme un ou plusieurs signes conventionnels. Les idéogrammes (*Huì yì*, associatifs, composés logiques) résultent de la combinaison de deux ou plusieurs pictogrammes dans le but de former des caractères ayant un sens différent (en haut : Soleil + Lune = luminosité). Les phonogrammes (*Xíng shēng*, déterminatifs phonétiques, agrégats phonétiques) constituent près de 90 % des caractères existants. Ils sont composés de deux parties, dont l'une suggère le sens et l'autre détermine la prononciation. [Les caractères de tā, lui (a) et de tā, elle (b) se prononcent de la même façon mais se différencient dans l'écriture par la présence, pour lui du signe rén, homme, et pour elle du signe nǚ, femme. Dans l'exemple c, le caractère de mù, arbre, uni à un signe phonétique qui détermine la prononciation, forme le mot sōng.] Les défléchis (*Zhuàn zhù*, symboles à interprétation réciproque) sont des caractères qui ont entre eux des rapports étroits. [Le caractère kǎo (b), qui signifie examen, proviendrait de lǎo (a), ancien, parce que selon la logique confucéenne seuls les anciens peuvent examiner; dans l'exemple c, le caractère de wǎng, capturer, provient de celui de filet.] Les prêtés (*Jiǎ jiè*, caractères phonétiques prêtés) n'ont de rapport ni avec le sens ni avec la fonction phonétique. Ils ne proviennent que de l'usage, souvent étymologiquement inexplicable, et constituent le casse-tête des philologues. Il s'est agi le plus souvent d'un transfert de sens sur un caractère homophone.

détachés de l'Église, où la parole et la communion se médiatisent par une « mise en Cène » du corps (déjà présente aux sources mêmes du théâtre grec), dramaturges et metteurs en scène nomment et cristallisent l'homme dans un inachèvement où son rapport avec les autres exprime l'incertitude de l'ordre qu'il a établi, ses déchirements et passions, par une dramatisation sacrificielle (même dans la comédie, à bien y regarder). Le théâtre chinois expose moins les hommes que la Nature car, au-delà de la fable sociale, c'est une cosmogonie qui est écrite en transparence. À travers le jeu, les fondements organiques de cette cosmogonie relèvent du mythe ou du « vide » et en montrent majestueusement les artifices. L'action représente un monde dont l'ordonnance est sans cesse rappelée, inscrite comme un accord tacite entre le public et ses représentants. La convention n'est pas dans le décor ou la mimésis des gestes de la réalité. Il y a schématisation, réduction à un ensemble de figures essentielles. Tout l'art résidera dans les acrobaties du montage et non dans le contenu du drame.

2. une différence d'écriture

Les instructions du théâtre chinois ne sont pas celles qui émanent de sa fable mais du jeu dialectique des signes qui la composent. La pragmatique chinoise est une école d'organicité opérationnelle, une sémiologie micro-cellulaire où corps et parole s'égalisent, sans que l'un ne contrarie la mise en mouvement de l'autre. La scène est comme une page calligraphique que l'acteur ou le lecteur, précisément, investissent d'actions. L'acteur occidental, quant à lui, est toujours dans l'ordre d'une pression linéaire et discursive qui le porte à courir après le sens et à remplir le vide. Dans les théâtres d'Asie, le corps est légitime. Le corps est présenté comme dépositaire d'un savoir et d'une discipline faite pour le libérer et non le contenir. C'est le code scénique qui instruit l'acteur, non le surmoi du personnage. Le contenu, les rôles et la convention rigoureuse des figures acrobatiques comme des chants, la couleur des costumes comme celle des maquillages, la fable enfin et son *bappy-end*, tous ces éléments sont des *idéogrammes*, ventilés par les rebondissements et la dialectique du jeu. Il n'y a pas d'un côté, un social dont la positivité est à pourvoir, et de l'autre, une métaphysique dont l'homme serait la négativité. L'acteur chinois n'a pas d'antériorité, il est la cause de son propre mouvement.

Le théâtre occidental exclut toute immédiateté du divin dans le réel et qui serait joie. La mort est le passage obligé. Tous les efforts modernes (marxiste ou chrétien, surréaliste ou absurde) sont les retombées de cette « Cène première » scindée en deux voies :

1) L'impuissance à changer le monde : tout a été joué, tout a eu lieu lors de la Passion, l'homme donc ne peut que re-jouer, suivre cette première scène ; le théâtre désormais a pour vocation de ritualiser la culpabilité d'être dans la faute. Du théâtre médiéval au théâtre classique, du romantisme au théâtre expérimental, texte et mise en scène se rendent complices de la violence par le sacrifice du corps.

2) L'impuissance du partage entre l'homme et le groupe : une communauté de destin ne peut se fonder que sur l'adhésion collective à un même mythe, qui n'instruit que dans la vie future ; c'est la course en avant. Agir dans l'*impureté*, se réapproprier le corps pour légitimer l'être. Eisenstein, Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowski, Brook et Mnouchkine ont si bien compris cet abîme de l'Occident qu'ils ont cherché en Orient la clé d'un système d'écriture différent, pouvant susciter un mouvement libérateur du lieu scénique, une écriture recodifiée du corps, pour couvrir l'espace et se libérer du temps.



Acteurs acrobates de l'opéra de Pékin; une calligraphie du corps dans l'espace.

3. Le corps et l'écriture

Il y a donc lieu de confronter écriture et parole, et écriture et signe du corps. C'est donc dans la mentalité de chaque civilisation qu'il faut interroger la construction spatiale et temporelle des théâtres. La nature de la présence n'est pas universelle, elle advient dans l'Histoire, connotée des sillons déjà tracés par la main. Les idéogrammes portent une spatialité qui leur est propre, ils introduisent l'acteur dans un espace où son icône n'est plus une contrainte, mais où sa liberté est créatrice (libérée de la mimésis de l'environnement) et donc source d'une temporalité autonome². En Occident, l'espace vide du théâtre moderne, après les déconstructions successives de la scénographie frontale, a libéré

2. «L'écriture, n'ayant pas abouti en Chine à une analyse phonétique du langage, n'a jamais pu y être sentie comme un décalque plus ou moins fidèle de la parole et c'est pourquoi le signe graphique, symbole d'une réalité unique et singulière comme lui, y a gardé beaucoup de son prestige primitif. Il n'y a pas lieu de croire que la parole n'ait pas eu anciennement en Chine la même efficacité que l'écriture, mais sa puissance a pu y être en partie éclipsée par celle de l'écrit. Au contraire, dans les civilisations où l'écriture a évolué assez tôt vers le syllabaire ou l'alphabet, c'est le verbe qui a concentré en lui, en définitive, toutes les puissances de la création religieuse et magique. Et, en effet, il est remarquable qu'on ne trouve pas en Chine cette valorisation étonnante de la parole, du verbe, de la syllabe ou de la voyelle qui est attestée dans toutes les grandes civilisations anciennes depuis le bassin méditerranéen jusqu'à l'Inde.» (J. Gernet, «Aspects et fonctions psychologiques de l'écriture», dans *l'Écriture et la psychologie des peuples*, Actes du Colloque, Paris, A. Collin, 1963, p. 38, cité par Claude Hagège dans *l'Homme de paroles*, Éd. Fayard, 1986, p. 82.)

Acteur de l'opéra de Pékin (le Roi des singes). La gestuelle est là comme animation du principe du Tao, tout s'écroule et tout advient, tout est changement et recommencement du même dans l'ordre cosmique. Dans le dessin du corps, fait de volutes acrobatiques et de rebondissements, coulent les rythmes de la vie pour le triomphe du vrai sur l'usurpation. Photo: Allan Tarmeourn.



l'écriture et le jeu des vieilles temporalités de ses icônes illustratifs au premier degré, pour restituer au corps une textualité propre que l'écriture de la parole avait figée en des rôles ne permettant plus l'accomplissement de nouvelles utopies³. Il n'est donc pas étonnant que pour pallier un théâtre de la parole, on ait cherché un théâtre des signes du corps, et que ce soit par la découverte des civilisations qui ont su le codifier que le théâtre occidental ait cherché à combler son manque. À partir du moment où, dans les années soixante, la parole a cessé d'être identifiée à la sacralité du discours magistère, on a réclamé du corps la légitimité d'une nouvelle expression.

4. orient/occident: du signe au cliché

Le discours théâtral occidental place ses signes dans un ordre de successivité anecdotique. Le discours asiatique, issu d'une pensée «idéogramme» interpelle le réel par un ordre de signes analogiques, de rencontres métaphoriques contiguës aux détails d'un même ensemble. En ce qui concerne l'idéogramme, c'est dans le rapport visuel des sous-signes qui le composent que s'établit le sens. Les intervalles, de même que le style du geste calligraphique connotent le signifié déjà présent d'une touche «énergétique» supplémentaire. Conséquemment, l'acteur asiatique n'illustre pas le réel, il le dénote. L'indexation qu'articulent gestes et paroles se double d'une qualité interne d'interprétation qui vient colorer le référent d'un artifice — ou «parfum» — donnant à tout signe le statut de «construction».

3. «En vérité, si nous refusons l'idéogramme, c'est que nous tentons sans cesse, dans notre Occident, de substituer le règne de la parole à celui du geste; pour des raisons qui relèvent d'une histoire véritablement monumentale, il est de notre intérêt de croire, de soutenir, d'affirmer scientifiquement que l'écriture n'est que la «transcription» du langage articulé: l'instrument d'un instrument: chaîne tout au long de laquelle c'est le corps qui disparaît.» (Roland Barthes, «La sémiographie de Masson», dans *Critique*, n° 408, mai 1981, p. 527.)

On comprend alors l'éblouissement de Brecht dans les années quarante. La pensée chinoise lui fournissait un outil spatio-temporel lui permettant de mettre à distance le portrait de l'aliénation sociale, d'échafauder une dramaturgie épique de l'Histoire, et de concevoir une direction d'acteur propre à cette intention. En associant la « technique » chinoise du déroulement du rôle — en évitant la compassion du spectateur quant au destin du « personnage » — à l'analyse matérialiste de l'Histoire, Brecht réalisait un renouvellement politique de la fonction théâtrale : il distribue chanson, action et récit comme autant d'idéogrammes gris sur le fond blanc d'un cyclorama.

Après la fabuleuse récupération des codes corporels des années soixante et soixante-dix, puis leur essoufflement, nous constatons, à la décade suivante, dans l'évolution du théâtre européen et nord-américain, la résurgence du texte et de l'auteur et, parallèlement, une survalorisation des codes médiatiques : l'acteur ne prend plus sa légitimité dans l'expression vécue de ses personnages mais dans la mise en doute de son identité, dans la valeur iconique et sonore de sa présence, telle que restituée par les médias de communication de masse. La jouissance de la créativité par improvisation étant épuisée, nous assistons au dédoublement de sa parole sur grands et petits écrans... avec pour fond les clichés du corps.

5. la chine : un théâtre d'idéogrammes

Les fables de l'opéra de Pékin sont, à nos yeux, de vulgaires « histoires de midinettes » ou des « boulevards » tant que nous les lisons comme des histoires. Parce que l'homme chinois se médiatise déjà dans ses signes, il ne recherche pas de réconciliation scénique, une identification qui lui rendrait la paix ; il est au contraire dans l'activité permanente, car il sait que le réel est un jeu des sens. On ne peut appartenir au monde que dans le mouvement qui le construit en le percevant. Ainsi le spectateur chinois n'applaudit pas le signifié mais le jeu. La pensée est une chorégraphie du réel affranchie de tout transfert psychologique. Lire, c'est acter, c'est dénombrer du temps inscrit dans la spatialité d'un corps/idéogramme. Le théâtre chinois, plus qu'aucun autre au monde, développe jusqu'au vertige un art du signe auquel l'acteur ne s'identifie pas. Le déroulement de la fable démontre le déroulement du temps ; le spectateur « coïncide » à la temporalité du chant, ayant déjà résolu celle de l'image. L'opéra chinois est donc l'analogie dévoilée d'un idéogramme. La compréhension globale des signes qui le constituent requiert le parcours immédiat de leurs dynamiques. L'idéogramme spatialise une histoire. L'acteur chinois fait pour le spectateur le va-et-vient acrobatique de cette apparence. Il ne colle pas à la « lettre » de son signe, son corps est l'élément indispensable d'une conscience qui en déroule le sens : il ne vole pas au spectateur le plaisir mental d'en reconstituer l'intelligence. L'écriture suscite dans la page ce que le spectacle rend manifeste dans les intersignes du jeu. L'acteur chinois méconnaît la division occidentale du corps et du dire, celle qui contraint à la justification du discours. Sa vision est globale, immédiate à son énoncé. Pour l'Occidental, écrire n'est pas une analogie métaphorique mais une rationalisation qu'il faut donc déconstruire⁴. Le Chinois est « advenant » à ce qu'il perçoit dans l'action, ce qui le fait échapper au souci de sa propre présence : d'où son pragmatisme — dans un espace chargé de plusieurs niveaux de sens.

6. vers une transculturalité

L'écriture phonétique a engendré des générations de comédiens, alors que les écritures d'Orient, par leur nature, ont fait de chaque homme un acteur/idéogramme dont la

4. Le théâtre de Ionesco, par exemple, bouscule le langage pour en défaire l'arbitraire, comme dans *la Leçon* (où l'on ne peut plus identifier le sujet à la parole). Dans *la Cantatrice chauve*, il dénonce aussi la non-coïncidence des êtres et du temps (d'où l'absurdité d'être à l'heure et l'incongruité des rencontres).



Notation graphique du jeu des acteurs pour *le Balcon* de Jean Genet. Exercice du Théâtre Laboratoire de Wrocław. Dessins et mise en scène de Serge Ouaknine (1966). Étape 1. Dégagement de signes chorégraphiques à partir d'improvisations.



Le Balcon. Dessins à l'encre de Chine de Serge Ouaknine, effectués les yeux fermés, mémoire et gestes immédiats du jeu des acteurs, une fois achevée la mise en scène. Restitution énergétique des pulsions et d'un idéogramme de jeu. Étape 2.

matérialité du signe est une distance qui le pose comme calligraphe de son propre corps.

Sans doute par le contexte régional de la culture italienne, la dimension musicale de sa langue, la gestuelle de son peuple, la *commedia dell'arte* semble faire exception dans la tradition occidentale⁵. Elle est fondée sur un ensemble de signes, de personnages et de caractères à l'image même d'une conceptualisation de type asiatique. D'où la fascination qu'elle exerce dans la recherche d'une écriture scénique et dans la formation d'acteur; elle est en fait la seule convention du corps qui ait réussi en Occident.

5. Je me suis souvent demandé si le voyage de Marco Polo en Orient n'y était pas pour quelque chose, ou si les marchands n'auraient pas contribué aux échanges des styles et attitudes par le négoce des estampes. Le sens commun aux Italiens et aux Chinois de savoir relativiser les événements serait aussi dans cette façon de faire «arrêt sur image», technique de jeu commune aux conteurs arabes, aux acteurs de la *commedia* et à ceux des opéras chinois.

Plus près de nous, nous voyons que Grotowski emprunte à Meyerhold⁶ le sens des *cadrages immobiles*, des gros plans, de la partition (analogue à la biomécanique). Mais nous souvenons-nous que Meyerhold a emprunté cela à Eisenstein, qui lui-même le décoda dans les idéogrammes et dans le jeu de Mei Lanfang? C'est Mei Lanfang aussi qui devait éblouir Brecht, qui perçut, en regardant jouer l'acteur oriental, «l'état d'étrangeté» (ou de distance). Le gestus brechtien se déroule exactement comme un faisceau d'encre sous le pinceau, pour un acteur dialecticien et calligraphe... Sans cet apport, l'idée d'une autonomie du langage scénique n'aurait pas été possible. Nous devons à la Chine toute la modernité du théâtre occidental.

Étrange, cette confluence transculturelle des discours vers le même objet! La nature théâtrale et autonome des données scéniques ayant été distinguée, séparée des données littéraires autour du jeu, il devenait possible de dénoter la relation qu'entretient l'acteur avec les autres éléments de la scène. Le théâtre occidental pouvait alors combler son besoin effréné de *rejoindre* le corps et affronter la peur du vide, réflexe dont nous avons décodé les sources dans l'histoire de son écriture⁷.

Dans *l'Empire des signes*, Roland Barthes⁸ relève que le discours culturel au Japon témoigne d'un infini raffinement dans les écarts et d'un sens du silence pour sculpter, en définitive, les gestes de la vie, d'une immédiateté active où le rêve fait partie du jour, où le cadeau est un faisceau d'énergie discrète. La Chine a posé les racines organiques de ce que le Japon a sophistiqué en empruntant son système d'écriture.

Nous n'avons pas copié les idéogrammes mais, par le théâtre, nous en avons assimilé la gymnastique mentale. Une esthétique différente s'est élaborée, une constante interpénétration des cultures l'ayant rendue possible. Par le biais de problématiques politiques ou métaphysiques, la Chine a discrètement rayonné vers la Russie, la Pologne, l'Allemagne et la France... jusqu'en Amérique du Nord. C'est sur le terrain du corps et du discours scénique que la jonction entre l'Occident et l'Orient a eu lieu (de Maurice Béjart à Kazuo Ohno). Il semble que le prochain débat portera davantage sur la question des structures de l'oralité et de l'interpénétration de la parole dans le monde de la musique, à présent que le corps n'est plus coupable de sa parole.

serge ouaknine

6. Bien sûr Meyerhold, par sa *biomécanique*, Decroux, par la grammaire du *mime corporel*, Grotowski et Brook, par leur *training*, sont de grands innovateurs dans l'établissement de disciplines et d'écritures ouvertes.

7. «Incapable de s'installer définitivement dans la sérénité des signes immuables comme la crête des montagnes, le corps occidental revendique une indépendance qui finit par mettre en échec le rêve de la vacuité.» (Georges Banu, *le Théâtre, sortie de secours*, L'Âge d'homme, p. 153. Voir aussi sa thèse de doctorat: *Eisenstein, Meyerhold, Brecht, l'Orient utopique*, Université de Paris VII, reprise dans son *Brecht*, Éd. Aubier, Paris, 1979.)

8. Roland Barthes, *l'Empire des signes*, Éd. Skira, 1977; *l'Occident dans le miroir du Japon*, Éd. Skira, 1977.

Serge Ouaknine est né au Maroc en 1943. Après des études aux Arts Déco de Paris, il a séjourné deux ans en Pologne, au Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski. Professeur à l'Université de Paris VIII-Vincennes, directeur de centres expérimentaux de formation et de création (Aix, Nancy), invité à de nombreux colloques et festivals internationaux, en Europe et en Amérique du Nord, docteur ès Lettres et sciences humaines de l'Université de Paris VIII, il est l'auteur d'une soixantaine d'articles sur le théâtre et les arts contemporains, d'essais sur les pensées d'Orient et d'Occident, de scénarios et de nouvelles. Il conçoit, dessine et scénarise la plupart de ses mises en scène. Citoyen canadien et français, il vit à Montréal depuis 1977, où il est professeur au Département de Théâtre de l'Université du Québec à Montréal.