

Article

« Le Théâtre Repère et la référence à l'Orient »

Irène Perelli-Contos

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 8, 1990, p. 121-130.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041113ar>

DOI: 10.7202/041113ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Irène Perelli-Contos

Le Théâtre Repère et la référence à l'Orient

La carte n'est pas le terrain
le langage n'est pas la pensée
le théâtre n'est pas la vie

Nous avons ici une série d'avertissements émis par des penseurs et artistes contre notre attitude, bien occidentale, de prendre les images pour la réalité. Cette attitude, l'anthropologue américain Edward T. Hall l'appelle le transfert de projection (ou T.P.): «Opération intellectuelle courante, par laquelle la projection (image ou idée) est confondue avec le fait projeté ou bien le remplace»¹. Les projections sont l'extériorisation des choses (images ou idées) que nous avons dans la tête, nous permettant ainsi de les observer, étudier et perfectionner, tout en apprenant des choses sur nous. Le T.P. par contre est cause de déformations créant un écart entre la réalité et notre perception de cette réalité. Nous ne sommes pas capables d'avoir un contact avec elle que par des intermédiaires que nous inventons et auxquels nous conférons le statut de la réalité. Au tournant du siècle, le théâtre naturaliste illustre bien le T.P.

Quelques esprits éclairés, désireux de remédier à cet état des choses, ont cherché des solutions ailleurs, dans des cultures lointaines. C'est ainsi qu'ils ont pris place dans l'Orient-express. L'Orient-express du théâtre a sifflé deux fois par le passé. Au bout de ces deux voyages, et à l'instar du roman d'Agatha Christie², il y a eu meurtre: celui du patron cruel, du père autoritaire, de l'amant vicieux, du mari tyrannique... en somme de l'Occident!

¹ Edward T. Hall, *Au-delà de la culture*, Paris, Seuil, 1979.

² Agatha Christie, «Le crime dans l'Orient-Express», dans *Oeuvres complètes*, vol. 6, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1976.

Sur cet événement, les historiens du théâtre contemporain ont écrit des pages splendides, résultat d'une investigation digne d'un... Hercule Poirot! Ce qui frappe dans leurs écrits, c'est que tous s'appliquent à louer les qualités extraordinaires de celui qui allait remplacer l'être odieux. Il n'y a presque personne (sauf quelques exceptions) qui ait pris la peine de se pencher sur le cadavre, poser des questions sur son passé et chercher les causes qui ont fait de cet être un monstre. Car, et nous le savons bien, c'est l'homme qui fait la culture et que cette dernière à son tour fait l'homme. Rejeter sa culture c'est se rejeter soi-même et l'adoption hâtive d'une autre, aussi brillante qu'elle puisse être, ne peut créer que des états de crise et d'aliénation. Par contre, une autre culture, utilisée comme point de référence, peut éclairer la nôtre et mettre en évidence son système, ainsi que les éléments qui le constituent. Trouver cette «dimension cachée» (pour reprendre le terme d'E. T. Hall), c'est faire un pas vers la connaissance de nous-même. Seules, les personnes qui connaissent plus qu'une culture sont capables d'effectuer cette comparaison enrichissante. J'y reviendrai.

La quête de l'Orient

Lorsque le train a sifflé pour la première fois, c'était pour annoncer la rencontre entre les plus illustres des metteurs-en-scène occidentaux avec les plus grands acteurs orientaux. Cette rencontre a déclenché la ruée vers l'Or...ient et donné le coup de grâce à notre vieille esthétique naturaliste. Des formes théâtrales inédites venant de la Chine, du Japon, de l'Inde et du Bali séduisent et deviennent l'une des sources principales d'inspiration pour les nouvelles théories proposées par Eisenstein, Meyerhold, Artaud et Brecht (pour ne nommer que ceux-là). À cette époque donc l'Orient s'impose par sa forme et sa perfection, tant technique qu'esthétique, dont l'Occident ignorait encore les secrets.

Le deuxième sifflement du train annonçait le départ sous forme de pèlerinage, appelons-le stage, d'un très grand nombre d'artistes de la génération d'après guerre. Cette fois on ne cherche pas la forme mais la pensée orientale. En véritables dualistes que nous sommes on séparait déjà celles (formes et pensées) qui, dans leur contexte, étaient intimement

liées. Après leur stage les artistes revenaient transformés en adeptes du Zen, du Grand ou du Petit Véhicule, du Tao, etc., semant la confusion dans un Occident déjà en pleine crise de valeurs.

La première génération voulait sauver le théâtre, la seconde, la société entière. Pour le faire, on empruntait des modèles artistiques et religieux à un contexte culturel lointain, et on les appliquait sur le nôtre, sans prendre en considération leurs différences essentielles. Séduits par la forme d'un art et l'étrangeté d'une pensée, on les idéalisait, occultant ainsi les éléments qui se trouvent à la base du système qui les sous-tendent.

Un exemple intéressant est celui de Herrigel auteur du livre *le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*³. Se rendant au Japon pour enseigner la philosophie, il a voulu apprendre à tirer, auprès d'un maître. Évidemment, il s'attendait qu'on lui donne un arc au début de son apprentissage. Ce n'est cependant qu'au bout de la troisième année qu'il a enfin eu l'autorisation de se servir de l'arc pour tirer à la cible. Jusque là, un double enseignement spirituel et technique lui avait appris à bander l'arc, en réalité et en esprit, et toucher la cible sans l'avoir extérieurement visée.

Le tir à l'arc, discipline rigoureuse de l'esprit, n'est qu'un sport pour nous, ayant un but précis: toucher la cible. Notre modèle d'action se résume alors de la façon suivante: acteur-action-but et nous nous entraînons pour maîtriser la technique qui nous permettra d'atteindre le but. Les disciples Zen, au contraire, s'entraînent pour élargir l'esprit, et l'objectif du tir à l'arc est d'unir l'acteur, l'action et le but dans un seul processus. Celui qui vise ne tire pas. Dans cette phrase toute la philosophie Zen est incluse, démontrant sa différence avec la nôtre.

Nous nous extasions devant la maîtrise du corps de l'acteur des théâtres Nô ou Kabuki, par exemple, et nous nous mettons à faire des exercices qui ne peuvent qu'assouplir, tout simplement, notre corps. Car

³ E. Herrigel, *le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Paris, Devry-Livres, 1970.

nous mettons entre parenthèses le fait que l'art pour les Japonais est l'essence de la vie et non, comme à l'Occident, séparé d'elle. Le théâtre pour l'acteur japonais est un mode de vie et non un métier et il s'entraîne à cet art de vivre depuis sa tendre enfance. Par conséquent, la notion du talent (très importante pour nous) est inexistante; ce n'est que l'application qui compte. Apprendre en faisant, car c'est par l'expérience qu'on acquiert les certitudes. Mais ces dernières ne doivent pas se poser comme un but. Ayant des buts, les sens humains ne sont pas disponibles pour recevoir le monde. Pour s'ouvrir au monde il faut apprendre à pratiquer le *sutemi*, mouvement d'abandon de soi, sorte de sacrifice absolu de l'ego, faisant écran entre l'être et le monde. C'est seulement en éliminant l'ego, par des exercices spirituels et corporels appropriés, que l'individu — ici l'artiste — peut trouver le *sunyata* (le vide) et acquérir la faculté suprême d'unifier le multiple dans l'un. C'est ainsi qu'il connaîtra cette expérience soudaine qu'est le *satori*: illumination spirituelle, éveil, compréhension profonde et intérieure.

Cependant, cette élimination de l'ego, réalisant le vide, n'implique pas la négation, ni l'absence du sujet mais la levée des oppositions qui sont considérées comme équivalentes: A et non-A ne font qu'un. Le vide, lieu où ce qui est, existe, comme n'étant pas, est cet espace qui s'étend entre une affirmation et une négation où le sujet s'annule dans une pratique. La vraie connaissance des phénomènes de l'être, seule capable de libérer l'homme de son emprisonnement, est avant tout (et contrairement à ce que l'on peut penser) expérience et pratique⁴. Elle ne peut que correspondre à une action, celle du déchirement du voile de *maya* derrière lequel se cache la réalité.

Il importe de noter ici que, malgré mon effort, il m'est difficile de comprendre tout ce que j'essaie de résumer. Non parce que je ne veux pas mais parce que je ne peux pas. Élevée et formée par notre logique dualiste, j'ai bien appris par Aristote que A ne peut pas être non-A: c'est l'un ou l'autre. J'ai aussi appris par Héraclite que l'on ne peut pas mettre deux fois le pied dans le même fleuve parce que son eau coule,

⁴ Voir D.T. Suzuki, *Introduction au bouddhisme Zen*, Paris, Buchet/Chastel, 1978.

alors que l'Orient me dit que ce n'est pas l'eau mais le pont qui coule. Ma culture exige que j'aie des buts et des projets dans la vie et pour les réaliser il faut que le moi soit solide et sans faille, autrement... c'est le psychanalyste qui s'en charge.

Comment comprendre cette union du temps et de l'espace relevant du même concept appelé *Ma* ou bien le terme *Wa*, unique en japonais, qui désigne les deux concepts d'harmonie et de communion?⁵ Comment comprendre aussi le *Yin-Yang* (chinois) qui unit à la fois le négatif et le positif, le matériel et le spirituel, le passif et l'actif, le masculin et le féminin? C'est presque impossible, puisque ces notions, étant unificatrices, échappent à notre logique analytique et dualiste. Nos quêtes se font en groupe tout en gardant l'individualité intacte. Leur quête, au contraire, se fait individuellement mais, par l'élimination de l'ego, résulte la fusion avec le monde. Tout individu cependant n'est pas capable de réaliser cette plénitude. Il faut un long et dur apprentissage qui consiste en la transmission de la tradition de maître à élève. Le maître au lieu d'enseigner et d'expliquer, transmet et soutient. Aux questions éventuelles, il répond par les *Koan*, sorte de réponses courtes, sans aucun rapport avec la question. Ce qui signifie que toute réponse explicative est une trahison. On n'explique pas la vie, on la vit; on n'explique pas l'art, on le fait. Et pour le faire on plonge dans la tradition et on se l'approprie en la réexpérimentant dans le présent. Tous les écrits de Zéami⁶ sur la formation de l'acteur en témoignent.

Comment est-ce alors possible pour nous, en faisant quelques stages, même de longue durée, d'arriver à saisir la dimension cachée d'un art, produit d'un contexte culturel complètement différent du nôtre? On ne fait — dans la plupart des cas — qu'imiter. Et c'est normal. Car la *mimesis* est le principe même de notre esthétique. Basé sur la *métonymie* et la *métaphore*, l'art occidental est diamétralement opposé à celui de

⁵ Sur toutes ces notions, voir Roland Barthes, *l'Empire des signes*, Paris, Flammarion, coll. Champs 83; Louis Frédéric, *Japon: l'empire éternel*, Paris, Éd. du Félin, 1985; Shuichi Kato, *Histoire de la littérature japonaise*, tt. I et II, Paris, Fayard/Intertextes, 1985-1986.

⁶ Zéami, *la Tradition secrète du Nô*, Paris, Gallimard, 1960.

l'Orient basé sur l'*anaphore*, c'est-à-dire ce mouvement ascensionnel du visible vers l'invisible, de l'apparent au caché, du sensible à l'intelligible, et dont le symbole est le moyen principal. Mais un symbole ne s'emprunte pas, il se crée. Heureusement, certains l'ont compris.

La quête de l'Occident

C'est ainsi que le train siffle actuellement pour une troisième fois. Loin d'être express, ce voyage est lent et comporte plusieurs arrêts. Son but n'est plus la quête d'une Utopie ou d'une sortie de secours dont l'Orient serait le point de fuite, mais plutôt la quête de l'Occident. Le soleil du Levant est cherché cette fois pour donner du relief aux ombres de l'Ouest. Ce qui anime les passagers — dont Barba est le plus illustre — c'est le désir de comprendre les deux contextes culturels et les formes artistiques qui en découlent. Interroger et comparer pour faire sortir la différence et ayant cette dernière comme guide, pouvoir ouvrir une autre voie, propre à nous, mais enrichie par la connaissance de celle des autres.

Dans ce dernier voyage, Québec a pris sa place et ce n'est pas par hasard. Comme je disais au début, seul les personnes qui connaissent plus d'une culture sont capables d'effectuer cette comparaison enrichissante. Le Québec, par sa particularité, donne justement cette possibilité. Barba et ses collaborateurs, venant des quatre coins du monde, en sont un autre exemple.

Deux spectacles du théâtre de recherche se réfèrent explicitement à l'Orient: *la Trilogie des dragons* et *En attendant*. Révélateur de cette nouvelle voie est le fait que dans les deux spectacles, il n'y avait ni chinoiserie ni japonaiserie. Il y avait au contraire notre pays et les gens qui l'habitent avec leurs défauts, leurs qualités, leurs préjugés, leurs problèmes et leur histoire. La recherche de la Chine fabuleuse se faisait tout simplement, ici même, à travers les chinois qui habitent le Canada; ces gens que nous côtoyons tous les jours sans prendre le temps de les connaître. Il y a tellement des choses écrites sur la *Trilogie* qu'il est presque inutile d'y revenir. Cependant, ce qui reste de cette création magnifique, c'est surtout cette image exceptionnelle de l'union d'un homme et d'une femme, artistes-peintres qui, actualisant par leur amour le

Yin-Yang, réalisent du coup l'union de l'Orient et de l'Occident. On n'idéalise plus, on n'imite plus, on essaie de comprendre. Et cette compréhension se fait grâce à l'art. L'homme et la femme communiquent par la peinture, et c'est justement à travers la compréhension mutuelle de leur art que leur union se réalise. L'art, ainsi, ne se présente plus comme une simple expression mais elle revêt une fonction hautement significative pour l'avenir de notre monde, celle de moyen de compréhension au-delà des différences.

C'est l'art aussi qui constitue le point de départ du second spectacle. *En attendant* nous raconte l'histoire d'un peintre qui, après avoir fait son stage au Japon, pour étudier la pratique du *sumi-e*, revient au pays afin de mettre à l'oeuvre les connaissances acquises et avoir probablement la reconnaissance. Ce qu'il y a à la place, c'est l'incompréhension, le mépris et le chômage. Le *sumi-e* consiste à tracer d'un geste libre et instantané un dessin sur une très fine feuille de papier de soie qui a la propriété d'absorber l'encre. Le geste du *sumi-e* doit nécessairement être léger, aérien, spontané, car la moindre défaillance se trouve aussitôt sanctionnée par une tâche et annule le dessin. Jusqu'ici rien de compliqué. Une technique s'apprend toujours. Mais comment comprendre ce que le *sumi-e* implique? «L'art du *sumi-e* est l'art d'atteindre les limites. C'est agir, non sur la chose, mais sur l'âme, l'esprit de la chose. Agir, non pas avec la partie, mais avec le tout de son être...»⁷. L'innocent dessin *sumi-e* qui se trouve sur le fond de la scène, presque tout au long de la représentation, ne laisse deviner aucun de ces principes rigoureux qui le sous-tendent.

Notre artiste incompris et méconnu commence alors une pérégrination de ville en village à la recherche d'emploi. Au bout de ce voyage, il aura appris et pratiqué une chose: l'art de porter un peu d'attention aux autres, les écouter et recevoir humblement ce qu'ils ont à lui offrir. Les maîtres de cet enseignement particulier furent une chanteuse western, désespérément kitch et son compagnon sourd-muet. Trois langages se mélangent tout au long du spectacle et par leur échange continu, on passe graduellement de l'incompréhension totale et du mépris du début du

⁷ M. Random, *Japon: la stratégie de l'invisible*, Paris, Éd. du Félin, 1985.

spectacle à une sorte de communion presque magique, à la dernière scène. Le mot de la chanteuse, le geste du sourd-muet, le signe de l'artiste, malgré leur différence apparente de forme et de qualité, s'unissent pour former le chaînon manquant à l'équilibre de l'artiste et, comme par miracle, entre la chanson western et la pratique *sumi-e*, il n'y a plus de différence.

Les deux spectacles en question, par la référence à l'Orient, nous proposent la nouvelle voie de l'art: celle de la nécessité de comprendre et d'assimiler notre tradition en l'éclairant par celle des autres. On dirait que nos artistes, peut-être sans le savoir, pratiquent la démarche orientale par excellence qui consiste à faire un pas en arrière avant d'avancer sur la voie qui mène au *satori*. Dans cette optique, le spectacle le plus oriental des dernières années, et aussi surprenant que ça puisse paraître, est bien *Vinci* de Robert Lepage.

La quête de soi

Dans un entretien réalisé par la revue *Jeu*, Robert Lepage donne la définition suivante du créateur: «Un créateur est un peu comme un arbre qui s'impose dans la forêt. Pour qu'il puisse déployer ses feuilles, ses fruits, il faut que ses racines descendent profondément dans la terre»⁸. Même s'il qualifie cette définition comme «un peu Zen», je dirais qu'elle est totalement Zen, aussi bien que tout son entretien ainsi que son *Vinci*.

En effet, par un voyage spatio-temporel à la recherche de ses racines enfouies dans la terre européenne, le créateur (Robert Lepage ou bien le jeune photographe Philippe), à l'instar d'un véritable *waki*⁹, traverse des carrefours géographiques et culturels en nous livrant ses visions du passé, substance même de ce spectacle. De cette confrontation aux modèles et oeuvres du passé résulte une nouvelle forme de vision sur les choses conduisant l'artiste à une réévaluation de ses rapports au

⁸ Cahiers de théâtre *Jeu*, 1987.1, n° 42, p. 114.

⁹ *Waki*: personnage secondaire du Nô. Sa présence est pourtant indispensable car tout ce qui se passe sur la scène sont ses visions.

monde actuel. Il est connu¹⁰ que cette réévaluation constitue l'objet même du Zen et que ce regard nouveau sur le monde est la voie du *satori* dont le but ultime tend à la révélation de soi.

Vinci nous rend justement témoins de la traversée de cette voie vers l'arrière, vers la source, étape indispensable pour celui qui veut vraiment aller vers l'avant. Philippe, le jeune photographe de la fable en quête d'absolu et d'intégrité, pense que ses confusions d'esprit seront dissipées par les réponses que le grand maître de la Renaissance donnera à ses questions. Lors de leur rencontre, moment culminant du spectacle, nous assistons à une passionnante illustration de ce qui, dans le Zen, est appelé *modo* (littéralement: demande et réponse¹¹) et qui, loin de toute explication logique ou intellectuelle, invite le novice à une perception intuitive, donc personnelle de la vérité, de sorte que la réponse du maître paraît comme n'ayant aucun rapport avec la question posée. En effet, aux questions angoissantes de Philippe sur l'art, sur son utilité et sur l'intégrité de l'artiste, Léonard, à l'instar d'un maître Zen, répond:

«Écoute, petit, veux-tu savoir ce qui me préoccupe en ce moment? Je vais te le dire, ce qui me préoccupe. Je suis préoccupé par le fait que tu mobilises ce maudit miroir depuis une vingtaine de minutes. Tu n'es pas seul ici, hein. C'est un bain public...»

Si l'on compare cette réponse à celle du maître Jôchu (choisie parmi beaucoup d'autres exemples donnés¹²), nous constatons que toutes les deux ne servent ni à expliquer ni à répondre logiquement, mais plutôt à choquer en vue de produire une sorte de «catastrophe mentale», seule capable de renverser toute construction artificielle de l'esprit, toute considération univoque du monde extérieur.

Philippe, après avoir subi cette catastrophe mentale suscitée par la réponse inattendue du maître, accède à un autre état mental, libéré des

¹⁰ D. T. Suzuki, *op. cit.*, p. 114.

¹¹ *Ibid.*, p. 115.

¹² *Ibid.*, pp. 115-123.

vieilles accumulations de l'intellect. Le bain qui s'ensuit montre, symboliquement, ce changement d'état qui, comme un éclair, «illumine»¹³ le jeune artiste à la recherche de la vérité. Car le Zen enseigne que lorsqu'on arrive à se libérer de l'aveuglement logique, on peut devenir maître de soi-même et du monde¹⁴. La quête de l'artiste est presque à sa fin: «Je suis venu, j'ai vu, il me reste à vaincre». Vaincre ses peurs, ses contradictions afin de pouvoir se connaître et atteindre son idéal artistique. Celui qui comprend a des ailes, nous dit la vieille tradition brahmanique. Au terme de son voyage, Philippe se voit effectivement investi d'ailes à l'aide desquelles il entreprend un autre voyage — cette fois vers l'avant — vers les aires supérieures de la création.

¹³ *Ibid.*, p. 123: le *satori*, c'est l'éclair soudain d'une nouvelle vérité dans notre conscience, que l'on n'avait même pas imaginée jusqu'alors. C'est une sorte de catastrophe mentale...

¹⁴ *Ibid.*, p. 123.