

Pourquoi l'anthropologie théâtrale? Entretien avec Nicola Savarese

Josette Féral

Number 68, 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29274ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Féral, J. (1993). Pourquoi l'anthropologie théâtrale? Entretien avec Nicola Savarese. *Jeu*, (68), 119–133.

Pourquoi l'anthropologie théâtrale?

Entretien avec Nicola Savarese*

Pouvez-vous définir ce qu'est l'anthropologie théâtrale?

Nicola Savarese — Si je dois répondre objectivement et, en même temps, sur le plan personnel, je dirais que l'anthropologie théâtrale est une «école du regard» incarnée dans l'ISTA — International School of Theatre Anthropology —, dirigée par Eugenio Barba qui l'a fondée et qui, en fait, a inventé le domaine de la recherche. Avec lui, pendant plusieurs sessions publiques de l'école, j'ai appris à voir certaines choses qui jusqu'alors n'étaient pas très claires dans mon travail d'historien et surtout de spectateur de théâtre.

Oui, les comédiens ont certaines techniques de travail pour pratiquer leur métier, mais il faut encore voir comment tout cela se fait et se développe, le voir pendant le processus de création. Cela donne une tout autre vision du travail du comédien. Nous vivons à une époque technologique, et il entre en jeu, dans les théâtres, outre les comédiens, plusieurs interférences d'ordre visuel : mais l'acteur est toujours au centre de l'intérêt du spectateur. Quand on regarde certains comédiens jouer, on se rend compte qu'il y a des

constantes du jeu, que certains principes sont à la base des techniques du corps et qu'au fond, le théâtre, c'est toujours quelque chose qui «habite l'homme» et non l'inverse. Les techniques du jeu «s'incarnent» dans le corps du comédien. Donc, l'anthropologie théâtrale est pour moi une école qui me permet de plonger dans le travail du comédien, dans les techniques du jeu telles qu'il les pratique dans les différentes cultures théâtrales du monde.

* Professeur d'Histoire du théâtre à l'université de Lecce (Italie) et invité au Département de théâtre de l'UQAM en 1993.

Danse des oppositions dans le corps de la danseuse balinaise. Photos : Nicola Savarese.



Vous expliquez par là le mot «anthropologie». Mais quelle différence faites-vous entre l'anthropologie et l'anthropologie théâtrale?

N. S. — Il y a effectivement un problème de définition, mais Barba a écrit très clairement à ce propos que l'«anthropologie théâtrale» n'est pas l'«anthropologie du théâtre». Il veut dire par là qu'il n'effectue pas le même travail que les anthropologues sur les civilisations dites primitives ou traditionnelles; l'anthropologie théâtrale ne s'intéresse pas aux formes du théâtre ou des danses traditionnelles dans leur contexte socioculturel. Cette discipline étudie l'homme en situation de représentation : les comportements, les attitudes, les postures de l'acteur pendant son jeu. Certaines traditions théâtrales, celles qui utilisent la codification du jeu, ont bâti une véritable culture de la présence scénique du comédien et cette culture, qui est complexe, a deux faces : la face technique du jeu corporel — et de son apprentissage — et la face du mental — et de son imaginaire — qui se manifestent dans la représentation autrement que dans la vie quotidienne.

La notion d'«anthropologie théâtrale» est apparue vers quelle époque?

N. S. — À la fin des années soixante-dix, à travers la recherche d'Eugenio Barba.

Vous mentionnez Eugenio Barba, qui est donc le fondateur de cette nouvelle «science», pourrait-on dire. Mais, il n'est pas seul. D'autres chercheurs se sont joints à lui. Quels sont les gens qui travaillent aujourd'hui dans ce domaine?

N. S. — La question que vous me posez est passionnante. Eugenio Barba a en effet été un grand moteur : il a été et est toujours metteur en scène et directeur de l'Odin Teatret, c'est-à-dire d'une entreprise artistique qui dure encore après trente ans, sans interruption, et qui fonctionne à différents niveaux — spectacles, promotions culturelles, ISTA, activités diverses pour la ville d'Holstebro, au Danemark, où il a ses locaux permanents... Mais Eugenio voyage toujours, même s'il est assis, immobile. C'est un grand dévoreur de livres et il écrit beaucoup. Un jour, au début des années soixante-dix, il a rencontré un groupe de chercheurs italiens, pour la plupart professeurs d'histoire du théâtre à l'université, un groupe qui existait bien avant qu'Eugenio ne le connaisse. Ce groupe s'est distingué par le fait qu'il considérait l'histoire du théâtre à partir du point de vue du processus théâtral, des processus créatifs et non seulement du point de vue de la littérature théâtrale et du «spectacle comme produit». Maintenant ces chercheurs sont réunis autour d'une revue qui s'appelle *Teatro e Storia*. Donc ce groupe a trouvé, dans les recherches de Barba et surtout dans l'anthropologie théâtrale, un écho à son travail. Il s'agit là de la dimension

L'anthropologie théâtrale ne s'intéresse pas aux formes du théâtre ou des danses traditionnelles dans leur contexte socioculturel. Cette discipline étudie l'homme en situation de représentation : les comportements, les attitudes, les postures de l'acteur pendant son jeu.

Au fond, le mot «dramaturgie» veut dire «drame en action», et chaque comédien qui vient du théâtre codifié a intégré cette dramaturgie dans la partition de ses actions physiques.

personnelle, toujours importante à mon avis pour les tournants décisifs de la recherche.

Sur le plan historique, on peut dire qu'il y a eu plusieurs expériences dans notre siècle — Stanislavski, Copeau, Dullin, Meyerhold, Decroux... jusqu'à Grotowski — qui constituent le fil conducteur de la recherche théâtrale sur l'art du comédien. Ces artistes-chercheurs se sont cassé la tête pour trouver un pont entre la technique du corps et celle du jeu, pour circonscrire la présence scénique de l'acteur : ils sont, surtout à travers leurs livres, les ancêtres vénérés de l'anthropologie théâtrale.

Mais on peut dépasser les limites de notre culture occidentale et voir que les traditions théâtrales d'Asie ont eu les mêmes problèmes que les nôtres et qu'il y a aussi une «histoire des antécédents» de l'anthropologie théâtrale, une histoire d'une très longue durée où ont eu lieu de véritables échanges de techniques de jeu à l'intérieur même du continent eurasiatique. Ce que j'ai constaté dans mon dernier livre *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, c'est qu'il y a plusieurs techniques *similaires* à la base du travail des comédiens tant dans le théâtre occidental que dans le théâtre asiatique et que ces techniques ont beaucoup voyagé à travers l'Eurasie.

En dehors de l'Italie, quels autres chercheurs travaillent dans le domaine de l'anthropologie théâtrale?

N. S. — Les Italiens ont été les premiers à tisser des liens entre les cultures théâtrales du passé et les nouvelles questions que pose l'anthropologie théâtrale. Ce n'est pas seulement une grande histoire d'amitié avec Barba et les acteurs de l'Odin Teatret : il s'agit d'une complicité fondée sur des intérêts communs. Et il est très intéressant de voir cette complicité dans le milieu du théâtre alors qu'on parle souvent de compétition ou

Étienne Decroux :
le déséquilibre.
Photo : Nicola Savarese.



d'incompréhension entre les théoriciens et les praticiens.

Après le groupe de *Teatro e Storia* — Fabrizio Cruciani, Ferdinando Taviani, Claudio Meldolesi, Franco Ruffini et d'autres —, plusieurs chercheurs, ainsi que certains spécialistes du théâtre d'Asie, ont travaillé dans le domaine. Il y a surtout les maîtres asiatiques : Sanjukta Panigrahi, danseuse Odissi, Katsuko Azuma, danseuse de Buyo, I Made Bandem, acteur balinais, mais il y a aussi des professeurs comme Patrice Pavis, Jean-Marie Pradier, Monique Borie, Richard Schechner...

Richard Schechner n'a participé qu'à deux rencontres, mais il a signé des textes dans notre ouvrage de référence, *Anatomie de l'acteur*. À mon avis, le travail de Schechner touche la recherche anthropologique. Il s'intéresse aux rituels, aux différents systèmes qui sont à l'œuvre dans la performance, c'est-à-dire à tout ce qui a trait à la théâtralisation. Mais je le situerais plus volontiers dans le domaine de la sociologie que dans celui du théâtre, même si je trouve qu'il est aussi un théâtrologue.

Vous parlez beaucoup de rencontres, celles qui ont lieu dans le cadre de l'ISTA. Cette école se réunit, je crois, chaque année et elle le fait sur des sujets thématiques?

N. S. — Oui presque chaque année. C'est toujours Eugenio qui fixe le thème de la séance suivante. Le plus difficile est de trouver un endroit qui puisse accueillir une activité multiforme. Mais comme ces rencontres programment toujours de grands spectacles d'artistes qui viennent d'Asie ou d'acteurs de l'Odin Teatret, les représentations données dans la semaine qui suit les rencontres permettent de recueillir des fonds.

Les horaires des rencontres de l'ISTA sont rigoureusement établis : outre les rencontres officielles, on réserve toujours une plage ouverte pour la tenue de certaines réunions, certains rendez-vous de petits groupes parmi ceux qui participent au colloque, bref un espace libre où les choses qui se passent proviennent de questions plus personnelles que celles qui touchent la collectivité hétérogène — maîtres, comédiens, metteurs en scène, chercheurs, professeurs... Cet espace est très important pour que chacun puisse partager des expériences, pour que

La danseuse Odissi,
Sanjukta Panigrahi,
à l'ISTA de Volterra
(Italie, 1980).
Photo : Nicola Savarese.



Dans notre travail quotidien, nous essayons d'utiliser le moins d'énergie possible pour obtenir le maximum de résultat. Au théâtre, c'est exactement le contraire : l'acteur cherche un résultat spécifique en déployant une énergie extra-quotidienne. Cette énergie vient de la technique.

l'on puisse donner des informations et observer certains aspects du travail qui se fait dans les différentes parties du monde d'où proviennent les participants à l'ISTA. Cela crée souvent des « tempêtes d'idées ». En vérité, c'est l'un des moments les plus intéressants des rencontres.

Une partie des rencontres de l'ISTA est réservée aux démonstrations faites par des comédiens. Ils viennent tous des théâtres aux formes dites codifiées, c'est-à-dire ceux où les acteurs ont une partition physique aussi définie qu'une partition musicale : comme par exemple les acteurs du théâtre Kabuki, de la danse Odissi, de l'Opéra de Pékin, de Bali. Mais il y a aussi des comédiens « codifiés » qui viennent de la culture occidentale comme les mimes, les chanteurs d'opéra, les danseurs classiques. En analysant les formes

des théâtres codifiés il est possible de voir clairement les principes de l'anthropologie théâtrale qu'Eugenio Barba a découverts dans les différentes cultures.

À présent, les rencontres de l'ISTA commencent à changer un peu. La dernière, celle de Fara Sabina, par exemple, était dédiée à la dramaturgie : mais, encore une fois, il ne s'agit pas d'une « dramaturgie littéraire » mais plutôt d'une « dramaturgie du comédien ». Au fond, le mot « dramaturgie » veut dire « drame en action », et chaque comédien qui vient du théâtre codifié a intégré cette dramaturgie dans la partition de ses actions physiques.

Il n'y a pas de différence entre l'Orient et l'Occident

Ce qui est frappant dans l'anthropologie théâtrale, c'est que vos références sont souvent puisées à l'Orient. L'un des éléments de réponse c'est, comme vous venez de le dire, que le théâtre en Orient est très codifié, mais y a-t-il d'autres raisons? Pourquoi aller chercher du côté de l'Orient? Comment pouvez-vous déduire, de vos observations, des règles valables pour l'Occident?

N. S. — Cette question est au centre, non seulement de l'anthropologie théâtrale, mais aussi d'une histoire du théâtre qui va être renouvelée justement par le fait qu'il n'y a pas, en ce qui concerne le métier théâtral, de vraies différences entre l'Orient et l'Occident.

Il y a des différences, bien sûr, mais du côté de la « couleur locale », de la surface, c'est-à-dire du côté des costumes, des scénographies, des accessoires de scène, des différentes traditions sociales, religieuses et mythologiques qui sont à la base des histoires racontées. Mais en ce qui concerne le métier du comédien, sur le plan de sa relation avec le spectateur — quelqu'un qui paie un billet non pas pour *avoir* quelque chose mais pour *voir* quelque chose —, les théâtres codifiés ressemblent aux autres; les comédiens gaspillent leur énergie pour les mêmes raisons : conquérir et fasciner le spectateur à travers un corps étincelant.

Regardons de plus près l'Orient. En Asie, le billet payé pour voir un spectacle donne le droit de voir une grande dépense d'énergie. Cette dépense est d'ailleurs perçue, par les

spectateurs occidentaux également, non seulement comme un gaspillage d'énergie physique mais aussi comme une grande plongée dans de grands tableaux vivants, pleins de couleurs et de fantaisies, pleins d'une force qui frappe l'imagination par les sens. Même si le spectateur ne connaît pas l'histoire racontée sur scène, il reçoit le jeu du comédien comme une grande stimulation à l'épine dorsale. On ne comprend pas l'histoire, mais on saisit tout : et on saisit tout à un niveau qui n'est pas celui de l'histoire racontée sur scène mais celui de la fascination qu'exerce le comédien sur le spectateur par une certaine énergie qu'il déploie.

Nous nous sommes interrogés sur cette énergie et nous avons découvert qu'elle n'était pas seulement le fait des comédiens asiatiques; on peut aussi retrouver cette force dans notre tradition, dans l'histoire même du théâtre occidental. Elle existe dans certaines manifestations de «théâtre physique» comme la commedia dell'arte, ou bien en particulier chez des comédiens comme Eleonora Duse, Étienne Decroux ou Dario Fo, ou encore dans les ensembles de Stanislavski ou de Meyerhold. Au fond, Grotowski n'a fait qu'un seul spectacle pour lequel il est très renommé : *le Prince Constant*. Mais ce spectacle est inscrit dans notre mémoire surtout à cause du jeu pénétrant et secouant de son interprète principal, Ryszard Cieslak. Son jeu dépasse même le travail du metteur en scène, et cette fascination dépend, bien sûr, du talent du comédien, mais surtout de l'énergie qui se dégage du corps de l'acteur. Or l'énergie de Ryszard Cieslak est de la même qualité que celle d'un grand comédien de l'Opéra de Pékin comme l'a été, par exemple, Mei Lanfang.

Il y a un chemin de la soie pour les comédiens

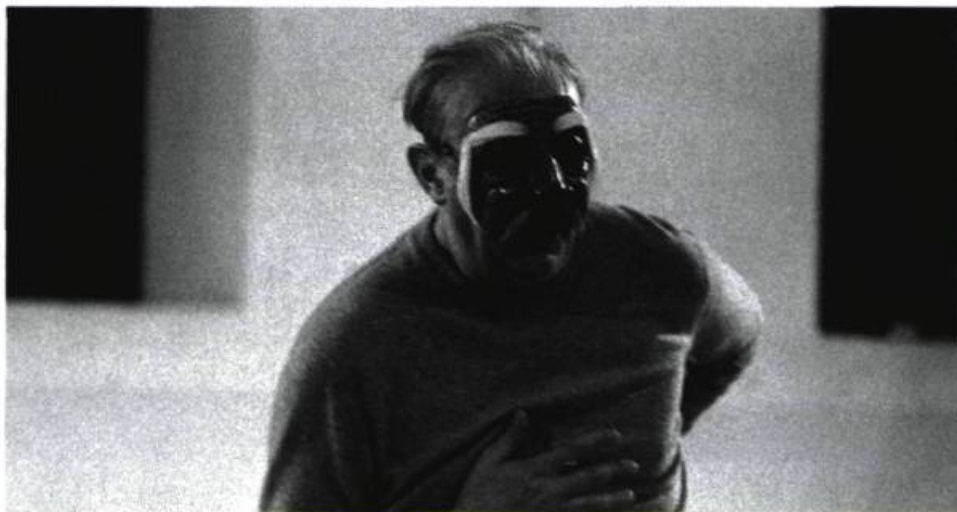
Vous disiez tout à l'heure qu'il n'y a pas de vraie différence entre l'Orient et l'Occident. Vous avez montré, lors d'une conférence, une série de postures prises dans le jeu du comédien oriental et d'autres dans la commedia dell'Arte. Leurs ressemblances étaient frappantes. Est-ce que le parallèle se situe surtout sur le plan corporel?

N. S. — Cette question s'inscrit vraiment dans mon domaine de travail en tant qu'historien. J'ai découvert dans l'histoire du théâtre une Route de la Soie des acteurs. Dans l'Antiquité, de grands échanges avaient lieu entre l'Orient et l'Occident à l'intérieur de l'Eurasie. Jusqu'à l'époque du colonialisme européen, les comédiens ont toujours voyagé : comme l'ont fait les mimes-danseurs de la Syrie devenus esclaves dans la Rome antique, ou les comédiens-jongleurs envoyés par les rois de l'Asie Centrale en guise de cadeaux destinés aux empereurs de Chine.

Ces mimes et ces jongleurs ont diffusé leurs techniques dans toute l'Eurasie, non seulement les techniques corporelles mais aussi les techniques musicales, les instruments, les contes. Ils n'ont pas laissé beaucoup de traces parce que, dans ce temps-là, ils étaient illettrés, et surtout parce que leur travail, sur le plan technique, n'intéressait que leurs semblables. Il ne faut pas oublier que le théâtre,

[...] dans notre civilisation, nous avons oublié certaines sources et ressources qui se situent dans la phase d'apprentissage des techniques théâtrales. [...] nous ne sommes plus des chasseurs, des soldats et des conquérants «physiques». Nous ne connaissons plus les ressources corporelles, nous les avons perdues.

Dario Fo portant un masque balinais pendant une démonstration de travail, à l'ISTA de Volterra (Italie, 1980).
Photo : Nicola Savarese.



jusqu'au XVIII^e siècle, était un divertissement pour le public et, pour les comédiens, une technique qui relevait de la transmission orale. Ce n'est qu'aujourd'hui que le théâtre est considéré comme de la «culture» et produit des «vestiges» écrits. Donc, il n'est resté aucun vrai témoignage de ces déplacements, mises à part les nouvelles de leur avènement. Cependant, cette Route de la Soie des comédiens existe et traverse toutes les cultures : chrétienne, islamique, hindouiste, chinoise et même japonaise, c'est-à-dire jusqu'en Extrême-Orient.

Au-delà de ces traversées historiques, on a la sensation très nette, même aujourd'hui, que le milieu théâtral n'a pas de frontières, qu'il constitue une petite ville où tout le monde se connaît. Et cela ne tient pas simplement au fait que nous sommes des fils d'Adam, ou que les comédiens ont tous deux jambes, deux bras et une tête... Pour fasciner le spectateur, chaque acteur parcourt le même chemin, c'est-à-dire engage certaines énergies extra-quotidiennes qui font que le spectacle est comme une synthèse de la vie, mais à un degré beaucoup plus fort, beaucoup plus dense que la vie. Cela ressemble à l'alchimie du charbon qui se transforme en diamant. C'est pour cela que différentes cultures, même si elles sont issues de différents modes de vie, de différents dogmes religieux ou politiques, ont presque toujours cherché la même voie pour aller vers le spectateur, le fasciner et exalter sa vision du monde.

Un mot revient souvent dans les textes que vous mentionnez, c'est le mot «énergie». Pouvez-vous définir de quelle énergie vous parlez? Qu'est-ce que l'énergie? Est-ce quelque chose d'inné? L'acteur peut-il la créer?

N. S. — Oui, c'est un mot piège, comme tous les mots qui veulent tout dire et donc ne rien dire. Il faut définir de quoi il s'agit. J'ai déjà dit que sur scène, il y a «gaspillage» des énergies. En fait, c'est quelque chose qui dépasse l'énergie quotidienne. Dans notre travail quotidien, nous essayons d'utiliser le moins d'énergie possible pour obtenir le maximum de résultat. Au théâtre, c'est exactement le contraire : l'acteur cherche un

résultat spécifique en déployant une énergie extra-quotidienne. Cette énergie vient de la technique. Bien sûr, le comédien a appris des techniques : mais comment lui est-il possible de faire ce passage du quotidien à l'extra-quotidien?

Lorsqu'un acteur oriental commence une démonstration de travail scénique, ce qui nous frappe c'est que quelque chose s'allume dans son corps : il passe soudainement d'un état neutre à un état très puissant de présence scénique. Comment est-ce possible de faire ce passage aussi rapidement? En fait, le comédien a acquis, pendant l'entraînement, cette énergie qui lui permet d'atteindre à ce maximum de présence scénique. C'est là, pendant l'entraînement, que les choses se passent vraiment. Un comédien qui, depuis le début de sa carrière théâtrale, passe plusieurs années à s'entraîner, finit par «jouer» d'une façon presque automatique, même s'il n'y a pas d'automatisme là-dedans : l'acteur devient une «machine théâtrale», une «machine organique» capable d'allumer soudainement un courant d'énergie à plusieurs niveaux.

En effet, par un entraînement très rigoureux, l'acteur oriental arrive à danser, à chanter, à faire de l'acrobatie, à dire un poème, à jouer des instruments musicaux. C'est un comédien complet. C'est ce qu'on découvre en allant en Asie, quand on voit certains spectacles qui constituent une sorte de synthèse du théâtre : l'Opéra de Pékin, le Kabuki, les danses de l'Inde; il y a là toutes les potentialités et les richesses du jeu théâtral. D'où la nécessité pour un comédien asiatique de s'entraîner toujours. Pourquoi n'y a-t-il pas chez nous un entraînement aussi rigoureux? L'histoire est longue...

Donc, la notion d'énergie est orientale?



L'Odin Teatret dans une parade à Lima (au Pérou). Organisation et improvisation du comédien du théâtre de rue.
Photo : Tony d'Urso.

Présence scénique et énergie sont deux
façons de nommer la même chose : ne pas
être ennuyeux aux yeux du spectateur.

N. S. — Elle existe aussi chez nous, cette notion, mais il y a différentes façons de l'étiqueter. Et comme je dis : le poison n'est pas dans le contenu, il est dans l'étiquette. Lorsqu'on dit à un acteur : «Il faut que tu engages plus d'énergie», c'est la voie directe mais cela ne veut rien dire. Et alors, l'acteur se contracte, devient nerveux, commence à s'exprimer comme un forcené... Il y a d'autres moyens pour arriver à faire se dégager l'énergie du comédien. Un

entraînement rigoureux, bien sûr, qui ne se situe pas seulement au niveau corporel, mais fait aussi appel à la voix, au chant, aux instruments musicaux.

On peut aussi penser à l'improvisation. L'improvisation, c'est la capacité d'inventer du comédien, car l'invention n'est pas le monopole du metteur en scène. Le comédien lui aussi invente : il peut inventer ses actions physiques, son costume, ses textes, les accessoires avec lesquels il va jouer sur scène. Tout cela crée différents cercles de confiance au centre desquels se trouve le comédien; tout cela constitue comme une auréole de forces qui bouge sur la scène et qui fait que le comédien, au centre, devient plus grand que son corps même et dégage une «autre énergie».

Ce que je comprends, c'est que l'énergie n'est pas un acquis, qu'il s'agit de quelque chose qui se développe, que l'on acquiert, que l'on apprend à produire sur la scène. Comment apprend-on à développer cette énergie, à la canaliser?

N. S. — En réalité, il s'agit, pour les comédiens, de maîtriser l'énergie. Comme quelqu'un qui dompte tous les chevaux qu'il a en lui. Quand on tente de faire sortir sa force, il faut aussi savoir la maîtriser, la canaliser. Cela relève de la discipline personnelle, de la rigueur de l'acteur. Il faut aussi compter avec le temps : c'est quelque chose que l'on apprend jour après jour. On ne peut en faire l'acquisition d'un coup comme d'un objet qu'on achète au marché. Parfois, il arrive que quelque découverte allume subitement le travail de l'acteur : il s'en aperçoit, et cela lui fait faire un petit saut. Mais l'essentiel, il l'apprend jour après jour. En réalité, le voyage d'apprentissage qu'accomplit le comédien est très long. Il ne s'agit jamais pour lui d'une course. C'est un travail qu'il doit bâtir pendant des années pour découvrir son potentiel.

L'acteur a également besoin que quelqu'un le regarde de l'extérieur et oriente son travail. Le metteur en scène est le premier témoin du travail du comédien. C'est Grotowski qui l'a affirmé, et cette fonction de témoin me semble très importante. Le metteur en scène, jour après jour, doit faire l'analyse du travail accompli, faire des suggestions et donner certains renseignements. En réalité, le metteur en scène devrait être le miroir fidèle de l'acteur.

Aidé par l'entraînement et par ce regard extérieur, le comédien peut consacrer ses efforts au processus, qui est bien plus important que le produit. Pour cela, il faut retourner aux sources. Or, dans notre civilisation, nous avons oublié certaines sources et ressources qui se situent dans la phase d'apprentissage des techniques théâtrales. Les sources corporelles, d'abord : nous ne sommes plus des chasseurs, des soldats et des conquérants

«physiques». Nous ne connaissons plus les ressources corporelles, nous les avons perdues. Bien sûr, il y a certains endroits où l'on fait du yoga et où l'on apprend les arts martiaux, mais on les associe à des cours de gymnastique. Il y a, dans ces techniques, un aspect qui dépasse le corporel, et nous avons perdu ce secret.

C'est justement là-dessus que portent les travaux actuels de Grotowski. Tout le monde dit qu'aujourd'hui Grotowski ne travaille plus dans le domaine du théâtre : ce n'est pas vrai. Il est allé voir quelles sont les sources du théâtre dans toutes les cultures qui ont gardé les techniques physiques, afin de trouver les ressources profondes du corps, pour découvrir ce que l'être humain peut vraiment faire tout seul avec lui-même.

L'anthropologie théâtrale s'adresse aux metteurs en scène d'abord

Vous avez mentionné précédemment que l'acteur avait une «certaine présence» sur scène. L'anthropologie théâtrale se penche-t-elle sur ce concept de présence de l'acteur?

N. S. — Oui. Barba, au début, cherchait à donner aux comédiens déracinés, peut-être blessés par certaines mauvaises expériences ou habitudes du théâtre contemporain, non seulement une confiance dans une formation autodidacte, mais aussi les moyens pour revenir jouer avec une autre conscience du travail. C'est pour cela qu'à mon avis l'anthropologie théâtrale s'adresse d'abord aux metteurs en scène : à des metteurs en scène qui peuvent devenir témoins du travail du comédien.

Le texte, s'il en existe un avant que les comédiens ne le disent, doit être considéré comme de l'argile à remodeler pour chaque nouvelle présentation à la scène.

Mais l'anthropologie théâtrale s'adresse surtout aux comédiens qui, en Orient comme en Occident, sont enfermés dans des formes «parfaites» et ne peuvent les dépasser : les mimes, les danseurs classiques ou les acteurs du nô, par exemple. Le mime, la danse classique, le nô sont des arts perfectionnés qu'on ne peut perfectionner davantage. Les acteurs sont dans un cul-de-sac et c'est pour cela qu'ils cherchent aujourd'hui la façon de sortir du carcan de leur «forme». L'anthropologie théâtrale peut les aider à conserver certains principes, toujours valables à l'intérieur de l'artisanat théâtral.

Mais pour revenir à votre question sur la présence, on peut dire que présence scénique et énergie sont deux façons de nommer la même chose : ne pas être ennuyeux aux yeux du spectateur.

Dans Anatomie de l'acteur, vous parlez beaucoup de la pré-expressivité pour désigner une expressivité de l'acteur présente avant même tout désir de signifier. Cette pré-expressivité vient-elle de la forme?

N. S. — C'est un mot clé, mais on ne peut pas départager la pré-expressivité de l'expressivité. La première n'existe que comme une ombre, qui existe justement à cause de la chose dont elle est l'ombre... La pré-expressivité est liée à certaines formes acquises par le comédien avec son corps pendant l'entraînement. En analysant tous les mouvements, toutes les postures, tous les gestes des théâtres codifiés, c'est-à-dire toutes les formes qui

se répètent avec précision dans le jeu du comédien, on découvre que ces formes ont leur point d'appui sur deux ou trois *principes généraux*. Il semble que ce soit comme des constantes dans le théâtre des différentes cultures. Par exemple, le comédien cherche à déséquilibrer son corps tout en gardant l'équilibre, comme dans la danse classique ou dans le Kabuki. Ou bien le comédien fait une série d'oppositions avec son corps : il regarde d'un côté pendant que ses bras vont de l'autre, comme dans l'Opéra de Pékin ou dans le mime. Ces oppositions présentent aux spectateurs plusieurs lignes obliques beaucoup plus intéressantes à voir que des lignes droites.

Or ce déséquilibre ou ces oppositions n'expriment rien : ils existent comme une structure pré-expressive justement, qui va modeler une expression qui dépend du contexte, de l'Histoire, comme les sinuosités de la rivière modèlent le courant qui coule. En adoptant ces formes, le comédien est expressif malgré lui.

La danseuse de Buyo,
Katsuko Azuma.
Photo : Nicola Savarese.



Serait-il exact de dire que l'anthropologie théâtrale recherche les lois fondamentales du théâtre? Ces lois sont au nombre de trois, dit Barba. Est-ce que ces lois sont les seules? Et n'est-ce pas un a priori dangereux de chercher des lois identiques pour toutes les formes du théâtre?

N. S. — Nous avons beaucoup discuté ce point-là pour trouver des termes par lesquels identifier ces *principes constants*. Grotowski a cherché un mot plus pratique, et il a proposé *lois pragmatiques*. Mais il ne faut pas tomber dans le piège des mots. Le présupposé de cette appellation, c'est qu'il existe des constantes dans le travail des comédiens des théâtres codifiés, des *principes* qui reviennent tout le temps et qu'il faut connaître. Ces lois constituent comme un point de départ pour comprendre la façon de fonctionner de la présence scénique. Pour voir la différence entre *lois universelles* et *lois pragmatiques*, il faut revenir à l'Histoire. On parle aussi des *lois universelles* du théâtre affirmées dans *la Poétique* d'Aristote : mais en réalité, Aristote n'a pas défini comme étant des *lois* les unités de lieu, de temps et d'action. Il a simplement constaté que dans les tragédies de différents auteurs de son époque, il y avait certaines constantes. C'est l'analyse postérieure de *la Poétique* qui en a tiré trois *lois universelles* comme des recettes

pour «faire du théâtre». Et c'est là que les choses n'ont pas marché : à cause des recettes.

Aujourd'hui, bien que nous ayons dépassé *la Poétique* d'Aristote pour faire du théâtre, le théâtre fait l'addition de ses acquis, et il faut bien tenir compte du temps, du lieu et de l'action quand nous faisons la mise en scène d'un spectacle; même si nous n'utilisons pas les recettes, les règles des unités. Aristote a été le premier à parler de ces constantes, dont nous devons prendre conscience même si nous faisons un théâtre post-aristotélicien. Et c'est ce que fait l'anthropologie théâtrale : il faut se rendre compte qu'il existe, dans plusieurs cultures théâtrales, certaines constantes, certains principes qui sont à la base du travail du comédien. Il faut prendre conscience de ces principes au-delà des surfaces culturelles qui les cachent. Il ne s'agit pas de *lois universelles*, mais plutôt de lois pragmatiques : elles n'existent que pour apprendre à voir, constater le théâtre qui est déjà fait. Après, pour faire du théâtre, il faut les oublier.

Les grands textes ne sont que les traces de spectacles qui les ont précédés

La recherche de ces lois porte essentiellement sur la formation de l'acteur, sur l'acteur en mouvement, l'acteur en action. Elles s'attardent moins sur l'analyse du rapport entre le texte et l'acteur. Est-ce une phase qui va venir? Comment se greffe le travail de l'acteur sur le texte puisqu'en Occident ce dernier est central à la représentation, alors qu'en Orient, la dramaturgie repose sur un récit quasi immuable? Comment l'anthropologie théâtrale peut-elle créer ce lien entre le texte et le corps de l'acteur?

N. S. — Il faut préciser ce que nous entendons par «texte». Si quelqu'un écrit une pièce chez lui, celle-ci existe en elle-même sans que n'existe la chose la plus importante pour le théâtre, c'est-à-dire le comédien disant ce texte. L'auteur va alors donner ce texte au



Eugenio Barba à l'ISTA,
pendant une démonstration
avec une danseuse balinaise.
Photo : Nicola Savarese.

comédien mais, en réalité, pour faire du bon travail, il lui faut travailler le texte avec le comédien. Ce texte ne devrait pas exister *a priori*. Il ne devrait apparaître qu'*a posteriori*, après la représentation.

Si l'on observe encore une fois l'histoire du théâtre, si l'on regarde le processus de travail, tous les textes de théâtre les plus importants, de Molière à Shakespeare, de Pirandello à Tchekhov, de Lope de Vega à Dario Fo, sont passés par les comédiens *avant* d'en arriver à être des textes écrits. Ce sont des textes qui ont été rédigés *après le spectacle*. Autrement dit, ces textes n'existeraient pas s'ils ne faisaient pas référence aux spectacles qui les ont générés. Ils ne sont en réalité que des traces de spectacles qui ont été produits. Donc, ces textes n'existent pas en eux-mêmes : il faut les traiter

Ce n'est pas le comédien qui donne forme au spectacle, c'est le cerveau du spectateur.

comme des traces. On ne peut pas refaire *Hamlet* comme Shakespeare l'a écrit : il faut le «travailler» de nouveau, avec des coupures, des ajouts, des remaniements...

Serait-il possible de dire que le texte ne doit pas être premier, tout comme le personnage ne devrait pas être quelque chose de premier dans le travail du comédien?

N. S. — Effectivement. Il faut toujours regarder les conditions concrètes de travail. Si je n'ai pas d'argent, si je ne dispose que de cinq comédiens pour une production et si je veux jouer Shakespeare ou Pirandello, il faut que ces cinq comédiens jouent plusieurs rôles, peut-être même des rôles qui ne sont pas de leur sexe.

Aux plus grandes époques du théâtre, le texte était un résultat, quelque chose qui se produisait, se créait pendant les répétitions et les représentations et qui passait d'un comédien à l'autre en tant que les-mots-que-disent-les-acteurs : après, il devenait une œuvre littéraire qui était imprimée. Le texte doit donc être réinventé par les comédiens, devenir de nouveau quelque chose qui leur est très personnel, même si parfois les formes et les contenus sont déjà empruntés aux auteurs d'aujourd'hui ou du passé. Les textes de Dario Fo sont joués à travers le monde; pourquoi? Parce qu'au fond ce ne sont pas des textes figés, mais des matériaux à travailler. Le texte, s'il en existe un avant que les comédiens ne le disent, doit être considéré comme de l'argile à remodeler pour chaque nouvelle présentation à la scène.

Ce n'est pas le comédien qui donne forme au spectacle, c'est le cerveau du spectateur

La question du personnage, qui est centrale à la formation du théâtre en Occident, amène la question de l'émotion. La formation stanislavskienne lie le personnage à l'émotion. D'après ce que vous disiez tout à l'heure sur la façon dont cela fonctionne en Orient, d'après votre expérience aussi, on a l'impression qu'il y a une autre façon de voir l'émotion, qu'il ne s'agit pas d'une chose qui est forcément générée de l'intérieur mais qui est aussi le résultat d'une forme.

N. S. — Il faut dire d'abord que le spectacle n'est pas quelque chose d'objectif; ce n'est pas le comédien qui donne forme au spectacle, mais le cerveau du spectateur. En réalité,

le spectacle se passe dans la tête du spectateur, et ce que font les acteurs est très différent de ce que perçoit le spectateur. Sur le plan émotionnel, ce sont, le plus souvent, les comédiens qui ne sont pas engagés émotionnellement qui réussissent le mieux à stimuler plusieurs émotions.

Ce qu'on dit trop souvent de l'émotion — mot qui à mon avis doit être banni de l'apprentissage du comédien — est une mauvaise interprétation de la pensée de Stanislavski. Il s'agit de la recette — encore une fois! — que les Américains en ont tirée en éreintant ses écrits. Stanislavski, à la fin de sa vie, ne parlait pas d'émotion mais d'actions physiques : ce sont ces actions physiques qui gagnent l'adhésion du spectateur, qui libèrent les émotions du spectateur.

On rejoint donc Diderot.

N. S. — Oui, mais pour le comprendre, il faut bien connaître l'histoire du processus de travail théâtral.

Nous avons plusieurs maîtres dans le travail actuel

Vous avez mentionné tout à l'heure la nécessité d'avoir un maître. C'est un concept contre lequel se sont élevés beaucoup d'acteurs, mais qui fonctionne bien en Orient. Qu'est-ce que le maître apporte? Est-ce un processus par lequel l'acteur doit absolument passer?

N. S. — Oui. Parce que le maître est un témoin, qui vous donne la possibilité de jouer sans vous blesser. Il n'y a pas de formule unique pour un maître. Il y a plusieurs maîtres dans le théâtre actuel, mais le choix qu'on en fait doit être très personnel. Il faut regarder ce qu'ils font, aller chez eux, voir et revoir plusieurs fois leurs spectacles et leurs répétitions et, à la fin, faire le choix de celui qui nous convient.

Quand je dis «il faut aller chez le maître», je veux dire plonger dans une situation de travail qui échappe à la formation traditionnelle du théâtre qui a toujours cours. Il ne s'agit pas de plonger dans l'apprentissage routinier d'un conservatoire qui fait appel au métier standard. Les conservatoires, en général, n'ont pas le temps de bâtir les comédiens : ils doivent bâtir le spectacle. Certains endroits offrent encore un apprentissage aux comédiens en même temps que la possibilité de faire des productions, donc, pour les comédiens, de gagner leur vie avec le spectacle, tout en développant leur travail. Je ne peux pas donner d'adresses. Comme l'a dit Eugenio, mon maître, il faut apprendre à apprendre...

Cela veut-il dire qu'un maître est toujours un maître dans le domaine de la pratique et qu'il est très difficile de découvrir de grands maîtres dans le domaine de la théorie? Dans les années soixante, il y avait des maîtres théoriques auxquels on se référait : Artaud, Brecht, Grotowski, Barba. Tous ces grands maîtres théoriques ont en quelque sorte disparu aujourd'hui. Ont-ils été remplacés par d'autres maîtres?

N. S. — Ils ne sont pas disparus; ils se sont peut-être cachés à l'esprit du temps, c'est différent. Il y a certaines vagues contre lesquelles il faut se défendre : la vague du

commerce, la vague de la mode, le succès... Il faut s'en protéger. Alors certains maîtres, comme Grotowski par exemple, se sont cachés pour protéger leur travail. D'autres maîtres ont changé d'adresse : il ne s'agit pas de leur adresse artistique, mais de celle de leur domicile. Et certains ne sont pas au fait, n'ont pas mis à jour leur répertoire...

Il faut ouvrir la culture du théâtre

Quel diagnostic feriez-vous de la formation de l'acteur aujourd'hui? Quelles sont ses insuffisances? Sur quoi faudrait-il insister? Est-ce que la solution est du côté de l'Orient? Comment peut-on rendre plus exigeante la formation de l'acteur?

N. S. — On peut dire que les voyages développent la culture du comédien et celle du metteur en scène. Il faut que les institutions théâtrales s'ouvrent à la culture extérieure davantage qu'elles ne le font maintenant. Je pense à vous, ici, à Montréal. Quand je regarde les événements étrangers annoncés dans *Voir*, je vois des signes de cette ouverture : il faut donner aux étudiants la possibilité de voir et revoir ces spectacles, de les étudier. Il faudrait faire venir jusqu'ici certains spectacles d'Asie. Cela devrait être une obligation pour les étudiants de l'UQAM d'aller voir et revoir ces spectacles. Il faudrait voyager aussi pour voir ce qui se passe dans le contexte pour lequel ces spectacles étaient originellement conçus. Il s'agirait là de stimulants à l'invention, mais aussi à la connaissance de l'artisanat théâtral.

Mais tout cela ne constitue pas la voie royale. Je crois que dans les institutions qui n'ont pas de véritables problèmes de survie, il faudrait travailler surtout à des productions qui permettent la formation du comédien plutôt qu'à celles qui ne visent que le produit théâtral. Certaines productions pauvres, sans scénographie, sans effets de lumière ni musique, seraient utiles pour voir ce qui se passe vraiment sur le plan de la structure de base du théâtre : créer des rapports, un véritable ensemble d'acteurs, une vraie entité théâtrale qui vise au futur. ♦

Le travail d'une actrice de l'Opéra de Pékin.
Photo : Nicola Savarese.

