

## Tiers Théâtre : l'héritage de nous à nous-mêmes

Eugenio Barba

Number 70, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29011ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

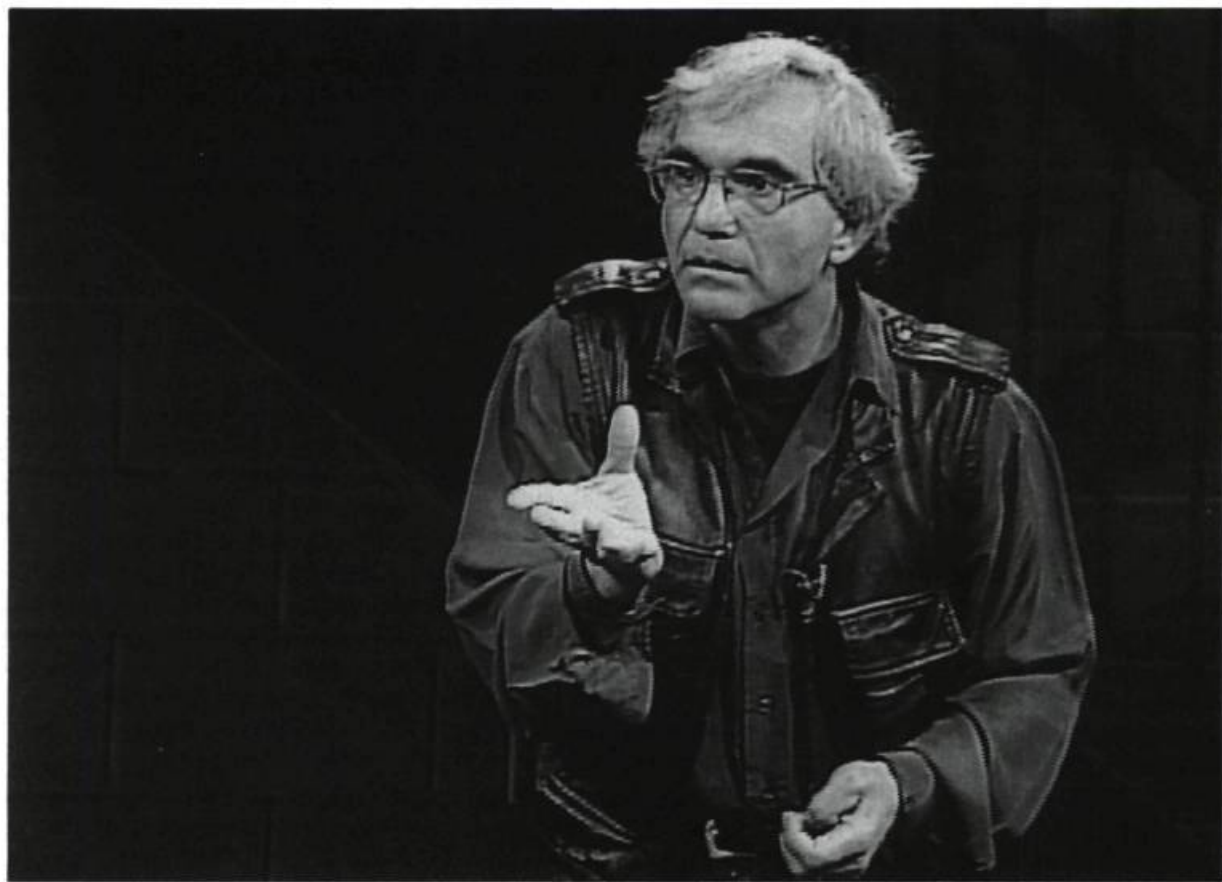
[Explore this journal](#)

### Cite this article

Barba, E. (1994). Tiers Théâtre : l'héritage de nous à nous-mêmes. *Jeu*, (70), 43–53.

# EUGENIO BARBA

Photo tirée d'une bande  
vidéo réalisée par Yves  
Racicot, à l'occasion  
du passage d'Eugenio Barba  
à Montréal en novembre  
1993.



## Tiers Théâtre : l'héritage de nous à nous-mêmes

Le terme Tiers Théâtre désigne une certaine façon de modeler ses propres « pourquoi ». Ce n'est pas un style théâtral, ni un amalgame de groupes, un mouvement où une corporation internationale, ce n'est ni une école, ni une esthétique, ni une technique. Ce n'est pas non plus une de ces « nouveautés » qui fleurirent comme des modes dans les années soixante-dix. Que les critiques et les théâtrologues le regardent avec intérêt ou passion, ou qu'ils l'ignorent, le Tiers Théâtre continue d'exister. Ce terme est récent, mais la condition qu'il désigne ne l'est pas.

Louis Jouvet fit un jour une remarque qui résonne comme une énigme : « Il existe un héritage de nous à nous-mêmes. » De cette remarque dérivent plusieurs questions essentielles : « Ai-je encore entre les mains l'héritage que je me suis moi-même construit ? Suis-je encore conscient de sa valeur ou celle-ci a-t-elle été usée par le temps, par la pratique professionnelle, par le retour au centre aplati de la planète Théâtre ? » Cette énigme et ces questions concernent le Tiers Théâtre. Nous pourrions même dire qu'elles *sont* le Tiers Théâtre puisqu'elles expriment ce qui ne se laisse ni attirer ni aplatir : les anneaux de Saturne.

Parfois, la force qui aplatit prend l'allure d'une apparente sagesse : « Faire du théâtre n'a plus de sens aujourd'hui », disent certains. Surtout s'ils vivent dans ce médiocre hôtel de luxe qu'on appelle l'Europe et regardent autour d'eux, après des années de travail, pour contempler l'indifférence qui les entoure. Très loin, souvent au-delà des mers, d'autres hommes comme eux, mais dans des contextes profondément différents, cèdent parfois au désespoir quand ils confrontent l'énergie nécessaire pour faire du théâtre avec sa dérisoire efficacité face à une réalité sociale dramatique qui menace de basculer dans la barbarie. « Le théâtre n'a pas de sens » : qui oserait affirmer le contraire ?

Le « démon de midi ». C'est ainsi que les Anciens appelaient ce désarroi qui coïncide avec un moment de maturité et de lucidité. C'est au moment où le soleil est au zénith et inonde les choses de sa lumière que l'Homme risque de se sentir étranger à lui-même. L'héritage de ses premiers choix lui semble alors insensé, comme si l'instant présent réduisait à néant toute autre valeur. Lorsque passe le démon de midi, le moine —



[Le théâtre] est,  
en soi,  
comme le résidu  
archéologique  
d'une autre époque.



Danseurs étrusques.  
Fresque de la tombe du  
Triclinium à Tarquinia en  
Italie (480-470 env. avant  
notre ère). Photo tirée  
de *The Secret Art of the  
Performer*, Routledge,  
1991, p. 40.



disaient les Anciens — sent sa vocation vide de sens : le chevalier rêve d'une charrue ; le paysan convoite la vie aventureuse du chevalier.

Qui oserait affirmer que faire du théâtre ait en soi un sens ? Il nous semble parfois que la vérité du théâtre se soit vidée de son *sens*, ne laissant que boue et pierres nues. Peut-être existait-il autrefois, avant que l'industrie du spectacle moderne, la culture de masse, les nouveaux rites et mythes des jeunes n'enlèvent au fait théâtral sa légitimité et son efficacité. Mais ce sont là des mouvements historiques qui nous dépassent. Voilà pourquoi nous sommes désorientés et ne savons plus retrouver les motivations qui ont nourri les premiers jours de notre travail. Peut-être étions-nous idéalistes, alors qu'aujourd'hui nous nous sentons plus mûrs, mais aussi plus arides et parfois désenchantés.

C'est à ce moment-là que nous devenons la proie de cette illusion toute-puissante qui nous fait croire que les choses et les actes ont un sens en soi, un sens qui, comme à notre insu, semble grandir ou se dissiper, pour des causes externes. L'acte nous appartient mais non ses fruits. Seuls le contexte, le temps et les contingences, les spectateurs et leur mémoire leur donnent une signification.

Ce n'est pas nous qui pouvons définir la valeur de nos spectacles, le message qu'ils porteront. Parfois c'est l'Histoire qui se charge de donner son sens profond au fruit de l'acte de théâtre. Sklovski évoque une représentation donnée par une troupe amateur pour les soldats russes de l'arrière, pendant la Première Guerre mondiale. On jouait *la Demande en mariage* de Tchekhov, un vaudeville, une pochade satirique et réaliste, sans aucune intention subversive. Mais à la fin, quand le héros s'enfuit de la maison vulgaire

et étouffante de sa fiancée, tous les soldats de la salle, comme si quelqu'un leur avait soudain ouvert les yeux, sortirent et désertèrent. Jan Kott raconte comment les nouvelles qui filtraient à Varsovie sur le XX<sup>e</sup> congrès du PCUS donnèrent une signification brûlante à une pièce d'avant-garde qu'on jugeait purement expérimentale et qui prenait soudain une dimension allégorique et politique : *En attendant Godot*. La même pièce, pour la troupe amateur du pénitencier américain de Saint-Quentin, était pur réalisme. Ce sont des exemples extrêmes, quasiment des paraboles. La réalité est beaucoup plus nuancée, mais les paraboles servent à ne pas oublier les idées générales qui peuvent nous guider : les fruits de l'acte de théâtre ne nous appartiennent pas. Mais l'acte nous appartient. C'est uniquement de *notre* faute si *notre* acte de théâtre se vide de sens à *nos* yeux.

Il serait sot de se décourager pour une évidence vieille d'un siècle : le théâtre est une activité artistique en quête de sens. Il est, en soi, comme le résidu archéologique d'une autre époque. Dans ce résidu archéologique qui a perdu son utilité immédiate, on injecte des valeurs qui varient selon les moments. On peut adopter les valeurs conformes à l'esprit du temps et de la culture dans lesquels on vit. On peut aussi choisir la situation de déshérités et découvrir par soi-même son héritage. Nous pouvons nous convaincre que nous ne sommes pas les héritiers d'une Grande Tradition, mais « qu'il existe un héritage de nous à nous-mêmes ».

Certains, quand ils parlent de Tiers Théâtre, entendent par là une excentricité, une marginalité, fruit d'un choix ou d'une discrimination injuste. Ce n'est pas là ce qui nous définit, même si cette vision des choses pèse parfois sur notre expérience. Le déshérité, ce n'est pas seulement le fils victime d'une injustice (ou d'une justice), mais aussi l'étranger aux mains nues.

Quand Jovet parlait de *l'héritage de nous à nous-mêmes*, il résumait le sens de nombreuses histoires qui avaient modifié l'esprit du théâtre de son siècle. C'était des histoires d'étrangers dans le théâtre. Qui sont ces étrangers ? Que signifie avoir les mains nues ?



Stanislavski : « Étranger aux mains nues », dans *le Malade imaginaire* en 1913. Photo tirée de *The Secret Art of the Performer*, Routledge, 1991, p. 65.

Dans nos discours reviennent souvent les noms de « maîtres » et de « pères fondateurs » : Craig, Stanislavski, Copeau, Brecht, Artaud, Meyerhold, Beck et quelques autres. Parmi les vivants, le nom de Grotowski est toujours cité. Souvent nous oublions, injustement, des noms comme celui de Joan Littlewood ou le nom de ceux qui ouvrirent de nouvelles voies au théâtre de l'autre hémisphère : Atahualpa del Cioppo ou Enrique Bonaventura, Vicente Revuelta ou Santiago Garcia. Ce sont des artistes dont les spectacles ont laissé des traces dans la mémoire de nombreux spectateurs. Ce sont des théoriciens et des stratèges de théâtre originaux. Mais les racines de leur force sont extra-théâtrales : tous sont entrés dans le théâtre en y apportant une « nostalgie » personnelle, en le rebaptisant, comme s'il s'agissait de la nouvelle province d'un pays spirituel perdu, menacé et menaçant, différent pour chacun d'entre eux : religion, anarchie, révolution, temps de l'« homme nouveau », obscure et inépuisable révolte individuelle.



[...] le caractère  
essentiel  
du Tiers Théâtre  
est la construction  
autonome d'un sens  
qui ne reconnaît  
pas les limites  
que la société  
et la culture  
environnantes  
assignent à l'art  
de la scène.



Pour « inventer » le sens de cet héritage à eux-mêmes, ils ont concentré leur attention sur quelques éléments de la pratique scénique et en ont négligé d'autres. Ils creusaient en profondeur un petit carré de terre au lieu de se répandre en surface.

Si l'on regarde leur histoire en abandonnant tout préjugé et aussi cette sorte d'idolâtrie que l'on a pour les « grands », on s'aperçoit que chacun de ces « grands » avait un handicap, qu'il ne disposait pas des moyens qu'ont les artistes qui deviennent la coqueluche de leur époque. Certains de ces handicaps restent ensevelis sous la poussière du passé, d'autres émergent avec une particulière netteté : Stanislavski ne s'acceptait pas en tant qu'acteur ; Artaud n'arrivait pas à concrétiser ses visions ; Brecht était incapable de se passer d'une orthodoxie sans pourtant réussir à lui subordonner sa pratique artistique, dominée par l'individualisme et l'anarchie.

En transformant leur « nostalgie » et leurs handicaps en signe de diversité, ces maîtres du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle firent d'eux-mêmes des étrangers. Ils devinrent les constructeurs d'un sens autonome de leur acte de théâtre. Ayant abandonné, ou ayant été contraints d'abandonner, certaines garanties liées au théâtre, nous pouvons dire qu'ils étaient des « étrangers aux mains nues ». Avant de s'aventurer en terrain inconnu, ils n'avaient pas en effet acquis cette renommée qui aurait pu les mettre à l'abri ; ils délaissaient les pratiques courantes sans pour autant les remplacer par des pratiques exotiques mais prestigieuses.

Il faut faire des distinctions : étrangers, oui, mais pas aux mains nues, les comédiens de la commedia dell'arte qui envahirent les théâtres d'Europe entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle. Étrangers, oui, mais pas aux mains nues, Sada Yacco et ses acteurs-danseurs qui importèrent en Occident l'image d'une tradition théâtrale japonaise échafaudée sur un savant bricolage artistique. Étrangers, oui, mais pas aux mains nues, Wagner, Eleonora Duse, Nijinski.

Bien différents, véritables « étrangers aux mains nues », Stanislavski mais aussi les jeunes des théâtres agit-prop ; Artaud certes, mais également les collectifs de théâtre composés de femmes qui luttaient pour le droit de vote dans l'Angleterre du début du siècle (où l'on retrouve le nom Craig : la sœur presque inconnue du célèbre inventeur de la mise

en scène). Étranger aux mains nues, Copeau et les étudiants idéalistes, simples amateurs en apparence, qui, dans la Russie du début de ce siècle, consacraient toute leur énergie et tout leur temps au travail théâtral où ils trouvaient la réponse à leur besoin de rigueur éthique, de religiosité sans foi.

La planète Théâtre a elle aussi ses régions, excentrées, marginales, dissidentes ou sous-développées. Elles sont loin du centre mais cela ne veut pas dire qu'elles aient conquis leur autonomie.

Très souvent on rencontre chez les amateurs un théâtre volontairement marginal qui trouve son propre sens en renvoyant les images et les comportements du théâtre des « grands ». Ces théâtres amateurs ont pourtant constitué, en certaines occasions, de véritables « laboratoires » d'innovation en matière d'art théâtral : pensons aux théâtres aristocratiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, aux spectacles montés par Voltaire ou Vittorio Alfieri, au théâtre de Nohant où, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, George Sand, sa famille, ses amis et Frédéric Chopin conduisaient leurs expérimentations.

La planète Théâtre a aussi ses zones protégées et raffinées comme elle a ses quartiers de discrimination. Le théâtre des foires a connu cette discrimination ; les petits théâtres du Boulevard du Temple à Paris, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, furent culturellement mis en marge même si le grand Deburau y régnait ; le cirque Criollo en Argentine connut le même sort et, pour ne pas multiplier les exemples, il faudrait évoquer l'immense territoire des variétés, du music-hall, de l'opérette, culturellement discrédité. Mais c'est dans ces théâtres marginaux que les avant-gardes, tournant le dos à Ibsen, Shakespeare et Sophocle, ont puisé leur inspiration pour définir une « écriture scénique » moderne. Nous pourrions poursuivre ce catalogue, rappeler les théâtres dits « populaires », énumérer les cas où les saltimbanques emmenaient avec eux, dans leurs pérégrinations, l'esprit d'un théâtre futur. Tout cela constitue la planète Théâtre, dont le centre est occupé par les grands édifices de la Comédie-Française ou des Théâtres Impériaux de la Russie prérévolutionnaire, du théâtre de Weimar dirigé par Goethe ou de celui de Bayreuth dirigé par Wagner.

Mais la planète n'est pas tout. Nous devons nous habituer à regarder plus loin pour découvrir, au-delà des mille différences qui constituent sa géographie, au-delà de son centre et de ses marges, ce qui échappe à sa force d'attraction et semble se mouvoir autour d'elle comme une nébuleuse malaisée à définir.

Nous avons parlé du démon de midi. Maintenant parlons de Saturne. Autrefois, en effet, on disait que les artistes, les intellectuels, les penseurs étaient « nés sous le signe de Saturne ». Avant d'être une planète, Saturne fut un dieu, principe du génie, de la mélancolie et de l'indolence, étroitement lié à Lua Mater, déesse tout aussi ambiguë, qui procrée et détruit à la fois les choses bonnes et les choses mauvaises. Les « natifs de Saturne », frappés par la mélancolie, entendaient souvent un sifflement dans une oreille. C'est pourquoi, et pas seulement pour des raisons de mimique, les hommes et les femmes mélancoliques sont souvent représentés la tête inclinée et appuyée sur une main qui protège la joue et l'oreille, comme dans la fameuse gravure de Dürer. Le sifflement qui



Les théâtres  
de pierre, ceux qui  
s'identifient au nom  
d'une institution,  
ne représentent  
qu'eux-mêmes  
et non les hommes  
qui les habitent.



les tourmentait était sans doute pour eux une voix mystérieuse. Mais Saturne n'est plus aujourd'hui qu'une planète qui tourne sur elle-même en dix heures et quatorze minutes. La rapidité de sa révolution lui donne une grande force centripète qui attire les corps disséminés dans l'espace, lesquels viennent s'écraser sur sa croûte. Cette chute continue de météorites donne à la face de Saturne une allure un peu cabossée. Mais ce qui rend fascinante cette planète opaque, ce sont ses anneaux, ces cercles concentriques, apparemment nébuleux, qui échappent à sa force centripète et se maintiennent à distance.

Nous revenons donc à notre point de départ, quand nous regardions Saturne, ex-dieu et planète, comme une métaphore instructive. En effet, les anneaux de Saturne ne sont pas une nébuleuse, une masse informe et gazeuse, mais le rassemblement d'innombrables corps solides, indépendants, les uns énormes, les autres minuscules, dont chacun a sa propre vitesse de déplacement, sa propre énergie, son propre temps de rotation et de révolution.

Cette absence d'uniformité, ces mouvements divers de minuscules mondes divers, cet apparent désordre, donnent l'impression d'une nébuleuse. Les anneaux de la planète ne forment pas une masse compacte : c'est l'ensemble de ce qui échappe à une masse compacte, ce qui ne se laisse pas réduire à la croûte cabossée du monde, qui constitue le centre. Mais chaque noyau — ne l'oublions pas — est en réalité un monde à part, solide, bien défini, indépendant. Sur une orbite qui le relie aux autres, il a son mouvement propre.

Il est difficile de comprendre la nature du Tiers Théâtre parce qu'on est tenté de chercher une définition unique pour une réalité théâtrale multiple alors que précisément le Tiers Théâtre se définit par l'absence d'un sens commun. Il est l'ensemble de tous ces théâtres qui sont, chacun pour lui-même, constructeurs de sens ; autrement dit, chacun d'eux définit de manière autonome son sens personnel de l'acte de théâtre — ce que Jovet appelait « l'héritage de nous à nous-mêmes ». Mais, et c'est là le plus important, chacun définit son sens et son héritage en l'incarnant dans des activités précises, dans une identité professionnelle bien particulière.

Tout un chacun, en effet, attribue un sens personnel, intime, privé, à ses propres actes, indépendamment du sens qu'ils peuvent avoir objectivement. De la même façon que, comme dirait Stanislavski, tout texte peut avoir son sous-texte. La couronne de Saturne est une autre chose car ce qui ailleurs reste sous-texte devient ici texte. Le sens personnel, unique, de l'acte de théâtre, trouve sa traduction dans une forme reconnaissable, dans des modèles d'organisation autonomes, devient une identité distincte. C'est en cela que se trompent ceux qui cherchent dans le Tiers Théâtre une idéologie, une doctrine unitaire, quelque chose qui en ferait un mouvement artistique bien défini, une bannière où tous pourraient se reconnaître. Ce serait comme vouloir faire des anneaux de Saturne une nouvelle planète. Que signifie au fond cet acharnement à trouver une définition, une catégorie, une bannière unitaire sinon le besoin d'installer les choses dans une durée ? Une déformation de l'esprit, si profonde qu'elle en devient instinctive, nous porte à croire que les doctrines sont plus concrètes et plus durables que les biographies.



Pourtant, quand nous évoquons le théâtre du passé, c'est le plus souvent la couronne de la planète qui prévaut sur les zones éminentes. Et presque toujours, nous nous rappelons les personnes et non les mouvements ou les bannières. Ce sont les histoires des personnes qui alimentent notre mémoire artistique et qui désignent les ancêtres de notre profession et de notre recherche.

Nous avons peut-être oublié les grandioses théâtres de la Russie impériale bondés de spectateurs que les critiques et la société « qui compte » tenaient en grande estime, mais nous n'avons pas oublié ces « studios » semi-amateurs formés de jeunes inconnus, leurs rares spectacles, où allaient travailler Sulerzitski, Vachtangov, Stanislavski, Meyerhold. Les spectacles, qui chaque soir étaient salués d'ovations et remplissaient les colonnes des journaux, n'ont pas laissé plus de trace que le vent dans la conscience théâtrale, alors que la longue silhouette de Gordon Craig à Florence ne s'est pas effacée, tâcheron solitaire, renonçant à monter des spectacles, infatigable constructeur de son propre sens du théâtre. Ou bien encore Artaud et son âme blessée qui reste dans notre mémoire le représentant du théâtre de son temps au lieu des grandes actrices et des grands acteurs de la Comédie-Française.

Tous ces hommes ont-ils été le Tiers Théâtre ?

Lorsqu'en 1976 j'ai commencé à parler d'un Tiers Théâtre, je présentais qu'il ne s'agissait pas d'une catégorie esthétique, ni même d'une catégorie sociologique de théâtres non alignés. Aujourd'hui, il m'apparaît clairement que le caractère essentiel du Tiers Théâtre est la construction autonome d'un sens qui ne reconnaît pas les limites que la société et la culture environnantes assignent à l'art de la scène. Cette recherche de sens rapproche de nombreux théâtres et artistes d'aujourd'hui et d'hier. Peu importe le nom sous lequel ils se rassemblent, peu importe qu'on dise de certains qu'ils sont « grands » et d'autres « petits », « mineurs » ou « obscurs ». Ce qui compte, c'est ce trait commun qui leur fait fuir la force centripète de la planète Théâtre. Ils sont, tous ensemble, l'image du théâtre qui apporte une réponse vitale au désarroi et à l'angoisse du démon de midi : un théâtre qui ne succombe pas à la dernière et à la plus périlleuse des illusions — celle de sa petitesse —, mais tire de cette constatation la force et l'intelligence pour se transcender.

Le Tiers Théâtre a donc de nombreux ancêtres. Certains sont des personnages dont l'histoire reconnaît aujourd'hui qu'ils furent fondamentaux pour la qualité de la vie théâtrale ; d'autres se cachent, anonymes, sous des noms et des étiquettes génériques. Ainsi, par exemple, sous le terme *studynost* s'estompent les visages de ces jeunes dont nous avons déjà parlé qui, au début du XX<sup>e</sup> siècle, en Russie, créèrent un archipel théâtral qui, à travers ses valeurs et ses objectifs, transcendait les limites convenues du théâtre. Ou encore les visages de ceux qui, en Italie, après la Seconde Guerre, fondèrent le Théâtre de Masse. Derrière ce nom se cache une incroyable diversité de formes qui rappellent dans leur substance nombre d'expériences des collectifs de théâtre des années soixante-dix : une réinvention du théâtre, de son organisation, de son contexte social, de sa qualification professionnelle, de ses finalités culturelles, de sa dramaturgie, de sa manière de transmettre un savoir technique. Mais plus encore la manière dont des



Inventer le sens  
de son acte de  
théâtre implique  
la volonté  
et la capacité  
de s'éloigner  
des valeurs sûres qui  
régissent au centre  
de la planète  
Théâtre, la force  
de se jeter dans  
la nébuleuse,  
sur l'orbite  
des anneaux.





Albrecht Dürer,  
*Melencolia I*, gravure  
sur cuivre, 1514.

centaines de jeunes utilisèrent la coquille du théâtre pour construire leur identité personnelle et politique, pour créer des relations sociales correspondant à leurs idéaux et à leurs rêves.

Ce Théâtre de Masse ne dura que quelques années, et il n'en reste pratiquement aucune trace dans la mémoire écrite qui constitue la prétendue histoire du théâtre. Je l'ai choisi précisément pour son apparente évanescence. Dans l'archipel des grands et petits théâtres qui forment l'anneau de la planète, il y a des zones de silence à côté d'individualités célèbres. L'héritage que chacun de nous peut décider pour lui-même implique la reconnaissance de points de référence lumineux, mais aussi la rédemption de ceux qui ont été injustement oubliés.

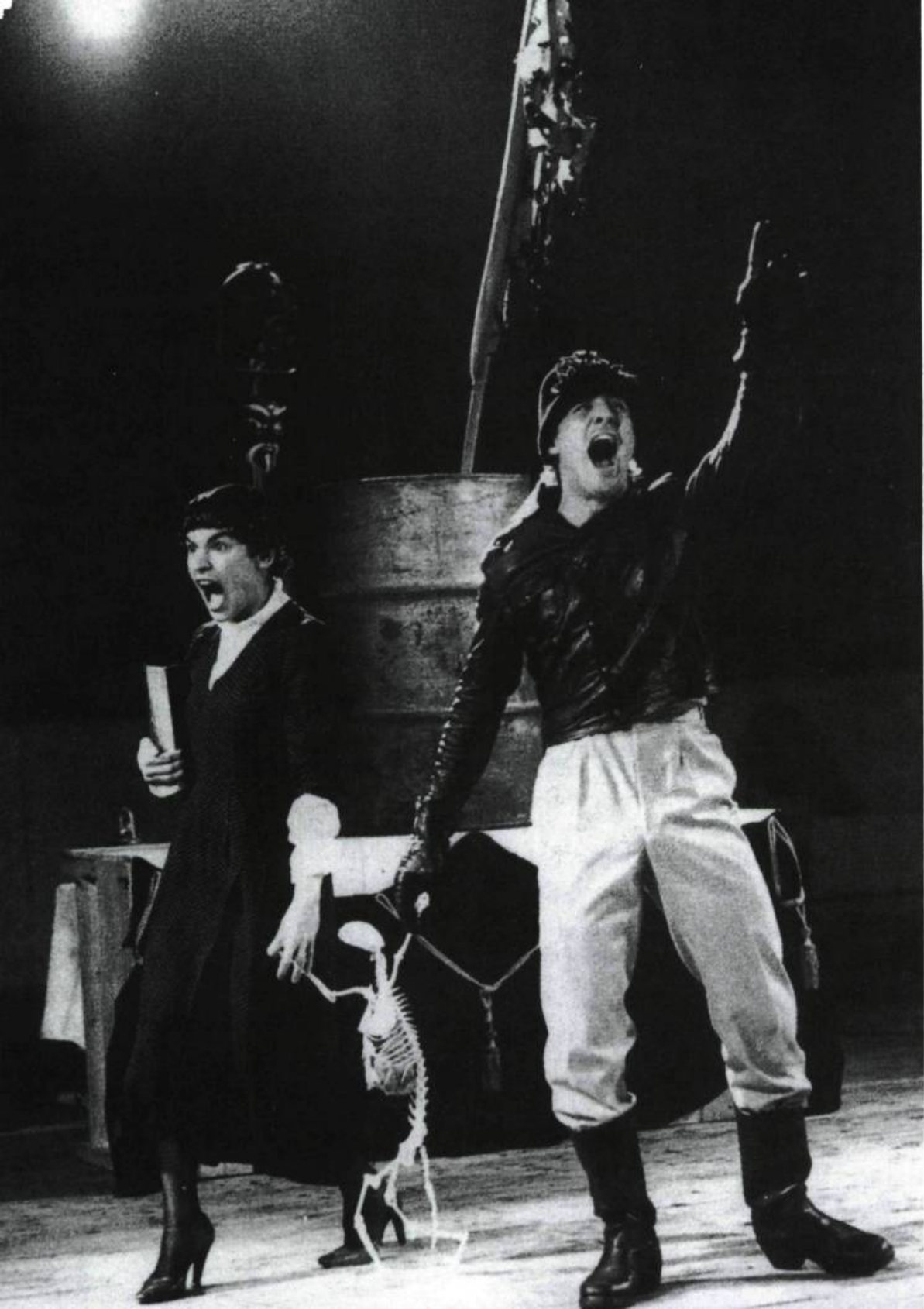
Parmi les ancêtres du Tiers Théâtre, les anonymes, eux aussi, nous influencent.

La recherche dans le ciel des idées est une manière de scruter, comme dans un miroir, les secrets de notre biographie. J'utilise souvent des métaphores : l'héritage de chacun de nous à soi-même est incommunicable. On peut essayer d'en cerner le profil à travers quelques images

que les autres devront traduire pour dessiner les traits de leur expérience professionnelle et de leur vie.

Les théâtres de pierre, ceux qui s'identifient au nom d'une institution, ne représentent qu'eux-mêmes et non les hommes qui les habitent. Ils perdurent, imperturbables, dans le temps. Les habitants du moment célèbrent des cinquantièmes et des centaires et se bercent de l'illusion que cette durée contient aussi le sens d'une précieuse continuité, les valeurs d'une tradition, d'une histoire. Les théâtres qui s'identifient aux relations entre une poignée d'hommes — groupes, compagnies, ensemble — disparaissent beaucoup plus vite. Non pas que leur sens soit faible, mais parce qu'ils ne sont pas de pierres, ni des institutions, ni des bannières, mais le théâtre-en-vie.

De nombreux groupes renoncent et se défont à cause de difficultés externes, de discordes internes, de rapports interpersonnels flétris. L'expérience montre qu'il est très difficile pour un groupe de résister plus de dix ans. Ce n'est pas leur disparition qui devrait nous



étonner mais plutôt la longévité de certains et les raisons de cette longévité. Inventer le sens de son acte de théâtre implique la volonté et la capacité de s'éloigner des valeurs sûres qui règnent au centre de la planète Théâtre, la force de se jeter dans la nébuleuse, sur l'orbite des anneaux.

Mais si certains s'éloignent, obéissant à une pulsion irrésistible, poussés par un besoin artistique et existentiel qui les rend inadaptés aux pratiques du présent, d'autres au contraire sont nés très loin de la face cabossée de la planète et ne connaissent que la réalité des anneaux de Saturne, ignorant presque tout de l'imposante planète autour de laquelle ils évoluent, chacun à sa vitesse. Parfois ils sont attirés et fascinés par la stabilité, par la consistance de la planète où le sens semble être établi une fois pour toutes. Et ils aspirent en vain à s'identifier à cette croûte.

Roberta Carreri et Francis Pardeilhan dans *Brecht's Ashes 2*, spectacle de l'Odin Teatret (1982). Photo de Tony D'Urso, tirée de l'ouvrage de Ian Watson, *Towards a Third Theatre*, Routledge, 1993.

La condition du Tiers Théâtre est, consciemment ou inconsciemment, recherche du sens. Mais ne nous laissons pas séduire par la noblesse des mots : recherche du sens signifie surtout découverte personnelle du métier. Il est facile de banaliser le mot « métier » et de l'associer à « technique » ou « routine ». Métier signifie bien autre chose : à savoir, la construction patiente d'une relation physique, mentale, intellectuelle, émotive, avec les textes et les spectateurs, sans se conformer aux modèles qui régissent l'équilibre éprouvé des relations en vigueur dans le centre du théâtre. Métier signifie monter des spectacles en sachant renoncer au public habituel et en sachant inventer ses propres spectateurs ; chercher et trouver de l'argent sans pour autant incarner les valeurs du théâtre prévu par ceux qui, pour des motifs économiques, idéologiques et culturels, investissent pour favoriser le développement de la vie théâtrale.

Le *métier* n'est pour ainsi dire que cela : technique de l'acteur, du metteur en scène, de la dramaturgie ; compétence administrative. Seule une toute petite part est force de l'idéal et esprit de révolte. Inventer le sens, en fait, signifie avant tout savoir chercher le moyen de le trouver.

Ce que j'ai appelé « la toute petite part » est en vérité l'essentiel. Mais il concerne une partie de nous-mêmes sujette à de continuels aveuglements, à de longs silences, à la fatigue, au découragement. C'est une mer poissonneuse et ténébreuse qui tantôt nous semble inondée de lumière et tantôt nous effraie dans sa stérile amertume de sel.

On ne tient pas longtemps, les yeux rivés sur le ciel ou le cœur abandonné au roulis de la mer. Il faut savoir se construire le pont du bateau. Chacun devrait être en mesure de traduire concrètement ces métaphores dans son langage personnel. Cela aussi fait partie du métier.

C'est la compétence dans le métier qui transforme une condition en vocation personnelle et, au regard des autres, en destin qui soit un héritage. ♦

Traduit par **Éliane Deschamps-Pria**