

La voie du refus

Eugenio Barba

Numéro 33 (4), 1984

Au tour de l'acteur, au tour de l'actrice

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26799ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Barba, E. (1984). La voie du refus. *Jeu*, (33), 273–284.

la voie du refus

Extraits de la conférence donnée par Eugenio Barba à l'Université du Québec à Montréal en juin 1983.

En 1938, à Moscou, on célébra le quarantième anniversaire du Théâtre d'Art de Constantin Serguevitch Stanislavski. À la réception participait aussi le premier secrétaire du Parti communiste, Joseph Staline. Un toast après l'autre, un discours après l'autre, chaque orateur se levait et soulignait l'importance que Joseph Staline avait eue pour la culture en Union soviétique. Chaque orateur, debout, remerciait le premier secrétaire pour les conditions favorables qu'il avait créées pour l'éclosion du théâtre, pour les résultats de la nouvelle ère qu'il avait instaurée. À la fin de la soirée, Constantin Serguevitch Stanislavski leva son verre et proposa de boire à la mémoire de Sacha Morosov, le riche marchand qui avait financé le Théâtre d'Art à ses débuts. Les regards se posèrent sur Staline, qui sourit avec bienveillance, mais leva son verre. Tout le monde le suivit.

Au début du siècle, alors que la Pologne était partagée et qu'une partie était annexée à la Russie tsariste, Stanislavski fut invité à Varsovie. Les gens de théâtre polonais les plus importants l'attendaient à la gare; il y avait là, entre autres, Juliusz Osterwa, le grand metteur en scène de l'époque. Les Polonais accueillirent Stanislavski en parlant en russe, mais celui-ci leur répondit en français: « Chers amis, parlons une langue que tous nous aimons. »

Je pense souvent à Stanislavski. Comme homme de théâtre, et comme *individu* qui sut jusqu'à la fin conserver sa dignité vis-à-vis de son époque et de sa profession. Il nous a donné la manière de « convivre » avec le premier secrétaire, avec le général aux lunettes noires ou blanches, avec l'État auquel on s'oppose. Il nous a montré comment conduire sa propre révolte contre les pensées et les situations que l'on refuse, sans se laisser prendre au piège de sa propre indignation et devenir une proie facile pour ceux qui sont plus forts que nous.

Travailler en théâtre peut alors, non pas se limiter à la profession de vues politiques, mais devenir l'exemple d'une politique incarnée. Le théâtre peut devenir l'instrument qui multiplie et prolonge la volonté individuelle de refuser.

Mais qu'est-ce que c'est que le théâtre? Si j'essaie de réduire ce mot à quelque chose de tangible, ce que je retrouve, ce sont des hommes, des femmes, des êtres humains qui se sont réunis. Le théâtre, c'est une relation particulière dans un lieu choisi. D'abord entre des personnes qui se rapprochent pour créer ensemble, et plus tard

entre la création de cet ensemble et les spectateurs. Pourquoi et comment les chemins individuels se sont-ils joints? Quelles sont les causes inavouées qui font progresser ces personnes ensemble? Quelles sont les conditions matérielles — choisies ou imposées de l'extérieur — qui déterminent leur travail quotidien? Les règles qu'on respecte, les normes que l'on considère vitales, les visions et les rêves — et les procédés qu'on met à l'oeuvre pour leur donner vie — la justice, la justice simple et claire qui se manifeste dans l'activité quotidienne?

Voilà les sources secrètes qui alimentent les résultats, et qui font se situer ces résultats dans un *contexte* plutôt que dans un autre: dans une rue ou dans une église, dans une école périphérique ou dans un théâtre municipal. Et dans ce contexte privilégié, dans cette relation élue, lors du moment de vérité toutes les théories disparaissent, toutes les intentions et tous les propos s'évanouissent. Seul l'acteur reste. Dans ce moment de vérité, quand l'acteur se confronte avec les spectateurs, seulement s'il est présent totalement, nous envoûtant ou nous faisant nous replier sur nous-mêmes dans une réflexion lucide, seulement s'il nous saisit et nous transporte dans une expérience différente de celle de la quotidienneté, seulement alors *le théâtre existe parce que l'acteur existe*: pas la théorie, pas la technique, pas l'esthétique, pas l'idéologie.

Mais pour arriver à cette situation de dépassement, il faut passer par un pont nécessaire: une technique, c'est-à-dire une utilisation particulière du corps.

être et paraître

Comment peut-on *exister, irradier ce bios scénique* qui fait vibrer la présence de l'acteur et épaissit la relation avec le spectateur?



Jerzy Grotowski, Dario Fo et Eugenio Barba à la seconde session de l'I.S.T.A. en 1981. Photo: Nicola Savarese.

Encore une fois, je me confronte avec Stanislavski et je lui pose des questions. Mais les morts nous renvoient nos propres mots, et ainsi Stanislavski me parle parce que tout ce qu'il a fait, tout ce qu'il a créé, il l'a fait et créé pour moi; car je suis son fils, car nous sommes tous ses fils. Les hommes de théâtre du monde occidental ne descendent pas du singe: ils descendent de Stanislavski.

Je me demande: comment était-il, ce père? Comment est-il devenu ce qu'il est devenu, marquant ainsi mon histoire? Je ne me contente pas des théories et des faits connus. Je veux percer jusqu'au noyau profond, jusqu'à ce qui le rendait inquiet, ce qui lui était unique. Ses blessures cachées, ses obsessions personnelles. Son moteur secret. Mais quelles étaient les obsessions de Stanislavski, ce riche propriétaire d'une usine de tissus, qui faisait du théâtre en amateur et qui, à l'âge de trente-cinq ans, a décidé de se consacrer entièrement à la profession en fondant le Théâtre d'Art? Pourquoi prend-on une décision pareille à cet âge-là? Quelles nécessités intimes, quels désirs impérieux poussent-ils à ce chavirement existentiel, amenant même une personne à changer de nom de famille?

Stanislavski recherche la *vérité* sur la scène: la vérité comme sincérité totale, comme vitalité authentique. L'acteur ne doit pas « paraître » le personnage qu'il représente. L'acteur doit « être » ce qu'il représente. Voilà le mot clé: *être*, devenir unité, individu, *in-dividus*, non divisé. Il haïssait dans le théâtre le « théâtre », les signes mécaniques d'un sentiment absent. Selon ses propres mots: « Le théâtre, c'est mon ennemi. » Tout comme son ennemi était l'acteur, l'homme qui montrait extérieurement ce qu'il ne ressentait pas intérieurement. Il voulait atteindre le sentiment créateur, l'état dans lequel l'acteur parvient à une parfaite concentration de toute sa nature morale et physique.

Ses résultats, la manière dont il y est arrivé constituent sa quête à lui. À moi, à nous tous, il a légué la question suivante: comment parvenir à cette concentration parfaite de toute notre nature morale, spirituelle et physique? Encore une fois: comment *être*, devenir in-dividu par, et dans, le théâtre?

Au début du siècle, Stanislavski est déjà fameux; il fait école. Mais il est insatisfait. Il quitte son théâtre, ses collaborateurs, les honneurs et la sécurité pour se retirer dans un petit village finlandais et se pencher sur son obsession: comment parvenir chaque soir à l'état créateur, comment ne pas mentir face au spectateur, comment donner le maximum, le meilleur de soi? À la fin d'un long, sombre hiver en Finlande, il retourne à Moscou avec l'embryon du « système », avec le fameux « Si... » magique.

Si je regarde à travers les mots exsangues qui constituent la surface opaque et anonyme des théories, si je scrute les profondeurs du « système », de ses exercices et de ses indications, j'entrevois un homme penché sur son inquiétude, essayant de la piéger, d'y donner sa réponse à lui, et de traduire cette réponse en action.

Si je suis influencé par Stanislavski, si je suis son fils, ce n'est pas parce que ses théories — c'est-à-dire ses réponses — m'ont marqué. C'est plutôt parce que j'ai hérité de lui certaines obsessions: comment préserver sa dignité dans la vie et dans le théâtre, quand on s'oppose non seulement à ses propres démons, mais aussi aux forces noires et tangibles, qui sont à l'extérieur? Et comment *être*, atteindre l'unité

de tout ce qu'on est, dans chaque action qu'on accomplit, dans chaque mot qu'on prononce — même si cela se passe seulement sur la scène?

techniques du corps et acculturation

Ce n'est pas à un lieu physique, à une nation comme entité géographique ou comme réceptacle de traditions que je me sens lié. C'est à un « pays » particulier: le pays de la vitesse. Une condition qui ne réside jamais dans le paysage que je suis en train de traverser ni dans les personnes qui m'entourent. Cette vitesse n'a rien à voir avec l'espace, les lieux physiques. Je peux rester pendant des mois à Holstebro, cette petite ville du Jutland, et quand même vivre et voyager dans la vitesse, dans une autre dimension, être ailleurs et, en même temps, être au coeur même de ce pays.

Si je vis dans ce pays de la vitesse, si ce pays existe vraiment — si ce n'est pas seulement une expression suggestive — où se trouve-t-il? Puis-je le toucher? Il est tout près de moi, il m'entoure et il est le centre: c'est mon corps. Mon corps est mon pays. Le seul lieu où je *suis* tout le temps. Peu importe où je me déplace, à Montréal comme à Tokyo, à Holstebro, Bogota, New York, je suis toujours chez moi, toujours dans mon pays. Je ne suis jamais à l'étranger, jamais en exil — si je ne me suis pas séparé de mon corps.

Je dis: le corps, et j'entends par là cette partie de l'âme que nos cinq sens peuvent percevoir, le souffle vital, le *pneuma*, le *ruach*, le Je total, le mystère des potentialités de la vie que j'incarne. Le corps n'est pas un instrument, quelque chose qu'on doit dresser, qu'on doit forcer pour l'obliger à exprimer. Ce corps-pays exprime *malgré soi* et cette vie doit être protégée contre la violence que nous avons intériorisée en vivant dans cette civilisation où la rupture, le changement brusque et soudain, la révolution, fascinent. Et non la croissance organique, lente et laborieuse.

(...)

Quelqu'un vient et me dit: « J'ai vu comment tes acteurs travaillent, j'ai vu comment tes spectacles sont construits. Il y a là quelque chose de vivant qui me pousse à dire: je veux travailler dans cette direction. Guide-moi. »

Il me fait confiance, il est prêt à me suivre. Quoi que je dise. Parce qu'il sait que, peut-être, il va atteindre cette qualité de présence, de « vie ». Il veut être acteur pour retrouver son pays: non pour posséder une technique, mais pour *se* posséder. Mais cette démarche, cette « transition » d'un état à l'autre, n'est pas une pratique administrative. C'est un processus qui engage totalement, jusqu'aux racines les plus profondes de soi-même. Car on doit changer de culture, de nature physique.

En naissant dans une société particulière, à une époque donnée, dans un milieu spécifique, chacun de nous a été acculturé. Il s'agit non seulement d'une acculturation mentale, mais aussi d'une acculturation corporelle. Au cours de notre enfance et de notre adolescence, un processus d'innervation — un mode d'action spécial de notre système nerveux sur nos organes — se cristallise en schémas de comportement, en conditionnements. Ainsi se détermine une manière de se conduire, de réagir, d'utiliser sa dynamique physique, de telle sorte qu'il est possible de distinguer tout de suite un Chinois d'un Japonais, un Français d'un Allemand. On peut parler de différentes *cultures* du corps, de différentes techniques du corps.

Ce terme avait déjà été mis en relief par l'ethnologue français Marcel Mauss. Il entendait par là les façons dont les hommes, société par société, savent se servir de leur corps. Il avait esquissé une classification de cette utilisation du corps selon les sexes et les âges: la manière de s'accroupir d'un enfant et d'un homme âgé, le coup de poing de l'homme et celui de la femme. Il avait analysé les techniques de l'enfantement et de l'obstétrique (si la femme accouche debout, accroupie, étendue), du port du nouveau-né (porté par la mère pendant quelques mois ou pendant deux - trois ans, sur le dos ou sur le côté, accroché ou non), du sommeil et du repos (distinction entre l'humanité assise et l'humanité accroupie). Il y a des gens en Afrique qui se reposent debout, dans la position de l'échassier, parfois en s'appuyant sur un bâton. Et encore: les techniques de la course, de la danse, des soins du corps, comment on se lave, on se frotte, on tousse, on crache, on mange (avec ses doigts, avec ou sans couteau), on boit (à une source ou dans des traces d'eau). Jusqu'aux techniques du corps particulières de « communication avec Dieu ».

Cette utilisation du corps, cette « technique quotidienne », est assimilée sans réfléchir, sans être choisie. Elle constitue notre culture corporelle. Si l'on veut perdre cette acculturation et chercher la culture individuelle et unique de son propre « pays », il faut se débarrasser des conditionnements, des réflexes dans lesquels on est involucré. Cette « transition » permet de découvrir ses possibilités.

naturel / artificiel

La technique quotidienne, qui résulte d'une acculturation, consiste en un complexe de stéréotypes, de modèles de comportement automatiques. Ce que nous appelons « spontanéité », ce sont des réflexes conditionnés, des réactions que nous avons inconsciemment de façon automatique. Plus on exécute certaines actions sans la moindre difficulté, plus on est à l'aise, et plus on peut diriger son attention vers autre chose. Si l'on danse bien le tango — sans devoir se concentrer sur les pas que l'on doit faire — cette danse jaillit comme une réaction automatique. Et elle donnera la sensation d'être libre, spontanée, facile à répéter. On peut même, tout en dansant, discuter d'ardues questions théologiques, fumer une cigarette sans en laisser tomber la cendre et suivre du coin de l'oeil un autre couple.

Voilà le piège: ce que nous appelons « spontanéité », ce ne sont que des réflexes conditionnés, des automatismes qui nous engluent et desquels nous ne pouvons pas nous dégager. Si on veut se libérer de ces automatismes, si on veut se « déculturer », on doit se débarrasser de la spontanéité, du « naturel ». On doit inventer une méthode, mettre en oeuvre un processus qui brise les automatismes. Donc, tendre vers quelque chose qui s'oppose au naturel: quelque chose d'artificiel.

Toutes les traditions théâtrales, en Occident comme en Orient, ont élaboré des procédés qui « déculturent » l'acteur, c'est-à-dire qui lui font perdre sur scène son comportement « naturel ». À la technique quotidienne, elles ont substitué des techniques extra-quotidiennes. L'acteur Nô, quand il commence dès son enfance à travailler dans le groupe familial, apprend à marcher en faisant glisser ses pieds par terre, sans jamais les soulever, ne respectant plus le « naturel » de la marche quotidienne. Il n'est pas question de formation professionnelle, mais de *déformation*, de renoncement à la manière fonctionnelle et habituelle de marcher. Par un procédé artificiel, on se sépare de sa technique quotidienne, de son acculturation, et l'on passe à une technique extra-quotidienne.

C'est exactement le même procédé que suit l'adolescent qui, en Europe, entreprend la carrière de danseur classique. Il commence sa formation professionnelle par une déformation: les positions de base, les postures, la marche sont diamétralement opposées à la marche et aux postures quotidiennes.

Toutes les traditions théâtrales qui ont mis au point des règles de comportement dynamique de l'acteur — ce qu'on appelle «codification» — ont eu pour but le dépassement du naturel, de la spontanéité, donc, des automatismes. Elles ont bâti un autre comportement, élaboré d'autres conditionnements, une autre spécialisation physique, une autre culture corporelle. Toutes ces traditions sont parties du même principe — une déformation du naturel — tout en débouchant sur des résultats différents. Ce qu'on appelle les «styles».

Il est intéressant de considérer deux formes qui appartiennent à la même civilisation: le Nô et le Kabuki. Les deux s'éloignent radicalement de la façon de se comporter des Japonais dans leur «socialité» quotidienne. Mais le Nô et le Kabuki n'ont rien en commun sur le plan du «style», des résultats finaux de la technique. La technique du Nô est basée sur une tension qui se veut refus de toute explosion de vitalité, une tension qui contient les forces émotionnelles. La technique du Kabuki se manifeste par des tensions qui soulignent le débordement, l'exagération des actions et des réactions. Ces deux techniques semblent provenir de deux planètes différentes. En effet, les couches sociales desquelles elles ont surgi étaient deux planètes différentes au coeur de la même nation. Le Nô a plus d'affinités stylistiques avec certains personnages du Topeng balinais. Dans les deux cas, on présente des rois, des guerriers, des ministres, en accord avec leur «comportement» social.

Mais derrière ces considérations d'histoire comparée du théâtre se cache une donnée d'anthropologie théâtrale. Les procédés pour parvenir à ce *bios scénique* qui caractérise la présence de l'acteur Nô ou Kabuki, de l'acteur du Topeng ou du danseur de ballet classique, s'inspirent de la même vision: mourir à son propre corps, à la culture qui l'a moulé, et renaître avec un autre corps, un «corps dilaté» dans ses possibilités d'irradier la vie et d'en contagionner les spectateurs.

Cette vision à résonances transcendentales comporte *matérialité* et *physicalité*. On meurt à son propre corps en apprenant à l'utiliser de façon différente. Donc, en apprenant à rester debout suivant un autre axe d'équilibre, à marcher, à se déplacer selon des règles qui nient celles du comportement quotidien. On quitte le naturel, la technique quotidienne que l'on avait assimilée dès l'enfance et l'on en acquiert une autre, extra-quotidienne: la technique du ballet classique ou du Khon thaïlandais, du mime de Decroux ou du Kathakali indien. Mais cette «transition» dévoile à l'acteur et rend perceptible au spectateur un *bios scénique*, une nouvelle expressivité, avant même qu'elle se veuille telle.

Mais il s'agit quand même d'une autre acculturation, d'une spécialisation dans une technique particulière, d'une colonisation qui nous est imposée de l'extérieur. Ce n'est pas la culture de mon propre corps, à moi, unique, de mon propre «pays». Est-il possible, comme individu et comme homme de théâtre, d'alimenter un processus continu qui, tout en nous dégageant des conditionnements et des automatismes, des maniérismes sclérosés et raidis acquis tout au long d'une vie, nous fasse parvenir à une culture du corps, à une technique personnelle capable, dans le

théâtre et pas seulement là, d'éveiller, de guider et de faire percevoir à ceux qui nous observent le flux de nos énergies en vie?

les pierres qui chantent

Il y a une sécurité qui est le résultat de l'inertie, de l'entropie; et il y a une sécurité qui est le résultat du dynamisme de forces qui s'opposent, de tensions qui se confrontent. Il y a la sécurité du tas de pierres étalées sur le sol. Et il y a la sécurité du tas de pierres organisées par une opposition des forces, et qui s'élèvent vers le haut, devenant ainsi architecture.

L'architecture nous aide à visualiser cette qualité des oppositions, des tensions qui sont la pulsation même, le coeur de tout ce qui est vivant. Les composantes de base des cathédrales sont des pierres qui sont destinées, à cause de leur lourdeur, à tomber vers le sol. Soudain, ces pierres semblent sans poids, aériennes, comme si elles avaient une épine dorsale qui les pousse vers le haut, avec une intensité, une voix qui chante, s'élève, vole. C'est cela, le secret de l'architecture, mais aussi de la «vie» de l'acteur: la transformation du poids et de l'inertie, à travers le jeu des oppositions, en énergie qui vole. L'architecture, comme le théâtre, consiste à savoir faire découvrir cette qualité de tensions et à la façonner en actions.

Sören Kierkegaard remarquait à propos de l'actrice danoise Louise Heiberg que toute tension peut agir d'une manière double: elle peut montrer l'effort, mais elle peut à l'opposé le cacher et, même, le traduire en légèreté. Cette légèreté a ses fondements invisibles dans l'effort d'une tension, mais celle-ci n'est pas perçue, même pas soupçonnée par l'observateur. Seule la légèreté se manifeste. La pesan-



«La technique du Kabuki se manifeste par des tensions qui soulignent le débordement, l'exagération des actions et des réactions.» Photo tirée de *le Japon médiéval*, Time Life Books.

teur alourdit, mais elle peut cacher qu'elle alourdit et se révéler par son contraire, en se projetant vers le haut.

Cette observation de Kierkegaard capte le secret de la vie de l'acteur, cette mutation du poids en énergie, ce jaillissement de dynamismes, cette alternance de tensions qui ne sont pas raides, aveugles, inertes, qui ne suffoquent pas le vivant, mais l'affermissent et le renforcent.

Toute méthodologie du jeu théâtral essaie de créer une architecture nouvelle de tensions dans le corps de l'acteur.

Cela peut s'obtenir par des procédés qui partent du corporel pour conditionner le mental. C'est le cas des traditions orientales, du ballet classique européen, du mime de Decroux, de l'entraînement mis au point à l'Odin Teatret. C'est un procédé qui aboutit à la création non d'un personnage fictif, mais d'un *corps fictif*.

Où alors, cette architecture de tensions peut être atteinte par un processus mental qui conditionne le physique: la construction du personnage. Le fait de penser être une Ophélie blonde, pâle, éthérée, ou une Ophélie brune, vigoureuse, secouée comme un grand arbre par des passions brûlantes, décide de la vie du corps de l'acteur, de la qualité des tensions qui affleureront, de l'architecture dynamique qui sera bâtie.

Dans le premier cas, un entraînement rigoureux dicte un nouveau comportement physique et une manière spécifique d'être présent dans, et à travers, le corps. On commence par changer les postures habituelles qui maintiennent notre sécurité, cet état de limbes énergétique en direction duquel s'orientent nos forces et nos énergies. Le but de cet entraînement est une modification radicale de l'équilibre de notre technique quotidienne, de la manière d'être debout, de diriger le regard, de se déplacer dans l'espace. Exactement comme des nouveau-nés, on apprend à se servir *ex novo* des fonctions élémentaires de notre corps.

Voilà l'origine du long apprentissage des positions de base de toutes les traditions codifiées: de l'acteur Kathakali qui s'appuie seulement sur le côté extérieur des pieds, ou de l'acteur balinaï qui réduit son assise en soulevant les orteils et la partie antérieure du pied; du danseur de ballet classique qui marche sur les pointes ou de l'acteur Nô qui avance en glissant, sans jamais soulever les pieds de terre.

Cet entraînement transforme l'acteur en un « noeud dynamique pré-expressif », un réceptacle de tensions prêtes à être déchargées et à devenir ainsi, pour le spectateur, action expressive. L'entraînement fait surgir cette architecture de tensions différentes de celles de la technique quotidienne, tensions qui transforment le poids et l'inertie en légèreté et en force. Cela devient encore plus évident dans l'immobilité. Chez l'acteur oriental comme chez le mime de Decroux, cette immobilité est dynamique, par opposition à l'immobilité qui est statique, inerte.

Exactement comme l'acteur — sur le plan de l'histoire qu'il raconte et des significations — ne peut pas se limiter à se présenter lui-même, à être littéral, auto-référentiel par rapport à ce qu'il fait, de la même manière sa présence physique ne peut pas consister en son poids et en sa « spontanéité », mais doit créer une résonance, soit

de légèreté aérienne, soit de poids massif, c'est-à-dire une résonance de dynamisme, de forces en conflit, en opposition. Car *tension* et *drame* sont synonymes.

la voie du refus

C'est à travers ce filet de tensions que se manifeste chez l'acteur cette qualité d'énergie, cette luminosité, cette transparence qui semble lui restituer l'unité du spirituel et du corporel, du masculin et du féminin, du repos et du mouvement. Et à la racine de cette expérience insaisissable se trouve un procédé fort peu mystique, bien commensurable: une modification de la posture, un changement de l'équilibre. Ce n'est pas une question de talent, d'originalité, de volonté d'exprimer. Dans le ballet classique, comme dans les formes traditionnelles orientales, les danseurs sont des enfants lorsqu'ils commencent, et ils ne sont pas choisis à cause de leur talent. Ils apprennent mécaniquement un autre usage du corps, une technique extra-quotidienne qui se base sur le changement du barycentre, et qui permet ainsi de rendre perceptible le jeu des oppositions et des tensions qu'est le corps-en-vie.

Voilà donc une vision théâtrale où l'acteur, pour manifester sur scène la « vie » de son corps, doit mourir à la vie « spontanée » qu'il possédait. Il doit repérer un autre centre de gravité qui le fait passer — « transiter » — du naturel à l'artificiel. Cette déformation, cependant, fait quitter le territoire de l'acculturation collective et pénétrer dans le territoire d'une autre culture: celle spécifique du Khon ou du ballet-jazz, du Bharata Natyam, de l'Opéra de Pékin ou du mime.

Cette culture consiste en une spécialisation. Elle est la conséquence d'une absorption, cette fois-ci voulue et consciente, de certains schémas dynamiques, de certains modèles de comportement corporel. Quand on a été entraîné comme danseur classique, n'importe quel mouvement, même dans un autre contexte, sera immédiatement reconnu par l'observateur. C'est la même chose pour un acteur Nô ou un mime de l'école de Decroux. Ou pour les acteurs qui ont suivi l'entraînement de l'Odin Teatret.

Cette spécialisation a aidé à quitter le territoire des automatismes, du « naturel » et de la spontanéité pour accéder à une autre culture du corps. Mais, en même temps, cette nouvelle culture risque de devenir une limite, une véritable prison de nouveaux automatismes qui, à la fin, entravent la manifestation de notre vie, exactement comme la vieille culture que l'on avait quittée. On dit d'un acteur: « Il n'a pas de technique ». Et par cela, on entend qu'il utilise les automatismes de la quotidienneté. Quand on dit: « Il a trop de technique », on entend par là que sa « vie » est étouffée par les automatismes, par les manières particulières d'utiliser le corps selon une technique spécifique.

Le *bios scénique* de l'acteur affleure lors de la transition d'une culture à une autre, d'un « pays » à un autre. Il y a danger si l'on s'arrête dans un de ces territoires. Stanislavski s'était opposé aux clichés, aux maniérismes, aux emplois, au « pompage » qui caractérisaient le jeu de l'acteur de son temps. Pour lui, la transition l'amenait à passer d'un territoire théâtral artificiel et creux (le « théâtre » qu'il haïssait) au naturel, à la vérité. Il avait choisi le chemin du refus.

La recherche de notre *bios*, de notre propre « pays », de notre corps-en-vie suit le chemin du refus. C'est la recherche de la façon d'être toujours en *transition*, de ne

pas s'installer dans ce qu'on a accumulé, de ne pas capitaliser les habiletés et les pensées, de ne pas s'enfoncer dans un territoire corporel spécialisé. Ce n'est pas la recherche d'une technique qui forme un acteur, ou le déforme pour le re-former. C'est la recherche d'une technique personnelle, qui est refus de toute technique, capable de modeler nos énergies sans nous « congeler » dans ce modelage. C'est la recherche de notre propre température.

Il y a une sécurité qui est le résultat de l'inertie, et il y a une sécurité qui est le résultat du dynamisme de forces en tension. C'est la différence entre la glace et l'eau. La composition chimique est identique. Dans la glace, cependant, les molécules sont en arrêt, tandis que dans l'eau, elles sont en mouvement.

La température intérieure, le moteur personnel décide de ce qu'une technique congèle ou garde son dynamisme. C'est cette température intérieure, ce moteur personnel que l'on doit rechercher derrière les actions et les choix des gens de théâtre. Pour Stanislavski, le moteur était l'obsession de ne pas « être » créateur, d'être un mauvais acteur. Comment atteindre chaque soir, face aux spectateurs, le maximum de ses possibilités? Le « système » est le résultat de cette température intérieure, de cette nécessité.

Personnellement, je pense que mon moteur est le fait d'être émigrant, de l'avoir choisi, de ne pas me sentir d'attaches nationales; et le seul territoire dans lequel j'enfonce mes racines, c'est le pays de la vitesse, cette dimension tangible et « inscrutable » qui est *moi* comme présence physique, comme unité corps-âme-esprit, perceptible par les autres au moyen de leurs cinq sens. Le théâtre est pour moi le pont éphémère qui, dans des situations particulières, me « conjoint » à l'autre:



Anabasis. Scénario et mise en scène d'Eugenio Barba, Pérou, 1978. Photo tirée de *l'Archipel du théâtre*, « Contrastes », Bouffonneries.

moi et l'acteur, moi et le spectateur. C'est le tressage d'une solitude avec une autre à travers une activité qui m'oblige à une concentration totale de toute ma nature physique et mentale. Le théâtre, c'est la forteresse sur la montagne, visible et inexpugnable, qui me permet de suivre la voie du refus.

(...)

J'ai auparavant parlé du jeune qui vient et me dit : « J'ai vu tes spectacles et j'ai vu tes acteurs. Je veux aller dans cette direction-là. Laisse-moi travailler avec toi. » Il devra d'abord s'inventer une autodiscipline : il peut quitter quand il veut, personne ne le retient. Pour se rendre autonome par rapport à moi et au modèle qui l'avait inspiré, il sera obligé de parcourir la première étape de la voie du refus.

C'est un travail tout en paradoxes, à rebours ; c'est la course des contraires. Le naturel et la spontanéité sont les entraves qu'il doit anéantir, non par des discours ou par des intentions, mais par un entraînement quotidien auquel la répétition continue l'oblige à donner un sens personnel.

L'entraînement consiste en une série de situations ou d'actions souvent fixées à l'avance : les exercices. Mais c'est la « température » qui détermine si un exercice n'est pas que de la gymnastique, qu'une action musculaire automatique. Dans l'entraînement aussi, tout germe de vie et de croissance réside dans une tension. D'un côté, un facteur objectif : une autodiscipline, certains exercices ou procédés qui nous aident à échapper aux automatismes de notre acculturation. De l'autre, un facteur subjectif : la température intérieure, le moteur personnel, la nécessité unique de l'acteur.

Cette tension cristallise la qualité du travail, les rapports avec les collègues, avec l'espace physique et social, détermine si on accepte l'espace tel qu'il est, dans une sécurité inerte, ou si on essaie d'en découvrir les potentialités, les multiples relations qu'il peut nous aider à créer, avec les autres acteurs, avec les spectateurs, avec les autres théâtres, avec d'autres situations qui dépassent la vie professionnelle et qu'on appelle politiques. L'équilibre de cette tension entre facteur subjectif et facteur objectif décide de la durée du travail dans un groupe, dans une certaine situation. Cet équilibre est une des sources secrètes dont je parlais au début, ces sources secrètes qui alimentent les résultats, qui les font se situer dans un contexte plutôt que dans un autre et qui définissent au niveau individuel et au niveau social l'acteur et le groupe avec lequel il travaille.

la première action

Katsuko Azuma est une de mes collaboratrices à l'I.S.T.A., l'International School of Theatre Anthropology. Elle est maître de buyo, danse classique japonaise. Une fois par semaine, à Tokyo, elle va chez son maître — duquel elle a hérité son nom d'artiste — pour danser et écouter les commentaires. Quand elle arrive, la première chose qu'elle fait, c'est laver le plancher, qui est déjà d'une propreté exemplaire.

Je regarde Katsuko, ce maître de 45 ans, internationalement reconnue, qui a elle-même une école et des élèves. Je la regarde accomplir encore et encore la première action du premier jour de son apprentissage. C'est l'éternel retour, la confrontation avec l'origine, le point de départ de ce long chemin qui a mené loin, jusqu'à devenir

soi-même un maître qui n'oublie pas la première action, sur laquelle on sait se pencher sans fausse modestie ni vanité blessée, comme l'expression d'une loyauté envers certaines valeurs. Car maître est celui qui reste cohérent et loyal envers certaines valeurs dont il se sait dépositaire, qu'il veut garder en vie, et transmettre. Je regarde Katsuko et je pense: l'acteur doit affirmer avec l'hémisphère droit du cerveau qu'il est TOUT, et ressentir avec l'hémisphère gauche qu'il n'est RIEN. Et faire vibrer cette tension dans chaque action — physique ou vocale — sur scène.

Il ne faut pas oublier l'origine: soi-même comme adolescent. Peut-être ainsi comprendra-t-on mieux ce que j'entends par moteur personnel, par température intérieure. Meyerhold affirmait qu'il engageait un acteur seulement s'il réussissait à reconnaître, dans l'adulte qui était devant lui, l'adolescent qu'il avait été. Car perdre l'adolescent signifie perdre les rêves et la révolte. Les adultes ont perdu les rêves et la révolte. C'est pour cela qu'ils collaborent, sciemment ou non, avec les généraux aux lunettes noires ou blanches, avec les premiers secrétaires.

Ce qui compte, c'est le moteur. Parfois, on a beaucoup de bonne volonté, mais on n'a pas un moteur fort. Et le moteur est toujours à l'intérieur de nous, jamais à l'extérieur. Ce n'est pas une idée, une personne. Si on a de la chance, on rencontrera quelqu'un qui a commencé avant nous et qui nous poussera à découvrir, à animer notre moteur à nous. Il m'arrive de rencontrer des acteurs de cultures même très lointaines et desquels je me sens très proche. La façon dont ils se comportent, dont ils parlent de leur métier, ce qu'ils taisent me fait induire qu'ils sont passés par une expérience équivalente à la mienne: que les origines — leur premier jour — avaient été marquées par une *relation*.

Il y a une *période* d'apprentissage et il y a une *relation* d'apprentissage. La première concerne une école de théâtre où plusieurs professeurs — selon des horaires qui suivent le rythme de la montre — enseignent une multitude de matières. Et il y a une relation d'apprentissage où une seule personne se place devant notre vie pour nous transformer en in-dividu, nous faire trouver notre « pays ». C'est une relation qui se nourrit d'amour. Mais « amour » ne veut pas dire « harmonie édulcorée ». L'amour est aussi aversion soudaine, résistance, abandon et envie de se libérer, sensation de suffoquer et volonté de se donner, totalement, sans défense. L'amour est tout ce qui n'est pas tiède. L'amour est tension.

On doit apprendre du maître autre chose que ce qu'il veut enseigner. Mais la *voie du refus* passe par sa voix. Il faut savoir dialoguer avec son maître, dont la voix se mêle à celle des morts qui nous répondent avec *nos propres* mots.

eugenio barba