

Le corps dilaté

Eugenio Barba

Numéro 35 (2), 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27216ac>

[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. (1985). Le corps dilaté. *Jeu*, (35), 40–58.



le corps dilaté

le pont

Un corps-en-vie est quelque chose de plus qu'un corps qui vit. Un corps-en-vie dilate la présence de l'acteur et la perception du spectateur.

En face de certains acteurs, le spectateur est attiré par une énergie élémentaire qui le séduit sans médiation, avant même qu'il ait déchiffré les différentes actions, qu'il se soit interrogé sur leur sens et l'ait compris.

Pour un spectateur occidental, une telle expérience est manifeste quand il observe des acteurs-danseurs orientaux dont il connaît souvent mal la culture, les traditions et les conventions théâtrales. Face à un spectacle dont il ne peut pas comprendre pleinement le sens et dont il ne sait pas apprécier en connaisseur l'exécution, il se trouve tout à coup dans l'ignorance. Mais malgré ce vide, il lui faut admettre l'existence d'une force qui capte son attention, d'une « séduction » qui précède la compréhension intellectuelle. Seulement, séduction et compréhension ne peuvent pas durer longtemps l'une sans l'autre: la séduction serait de courte durée et la compréhension, dénuée d'intérêt.

Le spectateur occidental qui observe un acteur-danseur oriental n'est qu'un exemple extrême. La même situation se reproduit chaque fois que le théâtre est bien fait. Mais quand le spectateur est face à son théâtre, tout ce qu'il sait, les questions que déjà il connaît et qui lui indiquent où et comment chercher les réponses, forment un voile qui cache l'existence de la force élémentaire de la « séduction ».

Cette force de l'acteur, nous l'appelons souvent « présence ». Ce n'est pas quelque chose qui *est présent* devant nous mais une modification constante, une éclosion qui se produit sous nos yeux. C'est un corps-en-vie. Le flux des énergies qui caractérise notre comportement quotidien a été dévié. Les tensions cachées qui soutiennent notre façon d'être présents physiquement dans la vie normale, affleurent chez l'acteur, deviennent visibles, imprévues.

Le corps dilaté est un corps chaud, mais pas au sens sentimental ou émotif du terme. Sentiment et émotion sont toujours une conséquence, autant pour le spectateur que pour l'acteur. C'est avant tout un corps à chaleur rouge au sens scientifique du

Un spectateur occidental est « séduit sans médiation [...] quand il observe des acteurs-danseurs orientaux dont il connaît souvent mal la culture, les traditions et les conventions théâtrales ».

terme: les particules qui composent le comportement quotidien ont été excitées et produisent plus d'énergie, leur mouvement a été accéléré, elles s'éloignent, s'attirent, se repoussent, avec plus de force, plus de vitesse, dans un espace plus grand.

Si l'on interroge les maîtres des théâtres orientaux et occidentaux, et si l'on compare leurs réponses, on constate qu'à la base des différentes techniques, il y a quelques principes similaires qui suivent trois axes: l'altération de l'équilibre quotidien et la recherche d'un équilibre précaire ou « de luxe », la dynamique des oppositions et l'usage d'une cohérence incohérente.

Ces trois directions impliquent un travail constant de réduction ou, au contraire, d'amplification des actions qui caractérisent le comportement quotidien. Tandis que ce dernier est basé sur le fonctionnel, sur l'économie des forces, sur l'équilibre entre les énergies utilisées et le résultat obtenu, le comportement extra-quotidien du théâtre fonde toute action, même la plus imperceptible, sur le gaspillage, sur un excès.

De là cette fascination, qui peut être aussi un leurre: on croit parfois qu'il s'agit uniquement d'un « théâtre du corps », lequel n'implique que des actions physiques et non des actions mentales. Mais la façon de se déplacer dans l'espace révèle une façon de penser; c'est un mouvement de la pensée mis à nu. De la même façon, une pensée est elle aussi un mouvement, une action, c'est-à-dire quelque chose qui change: partir d'un point pour en atteindre un autre, en suivant des chemins qui, brusquement, changent de direction. L'acteur peut partir du physique ou du mental: peu importe pourvu que, passant de l'un à l'autre, il reconstitue une unité. De même qu'il y a une manière paresseuse, prévisible, terne de se mouvoir, il y a une manière terne, prévisible, paresseuse de penser. L'action d'un acteur peut être alourdie et bloquée par des stéréotypes de la même façon qu'on bloque le flux de la pensée par des stéréotypes, des jugements et des questions toutes faites. Un acteur qui ne puise que dans ce qu'il connaît déjà s'enferme involontairement dans un étang; il utilise son énergie de façon répétitive, sans la désorienter, sans dévier son cours ni tantôt le briser en cataractes et en cascades ou l'arrêter dans cette immobilité profonde qui précède le jaillissement soudain de l'eau captée sur une nouvelle déclivité. D'une manière tout à fait identique, la pensée — avec les mots et les images qui l'expriment — peut suivre des chemins placides et, au fond, sans intérêt.

On ne travaille pas sur le corps ou sur la voix: on travaille sur les énergies. Il n'existe pas d'action vocale qui ne soit aussi action physique; de même, il n'existe pas d'action physique qui ne soit aussi mentale.

S'il existe un *training* physique, il doit exister un *training* mental. Il faut travailler sur le pont qui relie la rive physique et la rive mentale du processus créatif. Le rapport entre ces deux rives ne concerne pas seulement une polarité qui appartient à chaque individu au moment où il agit, compose, crée. Il relie deux polarités plus larges et spécifiquement théâtrales: celle qui existe entre l'acteur et le metteur en scène, et celle entre l'acteur et le spectateur.

Le premier drame wagnérien fut celui du *Vaisseau fantôme*. Gravure de Gustave Doré, tirée de *l'Avant-Scène Opéra*, n° 30, novembre-décembre 1980, p. 16. Du noeud fondamental est née une histoire.



Le « corps dilaté » évoque son image antagoniste et complémentaire: l'« esprit dilaté ». Cette expression ne doit pas faire penser uniquement à un phénomène paranormal, à des états altérés de la conscience. Elle indique aussi un niveau artisanal du métier artistique.

Au cours de mon expérience de metteur en scène, j'ai observé chez moi et chez certains de mes camarades un processus analogue: le long travail quotidien sur le training physique, modifié au cours des années, se transformait lentement en patterns internes d'énergie qui pouvaient être utilisés pour concevoir et composer une action dramatique, pour parler en public, pour écrire.

La pensée a un aspect physique: sa manière de se mouvoir, de changer de direction, de *sauter*; autrement dit, son « comportement ». Dans ce domaine aussi il existe un niveau pré-expressif que l'on peut considérer comme analogue au travail pré-expressif de l'acteur, ce travail qui concerne sa « présence » (son énergie) et qui précède — logiquement, sinon chronologiquement — la composition artistique proprement dite.

péripiéties

On peut définir les *sautes* de la pensée comme des *péripiéties*. La péripiétie est un enchevêtrement d'événements qui conduisent une action de manière imprévue vers un dénouement contredisant le début. La péripiétie agit par négation: on le sait, au moins depuis Aristote. Le « comportement » de la pensée est visible, dans les « péripiéties des histoires », dans leurs variations imprévues, quand elles passent de main en main, d'un esprit à l'autre. Comme dans le processus de la création théâtrale, ces variations imprévues ne se produisent pas dans la tête d'un artiste solitaire, mais elles sont l'oeuvre de plusieurs individus rassemblés au même point de départ.

Le Hollandais Volant était le Capitaine Van der Decken. En essayant de doubler le Cap de Bonne-Espérance, le Capitaine Van der Decken maudit Dieu et l'enfer: sans céder à la violence des tempêtes et du destin, il allait poursuivre sa tentative jusqu'à la fin de ses jours. Alors, il entendit une voix venue du ciel lui répéter ses propres mots, devenus paroles de damnation: « Jusqu'au dernier jour. . . au dernier jour. » Ainsi se crée le noeud fondamental d'une histoire: un Capitaine qui navigue éternellement, sans jamais mourir. Un vaisseau qui poursuit sa route. Abandonnant alors son contexte originel, ce noeud fondamental « saute » dans d'autres contextes.

L'imagination populaire a superposé à l'image du Capitaine et de son errance éternelle, celle du juif Ahasverus, le Juif Errant qui ne trouve pas le repos. Ainsi, l'histoire de Van der Decken se transforme: on raconte qu'il a été condamné parce qu'il menait une vie dissolue, athée, à telle enseigne qu'il avait décidé de lever l'ancre le Vendredi saint, le jour de la mort du Seigneur. Ou alors, l'image du Capitaine pâlit et l'imagination lui substitue celle de son navire. Le Vaisseau Fantôme surgit devant les navigateurs; il est noir, il a des voiles couleur de sang ou jaunes, ou de couleurs changeantes et ensorcelées qui varient jusqu'à dix fois en une heure.

Le temps passe et le thème du Capitaine et de sa damnation se mêle à celui de la femme qui sauve. Cette nouvelle péripiétie apparaît à l'époque où se modifie l'his-

toire de deux autres adeptes proverbiaux de l'enfer — Don Juan et Faust — sauvés par l'amour d'une femme.

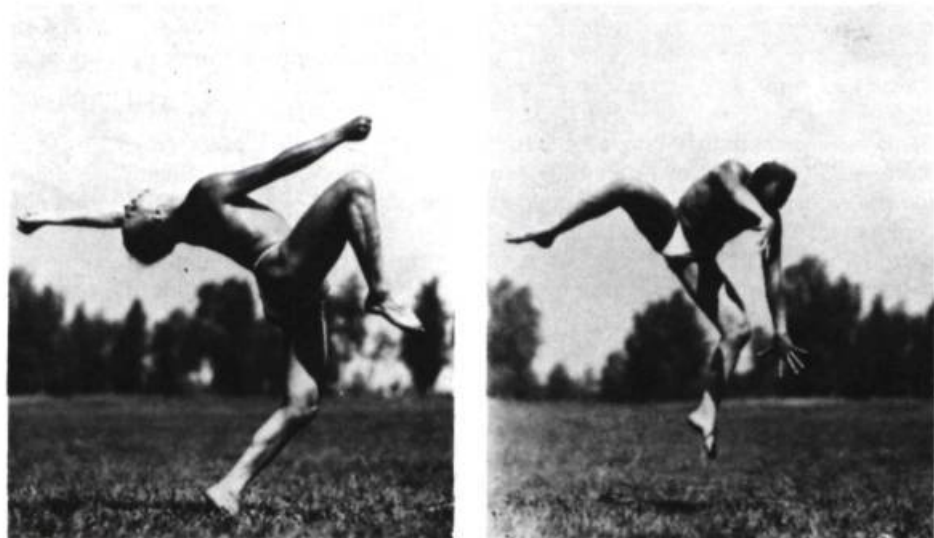
C'est Heine qui, probablement, fut le premier à greffer ce second thème sur la saga du Hollandais Volant et de son Vaisseau Fantôme: de temps à autre, Van der Decken aborde dans une ville où il cherche l'amour. Il sera sauvé quand il trouvera une femme qui lui restera fidèle jusqu'à la mort.

Pendant l'été 1839, Richard Wagner voyageait de Riga à Londres. Sa femme Minna l'accompagnait. Wagner connaissait l'histoire du Hollandais, mais il ne la comprit vraiment que lorsque le navire sur lequel il voyageait fut pris dans la tempête au milieu des écueils norvégiens. Les marins racontaient l'histoire du Vaisseau Fantôme qui annonce les naufrages. Enfin, ils abordèrent entre les hautes falaises d'un fjord, à Sandvik, à quelques milles d'Arendal.

Arrivé à Londres, son voyage terminé, et de là s'étant rendu à Paris, Wagner parlera de la tempête le long des côtes de la Norvège; il dira que le vent soufflait dans les haubans, sinistre et démoniaque; il racontera qu'il a vu surgir de l'obscurité une voile et qu'il a cru apercevoir le vaisseau du Hollandais.

Il se peut — disent les amateurs d'anecdotes — qu'à Sandvik, hébergé chez un capitaine norvégien, Wagner se soit intéressé à la jeune fille qui servait à table. Il entendit qu'on l'appelait « jenta » (fille, servante) et il crut que c'était un nom propre. Plus tard, il transforma ce nom en Senta, un nom qui n'existe pas dans ce pays, sinon dans la Norvège imaginée par Wagner pour *Der Fliegende Holländer*.

Wagner fait sien le thème de l'amour qui rédime le Hollandais, mais le transforme en son contraire. Il accueille la version de Heine au moment même où il en nie le sens:



Appelons « principe de la négation », la règle bien connue des acteurs: « commencer une action en partant de la direction opposée à celle où elle doit aboutir ». « On dit bien, en français, *reculer pour mieux sauter*. » Photos tirées de *Jooss*, ouvrage publié par le Centre de la République fédérale d'Allemagne de l'I.I.T., p. 30.

en effet, Senta aime le Hollandais et lui jure fidélité jusqu'à la mort. Mais le Hollandais a écouté, sans être vu, une conversation entre Senta et Erik: à lui aussi Senta avait juré, autrefois, fidélité jusqu'à la mort. Maintenant, enchaînée par son destin, indissolublement liée au Hollandais, elle est obligée de renier la fidélité jurée à Erik. Le Hollandais décide de reprendre la mer: le salut lui semble impossible, impossible une fidélité jusqu'à la mort. C'est lui qui sauvera Senta et non pas elle qui le sauvera: il craint, en effet, que Senta ne le trahisse comme elle a trahi Erik. Et les femmes qui le trahiront seront damnées pour l'éternité. Le thème de la damnation dont une femme peut vous sauver se dédouble, et la même damnation menace aussi les femmes qui aiment. Le Hollandais fuit donc pour sauver la femme qui devrait le sauver. Il fuit pour échapper à un amour fallacieux qui s'avère être pourtant fidèle jusqu'à la mort. Quand le navire s'en va, Senta se jette à la mer et, en mourant, elle respecte son serment. Le vaisseau alors cesse de naviguer, lentement il sombre, tandis que le soleil se lève et que Senta et le Hollandais montent au ciel.

Et voici une nouvelle métamorphose: l'histoire, transformée par Heine et traitée par Wagner à travers une série d'oppositions, est reprise par Strindberg qui fait éclater toute l'énergie potentielle contenue dans la variation finale introduite par Wagner. En se manifestant, cette énergie potentielle inverse le sens de l'histoire: maintenant, au centre, se trouve le thème de l'infidélité, de la douleur que la femme inflige à l'homme qui l'aime. C'est un thème sur lequel Strindberg revient sans cesse dans toutes ses oeuvres et qu'il reprend ici en se servant de l'intrigue trouvée chez Wagner. Lui aussi l'utilise pour la nier et la transformer en son contraire: le Hollandais doit, tous les sept ans, rencontrer une femme et l'aimer. C'est la condition de son salut, mais ce n'est pas la femme qui le sauvera: la rédemption jaillira de la douleur que lui infligeront les femmes par leur infidélité. Le thème de l'amour, qui a été introduit comme un pôle opposé à celui de la damnation, à celui de l'inexorable navigation du Hollandais, « saute » maintenant dans son contraire et se surperpose au thème de la navigation dont il devient l'équivalent spirituel. Le véritable châtimement du Hollandais est dans l'échec constant de l'amour. L'amour ne délivre plus de la souffrance comme chez Heine et Wagner, il est lui-même châtimement et rachat; le Vaisseau Fantôme, de prison infernale, devient calvaire.

Si nous nous rappelons l'histoire telle qu'elle était à l'origine, nous avons l'impression que Strindberg s'en approche davantage que tous ses prédécesseurs. Et pourtant, il en est très éloigné. Le noeud fondamental de l'histoire a gardé sa valeur originelle, mais il s'est approfondi: le tourment de l'errance physique se trouve élargi, « dilaté », par son double spirituel et le marin, qui était devenu semblable au Juif Errant, à Faust, à Don Juan, redevient un marin solitaire, abandonné par une femme dans chaque port.

Quand on parle de variations sur un thème, on pense à la virtuosité, à l'art le plus sophistiqué. Mais dans l'histoire du Hollandais, il ne s'agit pas de variations: chaque état comporte une modification substantielle. Il est aisé d'observer les « sautes de comportement » de la pensée quand il s'agit des péripéties d'une histoire célèbre. Le difficile consiste à être assez malléable pour *ne pas empêcher* ce comportement de se manifester et de venir ainsi désorienter le cours paisible de notre pensée.

le principe de la négation

Il existe une règle bien connue des acteurs: commencer une action en partant de la

direction opposée à celle où elle doit aboutir. Cette règle reproduit la caractéristique de toutes ces actions qui, dans la vie quotidienne, requièrent une certaine énergie: avant de frapper, nous tirons le bras en arrière; avant de sauter, nous fléchissons les genoux; avant de bondir en avant, nous reculons. On dit bien en français: *reculer pour mieux sauter*.

Dans la conduite extra-quotidienne de l'acteur, dans son travail théâtral, un tel comportement s'applique jusque dans les actions les plus imperceptibles: c'est une des façons qu'il a de dilater sa présence physique. Nous pourrions l'appeler le « principe de la négation »: l'acteur, avant de l'accomplir, nie l'action imminente, exécute son opposé complémentaire. Le principe de la négation peut donner lieu à un formalisme vide s'il perd son âme, c'est-à-dire son organicité. Souvent dans les pratiques, théâtrales ou non, de la déclamation triviale, il devient une façon de *gonfler* le geste, c'est-à-dire la parodie de l'action *dilatée*. Quelle est la logique interne qui détermine la force du « principe de la négation »? D'une part, une dynamique physique et nerveuse qui fait que toute action énergique commence par son contraire; d'autre part, une attitude mentale.

Une des descriptions les plus claires de cette attitude mentale récurrente se trouve dans l'ouvrage d'Arthur Koestler consacré à l'« histoire des mutations de la vision qu'a l'homme de l'univers », où il montre que tout acte créatif — dans les domaines de la science, de l'art ou de la religion — s'effectue à travers une régression préliminaire à un niveau plus primitif, un *reculer pour mieux sauter*, un processus de négation ou de désintégration qui prépare le bond vers le résultat. Koestler appelle cette phase une « pré-condition » créative.

C'est une phase qui semble nier tout ce qui caractérise la recherche du résultat: elle ne marque pas une nouvelle orientation, mais plutôt une désorientation voulue qui oblige à mettre en oeuvre toutes les énergies du chercheur, aiguise ses sens, comme lorsqu'on marche dans l'obscurité. Cette dilatation de ses propres potentialités doit se payer très cher: elle ne se produit que si l'on accepte de perdre la maîtrise du sens de sa propre action. C'est une négation qui n'a pas encore découvert le nouveau qu'elle affirme.

L'acteur, le metteur en scène, le chercheur, l'artiste se demandent souvent: « Que signifie ce que je fais? » Mais au moment de la « négation de l'action » ou de la « pré-condition » créative, cette question n'est pas féconde. L'essentiel n'est pas à ce moment-là le sens de ce que l'on fait, mais la précision d'une action qui prépare le vide où on pourra capturer un sens, une signification imprévue.

Les hommes de théâtre, contraints à une création qui implique presque toujours la collaboration de plusieurs individus, sont souvent empêtrés dans le fétichisme du sens, dans le besoin apparemment « naturel » de s'accorder au départ sur les résultats à atteindre. Un acteur, par exemple, accomplit une certaine action qui est le résultat d'une improvisation ou d'une interprétation personnelle du rôle: il est normal qu'il donne à cette action une valeur bien précise, qu'il y associe des images ou une pensée particulières. Mais si, dans le contexte où cette action éclôt, le sens que l'acteur lui a donné devient impropre ou incompréhensible, il estimera qu'une telle action doit être écartée, oubliée. En somme, il croit que le mariage entre l'action et le sens est un mariage indissoluble.

En général, si on dit à un acteur qu'il peut garder son action intacte tout en changeant complètement de contexte et donc de sens, il pense qu'on le traite comme une matière inerte et qu'il est « manipulé » par le metteur en scène. Comme si l'âme d'une action était dans son sens et non dans la qualité de son énergie. On retrouve le même préjugé chez de nombreux metteurs en scène: ils ont tendance à croire qu'une certaine image ou une certaine séquence d'images ne peut obéir qu'à une seule logique dramatique, ne peut transmettre que ce *seul* sens. Mais le principe de « négation de l'action » indique précisément le chemin opposé, qui échappe à l'ordre établi, à la sujétion au résultat que l'on *veut* obtenir. C'est comme si le point de départ, en traversant son contraire, se transformait en une goutte d'énergie capable de déployer ses potentialités expressives en *sautant* d'un contexte à un autre. Concrètement, quand il s'agit du travail théâtral, tout cela s'applique aux péripéties que traverse une action du moment où elle prend forme jusqu'à ce qu'elle trouve place dans le spectacle achevé. Comme le Hollandais Volant condamné à passer d'époque en époque, de pays en pays, des noyaux d'action meurent à leurs significations originelles tout en continuant à vivre: ils ont des sautes de sens sans perte de sens.

Ce qui distingue la pensée créatrice, c'est précisément qu'elle procède par bonds, à travers une désorientation soudaine qui l'oblige à se réorganiser de manière nouvelle en abandonnant sa coquille rassurante. C'est la pensée-en-vie, ni rectiligne ni univoque. L'éclosion de sens imprévus est rendue possible par une aptitude de toutes nos énergies, physiques et mentales: comme de se poster sur une hauteur en attendant de prendre son vol. Aptitude que l'on peut susciter, affiner, à travers un *training*.

Les exercices du *training* physique permettent de développer un nouveau compor-



« L'important c'est de penser la pensée. » Photo tirée de l'Encyclopédie Cousteau, *Messages invisibles*, publiée aux Éditions Robert Laffont.

tement, une manière différente de se mouvoir, d'agir et de réagir: une certaine habileté. Mais cette habileté croupit dans une réalité plate si elle demeure en surface, si elle n'atteint pas ces zones profondes de la personne constituées par son activité mentale, sa psyché, son système nerveux. Le pont entre le physique et le mental engendre une légère modification de la conscience qui permet de dépasser l'inertie, la monotonie de la répétition. En effet, la dilatation du corps physique ne sert à rien si elle ne s'accompagne pas de la dilatation du corps mental. La pensée doit traverser la matière de manière tangible: non seulement se manifester dans le corps en action mais traverser l'*évident*, l'inerte, ce qui vient de soi, lorsque nous imaginons, réfléchissons, agissons.

penser la pensée

Un physicien marche le long de la plage et voit un enfant qui jette des cailloux plats dans la mer en essayant de faire des ricochets. Chaque caillou ne fait pas plus d'un ou deux ricochets. L'enfant doit avoir cinq ans et l'adulte, le physicien, se souvient que lui aussi, dans son enfance, faisait des ricochets sur l'eau. Alors l'adulte montre à l'enfant comment il faut faire. Il jette les cailloux l'un après l'autre en lui indiquant comment il faut les tenir, selon quel angle les lancer et à quelle hauteur de la surface de l'eau. Tous les cailloux de l'adulte font de nombreux ricochets, sept, huit, jusqu'à dix.

« Oui, dit alors l'enfant, ils ricochent bien. Mais ce n'est pas cela que je cherchais. Tes cailloux font des cercles ronds dans l'eau, mais moi je veux faire des cercles carrés. »

On connaît l'anecdote parce que le physicien se rendait en visite chez le vieux Einstein et parce qu'Einstein réagit lui aussi de façon imprévue quand son jeune ami lui raconta sa rencontre: « Félicite cet enfant de ma part et dis-lui qu'il ne s'inquiète pas si ses cailloux ne font pas des cercles carrés dans l'eau. L'important est de penser la pensée. »

Les questions qui ont donné naissance à la plupart des découvertes scientifiques n'étaient pas, à bien y regarder, beaucoup plus utiles ou plus fondées que celle de cet enfant occupé à jeter des cailloux dans la mer.

« Pourquoi le fer incandescent devient-il rouge? » se demandait le quinquagénaire Max Planck. « Que verrait un homme qui chevaucherait un rayon de lumière? » se demandait Einstein à 16 ans. Le fait que ces questions aient donné le jour à de grandes découvertes scientifiques ne doit pas nous faire oublier qu'elles furent un saut dans le noir, un éclair de pensée qui leur était tombé des mains.

Penser la pensée implique gaspillage, changements de direction, liaisons inattendues entre des niveaux et des contextes qui ne communiquaient pas auparavant, routes qui se croisent et qui divergent. C'est comme si plusieurs voix, plusieurs pensées, chacune avec sa logique, se trouvaient juxtaposées et commençaient à collaborer sans plan préétabli, conjuguant précision et hasard, amour du jeu en soi et tension vers un résultat. L'image de la recherche, dans ce cas, pourrait être celle d'une meute de chiens poursuivant une proie qui existe peut-être, mais peut-être aussi qui n'existe pas: ils courent ensemble, s'éparpillent, entrecroisent leurs pistes, se jettent dans des fourrés et des fossés qui mettent à rude épreuve leur ingéniosité et leur énergie; puis, les ayant franchis, ils s'arrêtent souvent, déconcertés, ayant

perdu toute trace, obligés de revenir en arrière. Mais parfois, les chiens disséminés se rassemblent et la meute reconstituée retrouve la proie, découvre l'idée.

Il n'est pas certain que l'idée à découvrir soit là à nous attendre, prête à se faire attraper. C'est une potentialité. Nous ne savons pas de quoi il s'agit ni à quoi elle pourrait servir. Parfois, toute cette poursuite n'aboutit à rien. D'autres fois, quelque chose de nouveau se présente, inattendu, et nous oblige à nous engager sur un terrain imprévu. Certains savants abandonnent le champ de leurs recherches, certains écrivains abandonnent l'histoire sur laquelle ils avaient travaillé pour poursuivre les nouvelles aventures de personnages qui se sont imposés d'eux-mêmes; à mi-chemin du travail d'élaboration d'un spectacle, on s'aperçoit en réalité que c'est *un autre spectacle* qui nous conduit par la main sans que nous sachions encore où il nous entraîne.

Parfois, nous avons la sensation que ce n'est pas nous qui « pensons la pensée » et que nous ne pouvons que faire taire les pré-jugés qui empêchent la pensée de penser. Au début, c'est une expérience douloureuse. Avant d'être une sensation de liberté, d'ouverture à de nouvelles dimensions, c'est une lutte entre ce qu'on sait, ce qu'on a décidé a priori, ce à quoi on aspire et l'esprit-en-vie.

Il y a bien évidemment le risque de tomber dans le chaos. Quand on parvient à réaliser cette pré-condition créatrice, on peut même avoir la sensation d'être possédé, de ne plus être soi-même. Mais c'est une sensation qui reste ancrée dans le terrain solide du travail artisanal, du métier.

Eisenstein, lorsqu'il montait ses films, réussissait à créer des conditions de travail telles que c'étaient les matériaux eux-mêmes, au-delà des résultats programmés, qui dictaient leur propre logique. Lui qui, pourtant, avait minutieusement construit son film, dessinant chacune des prises de vue successives avant de les réaliser sur le plateau, parvenait, devant les matériaux qu'il avait lui-même créés, à se placer dans une situation d'ignorance. Il abandonnait les fils conducteurs qui l'avaient guidé jusque-là et il parlait d'une « extase du montage ».

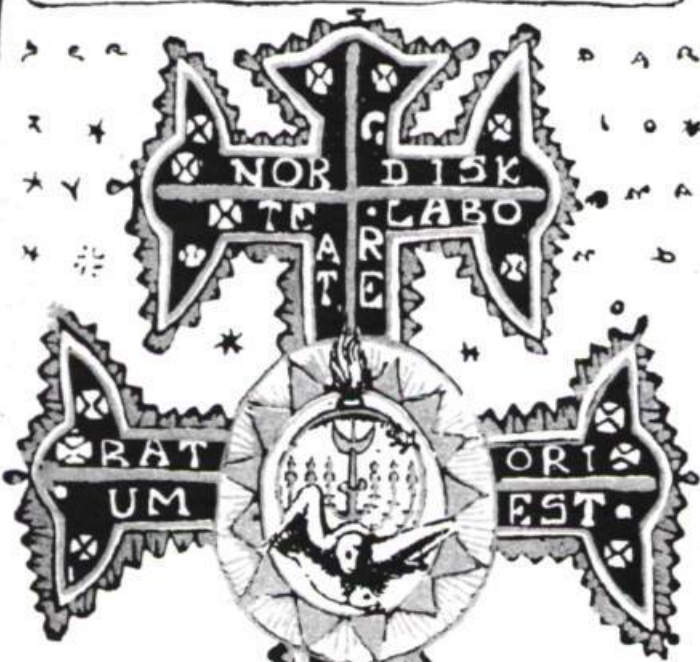
« Penser la pensée », « esprit-en-vie », « extase du montage » sont autant de métaphores pour exprimer une expérience identique: des fragments, des images, des pensées ne s'amalgament pas entre eux en fonction d'une orientation précise, selon la logique d'un projet clair, mais ils se marient par *consanguinité*.

Que signifie dans ce cas *consanguinité*, sinon que ces fragments, ces images, ces idées qui vivent dans le contexte où nous les avons fait naître, manifestent leur autonomie, tissent de nouveaux rapports, s'unissent entre eux en fonction d'une logique qui n'obéit pas à celle pour laquelle ils avaient été prévus et recherchés? C'est comme si des liens de sang invisibles mettaient en oeuvre d'autres possibilités, qui nous semblent utiles et justifiées, en plus de celles qui sont visibles.

Dans le processus créatif, les matériaux avec lesquels nous travaillons ont deux vies: l'une, utilitaire, et une autre. La première, abandonnée à elle-même, conduit à la clarté sans profondeur. La seconde risque, à cause de sa force incontrôlée, de nous entraîner au chaos. Mais c'est la dialectique entre ces deux vies, entre l'ordre mécanique et le désordre, qui nous mène vers ce que les Chinois appellent le *Li*,

EUGENIO + ELZE + TAGE

HOLSTE + BROW



CONTRA
PESTEM

CONTRA
~~PESTEM~~

ODIN

TEA

TRET

OXY

RHYNCUS ♀

EVANGELIET RL

MARTIN · KNOD · LENA · CHRISTOPH · LEIF · LUCA ·

TORGEIR · ROBERTA · JULIA · FRANCIS ·

SOEREN · SIGRID · DORTHE

l'ordre asymétrique et imprévisible qui caractérise la vie organique.

logiques jumelles

La dialectique n'est pas une relation qui existe par elle-même: elle naît de la volonté de dominer des forces qui, abandonnées à elles-mêmes, ne pourraient que se combattre. La dialectique est une façon de penser et d'agir qui s'apprend. Dans le travail créatif, on ne peut atteindre l'ordre asymétrique *Li* qu'à travers un chemin paradoxal: l'oeuvre d'art, en effet, est avant tout une oeuvre artificielle.

La recherche des oppositions, des différences, doit être, paradoxalement, l'autre face de la recherche de l'unité et de l'intégrité. Comment peut-on approfondir la différence entre le point de vue de l'acteur et celui du spectateur? Comment peut-on renforcer la polarité entre metteur en scène et acteurs? Autrement dit: comment chercher une relation plus forte entre ces diverses forces en présence? De la réponse à ces questions dépend la possibilité de dilater le corps du théâtre.

Parfois, au cours du travail d'élaboration d'un spectacle, l'action d'un acteur commence à vivre, même si on ne comprend pas pourquoi l'acteur agit de cette façon. Le metteur en scène est son premier spectateur et il se peut qu'il ne sache pas dominer rationnellement, en fonction d'un projet commun du spectacle, le sens de ce que fait l'acteur. Le metteur en scène peut tomber dans le piège, manifester sa réticence à accepter cette étincelle de vie inconnue, demander des explications, rappeler l'acteur à la cohérence. De cette façon, il détériore le rapport de collaboration: il cherche à annuler la distance qui le sépare de l'acteur, il lui demande trop et en réalité trop peu; il lui demande un consentement, un accord sur les intentions, une rencontre en surface.

Quand on parle du travail de l'acteur, de sa technique ou de son art, de son «interprétation», on oublie souvent le niveau élémentaire du théâtre qui est toujours relation. Aux techniques extra-quotidiennes des acteurs correspond, du côté des spectateurs, un besoin primaire: l'attente du moment où le voile de la vie quotidienne se déchire et laisse surgir l'inattendu. Le connu devient soudain neuf. Même les réactions les plus profondes du spectateur, les racines de son impression et d'un jugement qu'il pourrait clairement formuler sont secrètes, incommunicables, imprévisibles.

La force du théâtre dépend de sa capacité à sauvegarder, au-dessous d'un épiderme reconnaissable, la vie autonome d'autres logiques. Car il peut s'agir de logique, c'est-à-dire d'une série d'enchaînements conséquents et motivés, même si celle-ci reste secrète, incommunicable, même si ses lois se limitent à l'horizon d'un seul individu.

On a tendance à penser que n'est logique que ce qui répond à une logique partagée. L'autre face de ce préjugé laisse croire que l'univers intime, personnel, secret, est livré au hasard, aux associations automatiques, au chaos: autrement dit, qu'il s'agit d'un magma fait d'oscillations incohérentes, mais où n'existent jamais de *sautes*. Ce que nous appelons irrationalité peut être cette oscillation au gré de la récurrence machinale de nos tics et de nos obsessions qui s'agitent, disparaissent et resurgissent sans connaître de développement. Mais elle peut être, à l'inverse, une rationalité qui n'appartient qu'à nous, une *raison d'être* qui ne sert pas à nous faire

comprendre, mais simplement à communiquer avec nous-mêmes.

Dans le théâtre mental de chaque individu, existent des rapports de collaboration féconds ou manqués. Quand un adulte essaie de reproduire la manière de dessiner des enfants, il se borne en général à dessiner mal, il essaie de renoncer à la logique de sa vision, il l'appauvrit, il abandonne sa main au hasard, fuit la précision, imite les formes du dessin infantile. Autrement dit, il s'infantilise. Les adultes, en effet, considèrent les dessins d'enfants comme des gribouillis informes et maladroits. Ces dessins suivent en réalité une logique inflexible. Un enfant ne dessine pas ce qu'il voit, comme il le voit, mais ce dont il a fait l'expérience. S'il ressent l'adulte comme une paire de longues jambes et un visage qui, brusquement, se penche vers lui, il dessinera cet adulte sous forme d'un rond planté sur deux échelas. Ou alors, le voilà qui fait son « portrait » et se représente avec deux pieds énormes à cause du plaisir que lui procurent ses chaussures neuves. Si pour lui, sa mère a plus d'importance que son père, lorsqu'il dessinera ses parents, il représentera sa mère plus grande que son père. Il tracera un rectangle avec un bâton à chaque angle parce que la table est une surface avec quatre pieds.

Les gribouillis des tout jeunes enfants que les spécialistes appellent les « premiers dessins », sont eux aussi le résultat d'une expérience directe: ce ne sont pas des représentations mais des traces d'actions de la main en corrélation avec une image mentale: « c'est un chien qui court ».

Ce qui fait des dessins d'enfants des dessins « infantiles », ce n'est pas leur caractère approximatif ou « primitif », c'est la présence d'une seule logique. Cependant, bon nombre de dessins « bien faits » d'enfants plus grands ou d'adultes suivent, eux aussi, une seule logique. Qu'ils soient reconnaissables, qu'ils appliquent à l'évidence des règles partagées de tous, ne les rend pas moins banals. Dans les oeuvres d'un vrai peintre, plusieurs logiques sont en oeuvre simultanément. L'artiste s'insère dans une tradition, il en utilise les règles ou les enfreint consciemment, il surprend; il transmet une certaine façon de voir, mais il représente aussi une manière d'expérimenter le monde; il traduit sur la toile, non seulement l'image, mais aussi le *gestus*, la qualité du mouvement qui a guidé le pinceau. Dans ce sens, on peut dire qu'il a « sauvé-gardé en lui l'enfant », non pas au sens d'innocence et d'ingénuité (bizarrement, nous aimons imaginer que les enfants sont innocents), non pas au sens de virginité de toute culture, mais parce que, dans la rigueur de son métier, il a entrecroisé des logiques parallèles ou plutôt jumelles, sans substituer l'une à l'autre.

Être-en-vie, c'est nier la succession des différents stades de développement et lui substituer une croissance simultanée qui suit des enchevêtrements de plus en plus complexes. C'est peut-être pour cette raison que Meyerhold — raconte-t-on — n'acceptait un acteur que s'il pouvait aussi découvrir en lui ce qu'il avait été enfant.

thèbes aux sept portes

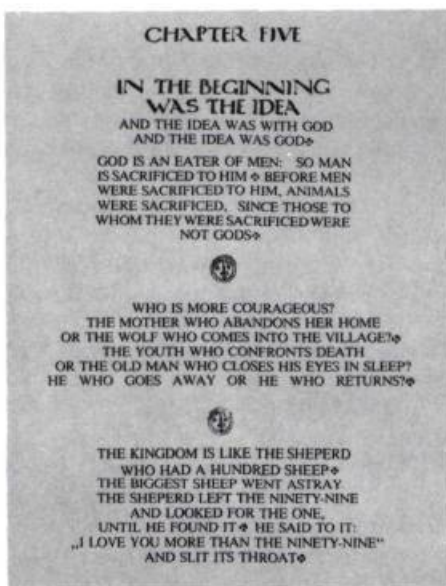
« Mais pourquoi les gens vont-ils au théâtre? »

Un jour, Béla Balázs se posa à lui-même et posa à ses lecteurs cette question inutile. On sous-estime toujours l'importance des questions inutiles, des mots avec lesquels chacun de nous dialogue avec lui-même.

Mais pourquoi les gens font-ils du théâtre?

J'avais quinze ans quand je suis allé au théâtre pour la première fois. Ma mère m'avait emmené voir *Cyrano de Bergerac*. Le protagoniste du spectacle était Gino Cervi, un acteur italien très populaire. Mais je ne fus impressionné ni par lui, ni par les autres acteurs, ni par l'histoire qu'ils jouaient et que je suivais avec intérêt, mais sans étonnement. Je fus impressionné par un cheval. Un vrai cheval. Il apparut, traînant un landau, selon les normes les plus classiques du réalisme scénique. Mais sa présence fit soudain exploser toutes les dimensions qui jusqu'alors avaient régné sur cette scène. Cette interférence inopinée avec un autre monde, avait pour moi déchiré le voile uniforme du spectacle.

Dans les théâtres que j'ai fréquentés par la suite, j'ai vainement cherché cette désorientation grâce à laquelle je m'étais senti vivre, cette brusque dilatation de mes sens. Jamais plus n'apparurent de chevaux. Jusqu'à ce que j'arrive à Opole, en Pologne, et à Chertteruthy, en Inde.



Aujourd'hui, le parallélisme qu'on pouvait déjà observer dans le travail de Grotowski me semble évident: à la dilatation de la présence de l'acteur et de la perception du spectateur correspond une dilatation de la *fabula*, de l'intrigue, du drame, de l'histoire et de la situation représentée. De la même façon qu'il y a un comportement extra-quotidien de l'acteur, il y a un comportement extra-quotidien dans la façon de penser une histoire.

Dans les premières années de mon travail théâtral, il s'agissait pour moi d'interférer avec le texte qui constituait le point de départ du spectacle, en créant de brusques changements de direction, en brisant son déroulement rectiligne et en construisant l'action générale à travers le montage et l'enchevêtrement de deux actions simultanées ou plus. Dans ces conditions, le texte est comme un vent qui souffle dans une

direction. Le spectacle navigue sous le vent. C'est toujours la force du vent qui l'entraîne même s'il marche dans la direction opposée.

Par la suite, j'ai découvert et accepté une autre possibilité — non sans résistance, non sans craintes — : suivre la logique des matériaux qui apparaissaient au cours du travail d'improvisation en s'éloignant du point de départ et en ne découvrant qu'à la fin la nature du spectacle et le sens qu'il pouvait avoir pour moi et pour les spectateurs.

Avant d'entreprendre avec l'Odin Teatret *Oxyrhincus Evangeliet*, je me suis rendu compte que de telles expériences, que je croyais tout d'abord être le fruit d'un tempérament personnel et de circonstances matérielles qui, conditionnant mon activité, répondaient au contraire à une nécessité objective: la pensée qui traversait la présence pré-expressive des acteurs traversait aussi de plus en plus clairement la manière de concevoir un spectacle.

Quel pouvait être, dans la conception de l'histoire du nouveau spectacle, l'équivalent mental du niveau pré-expressif de l'acteur? La pré-expressivité mentale pouvait être une image prête à prendre son vol. Je pensai: une personne, sur une montagne, dans un désert. Qui est-ce? Un homme? Une femme? Un dieu? Un enfant? Que fait-il? Attend-il quelqu'un ou est-ce un ermite? Voit-il un buisson qui brûle? Est-ce le Vieux de la Montagne? Et comment s'appelle la montagne? Thabor? Ararat? Kili-mandjaro? Et quel est ce désert? La banquise antarctique de Scott ou le désert des Tartares?

Une image comme celle-ci ne peut être, cependant, l'équivalent de l'action pré-expressive de l'acteur ou de ce que j'appelle « noyau pré-expressif ». C'est simplement un bon stimulant pour une improvisation, la mienne ou celle des acteurs. Un noyau pré-expressif doit être quelque chose qui se dilate et change, tout en restant identique en son centre, comme dans les métamorphoses de l'histoire du Hollandais Volant ou de son Vaisseau Fantôme.

Au début de 1984, j'ai demandé à chacun de mes acteurs de choisir le personnage d'une histoire différente, de raconter schématiquement ses aventures en écrivant un texte. Nous aurions eu alors six histoires qui, avec la mienne, auraient été les sept portes pour entrer dans un unique spectacle. Les six personnages choisis furent: *Sabbatai Zevi*, le juif qui se présenta comme le Messie et abjura en se faisant musulman; *Antigone*; *Jeanne d'Arc*; *un jeune hors-la-loi brésilien, un cangaceiro*; *le Grand Inquisiteur de Séville*; *un Juif de la secte des Hassidim*.

Ces personnages ont construit le spectacle. Les choix n'ont pas été arbitraires. Ils répondaient aux intérêts des différents acteurs, mais aussi à d'autres logiques, à la fois simultanées et indépendantes, qui étaient en marche.

En 1982, nous avons commencé à travailler à un projet qui avait pour point de départ un récit de Borges: *le Mort*. Un jeune hors-la-loi argentin, Benjamin Otalora, entre dans la bande uruguayenne de Aureliano Bandeira; il fait montre de courage, sauve la vie du chef, va jusqu'à séduire sa femme dont il devient l'amant. Aureliano supporte tout sans réagir. Sa position s'affaiblit de jour en jour. Benjamin Otalora usurpe de façon de plus en plus manifeste le commandement. Un soir, après un

nouveau succès, alors que tous les bandits sont assis à table, Benjamin s'installe ouvertement à la place du chef. Aureliano Bandeira est assis au fond, ignoré de tous. À côté de Benjamin est assise la femme qui lui appartient maintenant après avoir été celle d'Aureliano. Le dîner est terminé. Le lieutenant d'Aureliano s'approche de Benjamin et sort son pistolet. Benjamin comprend alors que son ascension a été tolérée et honorée par tous car, depuis le début, chacun savait qu'il avait été condamné à mort par Bandeira. Lui seul ignorait qu'il était déjà un homme mort. Le lieutenant de Bandeira tire.

Ce récit sera le point de départ de la septième histoire, la mienne, pour *Oxyrhincus Evangeliet*. Le récit de Borges avait mis en branle une série d'associations qui s'orientaient dans deux directions. La bande des hors-la-loi rappelait le monde des jagunços et des cangaceiros brésiliens tel qu'il est décrit dans les livres d'Euclides da Cunha, d'Eduardo Barbosa ou de Billy Jaynes Chandler ou dans les films de Ruy Guerra et de Glauber Rocha. Mais le schéma de l'histoire (le vieux chef qui fait tuer le jeune, le dernier repas, l'ombre d'un inceste) avait fait *sauter* mon imagination dans d'autres contextes: le détenteur de la Loi qui tue le rebelle; Créon qui fait mourir son fils et Antigone, l'épouse qu'il lui avait promise; Judas qui meurt en même temps que son Messie; le Fils Prodigue; Dieu le Père qui fait mourir son Fils.

Modelée sur celle d'Aureliano Bandeira et de Benjamin Otalora, l'histoire du Père et du Fils venait à coïncider avec l'interprétation gnostique de l'histoire chrétienne qui voyait dans le Dieu de la Loi, dans Jahvé, un démiurge cruel, s'opposant aux forces de la Lumière.

L'espace du sertão brésilien se peuplait alors des voix provenant de Oxyrhincus, la cité hellénistique, la moderne Behnesa égyptienne où, entre 1897 et 1903, furent découverts trois fragments de manuscrits provenant de recueils de *Logia* gnostiques qui se révélèrent être identiques aux manuscrits coptes retrouvés à Nag Hammadi en 1945.

Les deux routes, celle des cangaceiros et celle des gnostiques, se croisaient par le truchement d'autres thèmes qui établissaient des convergences entre elles. L'un de ces thèmes était constitué par l'histoire d'Antonio Conselheiro reconstruite par Vargas Llosa dans le roman *la Guerra del fin del mundo*: les cangaceiros qui se rassemblent dans la « Nouvelle Jérusalem » de Canudo, la Ville sainte édiflée par un nouveau Messie dans le désert du sertão; des rebelles qui écrasent, au nom de leur Dieu, les expéditions militaires envoyées contre eux et qui, à la fin, sont tous massacrés, jusqu'au dernier.

Les anges exterminateurs de la fin des temps qui apparaissent dans les mythologies religieuses pouvaient-ils être représentés sous les traits de cangaceiros rassemblés à Canudo? Ou bien étaient-ce ces derniers qui se croyaient des anges descendus sur la terre pour accomplir l'ère de la justice? Et qui était ce Juif hassid qui apparaissait parmi les personnages choisis par les acteurs? Un Juif qui avait traversé le sertão en quête du Messie, comme l'avait traversé, dans le roman de Vargas Llosa, l'anarchiste Galileo Gall en quête de la Révolution?

« Qui peut distinguer le danseur de sa danse? » Photo tirée de *Jooss*, ouvrage publié par le Centre de la République fédérale d'Allemagne de l'I.L.T., p. 114.



Pendant ce temps, le thème d'Antigone et de la Révolte ensevelie vivante se développait de façon autonome, selon sa logique: que se passerait-il si au pied de la Croix, sur le Calvaire, se rassemblaient les hommes et les femmes de la Révolte, saints et nihilistes, Bouddha et Antigone, François d'Assise et Sabbatai Zevi, Mahomet et Jacob Frank, le capitaine Achab et Zarathoustra? Mais sur chacun de ces paysages mentaux flottait un nuage qui composait et décomposait le visage paternel de Iossif Djougatchvili dit Joseph Staline, qui riait, riait en laissant couler une bave de sang.

Ces associations et ces images, dans l'effervescence de leur juxtaposition simultanée, pouvaient prendre un sens et, sans cesser de cohabiter, elles pouvaient aspirer à une unité parce que, dans le même temps, se mettait en branle une autre logique qui concernait le travail de l'ensemble du groupe et dictait un certain ordre.

Le point de départ était toujours *le Mort* de Borges: chaque acteur ou collaborateur du groupe avait tiré de la nouvelle un scénario qu'il mettait lui-même en scène en dirigeant ses camarades. Il y avait ainsi plus de dix esquisses de spectacles très différents les uns des autres malgré leur commune origine. Chacun des spectacles, bien qu'embryonnaire, contenait des fragments qui avaient leur propre force. En extrayant ces fragments de leur contexte, j'ai commencé à tisser et à monter un spectacle nouveau, toujours sur le thème de Borges.

Ce processus de travail n'était qu'un exercice à usage interne et ne visait pas l'élaboration d'un spectacle. Mais sa logique a resurgi lorsqu'en 1984, nous avons commencé à travailler pour *Oxyrhincus Evangeliet*. Des sept histoires liées aux personnages choisis par les six acteurs et par moi-même, sont nés un texte autonome et un spectacle global qui ne ressemble pas à ce que mes camarades et moi-même avions prévu, mais qui est le résultat logique de nos orientations et de nos désorientations.

Il y avait sept portes, mais une seule Thèbes.

Le spectateur entrera à Thèbes: un spectacle sur les manifestations de la foi dans notre temps et sur la révolte ensevelie vivante.

Mais les six autres portes de Thèbes restent ouvertes.

Qui peut distinguer le danseur de sa danse?

eugenio barba*

* On pourra lire, pour compléter la lecture de cet article, le numéro 4 de la revue *Bouffonneries*, publié en janvier 1982 et consacré à l'I.S.T.A. (International School of Theatre Anthropology), fondé en 1979 par Eugenio Barba. Un compte rendu de ce numéro est paru dans *Jeu* 34, p. 167-168. On pourra aussi lire, dans *Jeu* 33, des extraits d'une conférence prononcée par Eugenio Barba (« la Voie du refus »), p. 273-281, et la lecture de deux spectacles de l'Odin Teatret présentés à New York en 1984 et mis en scène par Eugenio Barba, p. 285-293.

Eugenio Barba a également publié *l'Archipel du théâtre*, aux éditions Bouffonneries, en France, en 1980, et la même maison annonce, pour 1985, *l'Anatomie de l'acteur*, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale, par Nicola Savarese, Eugenio Barba et al. N.d.l.r.