

## « Le Canoë de papier. Traité d'Anthropologie théâtrale »

Michel Vaïs

Numéro 70, 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29016ac>

[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

Vaïs, M. (1994). « Le Canoë de papier. Traité d'Anthropologie théâtrale ». *Jeu*, (70), 84–86.

## « Le Canoë de papier. Traité d'Anthropologie théâtrale »

Ouvrage d'Eugenio Barba. Traduction d'Éliane Deschamps-Pria. Lecture, Bouffonneries, n° 28/29, 1993, 242 p.

Parfois, la ligne la plus courte entre deux points est une arabesque, le sillage d'un canoë contrarié par les courants. Le canoë de papier c'est ce livre. Les courants c'est la matière mouvante de la multiplicité des théâtres, de leurs acteurs, de leurs expériences et de leur mémoire. Le canoë zigzague, mais selon une méthode. (p. 77)

### **Le bâtisseur de ponts**

Ce traité se lit au début comme un roman autobiographique : celui d'un jeune Italien du Sud immigré en Scandinavie alors qu'il n'avait pas encore dix-huit ans, révolté contre la culture religieuse et militaire que sa famille voulait lui imposer. Les souvenirs de l'enfance à Gallipoli, les chemins de croix des pénitents, la mort du père, tissent la toile de fond sur laquelle se profileront ensuite l'expérience de l'émigration, la rencontre, décisive, avec Grotowski (dont Barba deviendra l'assistant, le promoteur, l'éditeur et même l'impresario !), et les premiers voyages en Asie.

On trouve ici — nous dirions : à travers la propre expérience de vie de son inventeur — les fondements de l'Anthropologie Théâtrale, cette « étude du comportement scénique pré-expressif qui est à la base des différents genres, styles et rôles, mais aussi des traditions personnelles ou collectives » (p. 23). Elle englobe non seulement le théâtre au sens strict, mais encore la danse et les autres arts de la représentation vivante, au sein desquels les frontières que nous connaissons en Occident agissent parfois comme des œillères. Cependant, si l'ouvrage de Barba s'apparente autant au roman qu'au traité, c'est parce qu'on saisit bien les rapports étroits, intimes, qui relient la vie du chercheur à son travail à l'Odin Teatret. Sa vie d'artiste — ou plus précisément, pourrait-on dire, de « scientifique du comportement scénique » — apparaît en effet comme sa manière personnelle de résoudre le problème existentiel de l'émigré.

À l'opposition entre théâtre et danse, ou entre Orient et Occident, Barba préfère une autre classification qu'il expose avec un clin d'œil. Il propose de réunir tous les interprètes en deux blocs, représentés par ceux qu'il appelle l'acteur du Pôle Nord et celui du Pôle Sud. Le premier groupe comprend les artistes qui s'adonnent au ballet, à l'un



[Barba navigue]  
entre une multitude  
de termes  
appartenant  
à différentes  
traditions  
du théâtre  
et de la danse,  
traquant les points  
de convergence  
ou de friction,  
et par là la source  
vive de l'acte  
créateur.

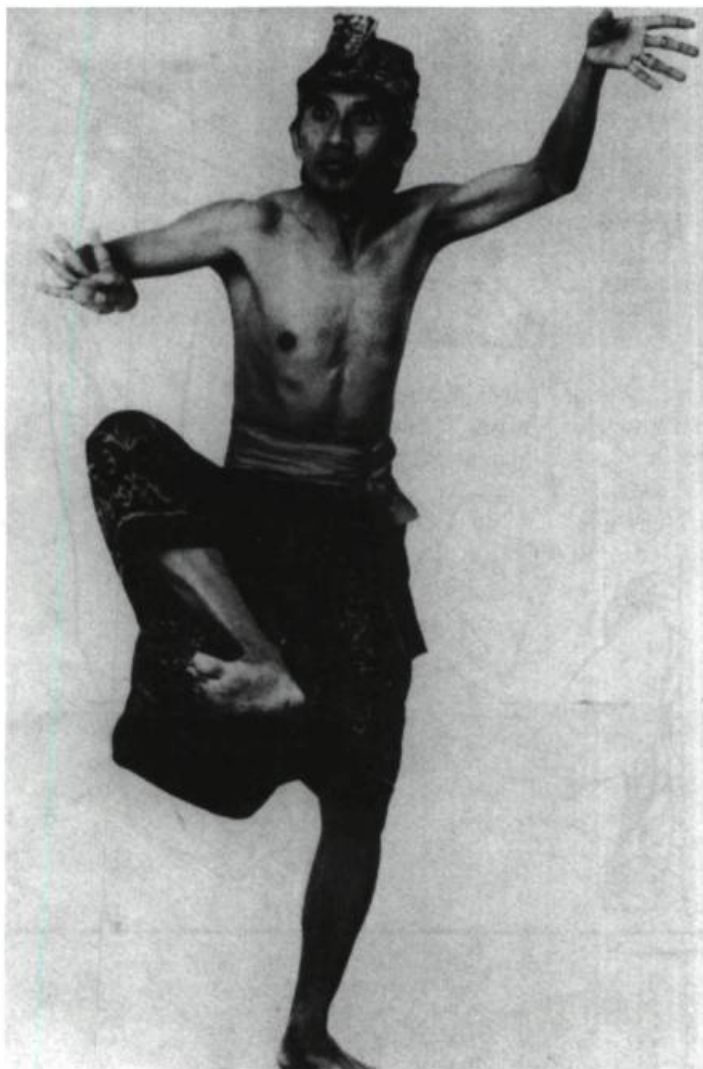


des théâtres classiques asiatiques, à la *modern dance*, à l'opéra ou au mime ; le second « n'appartient pas à un genre spectaculaire caractérisé par un code stylistique détaillé », et inclurait donc ce que nous appelons généralement théâtre en Occident. L'acteur du Pôle Sud est en apparence plus libre. Mais en apparence seulement, car il aura plus de mal que l'autre à développer son « artisanat scénique », prisonnier qu'il est de l'arbitraire et d'une « carence de repères ». Sa spécialisation lui interdira, sauf de brillantes exceptions (l'acteur anglais Henry Irving, l'Allemande Hélène Weigel, l'Italien Eduardo de Filippo...), d'échapper à la convention.

Keras et manis illustrés par la position des mains chez le danseur balinais I Made Bandem (Salento, ISTA, 1987). Photo tirée de *The Secret Art of the Performer*, Routledge, 1991, p. 139.

On le voit, cette catégorisation jette un nouvel éclairage sur les formes spectaculaires asiatiques, qui nous semblent tellement mystérieuses ! La première tâche de l'anthropologue théâtral est de repérer, à travers les traditions diverses, ce que Barba nomme les

« principes-qui-reviennent », afin de « rendre service à ceux qui ont une tradition codifiée, mais aussi à ceux qui souffrent de son manque ; à ceux qui sont frappés par la dégénérescence de la routine, mais aussi à ceux que menace la désagrégation d'une tradition » (p. 31). C'est dans ce « mouvement entre Est et Ouest » que, tel Goethe, Barba choisit de situer son action. Bâtitteur de ponts par nécessité, cet Italien du Danemark donne à son théâtre le qualificatif d'eurasien.



Il est fascinant de voir l'auteur naviguer avec assurance entre une multitude de termes appartenant à différentes traditions du théâtre et de la danse, traquant les points de convergence ou de friction, et par là la source vive de l'acte créateur. Les *mudras* indiens, les *keras* et les *manis* balinais, le *hippari hai* japonais, mais aussi ce que Meyerhold appelle le *predigra* et l'*otkaz*, ce que Grotowski nomme le pré-mouvement ou Decroux l'immobilité mobile, ce que lui-même, Barba, appelle le *sats* ou le *kraft*, sont autant de façons de nommer des aspects ou des moments du jeu théâtral, ou, plus finement, ces instants magiques qui précèdent immédiatement le jeu. La notion intrigante de corps dilaté, celle, galvaudée, d'énergie (mot dont il se méfie, mais auquel il lui est impossible de renoncer), celles de présence ou de magnétisme ; celles de



quotidien et d'extra-quotidien, de principe de l'opposition, de miniaturisation de l'action, trouvent des explications claires. La conception de déséquilibre d'un mime moderne (en l'occurrence, l'assistant scénique de Marcel Marceau) devient limpide lorsqu'elle est mise en perspective avec la façon dont Craig ou Stanislavski dirigeaient leurs comédiens. Une pensée de Brecht est rapprochée d'une référence à la pratique de l'*ikebana* japonais — art de l'arrangement floral —, lequel à son tour renvoie à une explication d'Étienne Decroux.

En explorant avec une généreuse curiosité l'itinéraire des grands pédagogues du théâtre, Barba souligne l'intérêt que constitue une étude attentive de leurs « premiers jours », soit de la période qui porte l'empreinte de l'impulsion originale. Ce sont les « jours des racines », au cours desquels tous les grands maîtres cherchent confusément la même chose. De Louis Jouvet à l'Indonésien I Made Pasek Tempo, en passant par Zeami et Julian Beck, dans ce dialogue intemporel entre les vivants et les morts, le

tribut le plus imprévu, peut-être, est celui payé au Russe (installé aux États-Unis) Michael Chekhov. Hommage surprenant, car Chekhov, surtout associé à l'école réaliste, s'il a fourni de grands acteurs à Broadway et à Hollywood, n'apparaît pas généralement comme un grand réformateur du jeu théâtral. Mais, comme l'explique Barba en concluant avec Meyerhold un chapitre sur « L'énergie, autrement dit la pensée » : « Seule la distance du voyage nous permet de découvrir au retour les richesses que contenait notre maison. » (p. 117) ◆



Brillante exception parmi les acteurs du Pôle Sud, Henry Irving a su échapper à la convention. L'acteur anglais joue ici le Cardinal Wolsey dans *Henri IV* de Shakespeare. Photo tirée d'*Anatomie de l'acteur*, Bouffonneries, coll. « Contrastes », 1985, p. 53.