

Impressions sur un stage avec Eugenio Barba

Jean Boilard

Numéro 70, 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29014ac>

[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

Boilard, J. (1994). Impressions sur un stage avec Eugenio Barba. *Jeu*, (70), 73–80.

Impressions sur un stage avec Eugenio Barba

Faire du théâtre signifie pratiquer une activité en quête de sens.
Considéré en soi, le théâtre est un résidu archéologique.

Eugenio Barba¹

Expliquer à quelqu'un de l'extérieur ce qu'on fait lors d'un stage théâtral n'est pas une tâche aisée. Allez donc confier que vous avez couru, crié, dansé et chanté, et que ça vous sert réellement comme base de travail pour exercer votre métier ! J'ai fait un drôle de stage avec Eugenio Barba. Un stage que j'arrive difficilement à décrire. J'ai l'impression qu'on a peu bougé, qu'on a fait des choses pas compliquées, qu'on a peu parlé. Pourtant...

Depuis une trentaine d'années, Eugenio Barba s'intéresse au phénomène de la « présence » théâtrale et de la pré-expressivité². Son contact avec des gens de la scène de toutes les tendances et de toutes les esthétiques, tant orientales qu'occidentales, lui a permis de constater que certaines lois, certains principes de base sont communs à toutes ces formes codifiées de théâtre ou de danse. Barba distingue les techniques quotidiennes (façons qu'on a de bouger dans la vie de tous les jours) des techniques extra-quotidiennes, celles-ci menant à la pré-expressivité de l'acteur. Les techniques quotidiennes sont basées « sur le fonctionnel, sur l'économie des forces [loi du moindre effort], sur l'équilibre entre les énergies utilisées et le résultat obtenu³ ». Conditionnées par notre culture, elles sont inconscientes et elles tendent à la communication. Par contre, les techniques extra-quotidiennes, celles que l'acteur utilise (ou devrait utiliser) en situation de représentation, se basent, non pas sur les conditionnements habituels de l'utilisation du corps, mais sur le gaspillage d'énergie, sur l'excès ; elles « tendent à l'information : littéralement, elles *mettent-en-forme* le corps⁴ », ceci afin d'atteindre un niveau de jeu qui précède l'expres-

1. Eugenio Barba, *le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Lectoure, Bouffonneries, n° 28/29, p. 62.

2. C'est le champ d'étude de l'anthropologie théâtrale. Voir Josette Féral, « Pourquoi l'anthropologie théâtrale? » Entretien avec Nicola Savarese, *Jeu* 68, 1993.3, p. 119-133.

3. Eugenio Barba, « Le corps dilaté », dans *Bouffonneries*, n° 15/16, p. 160.

4. Eugenio Barba et Nicola Savarese, *Anatomie de l'acteur. Un Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Rome, Bouffonneries, coll. « Contrastes », 1986, p. 7.

sion scénique du personnage, une espèce de « degré zéro » de jeu, avant même qu'il y ait personnage (pré-expressivité). Ce corps *mis-en-forme* est nommé *corps fictif* : c'est lui « [...] qui s'investit dans une certaine zone « fictive » qui ne joue pas cette fiction mais une espèce de transformation du corps quotidien à un niveau pré-expressif⁵ » ; ce corps est « dilaté », chaud au sens scientifique du terme : puisqu'il brûle beaucoup de calories, qu'il dépense plus d'énergie que dans la vie quotidienne, ses particules s'en trouvent alors très activées ; elles bougent plus vite, et dans un espace plus grand. Trois grandes lois, trois principes absolus permettent à l'acteur d'atteindre un niveau de jeu pré-expressif :

- l'altération de l'équilibre quotidien et la recherche d'un équilibre « de luxe » ;
- la dynamique des oppositions ;
- l'usage d'une cohérence incohérente, ou énergie dans l'espace et énergie dans le temps (qualité de l'énergie utilisée, principe de l'équivalence).

Barba commence le stage en nous demandant de nous poser ces questions, qui reviennent comme des leitmotivs dans son œuvre écrite : pourquoi fait-on du théâtre ? Pourquoi est-on attaché à un moyen de communication anachronique, lent, dense, dont le nombre de destinataires est limité ? Quel est notre « premier jour », notre premier contact avec le théâtre ? Ensuite, les questions corrélatives et essentielles : *comment* faire du théâtre ? Comment atteindre la plus grande efficacité possible dans la relation qu'on établit avec un spectateur ? C'est ce qu'on devrait être en mesure de définir un peu mieux au cours des dix prochains jours...

La relation avec le spectateur, la vie

« Le théâtre est l'art du spectateur⁶. » Le but de l'acteur est de créer des conditions à travers lesquelles le spectateur puisse s'interroger sur le sens d'une œuvre, non pas de lui faire découvrir son « véritable sens » (celui-ci n'existe pas) : le texte ne porte pas tout le sens, loin de là. Ni la gestuelle ; ni la musique ; etc. C'est plutôt la collision de ces différents éléments qui donne la matière au spectateur pour se créer le sens du spectacle. Et celui-ci dépendra de la culture, de l'état émotif, de la « capacité de réception » du spectateur. De sa propre histoire.

Bien sûr, il y a le texte (on nous avait demandé de mémoriser un texte sur l'hiver), qu'on doit apprendre sans mettre d'intention, ni même de pauses logiques (et oublions donc nos cours de diction !). On doit entretenir un rapport sensitif avec les mots, un rapport d'actions (je reviendrai là-dessus plus loin), très lié à la respiration : les seules pauses permises sont celles qui nous permettent de respirer. Le texte doit être su comme une litanie ou comme une prière qu'on récite *recto tono*, platement, sans aucune intention.

Le rapport avec le spectateur ne s'établit pas à partir du sens du texte : le spectateur comprend le spectacle de façon plus subtile et presque inconsciente. C'est de façon cénesthésique⁷, physiquement autant que rationnellement, que le spectateur « prend avec lui » le spectacle, c'est la continuité de l'être-en-vie qui est perceptible pour lui, et

5. Moriaki Watanabe, « Le corps fictif », dans Eugenio Barba et Nicola Savarese, *op. cit.*, p. 23.

6. Eugenio Barba, *le Canoë de papier*, *op. cit.*, p. 65.

7. Cénesthésie : du grec *koinos* « commun » et *aisthesis* « sensibilité ». « Impression générale d'aise ou de malaise résultant d'un ensemble de sensations internes non spécifiques » (*Petit Robert*).



Le texte doit être su
comme une litanie
ou comme une
prière qu'on récite
recto tono,
platement, sans
aucune intention.





Le mime Étienne Decroux cueille une fleur de manière extra-quotidienne.
Photos tirées d'*Anatomie de l'acteur*, Bouffonneries, coll. « Contrastes », 1985, p. 183.

c'est ce que doit travailler l'acteur : une continuité d'actions physiques et vocales. Une partition précise, qu'on peut reprendre à volonté sans la changer d'un iota.

La base de la vie, l'action

Pour arriver à définir ce qu'est une action, nous inventons chacun pour soi un *kata*, une partition gestuelle, une suite de six mouvements, partant d'« en haut » (tendu, mains en l'air), pour aller vers « en bas » (mains au sol), en six étapes précises. Ce *kata* doit être appris, su et intégré physiquement au point qu'on puisse le répéter plusieurs fois exactement de la même façon, et même l'apprendre à quelqu'un d'autre, non seulement dans sa forme, mais aussi dans son *dynamo-rythme*⁸. Ensuite, nous improvisons en solo, en modifiant le dynamo-rythme du *kata*, en nous permettant des retours en arrière, des arrêts, etc. Puis, nous improvisons en duo, chacun y allant de son propre enchaînement, le mouvement de l'un répondant à celui de l'autre (une seule action à la fois). Il est étonnant de constater que malgré l'apparente rigidité du cadre que nous nous sommes fixé (on ne peut faire que des mouvements préétablis et les répéter plusieurs fois en gardant la même précision gestuelle et énergétique d'une fois à l'autre), une fois la technique de ces mouvements parfaitement assimilée, nous éprouvons une grande liberté dans l'interprétation et dans la réponse dynamo-rythmique d'un mouvement à un autre ; il se dégage déjà des histoires des différentes improvisations que nous voyons.

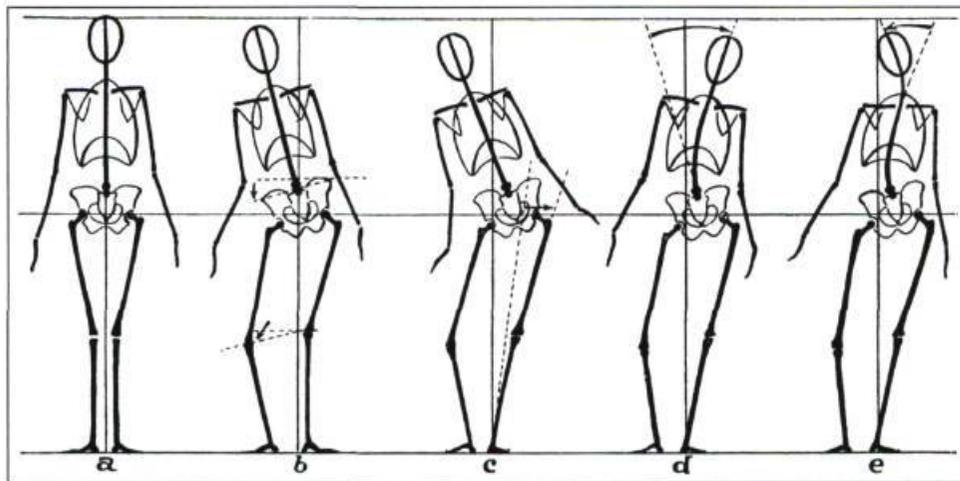
8. Le dynamisme est la force mobilisée par l'organe pour le mouvement, la tension engagée dans les muscles impliqués ; le rythme, c'est la vitesse du mouvement.

Avec un seul *kata*, dont nous ne changeons que le dynamisme ou le rythme, nous pouvons raconter une histoire à partir du point de vue d'un arbre qui est au bord de l'eau, ou de celui de l'oiseau sur cet arbre, ou encore de celui de l'ombre de l'arbre : l'histoire reste la même mais le point de vue change...

Plus tard au cours du stage, à la place du *kata*, on développera chacun pour soi un *haïko* gestuel de dix-sept actions (le *haïko* est un poème japonais de dix-sept syllabes), ce qui nous permettra plus de latitude pour le travail à venir : des mouvements d'une plus grande amplitude et dans toutes les directions de l'espace. Pour bâtir cette nouvelle partition gestuelle, nous pouvons nous inspirer plus directement du texte sur l'hiver que nous avons choisi. Barba nous recommande vivement d'éviter la tautologie, de ne pas bêtement illustrer les images déjà incluses dans le texte, mais plutôt de rechercher l'oxymore, de mettre ensemble des termes inconciliables, ce qui crée des tensions, donc du drame. Il faut penser par paradoxe, « à côté de la doctrine », comme Decroux a pensé sa marche *sur place*. L'important est de penser la pensée.

Le travail avec le *haïko* nous mènera plus loin dans la définition de ce qu'est une action. Le but que nous poursuivons à ce moment-là est de bâtir l'organicité de notre séquence gestuelle. Bon, voilà un autre concept : qu'est-ce que l'organicité ? Ce qui caractérise la vie. C'est le fait qu'un acteur soit ou non crédible ; c'est l'accord entre l'état et l'action ; c'est le *timing*. C'est le niveau d'organisation des milliards de cellules dont nous sommes composés. C'est la synchronisation de tous les systèmes qui entrent en fonction chez l'acteur dès qu'il joue. C'est ce que perçoit le spectateur.

La vie fonctionne par contiguïté, par relations allant vers différentes directions. La mémoire fonctionne de la même façon : par sauts, par bonds, par associations d'idées n'ayant pas nécessairement de rapport logique les unes avec les autres. En Occident, dans la tradition du théâtre réaliste et psychologique, on a tendance à faire avancer le discours et les personnages de façon continue, en lignes d'enchaînements de cause à effet, et non



« L'action est caractérisée par une alternance d'équilibre, un balancement du poids [...] » Planchette de *Anatomie pour artistes* de Angelo Giovanni Morelli, tirée de *Anatomie de l'acteur*, Bouffonneries, coll. « Contrastes », 1985, p. 38.

pas contiguë. « Dans la vie quotidienne, [les] actions et réactions se produisent selon une organicité non réfléchie, fruit d'automatismes transmis génétiquement ou appris culturellement. [...] [Les acteurs doivent chercher à transformer] en une seconde nature un système codifié dont la logique est *équivalente* à celle de la vie organique⁹. » Le *haïko* nous permet de briser cette chaîne logique pour créer une chaîne dramatique basée sur « autre chose ». Cette « autre chose », c'est un enchaînement d'actions réelles (elles ont réellement lieu sur la scène), qui ont pour but de montrer une situation dramatique.



L'action
ne se traduit pas
nécessairement par
un mouvement :
elle doit être
aimantée par
un but, alors que
le mouvement peut
être libre.



C'est en regardant les *haïkos* des autres que nous nous rendons compte que la plupart d'entre nous n'avons pas tout à fait saisi la signification de ce qu'est une action : un geste n'est pas une action, une marche non plus. Une séquence de mouvements ayant un but précis non plus (par exemple : trois hésitations avant de regarder un point précis sont trois actions distinctes, et non pas une seule qui s'appellerait « regarder tel point de l'espace »). Plusieurs d'entre nous comptons le double des actions demandées. Il nous a donc fallu nous réajuster...

L'action, une définition

L'action est caractérisée par une alternance de l'équilibre, un balancement du poids ; le changement de tension ainsi provoqué touche le spectateur subliminalement, de façon cénesthésique. Sans l'implication du torse, il n'y a pas d'action. L'action ne se traduit pas nécessairement par un mouvement : elle doit être aimantée par un but, alors que le mouvement peut être libre. Laissons Barba définir l'action :

Ce qui me change et change la perception que le spectateur a de moi. Ce qui change, ce doit être le tonus musculaire de tout mon corps. Ce changement engage la colonne vertébrale d'où naît l'impulsion à une action. Alors il y a changement d'équilibre et de pression des pieds sur le sol. Si je bouge une main en faisant partir le mouvement du coude, cela ne change pas le tonus de mon corps dans sa totalité. C'est un geste. C'est l'articulation qui fait tout le travail. Mais si je fais la même chose en essayant de repousser une personne qui m'oppose une résistance, alors l'épine dorsale intervient et les jambes font pression vers le bas. Il y a changement de tonus. Il y a action¹⁰.

Pour faciliter l'utilisation de l'épine dorsale, on peut s'inspirer de différentes qualités qu'on donne à l'air autour de nous, en imaginant, par exemple, qu'on se déplace dans l'air, dans l'eau, dans l'argile ou dans la pierre. Tout de suite, notre corps « s'adapte » à la nouvelle condition, crée une résistance réelle au changement de densité imaginaire, et devient plus expressif.

Zeami¹¹ a divisé l'action du nô en trois phases, que Barba aime bien utiliser pour l'action :

jo : la phase initiale, quand la force se met en mouvement comme si elle surmontait une résistance ;

ha : la phase de transition, la rupture de la résistance, le déploiement du mouvement ;

kyu : la phase de la rapidité, du crescendo débridé, jusqu'à l'immobilisation soudaine¹².

Chaque phase peut se diviser à nouveau en *jo-ha-kyu*, dont chaque partie peut se diviser

9. Eugenio Barba, *op. cit.*, p. 45.

10. *Ibid.*, p. 220. C'est Barba qui souligne.

11. Zeami fut un acteur et un auteur de nô, au XIV^e siècle ; il a aussi écrit de nombreux traités sur le sujet. Voir Zeami, *la Tradition secrète du nô*, suivi de *Une journée de nô*, traduction de René Sieffert, Paris, Gallimard/UNESCO, coll. « Connaissance de l'Orient », 1991 (1960), 378 p.

12. Eugenio Barba, *op. cit.*, p. 103.

encore une fois, et ce, à l'infini... Le *jo-ha-kyu* (littéralement : ouverture-développement-finale) est un modèle (Barba écrit *pattern*) de l'action qui se métamorphose, à force de le décortiquer, en rythme de la pensée. Barba utilise aussi depuis toujours avec les comédiens de l'Odin Teatret un terme scandinave qui est l'équivalent du *jo* japonais : il parle de *sats*. L'action part d'une immobilité. Mais d'une immobilité active. Un *sats* est une :

préparation dynamique. [...] le moment où l'action est pensée/agie par l'organisme tout entier qui, même dans l'immobilité, réagit par des tensions. C'est l'instant où l'on est décidé à faire. Il se produit alors un investissement musculaire, nerveux et mental tendu déjà vers un objectif ; une tension et une concentration d'où jaillira l'action ; un ressort sur le point de se déclencher. C'est l'attitude du félin prêt à bondir, à reculer ou à revenir à une position de repos ; celle d'un athlète, d'un joueur de tennis ou d'un boxeur, immobile ou en mouvement, prêt à réagir. C'est John Wayne face à un adversaire. C'est Buster Keaton qui s'appête à marcher. C'est Maria Callas qui va attaquer un air¹³.

Tous ceux qui se sont penchés sur l'étude des techniques théâtrales ont trouvé des équivalents à ce concept de *sats* : pour Meyerhold, c'est le *pedigra* ou pré-jeu ; pour Grotowski, le pré-mouvement ; pour Decroux, l'immobilité mobile ; pour Stanislavski, le rythme, etc. Au stage, nous avons parlé de *ground*, de zéro de contraste, d'impulsion, pour tenter d'expliquer ce concept.

La réalité de l'action, la partition

L'action qu'on accomplit sur une scène est réelle, elle n'est pas une transposition d'une certaine réalité, elle existe en soi. L'action peut être réelle sans pour autant être réaliste. « L'action de l'acteur est *réelle* si elle est disciplinée par une partition. Le terme « partition »



13. *Ibid.*, p. 88.

(utilisé pour la première fois par Grotowski) suggère une cohérence organique¹⁴ », pas nécessairement une cohérence logique. La partition gestuelle, la suite des actions (*sats* / mouvement / *sats*), forme un tout parfaitement autonome et distinct de la partition vocale, un peu comme la musique d'un opéra est indépendante du livret. La recherche de l'oxymore nous a menés à bâtir des *haïkos* dont la logique interne n'était pas narrative ou descriptive. Les dynamo-rythmes de chacune des actions étaient choisis de façon aléatoire. Les images créées par les mouvements ne devaient jamais illustrer le texte (par exemple : pointer vers le haut lorsqu'on parle du ciel...). De toute façon, c'est de l'organicité que surgirait le sens de ce que nous faisons, ainsi que du choc des images corporelles et des actions vocales. Barba s'est montré très rigoureux quant à la précision des détails physiques et dynamo-rythmiques, lors de l'élaboration de notre *haïko*, car plus les détails sont fixés, plus on peut créer des images voulues à l'étape suivante du travail (la mise en scène). « L'existence d'une partition définie dans ses moindres détails, rigoureuse dans sa forme et riche de précision, est un besoin primordial pour l'acteur¹⁵ ». C'est en précisant de plus en plus sa partition, en la répétant souvent exactement de la même façon qu'il en surgira un sens insoupçonné (certains *katas* sont transmis de génération en génération, mais chaque individu y trouve son propre sens, sa propre interprétation, bien qu'extérieurement il ne fasse que répéter la partition gestuelle de ceux qui l'ont précédé).

Une fois le *haïko* bien intégré, nous avons pu commencer à jouer avec son énergie : il devenait intéressant de réduire l'amplitude des mouvements de moitié ou de quatre-vingt-dix pour cent, de façon à bâtir l'organicité du minuscule ; l'important était alors de mettre la même quantité d'énergie pour le petit mouvement que pour le grand. Nous devions penser à un ballon dont on réduit le volume sans enlever l'air : le gaz se condense ; l'énergie aussi. Intéressant aussi de transposer le *haïko* dans les mains seulement, dans les pieds ou le tronc, en gardant exactement les mêmes qualités dynamo-rythmiques (un observateur de l'extérieur devait pouvoir reconnaître l'original). Par la suite, nous avons simulé un combat entre le haut et le bas de notre corps, deux âmes dans le même corps : le haut jouant la partition avec une certaine qualité énergétique, le bas, une autre ; puis en duo : il fallait vérifier comment les *haïkos* de deux partenaires pouvaient servir à bâtir une nouvelle partition représentant un combat. Il était étonnant de constater qu'à cette étape de mise en scène seul des changements de dynamo-rythmes, et non des changements de mouvements complets, pouvaient servir l'objectif de mise en scène d'un combat.

Le rythme de la pensée, l'énergie

S'il y a un terme qui est galvaudé dans le métier que je pratique, c'est bien celui de l'énergie. Il est souvent synonyme d'« humeur », ou il est employé de façon tellement abstraite qu'on ne peut pas s'en faire une idée claire : il est particulier à chaque individu. Barba l'utilise souvent. Mais il est assez évident que, dans sa bouche, il ne connote aucune notion « ésotérique » (ou si peu...). Étymologiquement, « énergie » signifie : être à l'œuvre, être prêt à l'action, sur le point de produire du travail. L'énergie est donc une différence de potentiel, la chaleur produite par le saut de l'électron d'une orbite à l'autre de l'atome. « Dans le comportement physique, le passage de l'intention à l'action est l'exemple typique d'une différence de potentiel¹⁶. » L'énergie est une dépense de

Jo-ha-kyu. Une élève (Mari Azuma) se voit imposer des résistances par le maître japonais (Katsuko Azuma). Séance de l'ISTA à Volterra en 1981. Photos tirées de *The Secret Art of the Performer*, Routledge, 1991, p. 214.

14. *Ibid.*, p. 173.

15. *Ibid.*, p. 185.

16. *Ibid.*, p. 88.

calories. Pour l'acteur, l'énergie est un comment, non un quoi : comment je la modèle, comment je la fais passer d'un point à l'autre de mon corps, comment je la rends visible dans ma partition, comment je la transforme en présence scénique. « L'énergie est une température-intensité personnelle que l'acteur peut identifier, réveiller, modeler¹⁷. » Il est donc fort important que l'acteur se représente visuellement le chemin de l'énergie dans son corps au cours de la partition qu'il exécute.

Quelques questions demeurent...

Après un stage comme celui-là, bien que nous ayons défini assez clairement ce que sont l'action et la partition, plusieurs questions restent en suspens, particulièrement celle de la construction du personnage : comment ces techniques concernant la pré-expressivité peuvent-elles servir lorsqu'on a un texte et un personnage écrits à jouer ? Jusqu'à quel point peut-on oublier la psychologie du personnage, puisque le théâtre occidental est basé presque exclusivement sur celle-ci ? Jusqu'où peut-on s'éloigner de l'original commandé par la pièce ? Doit-on à tout prix rechercher l'oxymore ? Quels sont les points de repère qu'on doit clarifier, les points de rencontre (tautologiques ?) entre texte et mouvements, pour la bonne compréhension du spectateur ? Bien sûr, il y a l'organicité, et elle est fort importante, mais j'ai l'impression que ce n'est pas tout le théâtre. Que lui faut-il, en plus, pour être ? Un personnage ? Un discours ? Une esthétique ?

On ne peut séparer la pré-expressivité de l'expression : la pré-expressivité n'existe pas en soi, elle est une vue de l'esprit ; mais ses techniques nous permettent de mettre en perspective, d'objectiver, de multiplier les interprétations qu'on désire faire d'un personnage ou d'un discours. La collision entre les partitions gestuelle et sonore, entre des images et des mots, est souvent le fruit du hasard, qui semble bien servir le travail pré-expressif. Mais ne devrait-on pas savoir, pouvoir, devoir organiser le hasard ?... ♦

17. *Ibid.*, p. 96.