



Katsuko Azuma, Kanichi Hanayagi,  
ISTA 4, Holstebro, Denmark, 1986  
Photo: Torben Huss

**Franco Ruffini**

# **Le Milieu Scène Pré-expression, énergie, présence**

*Abstract: In this essay, Franco Ruffini introduces and applies the notion of the savannah for theoretical and practical research within theatre anthropology, offering a wide spectrum of methodological and essential tools for inquiry. Among others, the elements discussed by Ruffini concern reality and levels of analysis, the relation with Asian cultures, energy of the actor and pre-expression, presence, second nature, adaptation, score. This article by Ruffini was originally published in Bouffonneries (15-16, L'énergie de l'acteur. Anthropologie Théâtrale 2, 1987, 33-52).*

*Keywords: Theatre anthropology, Savannah, Pre-expression, Presence, Energy*

En termes techniques, la savane est un milieu géomorphologique qui se définit par un ensemble de caractéristiques botaniques, zoologiques, climatiques et autres. On rencontre ce milieu en diverses zones géographiques et « culturelles » du globe dont les plus importantes sont l'Afrique et l'Amazonie. On peut donc dire que la savane africaine et la savane amazonienne, géomorphologiquement parlant, sont un seul et même milieu bien qu'elles soient « culturellement » parlant, deux milieux différents.

Considérons maintenant les habitants de la savane. Il est évident que les caractéristiques botaniques, zoologiques, climatiques, etc. impliquent une « dotation de base » par laquelle se définissent les individus aptes à vivre dans ce milieu. Par exemple un certain type de résistance à la chaleur et à l'humidité, un certain type d'aptitudes alimentaires, etc. Il est tout aussi évident (ou pour le moins est-ce une hypothèse raisonnable) que cette « dotation de base » est commune à tous les habitants de la savane et sert de base à leurs comportements observables.

Mais l'habitant de la savane en tant que tel n'existe pas et ne peut donc faire l'objet d'une observation. Il existe l'habitant de la savane amazonienne, celui de la savane africaine et seuls ces habitants spécifiques et leurs comportements spécifiques sont observables. Les comportements de l'habitant de la savane amazonienne, par exemple, sont certes conditionnés par la « dotation de base » a-spécifique mais pour le reste ils sont définis les caractéristiques culturelles, sociologiques, anthropologiques, etc. spécifiques non pas de la savane mais de l'Amazonie. On peut faire les mêmes remarques pour l'habitant de la savane africaine.



**165**

Les comportements observables sont toujours et uniquement des comportements « culturalisés »<sup>1</sup> et donc différents (et parfois très différents) d'une culture à l'autre, en dépit d'une base pré-culturelle (et trans-culturelle) que l'analyse ne peut ni isoler ni observer directement.

On ne peut étudier les caractéristiques a-spécifiques des habitants de la *savane pré-culturelle commune* qu'en observant les caractéristiques spécifiques des habitants des *différentes savanes culturelles*.

Ce propos sur la savane, les savanes, leurs habitants, leurs caractéristiques spécifiques et a-spécifiques peut sembler incongru mais il est fondamental pour comprendre, débarassé des préjugés et des méfiances, le secteur de recherche de l'anthropologie théâtrale que propose Eugenio Barba et l'ISTA (International School of Theatre Anthropology) qui en est le laboratoire.

Acceptons comme base de notre recherche le préliminaire suivant : *la scène est un milieu dont les habitants sont les acteurs*.

L'anthropologie théâtrale postule, comme hypothèse constitutive, que les diverses scènes culturelles sont un seul et même milieu pré-culturel (et trans-culturel) de la même façon que les savanes amazonienne et africaine sont toutes deux le milieu savane. S'agissant des acteurs, c'est à dire des habitants de la scène, l'anthropologie théâtrale postule, comme hypothèse constitutive, qu'au-dessous (ou mieux à l'intérieur) des divers comportements culturels (des différents types de jeu théâtral) il existe une base commune pré-culturelle. Cette dotation de base pré-culturelle est au cœur de la recherche de l'anthropologie théâtrale.

En quoi consiste cette dotation ? Au-delà des diverses cultures scéniques, quelle est la base pré-culturelle qui permet de définir et d'identifier l'habitant du milieu-scène c'est-à-dire l'acteur ? Ce sont des questions qui n'ont rien à voir avec les aspects culturels des acteurs des différentes scènes (les acteurs kabuki, les acteurs kathakali, le mime traditionnel, etc.) et qui pourtant doivent partir précisément et uniquement de ces aspects culturels pour fonder leur légitimité et trouver leurs réponses.

Convenons maintenant d'appeler *expression* les comportements « culturalisés » des acteurs ou de groupes d'acteurs spécifiques (c'est à dire des habitants de *scènes spécifiques*); et d'appeler à l'inverse *pré-expression* la base pré-culturelle commune à tous les acteurs (c'est à dire aux habitants du *milieu scène*).

La pré-expression est à la fois l'hypothèse constitutive globale et le secteur de recherche de l'anthropologie théâtrale.

Enfin, pour éviter toute confusion, nous appellerons *acteurs* (a minuscule et pluriel) les habitants de scènes spécifiques et *Acteur* (A majuscule et singulier) l'habitant de la scène considérée comme un milieu.

Les acteurs expriment, l'Acteur pré-exprime.

## Réalité et niveaux d'analyse

Mais l'Acteur n'est pas une réalité concrète différente des acteurs. A proprement parler on peut même dire que l'Acteur n'est pas une réalité en soi. *Seuls* existent les acteurs de

1. Nous avons été amenés à créer ce néologisme un peu barbare pour suivre l'auteur dans la distinction qu'il établit constamment entre culturel et « culturalisé ». (Note du traducteur)

la même façon que *seuls* existent les habitants de la savane amazonienne ou de la savane africaine. L'Acteur constitue l'un des niveaux d'analyse des acteurs de la même façon que la pré-expression constitue l'un des niveaux d'analyse des différentes expressions.

Faute d'avoir précisé ce point d'une importance fondamentale on a créé (et on continue à créer) d'innombrables équivoques. Pour être extrêmement précis, l'Acteur et la pré-expression sont des abstractions méthodologiques.

Revenons un instant à la savane et aux savanes et supposons que l'une des caractéristiques trans-culturelles des habitants des différentes savanes soit la résistance à la chaleur. Nous ne pourrons jamais observer l'habitant du milieu-savane mettant en œuvre son comportement a-spécifique de « résistance à la chaleur »; en revanche nous observerons les habitants de savanes précises dans leur comportements spécifiques et ce n'est qu'en traversant, à la lettre, ces comportements que nous pourrons éventuellement abstraire, induire cette aptitude première a-spécifique. Les comportements qui s'offrent à l'observation sont, à l'évidence et par situation de fait, des comportements « culturalisés »; les individus qui assument ces comportements sont, à l'évidence et par situation de fait, des individus qui vivent une culture spécifique sur laquelle ils modèlent leurs comportements. Et cependant, à l'intérieur et au-delà de leur diversité, ce sont les habitants d'un même milieu; leurs comportements, à l'intérieur et au-delà des diversités culturelles, renferment une même base pré-culturelle. *En tant que niveau d'analyse*, l'habitant de la savane trans-culturelle existe à l'intérieur de chacun des habitants des différentes savanes culturelles.

Revenons au théâtre: les acteurs des diverses scènes renferment l'Acteur du milieu scène; leurs diverses expressions renferment une pré-expression commune. Mais ni l'Acteur ni la pré-expression n'existent isolément en tant que « chose »; ils n'existent et ne se concrétisent dans l'analyse *qu'à travers*, respectivement, les acteurs et leurs expressions spécifiques.

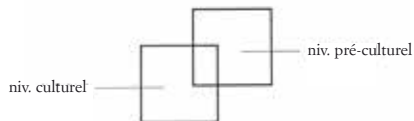
L'Acteur ne précède pas chronologiquement ou hiérarchiquement les acteurs; la pré-expression ne précède pas, chronologiquement ou dans la prestation réelle des acteurs, l'expression. L'Acteur et la pré-expression sont des réalités cognitives, heuristiques: elles servent au chercheur pour comprendre et à l'homme de théâtre pour orienter son travail. Ce travail, de toute façon débouchera toujours sur une expression, marquée par tous les conditionnements culturels de la situation concrète où il se déroule. L'Acteur se tient derrière les acteurs mais dans un sens qui n'est ni spatial ni temporel: « se tenir derrière » désigne plutôt une situation d'occultation. De la même façon, la pré-expression se tient derrière l'expression comme une présence cachée, qui n'apparaît qu'en termes de connaissance dans l'analyse et jamais isolément dans une scène concrète.

Il convient d'insister sur ce statut cognitif, « abstrait » de l'Acteur et de la pré-expression. Mais cette insistance peut, à son tour, donner lieu à une équivoque. On pourrait penser en effet que l'Acteur et les acteurs, la pré-expression et l'expression s'opposent comme deux « choses » différentes, séparées, que l'on peut expérimenter de diverses manières, l'une sans l'autre. En réalité la pré-expression et l'expression s'opposent comme en chimie l'élément s'oppose au composé.

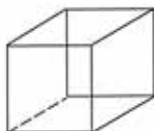
La pré-expression fait partie de l'expression, dans un sens doublement littéral, c'est à dire dans le sens statique d'être une « partie » de et dans le sens dynamique de « faire » partie de.

La pré-expression est active dans l'expression. Elle *n'est* pas une partie isolable de l'expression mais elle y participe, à la lettre elle en fait partie. Si paradoxalement on retirait de l'expression cette partie qu'est la pré-expression, on en retirerait par la même occasion l'effet actif de *faire*. L'expression ne s'en trouverait pas diminuée mais détruite.

A la session de l'ISTA de Blois (1985), Nicola Savarese a proposé une image singulièrement efficace du rapport profond entre pré-expression et expression. Si on représentait par deux carrés le niveau culturel et le niveau pré-culturel du comportement des acteurs :



le résultat de leur rapport, à savoir l'expression, se représenterait ainsi :



La pré-expression qui constitue la face postérieure du cube, est cachée. Mais l'ayant isolée par l'analyse, si nous l'isolions dans la réalité, le cube perdrait son caractère constitutif tri-dimensionnel. L'habitant de la savane amazonienne montre à travers ses comportements « culturalisés » spécifiques le résultat d'une dialectique avec la base pré-culturelle commune à tout habitant du milieu savane ; de la même façon les acteurs, s'exprimant selon les modes spécifiques de leurs cultures, montrent le résultat d'une dialectique avec la pré-expression a-spécifique de leur milieu commun. L'expression est manifeste et constitue une totalité, la pré-expression est cachée et constitue une partie (active) de cette totalité.

Comment donc étudier la pré-expression de l'Acteur ? Comment explorer la face cachée du cube ? On ne peut pas la découvrir en éliminant matériellement la face qui la cache mais seulement en en faisant abstraction mentalement. Il ne s'agit pas de repérer les comportements communs aux acteurs des différentes scènes mais au contraire d'abstraire la base commune de ces différents comportements. Les comportements communs, s'ils existaient, seraient manifestes et seraient, en tout état de cause, des expressions ; leur base commune est cachée et elle est pré-expressive.

Il ne s'agit donc pas *d'extraire* par confrontation mais *d'abstraire* par confrontation.

## L'anthropologie théâtrale et l'orient

Ce travail d'abstraction par confrontation a été mené par Eugenio Barba et par l'ISTA surtout à partir d'acteurs des grandes traditions scéniques orientales. Ceci a donné lieu et continue à donner lieu à de nombreuses méprises. Certains observateurs extérieurs ont estimé que cette prédilection pour les acteurs traditionnels orientaux équivalait

à poser comme hypothèse qu'eux seuls (ou qu'eux surtout) étaient dotés d'une pré-expressivité. Ils ont en outre objecté que la forte codification culturelle de ces scènes orientales empêcherait de découvrir par derrière le niveau pré-expressif.

Aucune de ces deux critiques n'est fondée. La première parce que l'hypothèse est formulée par les censeurs et non par l'anthropologie théâtrale. La seconde mérite quelques mots de plus. Elle part d'un raisonnement apparemment légitime que nous pourrions résumer ainsi : nous explorons la pré-expression qui est la face cachée de l'expression ; elle se cache donc d'autant mieux (et elle est donc d'autant plus difficile à appréhender) que, dans les comportements des acteurs qu'on observe, la couche culturelle est plus « épaisse », que l'expression est plus codifiée comme c'est le cas des acteurs des scènes orientales traditionnelles.

Comme nous l'avons dit, le raisonnement est apparemment légitime mais il est substantiellement erroné. C'est moins l'*épaisseur* de la couche culturelle que son *instabilité* dans le temps et dans l'espace qui rend malaisée l'exploration de la pré-expression. Chez les acteurs occidentaux, les codes culturels sont certes moins forts et moins envahissants mais justement à cause de cela le niveau « culturalisé » de leurs comportements (bien que probablement moins « épais ») varie d'une période à l'autre et d'un individu à l'autre au point d'être souvent méconnaissable en tant que tel. En Orient on peut opérer la confrontation entre plusieurs traditions alors qu'en Occident il faudrait la faire entre chacun des individus ; même dans ce cas l'analyse serait théoriquement vaine tellement le niveau « culturalisé » de leurs comportements est insaisissable.

Le premier caractère que l'on exige d'un objet d'expérimentation est d'être défini, stable, d'être le plus représentatif possible de la classe d'objets à laquelle il appartient : ceci est vrai dans tous les domaines de la recherche scientifique. Si on veut étudier les caractéristiques des corps solides, on évite généralement de prendre comme spécimen la glace qui est bien un corps solide mais de façon instable et selon des modalités spécifiques par rapport aux autres corps solides.

## Pré-expression et énergie

Le résultat du travail d'abstraction par confrontation entre les acteurs des grandes traditions scéniques orientales peut se résumer ainsi : la pré-expression de l'Acteur est liée à un principe général, le principe d'altération, qui a souvent été présenté dans la littérature sur le sujet et dont nous reprendrons l'analyse.

- 1 La position d'équilibre vertical des acteurs permet d'abstraire (induire), à travers des modalités culturelles extrêmement différenciées, un principe pré-culturel de base : l'équilibre apparaît altéré par rapport à l'équilibre défini par la relation normale entre les lois de la physique et le fonctionnement du corps humain.
- 2 La condition de mouvement des acteurs permet d'abstraire (induire), une fois encore à travers des modalités culturelles extrêmement différenciées, un principe pré-culturel de base, qu'on peut lui aussi résumer comme une altération par rapport aux conditions de mouvement définies par la relation normale entre les lois de la physique et le fonctionnement du corps humain.

- 3 Si on analyse le rapport entre énergie et travail (au sens scientifique des deux termes) c'est à dire le rapport entre l'énergie investie dans une action et la quantité de mouvement de l'action elle-même, on s'aperçoit que chez les acteurs ce rapport est altéré si on se réfère à la dynamique normale du corps.

Mais en quoi consiste, synthétiquement et analytiquement, une telle altération ? C'est ici qu'apparaît une caractéristique spécifique et fondamentale de la scène en tant que milieu, que nous pouvons énoncer ainsi : la scène, à la différence de tous les autres milieux entendus au sens propre, est un milieu discontinu. En d'autres termes les habitants du milieu-scène (c'est à dire les acteurs), tous et de façon continue, habitent simultanément un autre milieu : celui du quotidien.

Ce milieu quotidien est spécifique à chaque catégorie : le milieu quotidien japonais pour les acteurs de la scène kabuki, le milieu quotidien indien pour les acteurs de la scène kathakali etc. ; mais tous ces milieux spécifiques relèvent du même milieu spécifique (le *milieu* quotidien), que les acteurs *en tant que personnes* habitent de façon continue. La scène est bien un autre de leurs milieux communs, mais précisément de façon discontinue.

Cette constatation peut sembler banale mais c'est elle qui rend scientifiquement pertinente et nécessaire la confrontation entre ce qu'on a induit par rapport au milieu scène et ce qu'on peut induire par rapport au milieu du quotidien.

La pré-expression *doit* être confrontée avec l'*in-expression* si on peut appeler ainsi le niveau pré-culturel des comportements dans les différents « quotidiens ».

Les acteurs, outre leur statut d'acteurs, sont des personnes. En tant qu'acteurs de scènes spécifiques, leurs expressions ont un niveau pré-culturel commun qui est la pré-expression; en tant que personnes dont l'activité se déroule dans des contextes spécifiques, leur comportements sont liés aux diverses configurations de l'action quotidienne : le niveau pré-culturel commun à ces multiples configurations est l'*in-expression*. En confrontant les différentes scènes, on peut par abstraction isoler la pré-expression mais, pour ainsi dire, dans son état phénoménologique. Ce processus permet de *décrire* la pré-expression mais il ne permet pas de *interpréter*.

Pour l'interpréter il faut saisir la différence spécifique avec le niveau pré-culturel des comportements du quotidien.

Revenons donc aux résultats de l'abstraction par confrontation entre les acteurs des différentes scènes. Considérons par exemple l'altération de l'équilibre : dans le quotidien et abstraction faite des différences culturelles c'est-à-dire à son niveau *in-expressif*, la position verticale d'équilibre est régie par le rapport entre la force de gravité et la recherche du moindre effort : on essaie d'élargir la surface de la base d'appui, d'y faire entrer largement le barycentre, de réduire la hauteur; on écarte les pieds, on colle les plantes des pieds au sol, on rapproche le plus possible de la verticale la ligne médiane idéale du corps, on fléchit l'épine dorsale. Dans l'ensemble on essaie de ne pas contrarier la force de gravité. Sur la scène, la phénoménologie de l'altération révèle une tendance diamétralement opposée. La base d'appui se rétrécit et/ou adhère moins au sol, la ligne médiane du corps tend vers l'oblique, l'épine dorsale est dressée, les épaules soulevées parfois : dans l'ensemble on tend à contrarier la force de gravité.



Passons à l'altération du mouvement. On peut résumer le niveau in-expressif des comportements du quotidien en disant qu'on essaie de ne pas contrarier la force d'inertie. Le mouvement tend à maintenir sa vitesse et sa trajectoire, à s'étirer jusqu'à l'épuisement de la force initiale et enfin à orienter son énergie dans la direction où le mouvement se déploiera dans l'espace. Sur la scène la phénoménologie de l'altération révèle, dans ce cas aussi, une tendance diamétralement opposée : mouvements discontinus aussi bien dans leur trajectoire que dans leur vitesse, brusques arrêts et reprises brutales, amorces de mouvement qui contredisent sa direction ultérieure : globalement, on essaie de contrarier la force d'inertie.

Quand au rapport entre énergie investie et quantité de mouvement, le niveau in-expressif du quotidien révèle une tendance à utiliser *toute* l'énergie sous forme d'énergie cinétique, c'est-à-dire sous forme de mouvement. A l'inverse, dans la pré-expression on peut observer un critère de « condensation » et/ou d'« omission » en fonction duquel *seule une partie* de l'énergie investie dans une action est transformée en mouvement.

Cette analyse sommaire nous permet de conclure que le niveau in-expressif du quotidien répond au critère du moindre effort tandis que le niveau pré-expressif de la scène correspond au critère d'un *excès d'effort*. La différence spécifique et fondamentale entre pré-expression et in-expression réside dans le fait que la première implique un *surplus énergétique* pour des objectifs matériels identiques : maintenir une position d'équilibre vertical dans le milieu scène *exige davantage* que dans le milieu du quotidien ; se mouvoir *exige davantage* soit à cause de l'effort déployé à contrarier la force d'inertie soit parce que seule une partie de l'énergie est investie en quantité de mouvement.

Nous pouvons dire que la condition d'Acteur implique un excès d'énergie par rapport à la condition de Personne Quotidienne.

## Sur l'énergie de l'Acteur

La confrontation entre in-expression et pré-expression nous permet de préciser ce qu'il faut entendre par surplus énergétique (ou énergie) de la pré-expression. Il faut d'abord l'entendre au sens littéral et ceci constitue un premier niveau de réflexion qui permettra de libérer notre recherche de connotations ésotériques ou abusivement métaphoriques.

L'Acteur, l'habitant du milieu-scène, dépense plus d'énergie que la Personne Quotidienne. Il dépense plus d'énergie au sens littéral et matériel. Du point de vue de la physique, s'opposer à la force de gravité, ou à la force d'inertie, signifie investir une plus grande quantité d'énergie. D'autre part, si une partie seulement de l'énergie investie dans une action se libère en mouvement, il se produit un gaspillage matériel par rapport à l'économie du mouvement lui-même.

L'insistance sur le point de vue de la physique tend à souligner que l'énergie de l'Acteur est, en première instance, une donnée objective. Mais on doit tout autant insister sur le fait qu'il s'agit là d'un niveau élémentaire de la réflexion sur l'énergie de l'Acteur : nécessaire et fondamental, mais élémentaire. Un second niveau, plus élaboré, devrait par exemple considérer le passage de la physique à la physiologie. Il faudrait examiner la dynamique musculaire et organique au sens large qui provoque ce gaspillage énergétique.



Un troisième niveau devrait probablement examiner le rapport entre le « tonus musculaire et nerveux » lié au surplus énergétique et un « tonus psychique » correspondant.

Ce sont là des questions ouvertes et qu'il n'est pas question de développer ici. Il faut néanmoins souligner que l'énergie de l'Acteur, quelles qu'en soient les articulations et les dynamiques, est à la base une énergie au même titre que l'énergie chimique ou électrique ou cinétique ; elle est énergie au sens strict.

La seule différence est que cette énergie est en excès compte tenu des résultats qu'elle obtient. La pré-expression exige davantage que l'in-expression correspondante. Le surplus énergétique lié à l'altération de l'équilibre ne sert pas pour se tenir mieux ou plus longtemps en équilibre ; le surplus énergétique lié à l'altération des conditions de mouvement ne facilite pas et/ou ne prolonge pas le mouvement et ainsi de suite. Si on prend comme point de départ la situation du quotidien, le surplus énergétique ne peut être perçu que comme *gaspillage*.

## Pré-expression et présence

Mais s'agit-il vraiment d'un gaspillage ? Ou ce gaspillage n'est-il qu'un « effet d'optique » provoqué par le point de vue de l'observateur ? Pouvons-nous supposer que ce qui nous apparaît comme un gaspillage du point de vue du milieu quotidien peut être l'économie normale si on le regarde par rapport au milieu-scène ?

A ce stade de la réflexion la confrontation entre le milieu-scène et le milieu quotidien peut nous aider une fois encore. A leur niveau in-expressif, les comportements quotidiens se fixent des objectifs précis, discernables et intrinsèques, et rien d'autre. L'équilibre vertical d'un japonais cultivé poursuit l'objectif intrinsèque de maintenir debout la personne en question mais aussi de mettre en évidence sa « culture quotidienne » dans tous les sens de ce terme. Mais au niveau in-expressif l'équilibre vertical vise ce seul objectif : maintenir la personne en position debout par le moindre effort compatible avec la force de gravité. L'énergie investie se mesure seulement par rapport à cet objectif : tous les objectifs « culturels » sont étrangers au niveau in-expressif qui, rappelons-le est un niveau pré-culturel.

L'équilibre vertical de l'acteur kabuki vise de la même façon à maintenir debout l'acteur mais aussi à mettre en évidence sa « culture scénique » dans tous les sens de ce terme. Au niveau pré-expressif l'équilibre vertical semblerait avoir la même finalité que s'il s'agissait de la personne au quotidien : tenir debout. Comment se fait-il alors qu'il exige davantage ?

En réalité l'équilibre vertical pré-expressif réalise deux objectifs : maintenir l'acteur en position debout et en plus montrer l'acteur en position d'équilibre vertical. Le milieu-scène (et non les scènes singulières et spécifiques) par rapport au milieu quotidien (et non aux contextes quotidiens particuliers et « culturalisés ») présente cette particularité constitutive : outre leur objectif intrinsèque les actions ont en plus celui de s'offrir au regard de quelqu'un d'extérieur au milieu-scène.

Il n'y a là aucune implication esthétique ou philosophique. Nous pouvons dire que le statut ontologique du milieu-scène se définit précisément par le fait que les actions qui

s'y déroulent sont des actions et, *en plus*, des *actions montrées*. Renoncer à ce postulat équivaldrait à détruire le concept même de scène. En disant que les actions du milieu-scène sont (aussi et en plus) des actions montrées, nous ne disons rien sur la dynamique acteur-spectateur : nous soulignons simplement un postulat conceptuel sans lequel tout propos sur la scène serait vain. Le spectateur peut très bien ne pas être présent concrètement ou être présent (comme cela se produit en fait) selon les modalités les plus variées et les plus éloignées des conventions théâtrales traditionnelles : dans tous les cas l'action en scène (dans le milieu-scène) est une action montrée. Ou plus précisément une action et, *en plus*, une action montrée.

Le surplus énergétique de la pré-expression paie précisément ce « plus », ce fait d'« être montré ». Il s'agit de gaspillage si on part de la situation d'un milieu (quotidien) dont le niveau pré-culturel exclut tout objectif qui ne serait pas l'objectif intrinsèque de l'action elle-même (mouvement = déplacement donné dans l'espace) : il s'agit d'économie si on part de la situation d'un milieu (la scène) dont le niveau pré-culturel pose comme intrinsèque à l'action l'objectif supplémentaire de « se montrer » (mouvement = ce déplacement donné dans l'espace *plus* le fait de montrer ce mouvement).

Le surplus énergétique de la pré-expression (par rapport à l'in-expression) sert à alimenter la *présence* de l'Acteur ; c'est à dire cette différence spécifique et fondamentale avec la Personne Quotidienne par laquelle l'Acteur agit et *en plus* se montre (se pose potentiellement comme objet au regard) pendant qu'il agit et en tant qu'il agit.

Tout ceci, il faut le répéter encore, n'a rien à voir avec les niveaux « culturalisés » du milieu-scène (*les scènes*) et du milieu quotidien (*les contextes socio-culturels*). Il arrive que dans les contextes socio-culturels quotidiens la personne agisse et se montre en train d'agir (d'où l'expression « jouer la comédie ») : indépendamment de cette situation particulière, l'action a toujours dans les contextes socio-culturels quotidiens des finalités qui s'ajoutent à ses finalités intrinsèques : révéler son propre statut social, influencer les autres etc. Cependant, à un niveau pré-culturel, in-expressif, il n'existe que l'objectif intrinsèque pour l'action quotidienne. De la même façon dans les scènes, l'action comporte toujours des finalités supplémentaires : en premier lieu exprimer, mais aussi afficher un certain style, une invention personnelle. Mais au niveau pré-culturel, pré-expressif, l'« action scénique » par rapport à l'action quotidienne correspondante a pour seul objectif supplémentaire de se montrer, d'attirer l'attention.

Le surplus énergétique du milieu-scène par rapport au milieu quotidien (de la pré-expression par rapport à l'in-expression) est la « mesure » de la divergence constitutive entre action montrée et action pure.

La présence n'a donc rien d'ésotérique ou même de mystique. C'est une chose intrinsèque, *intérieure*, à toute « action scénique ». De la même façon que nous ne voyons jamais *à nu*, isolément, l'Acteur ou la pré-expression, nous ne voyons jamais *à nu* le surplus énergétique ou la présence. L'Acteur est l'un des niveaux de l'analyse des acteurs : la pré-expression est l'un des niveaux de l'analyse de l'expression ; et de la même façon nous devons dire que la présence est l'un des niveaux de l'analyse du spectacle.

A ce niveau de l'analyse, le surplus énergétique (par confrontation avec l'in-expression) peut être saisi concrètement dans sa dimension quantitative, et la présence peut être perçue concrètement comme le « chapitre dépenses » de ce surplus énergétique. La

pré-expression de l'Acteur coûte plus d'énergie que l'in-expression de la Personne Quotidienne : voici un résultat objectif de l'analyse. Par rapport à l'action in-expressive correspondante, l'action pré-expressive a pour objectif supplémentaire et constitutif de se montrer : voici une autre donnée objective. Si nous appelons *présence* la réalisation de cet objectif supplémentaire et constitutif, nous pouvons en conclure que le surplus énergétique sert précisément et objectivement à alimenter la présence.

Mais de quelle façon ? Il faut dire ici que la base quantitative de l'énergie se situe à un niveau élémentaire de la réflexion sur l'énergie et que de la même façon le rapport direct entre surplus énergétique et présence constitue un niveau tout à fait rudimentaire de la réflexion sur le fonctionnement efficace de l'habitant de la scène. Nous avons dit que la dimension physique de l'énergie doit être élargie à sa dimension physiologique et cette dernière à une dimension psychique et mentale. Ainsi le rapport dépense-profit entre surplus énergétique et présence n'est qu'une base élémentaire (mais concrète) pour explorer les dynamiques perceptives, kinesthésiques, psychiques et mentales qui rendent « présente » pour le spectateur la présence scénique.

L'anthropologie théâtrale invite ici à entreprendre une recherche approfondie sur le niveau pré-culturel du spectateur. Les spectateurs, comme nous l'avons dit pour les acteurs, sont les habitants de milieux « culturalisés » spécifiques que nous pourrions appeler *le parterre*. Le Spectateur habitant le milieu-parterre serait le pendant de l'Acteur habitant le milieu-scène. Si les spectateurs exercent des facultés perceptives et mentales spécifiques, il nous faut peut-être supposer, du moins comme hypothèse de travail, une base pré-réceptive commune où le Spectateur est attiré et « modulé » par la présence de l'Acteur. Il est évident que ce Spectateur pré-culturel (et trans-culturel) ne serait à son tour que l'un des niveaux de l'analyse des spectateurs : et sa pré-réceptivité un des niveaux de l'analyse de la réceptivité.

Quel pourrait être chez le Spectateur, la contrepartie de la présence de l'Acteur ? Nous suggérons l'*attention*. L'attention comme partie intégrante de la réceptivité globale, comme la face cachée d'un autre cube que l'analyse peut isoler mais qui n'a aucun sens et aucune efficacité sinon précisément comme face bi-dimensionnelle d'un cube à trois dimensions.

## **Présence, seconde nature et adaptation de l'Acteur**

Nous ne pouvons donc pas dire grande chose du surplus énergétique de l'Acteur. Nous savons qu'il existe concrètement et que c'est lui qui alimente la présence. Là où une énergie donnée permet, au niveau in-expressif, de développer une action, le surplus énergétique permet *en plus*, au niveau pré-expressif, de la montrer, de l'offrir à l'attention du spectateur.

Mais nous pouvons ajouter quelque chose. Il est important de comprendre que la pré-expression n'est pas un ensemble défini de comportements (se placer en équilibre précaire, dynamiser les mouvements, etc.) mais qu'elle est cette dotation de base qui permet d'habiter efficacement *n'importe quelle* scène c'est à dire la scène en tant que milieu.

Dans *une* scène spécifique aucune action n'a pour finalité la pré-expression (la présence) ; c'est plutôt l'inverse qui est vrai : la pré-expression permet à l'action de prendre forme par une combinaison dialectique avec les modalités « culturalisées » de cette scène. La pré-expression est une espèce de tempérament psycho-physique qui (abstraction faite des variantes personnelles) peut être considéré comme caractéristique des habitants d'un milieu donné.

L'habitant de la savane africaine n'agit pas *pour* acquérir et/ou montrer son tempérament psycho-physique d'habitant du milieu savane : c'est au contraire sur la base de ce tempérament commun à tous les habitants de toutes les savanes qu'il conforme ses comportements observables spécifiques.

Nous retrouvons ici l'importance heuristique de notre choix de départ : considérer la scène comme un milieu sans jamais oublier les différences irréductibles. Dans la mesure où la scène est un milieu analogue à d'autres milieux la pré-expression est à la base des comportements culturalisés : autrement dit l'équivalent d'un véritable tempérament psycho-physique.

Mais la scène est un milieu particulier. Les acteurs l'habitent de manière *discontinue et en tant qu'individus* alors qu'ils habitent de façon *continue et en tant que membres de groupes humains* les milieux quotidiens. En d'autres termes les acteurs ont évidemment, en tant que personnes, leur propre tempérament psycho-physique : ils ont déjà une *première nature*. S'ils veulent habiter efficacement et de *surcroît* le milieu-scène, ils doivent construire en plus de cette première nature, une *seconde nature*, un tempérament psycho-physique artificiel.

La pré-expression est précisément cette seconde nature.

La définition de « seconde nature » (un terme que Nando Tavianini a introduit dans le lexique de l'anthropologie théâtrale) est particulièrement pertinente. Le terme « nature » permet de cerner le caractère pré-conscient du tempérament psycho-physique : on n'agit pas pour construire son propre tempérament, on ne l'active pas consciemment au moment de l'action. Le terme « seconde » rend compte de son caractère artificiel, au sens propre arte-fact, mais aussi du fait qu'elle doit se « superposer » à la première nature du quotidien.

La seconde nature (de l'Acteur) a une *norme énergétique* supérieure à celle de la première nature (celle de la Personne Quotidienne). Le surplus que nous constatons en confrontant la pré-expression (scénique) et l'in-expression (quotidienne) indique simplement que la seconde nature de l'Acteur, son tempérament psycho-physique artificiel, implique un niveau énergétique plus élevé.

La présence est la condition *normale* d'un acteur qui a su « s'adapter » de façon efficace au milieu scène : nous pouvons dire qu'il s'agit du résultat *nature* d'une adaptation *artefact*. On pourrait penser qu'il s'agit là d'un jeu de mots gratuit, mais il n'en est rien : l'acteur bien adapté au milieu-scène est naturellement présent, l'acteur mal adapté *cherche* artificiellement sa présence.

Le processus artificiel par lequel l'acteur s'adapte au milieu-scène est le *training*, entendu comme un exercice continu, prolongé, cohérent et indépendant (en principe) des spectacles dans lesquels s'est engagé l'acteur pendant la même période. Les spectacles concernent une scène spécifique, le processus d'adaptation concerne le milieu-scène :

c'est dans ce sens que nous avons dit *qu'en principe* le training est indépendant des spectacles. Mais *dans la pratique* il peut s'y intégrer, il peut même être la préparation du spectacle. L'acteur ne joue pas après s'être adapté ; tout son travail *est aussi* un processus d'adaptation: indépendamment du fait qu'il applique une attention consciente à ce processus.

Le training a suscité de nombreuses équivoques. L'entraînement athlétique pratiqué à une certaine époque par les acteurs du Tiers Théâtre a même tenu lieu de poésie théâtrale. L'intérêt porté à l'entraînement des acteurs orientaux traditionnels a été taxé d'exotisme ou de moralisme ou au mieux perçu comme une tentation simpliste de transplanter dans des contextes étrangers des disciplines nées pour d'autres contextes et dans d'autres contextes.

Mais le problème est tout autre. Il n'existe pas un processus d'adaptation défini mais simplement la nécessité et la logique d'un tel processus : on sait vers quel but il doit tendre, on ignore de quelle façon et selon quelles modalités on peut y parvenir.

Le training des acteurs traditionnels orientaux ne nous dit pas comment faire pour « coloniser » une autre fois le corps : il montre ce que font les habitants de certaines scènes dont nous expérimentons de manière empirique mais indéniable la présence, autrement dit la réussite de leur adaptation. Abstraction faite des modalités spécifiques nous pouvons au moins en déduire que la durée, la continuité, le contrôle, la discipline (au sens pragmatique et non moral) sont des éléments sinon nécessaires du moins suffisants pour forger ce tempérament artificiel qui « s'exprime » naturellement dans la présence.

Lorsque le chercheur analyse le training des acteurs orientaux, lorsque, ce faisant, il s'attache à ses caractères de continuité et de discipline plutôt qu'à ses modalités spécifiques, il contribue à porter un nouveau regard sur les scènes qui ne comportent pas de processus conscient d'adaptation (d'entraînement).

En 1803, lorsqu'il dictait ses *Règles pour les acteurs* pour l'Hoftheater de Weimar, Goethe écrivait au chapitre *Comportement de l'acteur dans la vie courante* :

- Il (l'acteur) doit se garder des gestes, des positions et des attitudes routinières car si pendant la représentation son esprit est occupé à éviter les habitudes acquises il est par là même détourné de l'essentiel.
- Il est absolument nécessaire que l'acteur soit libéré de toute habitude afin que pendant le spectacle il puisse penser à son rôle et que son esprit puisse s'investir tout entier dans son personnage.
  - Dans la vie quotidienne, l'acteur devrait avoir pour règle de donner à son corps, à son comportement et à toutes ses actions une allure telle qu'elle puisse pour ainsi dire lui servir d'exercice constant.

Si l'on entend par « vie ordinaire » un domaine étranger à l'exécution et à la préparation spécifique du spectacle, l'« exercice constant » dont parle Goethe qu'est-il donc sinon le training ? L'acteur doit se libérer des conditionnements quotidiens, acquérir d'autres automatismes qui lui permettront d'être artificiellement naturel sur scène, c'est-à-dire d'agir selon la *seconde nature* qu'il a fait sienne comme tempérament scénique.

Il est certain que la seconde nature, la pré-expression, est le fruit d'un processus d'adaptation qui ne suit pas le cours phylogénique d'une espèce ou d'une race (comme

cela se produit pour les milieux au sens strict) ; l'acteur est obligé de condenser ce processus dans le temps relativement bref de son travail.

L'altération de l'équilibre, la dynamique des oppositions, le critère de condensation et ou d'omission sont le résultat évident de ce processus et pas simplement sa base active. En d'autres termes chaque acteur construit son propre processus d'adaptation.

Le training n'est pas un ensemble de règles : il est essentiellement pragmatique. Il ne peut pas être *théoriquement exact* : il doit être *efficace dans la pratique*. Et son efficacité se mesure substantiellement au degré d'adaptation que l'acteur acquiert peu à peu, au degré d'artifice *mais* de nature dans cet artifice que son corps parvient à s'approprier.

Le tempérament scénique doit avoir une « cohérence incohérente » selon la définition d'Eugenio Barba.

On pourrait plutôt réfléchir sur le caractère de ce tempérament scénique ; ce n'est pas par hasard que nous l'avons constamment qualifié de psycho-physique. Par confrontation avec l'in-expression le surplus énergétique de la présence se laisse appréhender dans sa dimension physique. Mais le tonus musculaire et, partant, le tonus nerveux (nous y avons déjà fait allusion) a une corrélation certaine avec un tonus psychique ; on peut supposer qu'il existe un training psychique de l'acteur ou du moins que le processus d'adaptation au milieu-scène dont la dimension est manifestement physique, comporte (implique) aussi une dimension psychique.

Il est probable enfin que dans certaines cultures scéniques les proportions et les positions soient inversées, autrement dit que la dimension psychique soit prioritaire et manifeste et que la dimension physique qui lui est reliée soit réduite et moins évidente. Nous pensons aux acteurs des théâtres de prose occidentaux : le travail « mental » sur les différents personnages, l'enchaînement d'images amorcé par ce travail, les micro mouvements réels ou seulement prévus pour le moment du spectacle, tout cela peut et doit être considéré comme un processus d'adaptation au milieu-scène, comme un véritable training, à la condition qu'il implique une durée et une discipline personnelle cohérente.

Mais il est évident que la dimension psychique, mentale, du training, hypothèse légitime à notre avis, reste un domaine quasiment inexploré. Il est certain qu'il n'existe pas de corrélation mécanique et exclusive entre le principe d'altération (de l'équilibre, des conditions de mouvement, etc.) et la seconde nature de l'acteur. Comme nous l'avons déjà remarqué le surplus énergétique que comporte le principe d'altération apparaît davantage comme un résultat de l'analyse que comme une cause mécaniquement et pratiquement déterminante. En d'autres termes l'acteur ne s'entraîne pas à gaspiller et en gaspillant de l'énergie il faudrait plutôt dire que la « re-colonisation » psycho-physique de la personne, si elle est cohérente dans son incohérence, produit naturellement un « tonus énergétique majoré » qui englobe aussi dans l'exécution de l'action la « majoration » de la présence.

## Présence et mise en forme de l'énergie

La « re-colonisation » de la personne, l'adaptation progressive au milieu-scène, l'élaboration d'une seconde nature ou d'un tempérament scénique, tous ces procédés par

lesquels nous avons désigné le processus d'acquisition de la présence sont, en dernière analyse, un *travail sur l'énergie*, un travail de *mise en forme* de l'énergie. De ce travail de mise en forme nous ne connaissons que le *quid* quantitatif, le surplus énergétique de la pré-expression par rapport à l'in-expression comme valeur ajoutée par le fait de se montrer en train d'agir.

Certes il est difficile de découvrir dans l'*ictus* pré-culturel typique de l'habitant de la savane le processus énergétique qui est à la base : l'intensité particulière des rayons solaires; les modalités spécifiques de la photosynthèse, liées au type de végétation, au climat, etc. ; le déroulement particulier de la chaîne alimentaire qui sélectionne un type d'aliment plutôt qu'un autre; les transformations biochimiques internes au corps qui déterminent des aptitudes aux dépens d'autres; les échanges intérieur-extérieur qui caractérisent ce milieu, et ainsi de suite. Pourtant l'*ictus* pré-culturel est précisément et exclusivement le résultat de ce processus de *mise en forme de l'énergie*.

La comparaison avec l'acteur ne semblera pas aussi disproportionnée qu'il y paraît si on se souvient que l'acteur, en tant qu'habitant d'un milieu discontinu doit condenser dans sa personne et dans le temps très court de son adaptation, le processus énergétique qui pour l'habitant de la savane peut s'étirer dans l'écologie plurielle et millénaire de la phylogénèse.

Pendant toute la durée de son training et à chaque instant, l'acteur doit organiser son « énergie solaire », la transformer en aliment, l'absorber, l'échanger avec l'extérieur. Il ne s'agit pas là d'une métaphore ou d'une « image poétique » mais de la cohérence incohérente de la seconde nature. Quelque chose que l'on n'atteint pas soudainement au terme fixé d'un processus, mais progressivement au cours du processus lui-même.

La présence que l'acteur « exprime » peu à peu est chaque fois la *forme finale* du processus, et non sa *fin*. Mais en même temps, chaque « passage de forme » est présence. La présence est ce même processus de mise en forme de l'énergie c'est à dire le corps-en-vie dont parle Barba, *bios* au sens strict.

L'énergie et sa mise en forme sont une seule et même chose. Il est réconfortant de trouver ici, comme pour le surplus de la pré-expression, un point commun avec les sciences exactes. Dans le domaine scientifique on parle différemment de « forme d'énergie » ou de « transformation de l'énergie » mais on sait qu'il ne s'agit que de conventions lexicales. Les formes successives de l'énergie au cours d'une opération, ses transformations sont, d'un point de vue quantitatif et conceptuel, la *même chose* que l'énergie. Dire que l'énergie *change de forme* équivaut à dire que l'énergie *existe*. En ce sens, le surplus que nous pouvons associer à la présence n'est pas un *quid* statique : la localisation d'une énergie implique la localisation de sa mise en forme. Expérimenter la présence c'est expérimenter un *bios*.

Comprendre le statut, intrinsèquement, constitutivement dynamique de l'énergie de l'Acteur ouvre à la recherche et aux interrogations un horizon qui est pleinement cohérent et à la fois absolument neuf. Nous nous bornerons ici à y faire une simple allusion en référence à la dernière session publique de l'ISTA (Holstebro, 1986) consacrée au *rôle de la femme* dans le théâtre.

L'essai de Eugenio Barba "Animus-Anima : énergie", écrit pour cette circonstance, est une première tentative d'exploration précise et explicite des *formes* de l'énergie de



l'Acteur. La *forme animus* et la *forme anima* sont les pôles d'une orbite à l'intérieur de laquelle se transforme, c'est à dire « se met en forme », *c'est à dire vit*, l'énergie de l'Acteur.

L'énergie *animus* correspond à ce que nous percevons, au niveau in-expressif, comme « le masculin » et l'énergie *anima* comme le « féminin ». Mais il faut insister sur le fait que la corrélation avec le masculin et le féminin n'a de sens *que* si on considère ces deux notions au niveau pré-culturel du quotidien.

L'énergie *animus* et l'énergie *anima* n'ont rien à voir avec les comportements quotidiens « culturalisés » des hommes et des femmes. Ils correspondent à deux polarités qui sont dans le milieu quotidien, l'homme et la femme à leur *niveau in-expressif* : le niveau où se situe la base commune à *toutes* les femmes (ou à tous les hommes) de tous les contextes culturalisés spécifiques.

Les contextes quotidiens nous lient (de manière plus ou moins forte) au sexe physiologique : les hommes ont tendance à ne développer que la forme masculine de l'énergie et vice versa. Le milieu-scène nous libère de ce lien et tout particulièrement les scènes spécifiques où le sexe des acteurs peut être différent de celui des personnages. Une fois encore la « convention » et la « codification » des scènes traditionnelles orientales, bien loin d'occulter la dialectique *animus-anima*, nous permettent de l'observer comme dans un laboratoire.

Le viril acteur « en tenue de ville » n'est pas la contre-figure schizophrène de la fragile jeune fille maquillée et costumée : il constitue plutôt l'autre pôle, son double sexuel, mis à nu. Sur la scène l'*onnagata* n'est ni homme ni femme, ou plus précisément il est homme et femme ; l'orbite énergétique de sa présence peut se déployer jusqu'au limites de l'*animus* et de l'*anima*, du masculin-en-scène et du féminin-en-scène ; ou encore du *masculin rendu présent et du féminin rendu présent*.

En parcourant cette orbite, la transformation de l'acteur atteint ses lointaines racines étymologiques : l'acteur se trans-forme réellement. En modulant des formes antagonistes de l'énergie, il montre, comme s'il découvrait une blessure, le feu et la glace de la vie-en-scène, totalement présente et infiniment lointaine pour le spectateur.

Transformation et fiction donnent à voir, l'espace d'un instant et sans métaphores, leur commune semence de vérité. ■

Traduction: Eliane Deschamps-Pria