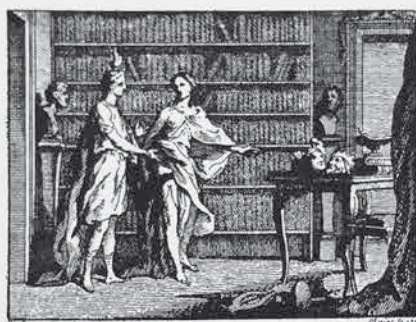


FREDERIK SCHYBERG

Skuespillerens Kunst



GYLDENDAL

1954

Janne Risum

L'Acteur dans la savane - et sur scène

Un voyage dans l'univers conceptuel de l'ISTA

Abstract: *In dialogue with contributions by the Italian scholars Nando Tavian and Franco Ruffini, Janne Risum discusses the historical and methodological features of theatre anthropology and questions some of its key arguments. In this context, notions such as the cultural, sociological and anthropological aspects of the actor can be analysed in a unique concept of "cultural savannah", where the phenomena are all observable phenomenologically. For the original Danish version of this article in French translation: see Janne Risum, "Skuespilleren på savannen - og på scenen. Et besøg i ISTA's begrebsverden" in At synliggøre det usynlige: En antologi, ed. E. E. Christoffersen (Århus: Institut for Dramaturgi, 1987), 35-56 (texts by K. D. Kjeldsen, E. Christoffersen, E. Barba, J. Risum, R. Schechner, E. Thomsen).*

Keywords: *Theatre anthropology, Historiography, "Cultural savannah"*

Dans cet article, j'analyserai des exemples venant de la méthode élaborée et développée depuis 1979 par Eugenio Barba et son équipe de chercheurs en théâtrologie dans le cadre de l'International School of Theatre Anthropology (ISTA) afin de parvenir à une meilleure compréhension de la spécificité de la nature de l'acteur. Cette initiative est la bienvenue. Comme le montre le Danois F. Schyberg dans son traité historique sur *L'Art de l'Acteur* (*Skuespillerens Kunst*, 1954), ce n'est qu'au siècle dernier, comme l'avancent quelques théoriciens européens, que l'art théâtral est un genre créatif autonome requérant donc ainsi sa propre science. Nous n'avons toujours pas vu les totales conséquences de cette prise de conscience. Que signifie donc le terme « anthropologie théâtrale » et pourquoi l'ISTA choisit-il précisément ce point de vue ?

Ces dernières années, l'ISTA a publié toute une série d'études à ce sujet. L'anthologie *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (1985) en constitue un rapport très complet où les contributions de Eugenio Barba sont les plus importantes. La rédaction de l'ouvrage a été assurée par Eugenio Barba et Nicola Savarese. Une autre série de contributions est publiée dans le premier numéro thématique de *Teatro e storia* (1986), qui a pour rédacteurs Claudio Meldolesi et *alii*, ainsi que dans le numéro thématique *L'énergie de l'acteur*, 15/16 (1987), de la revue *Bouffonneries*, dont le rédacteur est Patrick Pezin.



181

L'acteur-artisan

Avant de partir à la découverte, je m'arrêterai un moment. Il me semble en effet important de préciser quelle est la conception de l'art de l'acteur que j'emporte avec moi puisqu'elle sera soumise à épreuve pendant ce voyage. C'est un sujet complexe comprenant de nombreuses facettes ; toutefois, une caractéristique - une seule mais relativement exhaustive - de l'art de l'acteur, c'est de le considérer comme un artisanat particulier, produit selon des traditions locales déterminées, transmises de génération en génération. On peut mentionner la tradition de la Commedia dell'Arte, la tradition du kathakali, la tradition naturaliste, etc. Contrairement à, par exemple, un sculpteur ou un menuisier, ce qui est particulier dans la pratique par l'acteur de son artisanat, c'est que l'acteur crée, et avec son corps, et avec sa psyché ; il est donc simultanément et l'objet et le sujet de la production, aussi lorsqu'il s'agit de jeux de masques ou de théâtre en costumes et avec accessoires. Le sculpteur ou le menuisier, par contre, ont chacun un outil et ils produisent quelque chose qui leur est extérieur, par exemple des sculptures ou des chaises. L'acteur est à lui-même son propre outil comme l'a remarquablement noté l'acteur français Constant Coquelin en 1887 :

L'objet de son art, ce avec quoi il doit travailler et qu'il doit façonner pour réaliser son idée, c'est son propre visage, son propre corps, sa propre vie. Il s'ensuit donc que l'acteur doit posséder une double personnalité. Il a son premier moi qui est l'acteur, et son second moi qui est l'instrument. Le premier moi conçoit la personne à créer... et l'être que voit l'acteur est représenté par son second moi. Cette double personnalité est la caractéristique de l'acteur (Cole and Chinoy 1964, 196).

La compétence artisanale de l'acteur disparaît en même temps que lui. C'est ce qui rend les traditions théâtrales si vulnérables face au changement ou à l'oubli. Ils partagent leur destin avec d'autres traditions artisanales, vivantes ou par endroits disparues, telles que le souffleur de verre, le tourneur, le tonnelier ou le narrateur homérique. Tous appartiennent à des cultures traditionnelles où le travail mécanique n'a pas encore refoulé l'art artisanal où il ne l'a pas enfermé dans des recoins ou des niches par exemple sous le nom d'artisanat local. Il existe de nombreuses cultures traditionnelles sur notre globe. De la même façon, l'artisanat de l'acteur, tout comme celui du chanteur ou du danseur, semble résister assez bien à l'évolution industrielle. La technique théâtrale est actuellement hautement technologique - mais elle n'a pas pu remplacer les acteurs, les danseurs et les chanteurs. Ce qui donne à ces derniers un champ d'épanouissement personnel et relativement autonome parce que le dialogue constitutif du théâtre est bien celui que les acteurs instituent avec les spectateurs. C'est un ancrage et une autonomie qui font penser à ce que Walter Benjamin a décrit à propos du conteur dans la culture traditionnelle :

Le récit, tel qu'il a longtemps prospéré dans les milieux artisanaux - paysan, maritime et plus tard urbain - est en soi une forme artisanale de communication. Il ne prétend pas transmettre les faits bruts et réels de l'histoire, son *an sich* sous forme d'information ou de rapport. Il laisse les choses pénétrer la vie du conteur pour aller, ensuite, les y rechercher. C'est pourquoi la trace du narrateur subsiste dans le récit tout comme celle de la main du potier sur sa poterie (Benjamin 1977, 447).

Donc : le travail d'un acteur avec soi-même face à des spectateurs, tout comme Stanislavski aussi appela son projet. L'acteur laisse son empreinte dans son jeu et dans la mémoire des spectateurs.

Terminologies et empreintes

L'un des chercheurs de l'ISTA, Franco Ruffini fait remarquer que l'expression « anthropologie théâtrale » recouvre des domaines très différents de la recherche : d'abord, l'étude des aspects anthropologiques du théâtre et celle des aspects théâtraux de l'anthropologie, mais aussi parfois, la recherche de « l'origine » du théâtre dans une perspective philosophique plutôt qu'historique ; et enfin le domaine de recherche concrètement délimité auquel se consacrent les chercheurs de l'ISTA : l'étude de l'acteur en action.¹

Lorsqu'on désire étudier une, ou plusieurs traditions théâtrales, et bien évidemment aussi, entre autres, la terminologie propre à ces traditions pour ce qui concerne le travail de l'acteur, on se trouve face à ce problème que toutes les expressions utilisées par chaque tradition constituent une terminologie particulière différente de celle de la tradition scientifique. Une exception existe avec la tentative de systématisation faite par Stanislavski, tout comme avec celle de Decroux dans le domaine du mime. La terminologie n'est conçue que pour fonctionner dans sa propre tradition, donc localement, et il ne peut ainsi pas être directement comparé à celui des autres traditions. Il faut aussi s'attendre à ce que des significations disparaissent et que d'autres apparaissent au cours de l'histoire de ces traditions.

L'anthropologue Claude Lévi-Strauss a désigné ce genre de systèmes de signification par le terme de « bricolage » qui se différencie de la précision plus artificielle du langage scientifique. Lévi-Strauss considère le bricolage et la science comme deux formes également valables de la connaissance, deux formes complémentaires. Car elles ne peuvent pas faire la même chose : le « bricoleur » n'est pas un ingénieur. La différence linguistique se manifeste dans l'emploi soit du mot « signe » soit du mot « concept ». Le mot *lazzi* par exemple est le signifiant d'une très grande quantité de courts numéros comiques. La signification réduite du signe est rattachée à l'observation personnelle des manifestations locales et concrètes alors que la signification illimitée du concept obtient le statut généralisant de l'abstraction en perdant tout l'ancrage matériel du signe. Le bricoleur, c'est-à-dire nous tous contrairement au langage scientifique, travaille continuellement à la construction et à la destruction du signe en s'aidant d'« un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus » et c'est « le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de construction et de destructions antérieures ». Il s'agit ici d'une forme concrète de la connaissance dont chaque élément, le signe, « se situe à mi-chemin entre le percept et le concept ». La pensée mythique travaille de cette même façon.²

1. Cf. Ruffini 1986, 3.

2. Cf. Lévi-Strauss 1962, 31.

Le problème fondamental est donc de savoir comment la praxis et la terminologie des traditions théâtrales peuvent rencontrer leurs correspondantes scientifiques. C'est l'objectif de l'ISTA. C'est volontairement que l'ISTA commence ses recherches concrètes au simple niveau du sol : lorsque nous observons un acteur en action, il y a dans ce qu'il/elle fait quelque chose qui peut être considéré comme étant commun à tous les acteurs et ce, quelle que soit leur culture : comment le désigner ? Bref, que se passe-t-il quand le metteur en scène Eugenio Barba s'associe à un groupe de chercheurs italiens en théâtralogie, formés en sémiologie, afin d'entreprendre une telle recherche ?

Dans l'un des articles, Nando Taviani compare les réflexions de Barba sur l'acteur aux théories d'Eisenstein sur l'art et sur le montage filmique. Il s'agit, selon lui, de *hand-made theories* peut-être parce qu'elles conservent, tout comme un objet artisanal, l'empreinte de la main de l'auteur. Elles ne fournissent pas d'interprétations globales mais des myriades de principes, des systèmes d'orientation emplis de principes « abstraits » fondés sur l'expérience pratique individuelle et dirigés vers le non-encore connu. La valeur des facultés d'orientation et de combinaison de ces artistes se trouve donc précisément, selon Taviani, dans leur grande compétence au bricolage, et aussi dans leur compétence à se frayer un chemin dans l'apparement impossible ; mais il ne mentionne ni Lévi-Strauss, ni son concept.

Si l'on place ces trois publications l'une à côté de l'autre, on est frappé de constater combien les chercheurs de l'ISTA restent discrets pour ce qui concerne le fondement de leurs pensées ou pour ce qui est de savoir dans quelle mesure ils utilisent les concepts scientifiques établis. L'appareil conceptuel de l'ISTA devient ainsi plus un système d'orientation que ce que Taviani appelle la carte finie « d'un pays exploré » (Taviani 1987a, 28-9).

Je comprends bien cette fascination et ce dilemme. Si le bricolage est aussi fascinant, fécond et accommodant, c'est sans doute parce qu'il provoque d'incontrôlables mouvements dans la conscience et que, en tant que processus, il se rapproche du langage artistique, peut-être même qu'il constitue le point de contact, entre la conscience de l'homme de la rue et celle de l'artiste. Et, impossible d'y échapper : la recherche théâtrale doit être en contact avec la terminologie technique du théâtre. Mais si le bricolage est l'expression de toutes leurs créativité, il ne pourra alors jamais être détruit ou « retiré » du théâtre, de l'acteur ou du chercheur simplement parce que nous désirons aussi créer, dans des domaines plus strictement délimités, des concepts scientifiques exacts susceptibles d'être généralisés. Le bricolage et la science sont des connaissances complémentaires précisément du fait de la différence existant entre le signe et le concept.

Comme le dit clairement Franco Ruffini, l'expression « anthropologie théâtrale » signifie une quantité de choses, et probablement aussi au sein même de l'ISTA. On peut suivre la pensée artistique du fondateur, Eugenio Barba, ou la systématisation plus abstraite de Ruffini, ou encore la façon plus historico-culturelle dont Taviani considère les choses. Tous utilisent les mêmes noyaux conceptuels. L'absence de références conceptuelles, ou de définitions différentielles clairement indiquées donne parfois l'impression de se trouver face au langage auto-référentiel d'un groupe où les créations originelles de signification en un mouvement d'enthousiasme bien compréhensible envers leur

matériau, se seraient transformées en un code fermé qu'il ne serait plus nécessaire ni de discuter, ni de prouver. Ce qui avait commencé comme un fécond bricolage peut ainsi aboutir à une mythologie conceptuelle stérile.

Le non-encore exprimé

L'ISTA a déjà entendu cette objection ; c'est sans doute pour cette raison que Franco Ruffini a récemment précisé ce qu'étaient les fondements épistémologiques de l'anthropologie théâtrale. Il la caractérise comme étant l'exercice d'une science pragmatique dans la meilleure tradition de l'empirisme, c'est-à-dire qu'elle pose une hypothèse et qu'elle tire des conclusions concernant son objet : l'acteur en action, et ce, au moyen d'approximations successives de la description par rapport à son objet (la méthode hypothético-déductive) :

Il faut se garder des métaphores faciles qui mettent tout en mots mais qui ne sont pas basées sur des faits : souvenons-nous que l'anthropologie théâtrale est une science (Ruffini 1986, 19).

Le deuxième article de Ruffini « Le milieu-scène : pré-expression, énergie, présence » (dans *Bouffonneries*, 15/16), dit parler au nom de l'ISTA et nous offre un exposé systématique de l'appareil conceptuel de l'ISTA. On est déçu si l'on a considéré le premier article comme une promesse car les concepts n'y sont que très vaguement rattachées à leurs affinités avec la recherche et avec le matériau lui-même. Il faut plutôt dire que les concepts sont « adoptés » ou « engendrés » par l'ISTA, apparaissant ainsi comme étrangement a-historiques dans leur présentation.

La formulation de l'hypothèse peut être formulée ainsi. Je modifie un peu l'ordre de la présentation mais pas sa logique : le point de départ semble en être l'anthropologie structurale (Lévi-Strauss) ou un autre système analogique d'analyse d'oppositions binaires.

1) Tout d'abord, une différenciation est opérée entre des milieux ou scènes culturels différents. Il est important de noter que les deux termes sont utilisés comme synonymes. Par exemple, Ruffini parle de « la scène culturelle » (*ibid.*, 35) et du « milieu-scène » (*ibid.*, 36 ; ainsi que le titre). Les hypothèses ultérieures sont ainsi apparemment immunisées contre la constitution d'une différenciation analytique entre la réalité et la fiction, le profane et le sacré ou bien le quotidien et la fête. Ce point de vue me rappelle celui que l'on trouve dans les jeux de rôles dans les sciences sociales récentes, mais il est certainement plus fondamental comme nous le verrons.

2) Une différence est ensuite posée entre deux types de milieux-scènes : les cultures continues, comme par exemple, les cultures des savanes en Afrique ou en Amazonie, et les discontinues, comme par exemple « le milieu-scène » (*ibid.*, 40).

3) Les différences entre les cultures des savanes des deux continents permettent une nouvelle différenciation. D'un côté, il est possible de rassembler les différentes caractéristiques culturelles, sociologiques et anthropologiques des cultures des savane sous le concept de savane culturelle, où les phénomènes sont tous observables

phénoménologiquement. De l'autre, certains chercheurs (les références sont absentes) avancent que les cultures des savanes possèdent aussi des traits communs par-delà les continents, comme par exemple, un certain type de résistance à la chaleur ou à l'humidité, un type d'aptitudes alimentaires etc., que l'on peut tous regrouper sous le concept de savane pré-culturelle ou savane trans-culturelle, termes qui renvoient donc à des traits géo-morphologiques ou phylogénétiques présumés dans les caractéristiques purement physiques des habitants des savanes. Il n'est pas possible d'observer isolément ces traits des savanes culturelles mais il est possible, indirectement, de reconnaître leur existence en s'aidant d'une abstraction méthodologique, dit Ruffini. La « savane pré-culturelle » est une réalité cognitive basée sur l'interprétation et rien d'autre, alors que la « savane culturelle » peut être décrite directement (*ibid.*, 34-35).

Hic Rhodus, hic salta ! Dans une fable d'Esope, un homme se vantait du saut exceptionnel qu'il avait effectué à Rhodes. Ce qui lui valut cette remarque de l'un de ceux qui l'écoutaient : « Rhodes est ici, saute ici ! ». Probablement un empiriste avant l'heure.

4) Le saut effectué par Ruffini généralise par contre son hypothèse sur la savane :

L'anthropologie théâtrale postule, comme hypothèse constitutive, que les diverses scènes culturelles sont un seul et même milieu pré-culturel (et trans-culturel). (*ibid.*, 35)

5) Que ceci concerne aussi les acteurs est maintenant une simple conséquence. L'ISTA pense que, derrière les différentes traditions théâtrales, il existe une base commune « pré-culturelle » et « cette dotation de base pré-culturelle est au cœur de la recherche de l'anthropologie théâtrale » (*ibid.*, 35).

6) Une dernière différenciation logique consacre cette « base pré-culturelle » des acteurs. Tout acteur ou groupe d'acteurs spécifique, « c'est-à-dire des habitants de scènes spécifiques » a un comportement « culturalisé » observable que l'ISTA propose d'appeler « expression ». La base générale « pré-culturelle » supposée commune à tous les acteurs, « c'est-à-dire aux habitants du milieu-scène » reçoivent à l'inverse le nom de « pré-expression » (*ibid.*, 36). C'est donc ici que se trouve Rhodes. L'acteur est séparé en deux : l'un s'écrit avec un « a » minuscule, l'autre avec un « A » majuscule :

Les acteurs expriment, l'Acteur pré-exprime (*ibid.*, 36).

Il existe de nombreux exemples de milieux d'acteurs qui fonctionnent comme une sous-culture à l'intérieur de la « grande » culture dans laquelle ils vivent, mais Ruffini ne nous explique pas pourquoi l'ISTA, de tout ce qui compose la vie de l'acteur, du training à l'ingestion et à l'amour, choisit de n'appeler comportement culturel que la seule manifestation scénique. Il n'explique pas non plus en quoi l'expression des acteurs se distingue de celle par exemple des habitants de la savane qui pourtant, nous l'avons appris auparavant, habitent une « scène culturelle ». Je ne peux y trouver qu'une seule explication : c'est que l'ISTA a) d'un côté opère une distinction entre la fiction et la réalité et b) de l'autre, il refuse cette distinction. Les problèmes fondamentaux tels que réalité-fiction, quotidien-fête et profane-sacré semblent continuer à exister en tant que principes directeurs souterrains dans l'appareil conceptuel de l'ISTA.

Il s'agit d'une construction de ressemblances et de différences purement sémantiques (linguistiques) conçue pour regarder par-dessus l'empirisme. « La scène est un milieu dont les habitants sont les acteurs » (*ibid.*, 35) et la « base » générale particulière de ces habitants est « la pré-expression ». Pour atteindre le but, on a effectué deux sauts logiques, de la savane au monde et ensuite à l'acteur. Mais pourquoi utiliser des déductions fausses ? Elles sont tout à fait superflues car une seule chose est clairement postulée : une ontologie. Sa dichotomie religieuse pose une différence entre le visible et l'invisible dans la conception même de l'homme. Rien n'est à prouver mais tout pourrait être dit de façon plus directe.

Summa theologiae est un ouvrage théologique essentiel pour l'église catholique. Il a été écrit par le scolastique Thomas d'Aquin en 1275 environ. Thomas d'Aquin y abandonne l'idée d'une preuve de l'existence de Dieu et il neutralise la querelle entre la foi et la connaissance en divisant l'existence en deux couches. La raison doit toujours elle-même prendre son point de départ dans les phénomènes réels mais lorsque les limites du raisonnement s'éloignent alors la révélation apparaît à la rescousse. La « base pré-culturelle » sous la culture apparente est, chez Ruffini, une tentative semblable pour réunir des extrémités contraires, mais comme science *empirique* attestée. Contrairement aux précédents scolastiques, Thomas d'Aquin rejette précisément cette idée parce que la raison n'est pas en mesure d'être Dieu. Les points de vue de Ruffini dans ses deux articles sont inconciliables et il vaut mieux le juger sur ce qu'il fait plutôt que sur ce qu'il dit qu'il fait. Quand la recherche s'identifie d'abord à ses propres concepts, elle n'est plus recherche mais ontologie ; et la physiologie des habitants de la savane n'est alors qu'un exemple pédagogique indirect qui nous conduit au problème de l'ontologie. Cette profession de foi - car ce n'est rien d'autre - se fie à Dieu et au théâtre. L'église a disparu, laissant un vide dans lequel apparaît le théâtre.

L'expérience

Pour les chercheurs, les perspectives offertes par les travaux de l'ISTA me semblent se trouver dans deux autres choix. Premièrement, l'évidente conception de l'art théâtral en tant qu'art créateur autonome dont il est possible de dire beaucoup plus de choses, artistiquement et philosophiquement, que ne l'ont supposé un Stanislavski ou un Brecht. Deuxièmement, leur modèle concret d'organisation : depuis 1979, une série de séminaires consacrés à l'étude de l'art théâtral où se rencontrent directement tant des acteurs venant de traditions différentes qu'une équipe pluridisciplinaire de chercheurs. La théâtrologie est pluridisciplinaire si elle veut arriver à quelque chose, comme l'a souligné, dès sa fondation au début de ce siècle, Max Herrmann à Berlin.

Il est incontestable que les perspectives internationales et pluridisciplinaires de l'ISTA, en ce qui concerne la singularité de l'art théâtral, doivent à Eugenio Barba et son point de vue et son organisation pluridisciplinaire. Le point de vue peut être considéré à part ; cela ne change rien au fait que le travail pluridisciplinaire en action à l'ISTA est en soi un modèle.

Il s'agit d'un travail de laboratoire expérimental qui existe depuis neuf ans. Ruffini justifie avec raison le choix, du fait de leur stabilité, des traditions orientales. Leurs

codes culturels ne dépendent plus des caractéristiques individuelles, non plus que des conditions matérielles des représentations. Ils peuvent être réunis et comparés, et il en existe un grand choix. « 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 », souligne Ruffini (*ibid.*, 39). Si l'on désire étudier un ensemble des corps solides, c'est une mauvaise idée que de commencer avec un bloc de glace. Les sciences humaines ne peuvent évidemment pas poser de telles exigences scientifiques très longtemps ; à moins, bien sûr, qu'elles n'acceptent de se limiter à l'étude de milieux relativement fermés et stables que l'on trouve en général dans la culture consacrée, mais pas dans les cultures populaires. Par exemple, la délimitation par la culture consacrée de la recherche sur la Commedia dell'Arte a provoqué un violent décalage traditionnel dans la mesure où, avant le XXe siècle, on a seulement étudié les mieux transmises des sources, c'est-à-dire celles où la Commedia dell'Arte fut en contact avec la culture de la cour de l'époque et fut par là-même considérée comme une documentation valable ; on a de cette façon tout simplement ignoré une quantité d'autres troupes moins célèbres en Europe.³ La sélection de l'ISTA est donc légitime, ou plutôt « *a dignified project* » ainsi que le formula Richard Schechner en 1986 lors de sa conférence à l'Institut d'Études Dramaturgiques de l'Université d'Aarhus, mais orienté, il est vrai, vers les traditions théâtrales orientales reconnues par la culture consacrée : legong, kathakali, odissi, nihon buyo, l'opéra de Pékin... Quant à l'importance du choix de cette sélection pour les résultats des enquêtes, c'est l'éternel problème de l'empirisme, tout comme pour les journalistes de radio ou de télévision.

Depuis 1979, l'ISTA s'est surtout consacré aux manifestations corporelles de la « pré-expression de l'Acteur ». Et peut-être est-il vrai que les abstractions, vaguement reliées, prennent ici leur élan dans quelque chose de très concret, c'est-à-dire qu'elles s'identifient à la perspective vécue personnellement par l'acteur du morcellement de sa journée. L'acteur, comme tout un chacun, accomplit une série d'actions quotidiennes pour, à certains moments, donnés, s'entraîner ou bien accomplir une série d'actions fictives sur une scène. Mais ces deux éléments sont la réalité tangible de l'acteur, et aussi la double nature de son jeu dont parle Coquelin. L'ISTA distingue justement ici le quotidien du scénique en tant que domaines d'action ; il parle du « comportement quotidien » de l'individu, c'est-à-dire, d'un point de vue physiologique, sa « dynamique corporelle normale » (« normale » n'est pas explicité) et du « comportement extra-quotidien », le scénique justement. Comme on le constate, la distinction n'est justement pas faite entre comportement réel et comportement fictif.

L'étude comparée de la dynamique corporelle de l'acteur dans les traditions orientales sélectionnées, a abouti à un résultat de nature physiologique : quels que soient leur rôle ou leur tradition, ces acteurs utilisent une énergie maximale dans le jeu et ce grâce à trois principes : 1) l'équilibre s'oppose à la force de gravité, 2) le mouvement s'oppose à la force d'inertie, et 3) seule une petite quantité de l'énergie est utilisée comme énergie de mouvement, le reste étant « omis ou condensé » dans le corps (*ibid.*, 42). Il s'agit d'un « principe d'altération » corporel (*ibid.*, 40). Cela est repris dans une analyse d'images

3. Voir Münz 1979.

dans *Anatomie de l'acteur*, et dans l'étude de Nando Taviani « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della commedia dell'arte » ;⁴ dans une version abrégée « *La fleur et le guerrier : les actrices de la commedia dell'arte* ».⁵

Cette analyse physiologique relativement élémentaire fonctionne remarquablement pour une comparaison entre les traits communs et les différences physiologiques des diverses traditions théâtrales ; elle peut aussi être utilisée pour comparer des acteurs appartenant à une même tradition ; mais en réalité, elle fonctionne en soi, c'est-à-dire indépendamment des autres concepts de l'ISTA. Si je compare à un acteur au repos, la différence est claire.

L'interprétation

Comment donc interpréter ces observations ? Taviani est sans doute celui qui parle le plus librement, c'est-à-dire le plus concret historiquement, du concept de « pré-expression » :

Acceptons implicitement ces trois principes. Ce sont des « filtres » appropriés pour trier parmi un grand choix de représentations. Mais pour les chercheurs en histoire du théâtre, c'est le concept même de travail pré-expressif de l'acteur qui est la plus importante conquête. (Taviani 1986, 46)

Il définit en réalité le concept à partir de sa propre histoire culturelle, comme étant la désignation du travail tout en contrastes de l'acteur dans son jeu. Il trouve dans les silhouettes représentées, un contraste entre les positions du corps, qui se rattachent aux danses de cour, et l'expression populaire et grotesque de la représentation du personnage. Il n'a en réalité nullement besoin d'un concept à ce sujet, mais enfin, il l'appelle « le substrat pré-expressif, noble et majestueux, et le résultat expressif, comique et bouffon » ; donc, une utilisation consciente de la « dissonance » ou du « contraste vivant » (*ibid.*, 51, voir le titre).

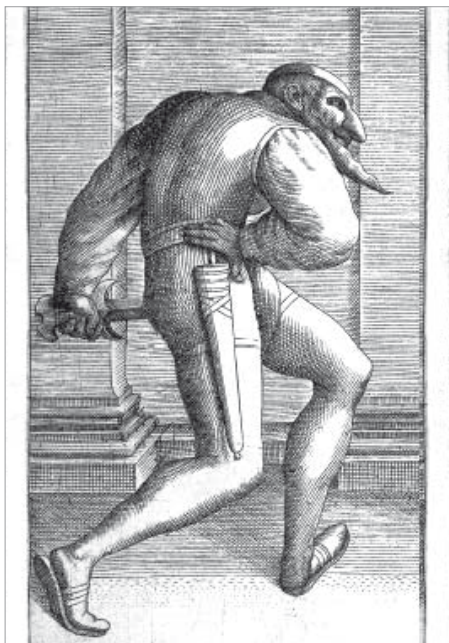
Il invite les lecteurs à participer à « une petite expérience » à l'aide des illustrations du Recueil Fossard, une source essentielle parue dans les années 1575-89 :

Tentons une petite expérience : prenons l'un de ces Pantalons dans le Recueil Fossard et couvrons-lui tout le visage ; sans l'image du visage, du masque et de la longue barbe blanche, il ne reste rien du « vieillard à la barbe blanche ». [...] Continuons l'expérience : masquons les visages et les têtes des petites silhouettes des caricatures de Callot dans *Balli di Sfessania*, elles conservent pratiquement toujours leur allure comique. Si l'on effectue la même opération avec les Arlequins du Recueil Fossard, une toute autre réalité scénique apparaît : lorsque notre attention n'est plus absorbée par les visages des zannis qui déterminent tout le comique de la silhouette, nous découvrons un ensemble de positions énergiques qui ne sont en aucun cas comiques. Si nous pouvions par l'imagination libérer le serviteur de Bergame de son costume rapiécé, nous le verrions, de par l'attitude de son corps, se transformer en un personnage tragique :

4. Taviani 1986, 25-75.

5. Taviani 1987b, 61-93.

Le corps entraîné et le personnage : Pantalon (Recueil Fossard)



Le corps entraîné et le personnage : Arlequin (Recueil Fossard)



nous pourrions voir un héros mourant, amoureux, suppliant ou querelleur mais pas Arlequin. (*ibid.*, 55-56)

Taviani interprète ce contraste entre le masque et le corps comme étant le contraste observable entre l'expression exigée par le personnage et la pré-expression du « langage énergétique du corps ». Une interprétation aussi littérale impliquerait que l'acteur ne pourrait pas laisser le langage de son corps suivre celui du masque s'il devait représenter un Pantalon ou un Arlequin. Si je pose mon doigt sur les illustrations de Taviani, plusieurs d'entre elles s'opposent en fait à son interprétation. Tant Pantalon qu'Arlequin peuvent présenter, de façon fort peu héroïque, un ventre bien proéminent devant et un dos bien arrondi derrière, qui fait que tout le torse dessine un « S » inversé. La différence entre eux, c'est que les hanches d'Arlequin sont plus souples, représentant le ventre éternellement affamé du serviteur, alors que celles de Pantalon sont enfermées dans la position avancée des organes sexuels, bloquant ainsi ces derniers, ce qui correspond à l'éternel problème de l'impuissance de l'homme. Par contre, sur les gravures sur cuivre de Callot, le corps correspond toujours au masque ; il est donc possible que la liberté artistique de Callot ait plutôt consisté en une accentuation de ce qui était déjà un tableau grotesque produit par des acteurs athlétiques. Taviani a utilisé les concepts comme « filtres », mais dans un deuxième temps, c'est ce qui dirige l'analyse.

Ruffini et Taviani sont donc tout à fait d'accord pour utiliser « la pré-expression » comme un modèle descriptif supérieur, mais leurs interprétations en sont contradictoires. Ruffini refuse par principe une interprétation isolée :

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. (Ruffini 1987, p. 37)

Taviani est en principe d'accord avec Ruffini, mais il s'en écarte lorsque, dans ses matériaux empiriques, il trouve *son* Rhodes :

Il faut en effet s'habituer à considérer le travail de l'acteur comme un organisme complexe constitué de plusieurs niveaux d'organisation distincts. Le niveau d'organisation pré-expressif est celui qui permet à l'acteur de capter et de diriger l'attention des spectateurs à travers sa propre présence scénique avant même d'exprimer ou de représenter quoi que ce soit. « Avant même » doit être entendu au sens logique plus que chronologique car il n'indique pas nécessairement un moment isolable dans le temps. On pourrait citer de nombreux exemples d'un rapport acteur-spectateur fondé sur le simple niveau pré-expressif ; il suffit de penser à certaines situations où l'acteur fascine même le spectateur qui ignore tout de ce qui est représenté, qui ne connaît, ni l'histoire, ni la langue, ni les conventions dont l'acteur se sert. Mais aussi à certains exemples de danse pure où ce n'est pas la partition musicale mais la « partition physique » de l'acteur-danseur qui subjugue l'imagination de celui qui regarde et l'entraîne au fil d'un courant très précis. (Taviani 1987a, 27)

Bref le concept s'échappe, devient flou ; chaque chercheur en donne sa propre définition à lui et le concept ne peut donc plus décrire son matériau de façon univoque. Lorsqu'un concept n'est alors ni rejeté, ni révisé, c'est que, pour une raison ou pour une autre, il est considéré comme étant évident et qu'il fonctionne alors comme signe de quelque chose d'autre.

L'équilibre vertical d'un Japonais cultivé

Revenons à l'étude de Ruffini. La « dépense », ou le « gaspillage énergétique » particulier qui caractérise l'emploi par l'acteur de son énergie corporelle, selon les trois principes pré-cités, révèle d'après l'ISTA, non seulement que cela « coûte plus » à l'acteur en-jeu de conserver son équilibre dans la position verticale tout en bougeant que cela ne le fait dans son « comportement quotidien », mais aussi que ce surplus énergétique peut être déterminé relativement précisément au niveau physiologique (*ibid.*, 42).

Mais qu'est donc cette dépense apparente, incluant un surplus énergétique, si ce n'est précisément ce déploiement d'énergie nécessaire pour alimenter la « présence » scénique de l'Acteur (*ibid.*, 44) ? Ce n'est que maintenant, et présenté comme une sorte de conséquence de l'étude sur la « pré-expression », c'est-à-dire de « l'existence pré-culturelle de l'Acteur », qu'apparaît, indirectement, l'appareil conceptuel concernant *la scène en tant que communication concrète*. Le surplus énergétique vient de ce que l'acteur joue, représente des actions :

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 [...] 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. (*ibid.*, 43-4)

Je le crois volontiers, pour ne pas dire plus ; je m'étonne que la définition constitutive du théâtre apparaisse si tard dans la conceptualisation et presque comme si elle en était un résultat. J'ai été transportée dans un cercle logique porté par la vitesse de la pensée. Et de là, je peux un instant apercevoir, tout en bas, l'île de Rhodes : c'est une île sinueuse toute en longueur.

La « pré-expression » doit-elle donc être comparée à « l'expression » ? La réponse est non. La conséquence logique de cette bipartition du monde conceptuel et de ce modèle du monde scénique est alors que « la pré-expression doit - décide Ruffini sans se justifier - être confrontée avec l'*in-expression* si on peut appeler ainsi le niveau pré-culturel des comportements dans les différents « quotidiens » (*ibid.*, 41). A son « niveau in-expressif », le comportement « quotidien » se fixe « des objectifs précis, discernables et in-

trinsèques et rien d'autre » (*ibid.*, 43). L'équilibre vertical d'un Japonais cultivé peut être décrit au « niveau in-expressif » comme une « consommation énergétique minimum » contrairement au gaspillage énergétique qui caractérise l'équilibre vertical des acteurs du kabuki. Ainsi, les trois principes énergétiques de « l'in-expression » s'opposent aux trois principes de « la pré-expression ». Ce sont : 1) l'équilibre se conforme à la force de gravité, 2) le mouvement est conforme à la force d'inertie et 3) toute l'énergie est utilisée sous forme d'énergie cinétique (sous forme de mouvement) (*ibid.*, 41-2). « 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 » (*ibid.*, 45).

Ce dernier point ne peut bien évidemment être rejeté. Si l'ISTA avait plutôt choisi de considérer l'art théâtral comme un travail, comme le fit Coquelin, et s'il était parti d'un concept de travail au lieu de partir d'un concept de culture scénique, il lui aurait seulement fallu montrer de quelle façon particulière fonctionne le corps de l'acteur en action. Ce Japonais debout qui est décrit de façon purement physiologique peut tout aussi bien être un spectateur pendant l'entracte dans un théâtre kabuki, mais il n'est pas comme l'acteur de kabuki en plein travail, il n'a pas non plus de problèmes de miction et il ne bouge pas (essayons d'analyser un pas). Les problèmes apparaissent dès que Ruffini le considère au « niveau expressif culturel » :

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. (*ibid.*, 44).

L'île vient certainement de sauter toute entière ! La personne est incontestablement libre, mais il s'agit aussi d'une ontologie pessimiste où, dans son fondement ontologique, l'individu apparaît isolé et où ce n'est que dans des actes socio-culturels qu'il se trouve avec d'autres personnes, pour qui il joue la comédie, ou en tout cas à qui il montre son statut. Il s'agit là d'un couplage de la physiologie et de la théorie des rôles. On comprend pourquoi un acteur, devant une telle perspective, choisit de partir en exil dans l'espace de liberté qu'est le « milieu-scène » afin d'y pouvoir là réaliser son « fond » ontologique : *montrer*, c'est-à-dire *communiquer*. Le problème est de savoir où se dirige la science. La théorie qui appelle milieu la fiction scénique ressemble à une stratégie de survie qui oublierait volontiers ce qu'elle a abandonné et par quels mots elle a rendu réel son exil. La construction du système est ambivalente et engage doublement. Parfois, on refoule la différence entre le réel et la fiction, d'autres fois, on l'établit. Dans la comparaison entre le Japonais « in-expressif » et l'acteur du kabuki « pré-expressif », aucune explication ne nous est donnée de l'écart entre les niveaux qui consiste en ceci que la « Personne Quotidienne » *montre* au « niveau expressif culturel » alors que « l'Acteur » *montre* au « niveau *pré-expressif* ». L'Acteur « est » simplement, dans un lieu autre où existent d'autres lois. Dans un avant-Rhodes qui n'a pas encore ancré son île dans la mer.

Eugenio Barba parle de « re-coloniser le corps » par le training. C'est une bonne métaphore et une stratégie pour réaliser une rupture culturelle. Ruffini continue : « la

re-colonisation psychophysique de la personne » (*ibid.*, 49). Mais la re-colonisation a déjà son histoire à moins que l'on ne pense que l'on ne peut se re-coloniser, soi-même et son propre appareil conceptuel, qu'en partant en exil. Mais tous les exilés le savent, le véritable abandon des exilés, c'est que les lignes de mire s'éloignent, s'embrument et coûtent énormément.

Les frontières de la physiologie

C'est Nando Tavianini qui a introduit dans le vocabulaire de l'ISTA le concept de *seconde nature* pour une approche plus claire de la « pré-expression ». Participant quotidiennement à une culture continue, les acteurs possèdent, en tant que personnes, une « *première nature* » d'ordre psycho-physique ; et en tant qu'acteurs dans le « milieu-scène » discontinu, ils créent grâce à un training continu leur « seconde nature » ou « nature scénique », qui est provoquée de façon artistico-artificieuse (*ibid.*, 46-7).

Le modèle en est le classique *Règles pour les acteurs* (1803) de Goethe qui dit que l'acteur doit s'approprier si bien les principes des positions et des mouvements scéniques que ceux-ci lui deviennent une *seconde nature* (§34) ce qui, selon Goethe, signifie une nature idéale unissant le vrai au beau (§35).

La « re-colonisation » est un projet plus âpre et plus audacieux que la seconde nature de Goethe qui ne serait plus aujourd'hui qu'une nouvelle colonisation. Mais qui nous a colonisés ? Le psychologue social différencie la première socialisation dans la famille de la deuxième hors de la famille, recevoir une formation professionnelle par exemple. L'expression « re-colonisation » dit que la recherche et l'apprentissage doivent repartir à zéro sur la base des compétences propres à chaque individu. Le training de l'acteur devient alors le début d'une « nouvelle culture » (Barba) et peut-être une culture future. Barba considère d'ailleurs la tradition théâtrale classico-naturaliste de l'Occident comme stérile. Où donc commencer ? « L'évolution des cinq sens couvre toute l'histoire de l'humanité » est toujours une phrase remarquablement dynamique. Elle a été formulée par Karl Marx, qui lui aussi concevait le travail comme quelque chose qui, étrangement, contribuait au développement de l'individu. Ce qui ne saurait surprendre l'acteur, tout habitué qu'il est à travailler avec ce délicat instrument qu'il est lui-même :

Le travail est de prime abord un acte qui se passe entre l'homme et la nature. L'homme y joue lui-même vis-à-vis de la nature le rôle d'une puissance naturelle. Les forces dont son corps est doué, bras et jambes, tête et mains, il les met en mouvement afin de s'assimiler des matières en leur donnant une forme utile à sa vie. En même temps qu'il agit par ce mouvement sur la nature extérieure et la modifie, il modifie sa propre nature, et développe les facultés qui y sommeillent. (Marx [1867] 1963, 727)

Quelque belle que soit l'expression, la sueur n'en coule pas moins sur le visage de l'acteur. L'acteur est, d'une certaine façon, et son propre chercheur et son propre philosophe. La fascination de l'ISTA pour la « pré-expression » aux multiples noms est tout à fait compréhensible, mais une plus importante re-colonisation serait de prendre Aristote

au mot lorsqu'il dit que la faculté de représenter, la faculté de la mimésis, est innée et étroitement rattachée au plaisir de la connaissance. Pour bizarre que puisse être ce que l'acteur entreprend, ce n'est cependant pas la multiplication des pains sur la montagne.

La recherche théâtrale doit s'engager donc une étude sur ce que l'acteur en action *fait réellement et totalement conscient* de ce qu'il produit une fiction ; l'ISTA a fait, à ce sujet, de nombreuses et intéressantes observations. Je ne crois toutefois pas que la recherche théâtrale puisse faire l'économie de la construction d'une conception herméneutique globale qui comprendrait le travail de l'acteur avec lui-même, à la fois sujet et objet devant le spectateur, non plus que d'une écoute de la terminologie propre à l'acteur.

Ruffini avance cette remarquable idée supplémentaire, que les études de l'ISTA sur le « milieu-scène » se seraient jusqu'à présent limitées aux aspects physiologiques de la création théâtrale alors que ses aspects psychiques n'auraient pas encore été pris en compte. Si, de plus, l'on considère la représentation comme un tout, l'enquête devrait alors aller jusqu'à inclure les spectateurs. Parallèlement au « milieu-scène » et à l'« Acteur », on pourrait donc parler du « parterre » en tant que « lieu pré-culturel (et trans-culturel) » particulier du « Spectateur » s'opposant aux cultures spécifiques des spectateurs venant de diverses traditions théâtrales. De même que pour la distinction entre « expression » et « pré-expression », on pourrait, en tant que « spectateurs/Spectateur » parler d'une « *réception* » commune et d'« *une base pré-réceptive* » où le Spectateur est attiré et « modulé » par la présence de l'Acteur. On pourrait alors parler de « l'attention du Spectateur » corrélative de la « présence de l'Acteur ». (Ruffini 1987, 45-6)

Il est clair qu'une analyse purement physiologique ne peut pas étudier la façon dont l'acteur en action contrôle son comportement scénique *comme sujet* et qu'elle ne peut qu'obtenir des résultats physiologiques partiels dans son étude de l'art théâtral. Pourquoi donc alors partir, selon les mots de Taviani, de « l'énergie de l'acteur *comme prémisse* ».

La question subsiste de savoir comment cette focalisation, presque systématique, sur l'énergie de l'acteur a pu étayer un aussi important réseau d'hypothèses et de suppositions comme c'est le cas ici. L'ajout des nouvelles hypothèses de Ruffini poserait à la définition de la « pré-expression » de nouvelles questions. Ces questions ne sont pas nouvelles pour la sociologie du théâtre non plus que pour l'analyse de la représentation, excepté la graphie particulière et la problématique qui leur ont été ajoutées. L'ISTA est une organisation groupée autour de conceptions particulières du théâtre et de l'homme. Pourquoi ne le serait-elle pas ? Mais dans la mesure où les chercheurs en théâtrologie de l'ISTA offrent un appareil conceptuel propre à l'organisation ainsi que des résultats d'enquête comme contributions à la recherche théâtrale, ils se doivent, aussi à eux-mêmes, de répondre aux questions non résolues qui s'y rattachent. Dire de l'art et de la science que ce sont des domaines complémentaires n'appelle pas leur fusion, mais plutôt à l'art très précis de l'équilibre.

Le simple et le complexe

L'équilibre, l'art même de l'équilibre chez l'acteur, était toutefois le point de départ de toute l'entreprise. Et c'est l'étude des nombreuses attitudes physiologiques et

significations culturelles qui font de l'anthologie *Anatomie de l'acteur* un catalogue à la fois très riche et très hétérogène. Tout y est, mais sous la forme un peu décousue d'extraits de carnets de voyages provenant d'une expédition commune à tous leurs auteurs. Le noyau linguistique de l'expédition se trouve dans les textes d'Eugenio Barba. En 1982, il écrivit que le point de départ de l'anthropologie théâtrale est de savoir comment *un acteur occidental* peut (à nouveau) faire évoluer le fondement matériel de son art :

L'anthropologie théâtrale ne cherche pas des principes universellement vrais mais des indications utiles. Elle n'a pas l'humilité d'une science, mais l'ambition de repérer les connaissances utiles au travail de l'acteur. Elle ne veut pas découvrir des « lois », mais étudier des règles de comportement. [...]

À l'origine, on comprenait le terme « anthropologie » comme l'étude du comportement de l'homme non seulement au niveau socio-culturel mais aussi au niveau physiologique. L'anthropologie théâtrale, par conséquent, étudie le comportement physiologique et socioculturel de l'homme dans une situation de représentation. (Barba 1985, 4)

Tel était le projet artistique face à un avenir ouvert. Et si l'on pose l'ensemble des revues de l'Odin Teatret, *Teatrets Teori og Teknikk* (Théorie et Technique du Théâtre) ainsi que les écrits de Barba à côté de *Anatomie de l'acteur*, on constate clairement combien cette étude de la spécificité de l'acteur a été logique dans ses questions et dans son exploration des traditions théâtrales. Elle révèle l'existence d'un axe Grotowski-Barba, comme Barba lui-même l'a toujours fait remarquer. Le projet artistique qui est le fondement des études de l'anthropologie théâtrale repose sur la vision du théâtre que l'on trouve clairement exprimée dans le *via negativa*, la voie négative, de Jerzy Grotowski :

La réflexion sur l'anthropologie théâtrale commence en prenant ses distances par rapport aux traditions théâtrales occidentales. Cela ne signifie pas qu'on se tourne vers les traditions des théâtres orientaux mais qu'on s'éloigne de ce qui a été, depuis près de deux siècles, l'objet exclusif de la réflexion et de la recherche « scientifique » concernant l'acteur, c'est-à-dire la sphère psychologique de ce dernier... Fonder le travail de l'acteur sur des bases psycho-techniques supposait et suppose le choix d'une orientation précise de l'acteur : celle du *vouloir exprimer*. Mais cette orientation esquivait un problème fondamental : les bases pré-expressives de l'acteur.

L'expressivité de l'acteur découle - presque malgré lui - de ses actions, de l'usage qu'il fait de sa présence physique. Les principes qui le guident dans les actions constituent les bases pré-expressives de son expressivité. Ce sont nos actions, qui malgré nous, nous rendent expressifs. Ce n'est pas le *vouloir exprimer* qui détermine les actions de quelqu'un. Le *vouloir exprimer* ne décide pas *quoi faire*. C'est le *vouloir faire* qui décide de l'expression. (Barba 1985, 22)

Ou, comme le disait Grotowski, il faut « refuser ce qui nous empêche d'agir ». L'expression arrive alors de façon aléatoire. Et ainsi, à l'aide du corps, les blocages peuvent être éliminés. Cependant, la psycho-technique et la physico-technique ne sont que des extrêmes quand on les isole. Il doit y avoir plus de choses à dire pour ce qui est de la participation de la volonté et des sentiments dans l'équilibre psycho-physique de l'acteur que ce que, de chaque côté, cette différenciation en saisit.

Une voie est possible : celle de laisser la psychologie individuelle céder le pas à la physiologie et à la recherche sur le comportement mais toutes les voies, un jour, s'arrêtent. Au bout de la voie négative se trouve un homme qui me tourne le dos : est-ce pour se cacher ou pour se montrer, ou pour les deux ? Je ne le saurai pas en regardant ce dos expressif, et d'ailleurs peut-être ne le dois-je pas. Mais je ne peux pas non plus entrer en contact avec l'acteur qui veut seulement me dire - non la signification de son dos, mais *comment* il/elle travaille avec soi pour obtenir précisément cette position. Car la « pré-expression » se referme sur la réponse.

Nous avons toutefois de bonnes raisons de nous poser cette question : quel est donc ce personnage que Barba et l'ISTA, de façon malgré tout très convaincante, mettent physiologiquement à jour ? Se rattache-t-il aux traditions étudiées, du moins sous cette forme, ou bien existe-t-il sous une forme ou sous une autre dans tout art du théâtre ? Plutôt que d'une pré-expression, énergétique c'est vrai mais abstraite, il me semble justement qu'il s'agit d'un personnage hautement expressif qui se montre « derrière » la fiction, au sens restreint du terme, et qui parfois aussi se révèle dans ses lézardes. Il semble que ce personnage possède une identité en partie dissimulée. Celle précisément de l'acteur dans son existence scénique, l'acteur-en-jeu. Je n'entends pas par là l'acteur en tant que personne privée ou en tant que « conteur » brechtien, mais l'acteur comme personnage scénique dans tout le jeu dialectique complexe existant entre son état psychophysique et la fiction (au sens restreint du terme) en fonction de la façon dont ce personnage-acteur a été façonné dans les diverses traditions théâtrales.

Par leur mise à jour des trois lois physiologiques permettant aux traditions orientales étudiées de créer une présence scénique maximum, Barba et l'ISTA esquissent les contours physiologiques d'un personnage-acteur en mouvement et travaillant de façon systématique avec des tensions contradictoires. Ils le décrivent à l'aide du terme énergie, qui vient des sciences de la nature, et ils donnent ainsi, comme tous les autres, leur propre empreinte à leur œuvre personnelle. Si l'on cherche de l'énergie, on trouve surtout de l'énergie. Mais considérer l'énergie de l'acteur comme prémisses est un point de vue qui repose déjà lui-même sur une prémisse plus importante. Je pense ici à l'acteur en tant que prémisses.

Barba a, à un autre endroit, décrit de façon tout à fait convaincante l'acteur en action comme étant un *body-in-life*, un *dilated body* qui peut rappeler le monstre de Frankenstein (*The Dilated Body*, 1985). La séismographie physiologique de Barba est une notation très fine de la très complexe totalité psycho-physique, qui est apparemment tout aussi irréductible que la constante de Planck. Les descriptions des lois internes des mouvements de l'acteur-en-action peuvent clarifier des aspects partiels vitaux mais le langage de la description s'attachant à la connaissance même limite cette dernière. C'est évidemment le cas avec tous ces termes provenant de paradigmes utilisés dans les sciences de la nature : objet, instrument, physiologie, énergie. Ce sont tous des conventions approximatives. L'art théâtral accepte les généralisations scientifiques, mais les évite aussi. La question est donc bien plutôt de savoir quels sont les aspects que l'on désire révéler, et à quels autres aspects on désire les rattacher.

Dans sa présence scénique face au public, le personnage-acteur est le fondement de la fiction mais il est aussi lui-même une partie de sa complexité. Dans quelle mesure cette duplicité réciproque est-elle ancrée dans le corps de l'acteur, grâce à un travail

systématique sur le jeu des contradictions dans le corps, c'est là, me semble-t-il, qu'il faut insister sur l'intérêt de ces études physiologiques. Elles sont, du moins physiologiquement, une mise à jour de l'identité propre à l'art théâtral : vouloir agir, là où la psychotechnique de Stanislavski laissait, à l'opposé, la préparation de l'action s'estomper dans d'invisibles cercles concentriques. Dans la fable d'Esopé sur l'incomparable saut, Rhodes était une scène pouvant se situer n'importe où. Ici par exemple. Dans la fable personnelle de Barba sur le théâtre, c'est une île flottante. Mais, dans les deux cas, l'île se trouve là où l'acteur est en action.■

Traduction: Françoise Arndt

Bibliographie

- Barba, Eugenio, and Nicola Savarese. 1985. *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Cazilhac: Bouffonneries Contrastes.
- Benjamin, Walter. 1977. "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows." In *Gesammelte Schriften* 2, no.2: 438-65. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Cole, Toby, and Helen Krich Chinoy, eds. 1964. *Actors on Acting*. New York: Crown Publishers.
- Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- Marx, Karl. (1867) 1963. *Le Capital*. In *Oeuvres. Economie I*, préface de F. Perroux, Edition établie par M. Rubel. Paris: Gallimard.
- Münz, Rudolf. 1979. *Das "andere" Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Ruffini, Franco. 1986. "Antropologia teatrale." *Teatro e Storia* 1: 3-23.
- . 1987. "Le milieu-scène : pré-expression, énergie, présence." *Bouffonneries* 15/16: 33-60.
- Schyberg, Frederik. 1954. *Skuespillerens Kunst*. Copenhagen: Gyldendal.
- Taviani, Ferdinando. 1986. "Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della commedia dell'arte." *Teatro e storia* 1: 25-75.
- . 1987a. "L'énergie de l'acteur comme prémisses." *Bouffonneries* 15/16: 23-32.
- . 1987b. "La fleur et le guerrier : les actrices de la commedia dell'arte." *Bouffonneries* 15/16: 61-93.