



Sanjukta Panigrahi in *Faast*, ISTA 5. Photo: Tony D'Urso

# Franco Ruffini

## Un coup de pied aux livres

### Retour de l'ISTA

Abstract: *This text by the Italian scholar Franco Ruffini ("A kick to the books. Return from ISTA"), was originally published in the book Les Voyages ou l'ailleurs du théâtre. Hommage à Georges Banu, edited by Catherine Naugrette (Alternatives Théâtrales, Bruxelles, 2013, pp. 197-207). Ruffini reflects on his personal experiences in the framework of ISTA - International School of Theatre Anthropology, of which he is one of the founders participating as a member of the scientific staff. After the session of the ISTA in Salento in 1987, Ruffini wrote an essay of about sixty pages ("The Actor and Drama. Theoretical Essay of Theatre Anthropology") in which he developed the methodological and ethical premises experienced in the practical sessions of ISTA for his scholarly pedagogical activity.*

Keywords: *Observation; Pedagogy; Teaching*

Il y a le voyage qui est un vrai voyage, et le voyage qui est une vacance, ou une « vacance intelligente ». Réduit à l'essentiel, le voyage consiste en un aller et un retour. Dans le voyage-vacance, ce qui compte c'est l'aller ; dans le vrai voyage, ce qui compte c'est le retour, quand les choses n'apparaissent plus comme nous les voyions précédemment.

Le voyage que je m'appête à raconter est une histoire personnelle, pleine de « moi je » : toujours à la première personne. Mais personnel ne veut pas dire privé. C'est le danger de l'intelligence, quand elle prétend se suffire à elle-même ; et difficile est le rapport avec le savoir des livres : tels sont les deux thèmes sur lesquels le récit va se concentrer, deux thèmes cruciaux pour chaque chercheur spécialisé dans le théâtre, quel que soit le champ de recherche et la perspective de la méthode. En découle le problème de la sincérité.

Pour pouvoir affirmer que le récit de faits personnels devient une histoire personnelle, il est obligatoire d'être sincère. Celui qui lit doit avoir la garantie que celui qui écrit dit la vérité. Mais la sincérité est le privilège de l'acteur, sa vérité est la vérité d'un autre. Dans la vie réelle, privée de l'écran du personnage, être sincère équivaut à dire la vérité sur soi-même. C'est pourquoi, la sincérité sur scène suscite l'admiration, tandis qu'hors scène, la plupart du temps, elle suscite l'embarras. Le moyen le plus simple serait de ne pas raconter. Livré ainsi, en ouverture du texte, cet aveu signifie que j'accepterai le défi de la sincérité, sans réserve et sans moyen terme, dans l'espoir que mon récit personnel parlera de moi-même, mais pas uniquement à moi-même.



175

C'est justement parce que je vais en parler dans une perspective personnelle qu'il est opportun de situer l'anthropologie théâtrale, l'ISTA et ma personne, par la même occasion, dans leur dimension officielle.

L'anthropologie théâtrale est la science (au sens étymologique de *scientia*) introduite par Eugenio Barba, en 1979, de la pratique et de l'étude du théâtre. Il est superflu d'en expliquer le contenu, compte tenu de l'ample bibliographie existant sur le sujet. Je rappelle seulement *L'arte segreta dell'attore. Un Dizionario di Antropologia Teatrale*, édité par Barba avec Nicola Savarese, qui, depuis sa première version en 1982, parue sous le titre *Anatomie de l'acteur*, a été successivement revu et republié dans toutes les langues du monde.<sup>1</sup> Le mérite fondamental de l'anthropologie théâtrale est d'avoir imposé la nécessité d'une « théâtrologie interne », à laquelle il faut intégrer, comme dans n'importe quelle autre discipline humaniste, la recherche historique. L'ISTA est l'École Internationale d'Anthropologie Théâtrale, fondée et dirigée par Eugenio Barba.

Cette École opère de façon continue à travers l'échange de textes et de rencontres, même occasionnelles, entre chercheurs et maîtres de la scène. À l'extérieur, elle se manifeste dans ses sessions publiques. Je suis l'un des fondateurs de l'ISTA ainsi que l'un des membres de l'équipe scientifique et pédagogique.

## L'évidence est lumineuse

Au mois de septembre 1987, aux débuts de l'ISTA à Salento, je venais de terminer l'écriture d'un essai assez costaud. Quand il fut imprimé, l'année suivante, sous le titre de *L'Attore e il Dramma. Saggio Teorico di Antropologia Teatrale*, il comptait soixante-dix pages.<sup>2</sup> Avec un outillage méthodologique pointilleux, faisant appel aux instruments de la sémiotique et de la logique, je soutenais la thèse selon laquelle, je cite, « même pour le drame, on peut parler rigoureusement et utilement de niveau pré-expressif ».

Le niveau pré-expressif est la notion clé de l'anthropologie théâtrale.

Par là, elle affirme que derrière l'expression, il existe un niveau primaire, dans lequel l'acteur élabore de façon cohérente le surplus d'énergie qui caractérise la différence existante entre le milieu de la scène et le milieu de la vie réelle. Pour justifier le passage de l'acteur au drame, j'avais l'argument que la dimension pré-expressive ne se révèle pas, à proprement parler, dans le corps de l'acteur, mais seulement dans sa « composition physique », à partir de là dans d'autres compositions, comme la dramaturgie. De façon plus générale, une fois détaché du corps, il devenait possible de référer le niveau pré-expressif à d'autres objets, qu'il s'agisse de « compositions » ou pas. Sans le contrepoint des faits, la théorie est insatiable. Après le drame, pourquoi pas la pensée ? Le niveau

1. La version finale de ce livre a été publiée avec le titre *L'énergie qui danse* (2008. *Les Voies de l'acteur*. Collection dirigée par Patrick Pezin. Montpellier : L'Entretiens). Des mêmes auteurs, aussi sur l'anthropologie théâtrale, voire *Les cinq continents du théâtre. Faits et légendes de la culture matérielle de l'acteur*. (2020. *Les Voies de l'acteur*. Collection dirigée par Patrick Pezin. Lacoste : Deuxième époque).

2. Ruffini, Franco. 1988. "L'Attore e il Dramma. Saggio Teorico di Antropologia Teatrale". *Teatro e Storia* n. 2, 177-247.

« pré-expressif mental » fit ainsi son entrée dans les sujets d'études de l'édition '87 de l'ISTA.

Tandis que Barba se réservait une posture d'observateur neutre, je me mis à l'œuvre, avec l'aide de Ferdinando Taviani, pour organiser une rencontre de travail sur le sujet. Ce que signifiait précisément « pré-expressif mental », nous ne le savions pas. À première vue, la notion nous semblait correspondre à ce moment de turbulence déclenché par un problème à résoudre, moment dans lequel naît une confusion de possibilités des plus disparates, qui précède parfois la solution. Pour simuler la situation selon un vrai modèle de laboratoire, nous décidâmes de considérer le groupe qui participait à la rencontre comme une *pensée collective*. Chacun devait écrire sur un feuillet sa propre définition de « pré-expressif mental ». L'ensemble des définitions, que l'on pouvait prévoir très différentes les unes des autres, aurait constitué la turbulence pré-expressive, et c'est en travaillant sur cette notion que la pensée collective aurait finalement trouvé la réponse à la question.

Nous nous assîmes en cercle autour d'un monticule de feuillets posés sur le plancher. J'en ouvris un et lus la définition qu'il contenait. Une discussion s'ensuivit, pas vraiment animée. Les définitions successives ne furent pas capables de la susciter, l'expérience ne décollait pas. De toute évidence, nous avions tous le sentiment que derrière une façade captivante, il n'y avait pas grand chose à découvrir. Le vent donna le coup de grâce. Il faisait très chaud.

Nous ouvrîmes la fenêtre, et une saute de vent bénie souleva les feuillets.

Cette gracieuse voltige représentait plastiquement la seule turbulence dont ces morceaux de papier pouvaient bien être les dépositaires. Les rares interventions conclusives avaient le ton du congé ; nous nous séparions du pré-expressif mental. Comme Jean-Marie Pradier conclut, « le pré-expressif mental n'est pas une piste intéressante ».

Et pourtant, ce laboratoire clos dans le néant fut le premier pas du chemin du retour. Je commençai à me rendre compte que dans l'anthropologie théâtrale, ainsi que dans son postulat de base concernant le pré-expressif, il n'y avait rien de théorique. Si on le compare à la vie réelle, *l'homme en situation de représentation doit, de plus, montrer l'action qu'il accomplit. Il doit employer un surplus d'énergie. Et il doit le faire de façon cohérente*, sinon il prend le risque de détourner l'attention de l'action sur laquelle, au contraire, il souhaite l'attirer. Qu'y a-t-il là de théorique ? Rien. C'est une évidence. Évident veut dire que « ça se voit » : l'évidence est lumineuse. Et une fois que la lumière s'est faite, il lui reste seulement à montrer.

La théorie engage une observation toujours plus approfondie, à la recherche de ce qui gît derrière chaque énoncé pré-expressif du drame, de la pensée, et ainsi de suite ; l'évidence nous engage seulement à regarder autour de nous. Il fallait seulement renverser la perspective. L'ISTA n'est pas un lieu conçu pour l'étude de l'anthropologie théâtrale à la lumière de l'entraînement ou des théâtres orientaux. Au contraire, elle est un lieu conçu pour étudier l'entraînement ou les théâtres orientaux à la lumière de cette évidence qu'est l'anthropologie théâtrale. L'entraînement et l'Orient, mais aussi les maîtres de notre vingtième siècle occidental qui avaient été ma passion cachée jusqu'alors.

## Le poids des livres

Le siège de l'ISTA à Salento était un vieux bâtiment, situé au bord de la mer. Pendant les séances, nous en entendions le bruit, et sentions son parfum mêlé à celui des pins et des eucalyptus surgissant ça et là aux alentours. Un dépôt saumâtre se posait sur les objets et, au-delà de la gêne occasionnée, le rappel tactile du toucher venait s'ajouter à tous les autres sens. Pour ceux qui, comme moi, en sont amoureux, la mer nous dédommageait de tous les malaises liés vraisemblablement à une cohabitation inhabituelle.

Mais le soir, quand l'heure d'aller se coucher arrivait, l'enchantement marin prenait fin. Nous étions les hôtes d'une crèche, abandonnée pour les vacances d'été, et les lits étaient évidemment à la taille des enfants.

Même pour un normotype méditerranéen, trouver une position confortable et sans douleur représentait une entreprise d'envergure. Imaginez un peu le sort des morphologies longilignes. De plus, les sommiers, avachis par le temps et un usage prolongé, cédaient sous le poids, creusant des remous au centre des parties du corps que l'adulte, hôte incongru, essayait de faire pencher hors champ. Presque tous finirent par renoncer au sommier, et par poser le matelas directement sur le plancher. Quant aux chambres à coucher, au pluriel s'entend, elles n'existaient pas tout simplement. Il n'y avait qu'une seule chambrée, avec une soixantaine de lits, qui composait notre cantonnement pour la nuit. Sans distinction de sexe, âge et habitudes précédemment contractées.

Au lit de Procuste et au manque de *privacy* s'ajoutait encore pour les chercheurs - les *pundits*, comme Barba nous avait baptisés à l'indienne - le problème des livres. Entre les livres requis pour les tâches au programme, les livres de chevet et ceux en cours de lecture, chacun de nous en avait emporté au moins une dizaine. À l'intérieur du dortoir, il n'y avait, *cela va sans dire*, même pas un semblant de table ni d'étagères. Une fois les livres du programme glissés dans le sac de travail, les autres livres restèrent pour la plupart enfermés dans la valise, ou finirent amoncelés à côté des grabats. Récoltant poussière et dépôt saumâtre, plutôt que laborieuse attention.

## Le monde peut être renversé

Par chance, la nuit était courte. La première semaine : petit déjeuner à six heures et, juste après, rendez-vous à :

*Epidauro*

Pour les répétitions de

FAUST

Ou bien

*Le monde peut être renversé.*

Je mets en page sous forme d'affiche, car chacun des trois éléments - lieu, titre et sous-titres - mérite une présentation à part.

Epidauro était le nom que Barba avait donné à l'espace où son travail de mise en scène se déroulerait. Il s'agissait d'un petit cercle de sable, délimité vers l'intérieur des

terres par des eucalyptus, occupé pour les trois quarts par les spectateurs qui participaient à l'ISTA, et pour le quart restant par les acteurs et les musiciens. La mer était face aux spectateurs, derrière le dos des acteurs. Epidauro dévalait vers la mer suivant une pente douce le long de laquelle surgissaient des pins.

Le thème choisi pour la mise en scène était Faust. Sanjukta Panigrahi, danseuse odissi, jouait le rôle de Méphisto ; la Japonaise Katsuko Azuma, danseuse buyo, celui de Faust. Kanichi Hanayagi, onnagata spécialisé dans les rôles féminins du théâtre kabuki, jouait Margherita. L'orchestre comprenait les musiciens indiens du groupe de Ragunath Panigrahi, mari de Sanjukta, une chanteuse et une musicienne de shemisen japonais, ainsi que d'autres musiciens occidentaux. Une babel de langues, traditions théâtrales, vêtements, physionomies et sonorités, formait un mélange compact dans lequel ne pouvaient certes pas pénétrer la sonde subtile des paroles d'un texte, et encore moins celle des concepts philosophiques ou des motivations psychologiques. Seule l'action physique pouvait prétendre atteindre ce but.

Le sous-titre *Le monde peut être renversé* sortait de la proposition de l'un des *pundits* et, si je m'en souviens bien, était d'ailleurs la seule suggestion à avoir été acceptée. Barba avait demandé à chacun de nous de rafraîchir au préalable sa lecture de Goethe et de Marlowe et de lui signaler toute référence dont nous avions connaissance. Une fois arrivés à destination, il nous avait invités à collaborer à la mise en scène en proposant de courtes scènes écrites. Concrètes, souligna-t-il, fondées sur des actions. Divisés en groupes, nous travaillâmes avec un engagement sans faille, mais les feuillets remis à Barba contenaient surtout de la pensée et de l'introspection psychologique, peu d'actions ou presque. Pour des *pundits* professionnels, pour la plupart universitaires, les mots ont peu à voir avec le corps.

S'engager pour trouver derrière les mots le « programme d'action », selon la définition d'Eisenstein, était une véritable obsession à l'ISTA Salento. Ferdinando Taviani la prit au pied de la lettre. Un soir, pendant que nous étions réunis pour dîner, il arriva dans la salle à manger transporté sur une sorte de civière, et recouvert d'un journal. Quand il se trouva bien en vue, visible de tous, il souleva le journal et le montra. C'était une copie du *Monde*. Il le tourna sens dessus dessous, proclamant avec une voix solennelle : « Le monde peut être renversé ». La trouvaille de Taviani, elle aussi, contribua à m'ouvrir les yeux. Après le naufrage du pré-expressif mental et la réduction des livres à leur poids, ce fut un pas nouveau sur le chemin du retour.

## La reine dit non

À l'ISTA, il y a un commandant en chef, bref un chef, et un souverain.

Le chef, c'est Eugenio Barba, le souverain ou plutôt la souveraine est - était - Sanjukta Panigrahi. Sanjukta a été, jusqu'à sa mort en 1997, la reine incontestable de l'ISTA. Entre chef et souverain, je ne sais quel type de rapport est déterminé par les ordonnances de l'État qui disposent des deux figures. En ce qui concerne l'ISTA, je le formule ainsi. Du chef et du souverain, on exécute les ordres. Mais tandis que le chef a le devoir de les impartir, le souverain a seulement le plaisir de les voir exécutés sans avoir à les donner.

Sanjukta a fait naître la tradition de la danse odissi en Inde et l'a amenée à une perfection absolue, sans jamais en rester esclave. Son ouverture - dans l'enseignement et l'apprentissage - à des théâtres différents du sien était généreuse et, en même temps, exigeante. À l'ISTA, Orient et Occident sont seulement des points d'orientation différents pour cette unique boussole qu'est le corps vivant du comédien/danseur. Collaborer avec Barba dans une école semblable était quelque chose de naturel pour Sanjukta.

Je ne sais comment leur collaboration fonctionnait en privé. En public, on détectait seulement le rôle du chef. Barba donnait les ordres, et ceux à qui ils étaient adressés, les exécutaient. Y compris Sanjukta : même si parfois on avait l'impression qu'entre ordre et exécution se déployait un territoire d'oubli supérieur, de liberté insondable. Je crois que pour Barba, le défi de la collaboration avec Sanjukta avait été de pénétrer dans ce territoire, et de découvrir les réponses insoupçonnables que ses questions pouvaient recevoir en retour. Je n'avais jamais vu Sanjukta opposer un refus à Barba, mais ce jour-là, pendant les répétitions du *Faust*, cela se produisit. La reine dit non. Après avoir déposé un livre sur le sable d'Epidauro, Barba demanda à Sanjukta-Méphisto de lui donner un coup de pied. Sanjukta simplement ne le fit pas. Dans sa culture, dit-elle, les livres sont sacrés. Barba comprît qu'insister n'aurait servi à rien.

La scène du coup de pied au livre n'apparut pas dans le spectacle auquel nous assistâmes, au bout des cinq jours de travail. Mais dans le théâtre de la mémoire, cette scène reste. Sanjukta-Méphisto immobile à côté du livre posé sur le sable, une voix off qui ordonne de lui donner un coup de pied, et elle toujours là, immobile. Ce fut, et c'est encore pour moi, la scène mère. Celle qui accouche d'une avalanche de questions pour le spectateur, bien après le spectacle.

## Fidélité et loyauté

Quand j'ai commencé à travailler à l'université dans le domaine du théâtre, je sortais d'une maîtrise de physique, obtenue en 1964, et de douze ans d'enseignement des mathématiques à l'école secondaire. Ensuite - ce sont les hasards de la vie, beaucoup de chance et l'explosion de la sémiotique, qui permettait de parler la langue des sciences exactes - en 1976, j'obtins une charge non rémunérée en « Sémiologie du spectacle » au DAMS de l'Université de Bologne. En attendant, je continuais à être prof de maths.

On peut enseigner à titre gratuit, mais il est difficile d'en vivre.

Je me souviens encore avec terreur des premières fois où j'entrai en classe pour donner mes cours. Ma compétence dans le domaine du théâtre était celle que l'on peut imaginer au vu de l'anomalie de mon curriculum, même s'il avait été « normé » par le fait que j'avais été impliqué pendant une longue période, paradoxalement grâce à ma connaissance des mathématiques, dans un projet complexe de recherche historico-documentaire. Mais si je ne pouvais plus me dire débutant, j'étais encore novice. J'essayais d'approfondir ma formation en étudiant sans cesse, utilisant chaque minute de mon temps libre. Mon rapport aux livres était décidément ambivalent, on peut le comprendre. Mettant à nu mes lacunes, les livres pointaient contre moi leur arme mais, au fur et à mesure que je colmatais ces mêmes lacunes, ils fortifiaient ma cuirasse contre

leurs propres coups. Je les craignais et j'étais obligé de les aimer, je les ai mais et j'étais obligé de les craindre. Plus j'en mettais en mémoire, plus mon désir de les ranger tous dans un grenier et d'oublier leur existence, croissait.

Il était difficile de se libérer d'un tel *imprinting*. Il se présentait maintenant sous la forme d'une autre question - non plus savoir s'il fallait étudier, mais plutôt combien il fallait demander aux livres - et, après tant d'années, à l'ISTA Salento, le poids de cet *imprinting* pesait encore sur mes épaules. En attendant, Sanjukta-Méphisto restait là, immobile, face au livre par terre, à m'accabler de questions. N'était-ce pas donner un coup de pied aux livres que de s'enfermer dans un cercle de sable surnommé Epidauro, pour interpréter un démon occidental, sous la direction d'un metteur en scène italo-danois, avec une danseuse buyo et un onnagata kabuki, devant un groupe de témoins cosmopolites, ayant chacun son bloc-notes à la main ? Méphisto voulait dire à Faust que, pour toucher la chaleur de la vie, il faut se débarrasser de la rigueur des études. Sanjukta avait compris que donner un coup de pied aux livres ne signifie pas les attaquer à coups de pied.

Avant même d'être interdit, le geste que Barba lui demandait était superflu.

## Toucher avec le doigt

Il était fatal qu'à partir des feuillets pré-expressifs voltigeant dans la turbulence du vent, du monde-journal et du non d'une reine, bref, qu'à partir de tout cela j'en arrivasse à Stanislavski. Stanislavski clone le lecteur, et à chaque ligne il le repousse. Pour justifier les préceptes du théâtre, il en fournit la preuve, avec la même urgence, dans la pratique de la vie.

La mémoire émotive, nous dit-il, est utilisée par l'acteur et l'aide à pleurer avec sincérité de fausses larmes, mais cela vaut même pour le plus commun des hommes et l'aide à attribuer aux choses qu'il lui est arrivé de vivre la dignité du vécu. Les livres de Stanislavski peuvent peser à cause du poids des pages de papier, ils ne pèsent certainement pas à cause des pages de mots.

Une fois terminé le travail de Faust, le rendez-vous matinal de la deuxième semaine fut consacré à un séminaire sur le processus créatif, dirigé par Barba, et réservé à ceux qui, parmi les *pundits*, souhaitaient y participer. Le temps était mesuré par l'ombre projetée sur la paroi du parapet de la fenêtre, ouverte en direction du soleil. Se soulevant sur l'horizon - la mer regardait à l'orient - la ligne d'ombre se déplaçait vers le bas. Quand elle rejoignait le plancher, la session de la journée se terminait. Il n'était pas permis de porter des montres.

Si je commence par ce qui pourrait apparaître comme une touche de folklore, c'est pour que le lecteur d'aujourd'hui soit plongé dans la même alternative que le participant d'alors. Étions-nous convoqués à une activité d'« animation intelligente », ou bien à un vrai travail sur le processus créatif, selon ses principes propres ? L'amputation de la montre est une pratique courante dans les animations intelligentes. Mais dans ce cas elle fait partie de la chorégraphie, dans le processus créatif elle fait partie du travail. Le processus créatif, par définition, ne s'oriente pas vers un résultat prévu par avance. Le

sien n'est autre qu'un temps, le temps de l'attention, de la vigilance. De l'attente. Ne pouvant pas fixer la correspondance entre ligne d'ombre et aiguilles d'une montre, la demande du Damoclès du processus productif, c'est-à-dire le respect du programme - combien de temps me reste-il ? - reste sans réponse, et bientôt s'évanouit, même en tant que question.

Il était demandé à chacun des participants de créer une séquence personnelle d'actions physiques, puis de la danser en chantant une mélodie propre sur un texte poétique personnel. Retirer des tiroirs les poèmes de jeunesse, adapter au besoin des chansons d'auteur, choisir l'immobilité avec l'excuse que la danse est avant tout mouvement intérieur : la tentation de se garantir un résultat a priori et bon marché était forte. Je ne nie pas l'avoir connue. Toutefois, la certitude que je ne pouvais pas perdre cette occasion qui m'était offerte de façon inattendue, fut encore plus forte. Barba nous braquait avec des demandes continues de modifications, de coupes, de nouvelles soudures, de changements de rythme. Cela ne voulait pas dire qu'il était insatisfait du résultat. Il voulait juste que le résultat, même provisoire, ne bloque pas le processus. Il nous obligeait à rester concentrés, concrètement engagés sur le présent. Je continuais à travailler mon texte pour le mettre en poésie, éliminant des jeux de mots vides, des oripeaux, des figures rhétoriques : dégraissant jusqu'à l'essentiel. C'était la première fois que j'écrivais quelque chose qui ne trouvait pas sa justification dans les idées ou dans la forme ou dans l'auto-complaisance, mais plutôt dans la nécessité. Parallèlement, je travaillais mon chant et ma danse. Le dernier jour arriva. Et quelqu'un, pas moi, non, quelqu'un ou quelque chose chanta et dansa ma poésie.

À le dire ainsi, cela sonne comme une de ces choses qu'en vérité « on ne dit pas ». Mais le défi de la sincérité n'admet pas les demi-mesures. L'expérience que j'ai racontée, je crois qu'elle est arrivée à tout le monde. La différence est que cette fois-là, pour moi, il y avait eu un travail conscient, patient et attentif - on pourrait dire technique - qui avait rendu cet effort propice. Le processus créatif peut être gouverné et il peut donner accès à ce que Stanislavski appelle la « condition créative » : faire ce qu'avec peine on a appris à faire, comme si c'était la première fois, oubliant la « mémoire des muscles ». Non que la condition créative soit sommée d'arriver par devoir de preuve : elle est un don. Mais si elle arrive, elle est la preuve reine.

J'avais pu la toucher du doigt. Avec un seul doigt, et pour un bref instant. Mais j'avais pu la toucher, concrètement.

## Histoires souterraines

Un moine est en chemin vers son monastère, où l'attendent l'étude et les activités quotidiennes de la dévotion. Il s'arrête dans une auberge. Il est très fatigué, demande un bol de riz et, pendant qu'il attend, il pose la tête sur sa main et s'endort. Il reprend son voyage, et après beaucoup de temps, les desseins insondables du destin font de lui un empereur. Il parcourt en long et en large le territoire dont il est le chef, prend connaissance des misères et des injustices, les répare par des lois équitables et, quand il le faut, par la force. Le voilà assis sur le trône, épuisé mais satisfait par ce qu'il a accompli : ses

ministres pourront s'occuper de l'administration courante. Il ne lui reste qu'à attendre la fin de sa vie. C'est presque avec gratitude qu'il accueille la mort qui lui touche l'épaule et le réveille de la torpeur à laquelle il s'était abandonné. Quand il rouvre les yeux, il voit à ses côtés le patron de l'auberge, un bol de riz à la main.

Plus ou moins adaptée aux circonstances, c'est là l'histoire du drame nô *Kantan*. Barba nous la raconta le dernier jour de l'ISTA Salento, après nous avoir convoqués l'après-midi sur la plage. Une fois le récit terminé, il nous dit de plonger dans la mer pour pêcher nos perles. Nous le fîmes tous sans dire un mot, heureux de ne pas devoir rester là à faire les comptes, avec l'émotion certes sincère que nous éprouvions, mais sans comparaison avec la parabole du moine empereur. Couper court à l'émotion par une belle nage, et que cela se termine ! Le temps viendra de repenser à tout cela, après.

Dans le numéro de *Bouffonneries*, édité pour cette session de l'ISTA, j'ai écrit que Barba nous invita à plonger dans la mer « comme le pêcheur de perles de Karen Blixen ». Je ne me souviens pas si c'est lui qui l'a dit ; il est plus probable que c'est moi qui pensais qu'il l'avait dit. Cela n'a pas d'importance, l'histoire de surface ne change pas. Ce qui compte c'est l'histoire qui coule en dessous. Après tant d'années aux côtés de l'Odin, j'aurais dû savoir depuis le début que Barba ne se détache jamais de sa patrie spirituelle et que, sous les épisodes de surface, il finit toujours par parler de lui et de ses frères de rébellion : Dostoïevski, un chamane, Brecht, Admète ou Antigone, Kaspar Hauser ou une amie des oiseaux ... Et dans ce cas précis Copeau qui, après l'essai d'école sur *Kantan*, ferme le Vieux-Colombier et fuit en Bourgogne, pour pêcher avec ses jeunes élèves les perles de la vie. Copeau qui, pour être loyal jusqu'au bout au théâtre, décide d'être infidèle à son théâtre.

\*

Je voulais terminer avec le texte de mon poème, le seul document qui reste de ce séminaire sur le processus créatif, mise à part l'expérience vécue. Je ne me le rappelle pas. C'est la vérité : j'ai cherché parmi les vieux papiers, mais malheureusement je ne l'ai pas retrouvé. Ou, peut-être, heureusement. Le titre était *Un Coup de Pied aux Livres*.■