

« *Bouffonneries* — improvisation anthropologie tréâtre »

Aline Gélinas

Number 34 (1), 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27046ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gélinas, A. (1985). Review of [« *Bouffonneries* — improvisation anthropologie tréâtre »]. *Jeu*, (34), 167–168.

« bouffonneries — improvisation anthropologie théâtrale »

Bouffonneries, n°4, Domaine de l'Estanière, janvier 1984, 125 p.

« une force d'émigration intérieure »

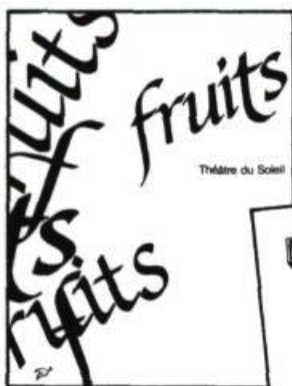
Il y a des textes à aborder avec respect, à manipuler avec soin. Non qu'ils soient fragiles, mais au contraire, forts d'une bonne charge d'explosifs. L'article « Anthropologie théâtrale » signé Eugenio Barba dans le quatrième numéro de la revue *Bouffonneries* mérite la plus large diffusion, car il contient des réflexions — fruits de la longue expérience de l'auteur à l'Odin Teatret et de son intérêt passionné pour les modèles théâtraux codifiés de l'Orient — propres à ébranler toutes les certitudes, toutes les « mythologies » occidentales sur la question de l'acteur. Eugenio Barba est actuellement l'homme de théâtre qui, sans être acteur lui-même, porte le regard le plus pénétrant sur la mystérieuse « présence » et qui propose, sous le vo-

cable « anthropologie théâtrale », l'étude (physiologique, socio-culturelle) la plus synthétique du comportement humain en situation de représentation.

L'International School of Theatre Anthropology (I.S.T.A.), « véritable laboratoire de recherche interdisciplinaire », tient depuis 1981 des sessions annuelles qui regroupent des pédagogues occidentaux et orientaux, des scientifiques, des acteurs et des metteurs en scène autour de ces préoccupations communes. L'article de *Bouffonneries* a fait le point sur l'état actuel des connaissances.

Les différentes formes de théâtre oriental (japonais, indien, balinais, etc.) ont en commun d'être strictement codifiées, donc, de constituer d'excellents objets d'analyse. Le mime corporel d'Étienne Decroux, tout aussi précis, en est le seul équivalent dans notre pratique. Au-delà des formes des corps en mouvement, différentes parce que culturelles, l'observation attentive permet d'isoler des constantes — non pas des lois, mais des « principes-qui-reviennent » — des principes qui s'imposent ensuite au praticien du théâtre, non comme des règles à respecter absolument, plutôt comme des « bons conseils ».

S'inspirant de la tradition Orissi qui fait la distinction entre « lokadharmi » (comportement quotidien) et « natyadharmi » (comportement dans la danse), Barba relève que l'acteur oriental ou le mime a recours, sur scène, à une technique « extra-quotidienne » pour animer les énergies qui tiendront le public captif. Toutes ces techniques éprouvées, premièrement, modifient l'équilibre naturel du corps; deuxièmement, créent une tension entre des forces opposées; troisièmement, simplifient, « omettent » des éléments de la vie courante pour ne garder que l'essentiel. L'acteur adopte une démarche, une posture, un regard



autres que ceux de ses contemporains non acteurs. Non « pour ajouter de la beauté au corps », mais « pour soustraire du corps les automatismes quotidiens », « pour l'empêcher d'être seulement un corps humain condamné à ne ressembler qu'à lui-même ». Par la pratique d'une technique spécifique, l'acteur se crée un « corps fictif ». Avant même d'exprimer quoi que ce soit, il expérimente un état « pré-expressif ». Il *est*, avant de dire, avant de faire.

Barba ne suggère pas aux Occidentaux de reproduire les formes des théâtres étrangers ou de se convertir au mime en bloc, mais d'aborder l'entraînement avec la même rigueur, avec le même abandon, avec le même engagement physique sans lesquels l'expérience « pré-expressive » reste aléatoire.

Lorsqu'il écrit : « [...] l'acteur qui se meut à l'intérieur d'un filet de règles codifiées a une liberté plus grande que celui qui — tel l'acteur occidental — est prisonnier de l'arbitraire et du manque de règles », il fait précéder son affirmation d'un « naturellement » qui n'apparaît certainement pas naturel à la plupart d'entre nous. Il connaît le piège de l'hyper-spécialisation tendu aux acteurs qui pratiquent des techniques corporelles codifiées. Mais nous en sommes si conscients que jamais nous n'empruntons la piste — les comédiens aux corps bredouillants toisent les mimes avec suspicion. Il sous-entend la confiance totale à accorder au maître qui transmet les acquis de la tradition. Nous avons si peur d'ainsi nous aliéner, de nous rendre étrangers à nous-mêmes, que nous nions le concept même de maître et toute valeur à celui de disciple. Pour les acteurs de l'Odin, le théâtre est précisément « une force d'émigration intérieure ».

Complètent le numéro des entrevues avec Barba au sujet de la pédagogie de

l'I.S.T.A., et le compte rendu détaillé des sessions de travail; des entretiens avec trois des pédagogues orientaux, pour qui l'ouverture aux formes théâtrales autres que la leur est une aventure nouvelle qui les force à interroger les fondements de leur pratique; un article de Moriaki Watanabe, professeur de théâtralogie à l'Université de Tokyo, qui fut le premier à utiliser l'expression « corps fictif »; une rencontre avec celui que Barba appelle « mon maître », Jerzy Grotowski, qui cautionne le disciple et réaffirme leur filiation, la parenté de leurs démarches; le témoignage *du* metteur en scène français (B. Collin) présent aux sessions de l'I.S.T.A. On peut y lire un article de Raimondo Guarino sur l'improvisation — thème de la seconde session de l'I.S.T.A. — qui rend compte des positions diverses des spécialistes. On n'apprend rien qu'on ne sait déjà du Péruvien Pepe Robledo, du Libre Teatro Libre (improvisation et politique), ni du Canadien Keith Johnson (libérer la spontanéité brimée par le moi social); un peu plus des acteurs de l'Odin Teatret, et encore là, l'apport des Orientaux élève singulièrement le débat, « scellé » par l'intervention de Grotowski: l'improvisation est une « science du choix, de la responsabilité ». Il oppose « l'improvisation de l'expression à l'improvisation de l'évidence ». « L'organicité primordiale que vise l'improvisation libre n'est que le stéréotype de la sauvagerie. [...] La précision de l'évidence [est] un voyage personnel à travers les signes. »

À lire, à relire, à méditer. Agir d'après.

aline gélinas