

## Un stage... sur mesure

Marie-France Gauthier

---

Number 70, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29013ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Gauthier, M.-F. (1994). Un stage... sur mesure. *Jeu*, (70), 67–72.

## Un stage... sur mesure

*Du 22 au 30 novembre 1993, le Département de théâtre de l'UQAM accueillait Eugenio Barba et Julia Varley, qui ont donné un stage d'une semaine sur la formation de l'acteur. Jean Boilard et Marie-France Gauthier, qui y assistaient — le premier en tant que participant et la seconde comme observatrice —, en proposent chacun un compte rendu.*

Nous sommes une trentaine assis en cercle sur le sol, comédiens, danseurs, scénographes, musiciens, tous en « vêtement de travail ». La plupart d'entre nous s'étaient « réchauffés » ; chacun sa routine pour délier les muscles, la voix. Nous avons tous participé antérieurement à des ateliers, des stages, des *workshops*, des séminaires. Et pourtant, assis sur des chaises de bois, Julia Varley et Eugenio Barba attendent patiemment notre silence.

Barba se frotte les mains lentement, pensivement, il semble mettre dans cette action toute son attention, toute son énergie. Pendant les sept jours qu'il passera parmi nous, il refera souvent ce geste indicatif d'une concentration intense et présage d'un don total de lui-même pendant les heures où nous travaillerons ensemble.

Il énumère les règles qui régiront ce stage :

- la journée de travail commencera à dix heures et se terminera à dix-sept heures avec une pause de soixante minutes vers treize heures ;
- les retardataires seront exclus ;
- durant le travail on ne mange pas, on ne boit pas ;
- le travail s'exécute en silence, si on doit parler, le faire à voix basse.

Barba exige enfin le respect ; envers soi-même, les compagnons ainsi que le lieu de travail. Ces règles paraissent élémentaires et pourtant, à un moment ou à un autre de ce stage, elles seront transgressées. Barba fait l'appel, et chacun explique brièvement son champ d'intérêt. Barba demande parfois un éclaircissement.

Avant son arrivée au Québec, Barba avait donné un thème au stage : l'hiver. Nous devons apprendre pour le premier jour un court texte y faisant référence. C'est seulement le dernier jour qu'il nous confiera sa crainte du début : comment éviter la redondance dans le travail quand tout le quotidien nous rappelle le froid ? Comment l'abstraire, lui enlever ses stéréotypes et arriver à sa vraie signification ? Barba tenait sa question, il avait son défi ; le travail pouvait commencer.

Barba fait partie de ces hommes pour qui l'honneur est un code, et lui en répond d'abord à lui-même. Pour moi Barba n'appartient pas à un siècle précis, il fait partie du temps. Parler de sa « nationalité » le réduirait; l'Occident est sa maison, l'Orient son jardin. C'est un être qui refuse les frontières, il parlera à plusieurs reprises de la nécessité pour un artiste d'être ouvert, attentif.

« Travaillons », annonce-t-il. Julia Varley enlève ses chaussures et nous dit de marcher. Nous devons trouver des rythmes différents à la marche, tout le corps doit y participer, il s'agit là d'une marche « décidée ». Ce mot est une clef qui ouvre les portes de la « pré-expressivité ». Nous ajoutons à cette marche notre texte de l'hiver. Il s'agit de le dire tout simplement, sans le jouer : sans ponctuation, comme un long fil sonore qui oscille au gré du rythme donné par Julia. « Sautez, courez, vers le bas, vers le haut. » Le corps, la voix, la pensée ne font qu'un... Nous n'y arrivons pas encore.

Pour apprendre la continuité, nous construisons un *kata* (ce terme appartient au karaté, il définit une séquence de techniques ou de mouvements déterminés; dans le contexte de travail qui nous intéresse, Barba l'utilise comme une suite d'actions ou de mouvements très précis) en six points, partant du haut pour aller vers le bas. Nous répétons cette séquence jusqu'à ce qu'elle soit parfaitement sue : apprise par le corps. Ensuite nous travaillons en couple : apprendre le *kata* du partenaire et lui enseigner le nôtre. Une fois les deux assimilés, nous essaierons de construire un dialogue avec ces *katas*. Le visage doit rester impassible, sinon il colore le corps. Nous devons travailler à chercher les contraires, combattre la tautologie, utiliser l'oxymore. Nous devons essayer de rendre vivante la multitude de points formant la ligne ; c'est ainsi que nous bâtirons la présence.

Avant de reprendre le travail, Barba demande : « Pourquoi avez-vous choisi le théâtre ? C'est un moyen anachronique, lent, dense et dont le nombre de destinataires est limité. Alors pourquoi ? » Un même cri intérieur nous unit tous : nous aimons cela. Mais nous restons silencieux, car déjà Barba poursuit en disant que : « Faire du théâtre pour soi-même n'a aucune valeur, nous devons le faire pour le spectateur, pour la communication ; la vraie, la silencieuse, l'universelle, l'organique. » Barba utilisera ce mot comme un repère dans le travail ; ce qui est organique est vrai, le reste n'ira jamais chercher le spectateur. Nous devons atteindre notre maximum : développer notre sens kinesthésique, établir une relation qui ne soit jamais symétrique mais toujours continue et vivante par son imprévisibilité.

Jour après jour les difficultés augmentent..., les pièges aussi. Avec Barba nous devons désapprendre, laisser le connu, les stéréotypes, la réalité quotidienne à la porte. Julia Varley est là pour seconder Barba dans cette tâche. Durant le stage, elle démontre physiquement ce que Barba explique verbalement de sa méthode d'entraînement de l'acteur. Il est fascinant d'avoir cette « matérialisation » sous les yeux, lorsque cette façon de travailler avec le corps a été comprise, assimilée et enfin dépassée. Une autre facette du rôle de Julia est celle de l'observatrice-constructrice, qui sans cesse nous rappelle de respirer, de fléchir les genoux, d'être précis et rigoureux, d'explorer tout en se souvenant de la position exacte de la main, de l'œil, du pied dans l'espace.



Avec Barba  
nous devons  
désapprendre,  
laisser le connu,  
les stéréotypes,  
la réalité  
quotidienne  
à la porte.





Parfois Julia est en désaccord avec l'explication de Barba, ou encore avec sa façon de diriger un exercice ou ce qu'il présume du travail de l'acteur. Alors elle le regarde dans les yeux et lui dit d'une voix très calme (mais énergique) : « Je proteste... » Julia est très active au sein de l'Odin. Elle est de nature combative et la place des femmes au théâtre lui tient à cœur. Elle fait donc des productions théâtrales avec d'autres femmes dans un groupe qu'elles ont fondé, le Magdalena Project.

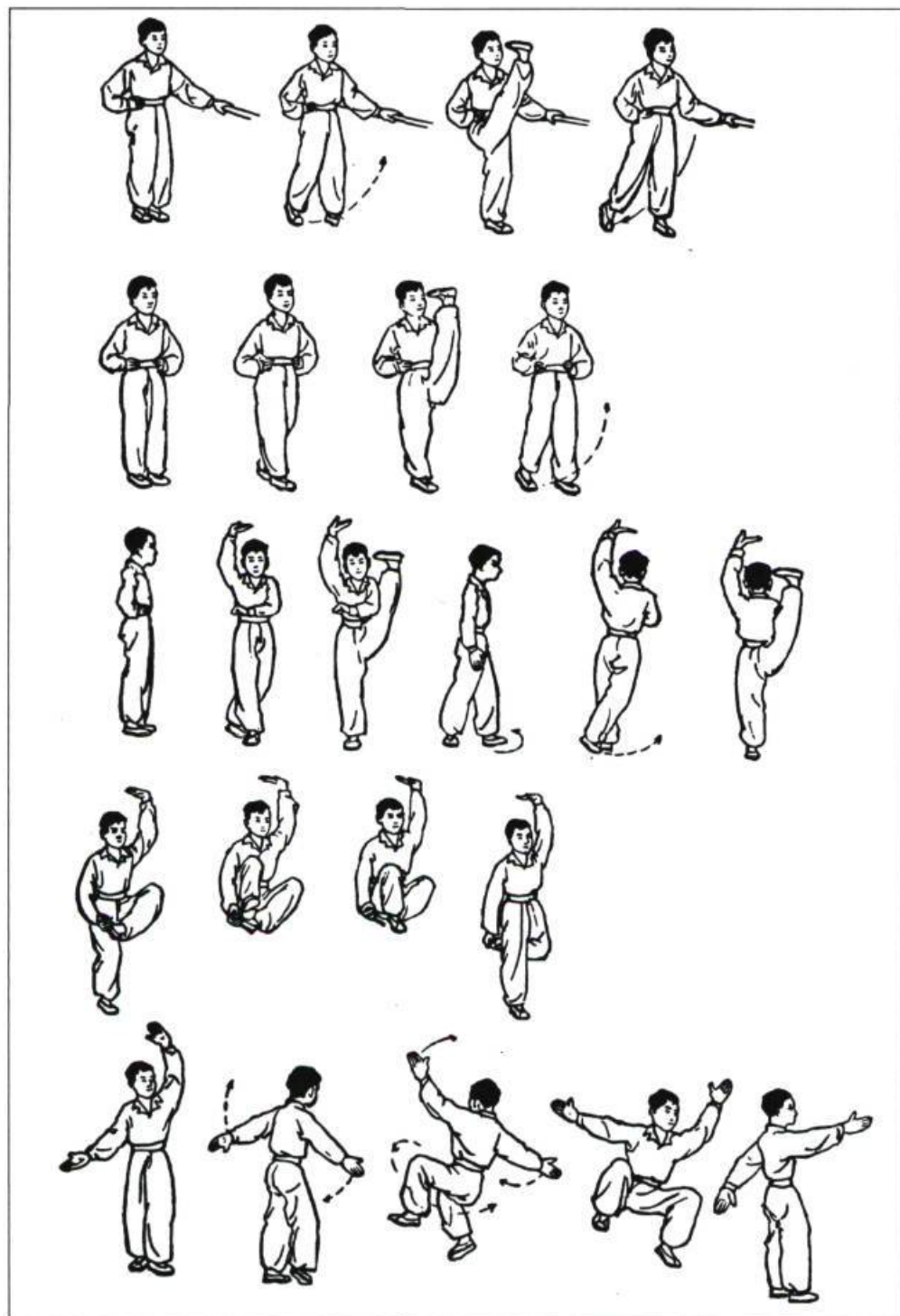
Julia est extraordinaire : patiente, attentive et exigeante. Nous apprenons à faire vibrer la voix dans tout le corps. Les exercices aident la concentration, l'écoute, la flexibilité. Pour Julia, utiliser la voix est un acte que l'on pose pour l'extérieur, l'autre, le spectateur, et non pour soi.

Nous travaillons beaucoup en groupe, imaginant un travail, trouvant un son qui aide à en faire l'action. Chacun fait son action deux fois et le groupe la reprend. Ensuite on ajoute le texte. Là où l'action se termine, le texte s'arrête. C'est l'action qui détermine le souffle du texte. Dans ces exercices, il faut toujours essayer de briser l'évidence mais les systèmes (cognitif, moteur, émotionnel et nerveux) doivent, eux, coïncider.

Nous oublions les *katas* pour construire un *haiko* (dix-sept actions sur lesquelles le texte viendra se greffer). Nous devons exécuter des actions réelles et non réalistes. L'organicité se crée en trouvant des équivalences. Barba nous rappelle que l'action part du torse, c'est de lui que naît le déséquilibre. Les dix-sept actions s'inspirent du texte mais ne l'illustrent pas. Tout cela doit rester flexible. Nous travaillons avec un partenaire. Celui-ci, avec son

Conférence d'Eugenio Barba à l'UQAM. Photo tirée d'une bande vidéo réalisée par Yves Racicot.







Série d'exercices pour des élèves de l'Opéra de Pékin figurant dans un manuel chinois pour acteurs des années cinquante. Illustration tirée d'*Anatomie de l'acteur*, Bouffonneries, coll. « Contrastes », 1985, p. 56.

doigt, élabore un tracé dans l'espace et nous devons le suivre en restant fidèle à notre *aiko*. La précision est essentielle. Barba insiste sur ce point. « Si c'est flou, on perd tout, le spectateur ne s'y retrouve pas... et honnêtement nous non plus. » Bien que l'on ne montre jamais l'effort, on doit sentir la résistance. Barba suggère quatre types de résistance : l'air, l'eau, l'argile, la pierre. Toujours en utilisant l'*haïko*, nous expérimentons ces types de résistance, passant de l'un à l'autre, les interchangeant. « De l'abstrait on arrive au concret mais on fait rarement l'inverse », murmure-t-il pendant l'exécution de cet exercice.

Avec Julia, nous avançons sur des sentiers inconnus, notre voix passe du grave à l'aigu, tout en imitant des cris d'animaux. Le texte de l'hiver sera miaulé, jappé, hululé, rugi ! Ensuite nous passons aux différents accents : chinois, russe, anglais, italien, etc. Nous utilisons aussi le chant, d'abord plein, avec le mouvement, ensuite nous réduisons les deux, nous gardons le mouvement, la mélodie. Nous ajoutons le texte, retirons la mélodie ; il reste la musicalité.



[...] nous ne parlons  
pas d'émotions,  
d'intentions  
ni de sentiments,  
mais plutôt  
de mouvements,  
d'actions, d'énergie  
et de vibrations.



Nous sommes lovés dans ce cocon « organique » depuis cinq jours déjà et aucun de nous n'a envie que cela se termine. Nous travaillons à deux en utilisant l'*haïko*. Nous le dépouillons au maximum tout en gardant l'intensité, l'énergie. Nous devons interpréter la scène de séduction entre Dom Juan et Elvire, sans paroles, en utilisant seulement les *haïkos*. Si les actions sont suffisamment difficiles, l'acteur ne joue plus, il est entièrement concentré sur ce qu'il fait. La technique doit comporter un certain danger, tout ne doit pas être prévu, l'acteur doit être en état de *sats* à tout instant.

Le *sats* comme Barba l'explique lui-même dans son livre *le Canoë de Papier* :

[...] c'est l'impulsion d'une action qu'on ignore encore et qui peut aller dans n'importe quelle direction : sauter ou s'accroupir, faire un pas en arrière ou de côté ou encore soulever un poids. Le *sats* est la posture de base que l'on retrouve dans le sport : tennis, badminton, boxe, escrime, chaque fois qu'on doit être prêt à réagir<sup>1</sup>.

Barba termine ce vendredi en nous confiant qu'il bâtit ses spectacles en ayant toujours quatre spectateurs en tête : un enfant, non pas pour le cliché de l'innocence, mais parce que l'enfant ne comprend que la littéralité. Ensuite vient le sourd, qui lui permet de développer la conscience physique et, pour arriver à l'action vocale, il se concentre sur un aveugle. Enfin il pense à Borges, cet écrivain argentin dont il admire les connaissances, les associations littéraires, les références à la mythologie.

Pour lundi nous devons apporter un objet que nous pourrions intégrer à notre « histoire de neige ».

Maintenant nous bâtissons l'histoire, à partir des extraits des textes apportés ; nous essayons d'en trouver le fil conducteur. Barba nous rappelle qu'il est important de penser davantage à la contiguïté qu'à la continuité. Tout le groupe travaille à cette histoire, les

1. Lecture, Bouffonneries, n° 28/29, p. 17.



corps se déplacent en chœur ou isolés mais toujours « vivants ». Les voix murmurent, chuchotent, s'amplifient mais toujours en relation avec le corps et le groupe. L'histoire se crée avec le spectateur en tête.

Barba est à l'œuvre, il jongle avec l'abstrait, l'inconscient, l'intuition. Il enlève, déplace, remet, élague, rejette, ajoute et, enfin, il garde ! Le vocabulaire de travail n'a rien de celui qui nous est si familier (trop peut-être) ; nous ne parlons pas d'émotions, d'intentions ni de sentiments, mais plutôt de mouvements, d'actions, d'énergie et de vibrations. Les objets que Barba choisit font appel au sens : une cape noire, des raquettes, un livre, une épingle à chapeau avec une tête décorative faisant un bruit de clochettes. Barba donne à ces objets un vocabulaire et, par l'exploration, un langage. Il tire le maximum de l'objet comme de l'acteur. Il incite le spectateur à en faire autant. Travailler avec Barba, c'est dépasser les limites ; lui a réussi, il a su éviter la tautologie. Il travaille la contiguïté. Un geste, un bruit fait référence à un événement historique, un chant, un murmure possède sa signification mais aussi toutes les significations cachées au cœur de chaque spectateur.

La surprise est essentielle pour le spectateur; pour l'acteur, l'inconnu est vital. Si la partition est la connaissance, l'exploration serait-elle la mémoire retrouvée ?

Ce stage est un travail dans lequel l'acteur se prend en main; il est responsable de lui-même et du groupe. Barba provoque un questionnement : nous griffonnons tous à la hâte, un mot, une phrase, une idée, parfois un dessin, car Barba, lui, est déjà passé à autre chose. Nous avons si peu de temps... ◆