Document generated on 06/03/2025 4:24 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

Un jardin tout pour soi

Eugenio Barba

Number 129 (4), 2008

Jouer autrement

URI: https://id.erudit.org/iderudit/23521ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Barba, E. (2008). Un jardin tout pour soi. *Jeu*, (129), 62–66.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2008

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

EUGENIO BARBA

Un jardin tout pour soi

Pour une dramaturgie de l'acteur

L'entraînement de l'acteur est un domaine secret auquel le public de théâtre n'a pas accès. Il est rare qu'une revue, même spécialisée, interroge un artiste de la scène sur son entraînement physique et vocal : ou trop technique pour être abordé dans le détail, ou trop personnel pour qu'on puisse en tirer des vérités universelles. Au Québec, le système de production théâtrale, et au premier chef le financement dont il dépend, ne valorise pas la pratique de l'entraînement dans la carrière d'un acteur, comme on le fait dans d'autres domaines, tel le sport. Les compagnies de théâtre subventionnées attribuent l'argent à la location d'une salle, à la confection du décor et des costumes, au salaire des acteurs, selon un nombre fixe d'heures de répétitions et de représentations. Au cours de l'élaboration d'un spectacle dans une institution professionnelle, aucun temps n'est alloué à l'entraînement individuel ou collectif. L'artiste est engagé avec son *training* comme bagage ; il revient à lui de l'entretenir et de l'enrichir, dans l'ombre de son travail. En outre, la grande majorité des acteurs ne peuvent pas se consacrer uniquement au théâtre. Cinéma, télévision, publicité occupent aussi leur temps et, là encore, aucune structure n'existe pour satisfaire la nécessité de l'entraînement.

Le texte qui suit explique pourquoi Eugenio Barba a adopté pour les membres de l'Odin Teatret un entraînement qui veut non pas préparer l'acteur à la création, mais un entraînement d'où émerge la création et qui, dans la troisième phase que décrit Barba ici, constitue le territoire même de la création, « le laboratoire de la dramaturgie personnelle » de l'acteur. Dans cet esprit, la production théâtrale est le fruit de ce laboratoire en constante évolution. L'acteur n'arrive pas à la fin, il est présent à toutes les étapes du parcours, actif dans l'élaboration, la conception et la réalisation. Or, selon l'acception la plus répandue, la dramaturgie est du domaine de l'écrivain qui se sert de sa plume ou d'un clavier. À quelques exceptions près, son texte est déjà écrit quand il tombe sous les yeux de l'acteur. La production s'enclenche, pendant une période plus ou moins longue, en fonction des paramètres d'une machine théâtrale où scénographes, éclairagistes, musiciens, costumiers et acteurs rassemblent leurs forces pour servir la vision d'un metteur en scène, et donner forme à une conception déjà élaborée avant d'entrer en répétition. L'acteur n'est pas le créateur principal du spectacle.

Quand l'Odin Teatret a commencé ses activités au cours des années 60, la compagnie réunissait des acteurs de tous horizons et origines qui choisissaient volontairement d'œuvrer dans la marge pour se concentrer sur un travail de recherche et d'expérimentation, afin de donner un sens nouveau à leur pratique. Avec le temps, la compagnie a acquis une considérable reconnaissance internationale, et elle continue de former des interprètes qui aspirent à vivre des arts de la scène. Les spectacles de l'Odin voyagent à travers le monde, attirent un public spécialisé dans les festivals... Mais force est de constater que la vision de l'acteur que Barba et les membres de l'Odin ont patiemment élaborée, toute réformatrice qu'elle est, ne s'est pas répandue, surtout pas au Québec, où elle demeure un phare lointain, un idéal à atteindre, un modèle à suivre pour les formateurs en théâtre. Elle n'a pas trouvé sa place dans le système actuel. Ce qui est le symptôme d'un problème plus grand : l'acteur ne jouit toujours pas d'une pleine reconnaissance de ses moyens et de son art, qui lui permettrait d'être à la source même de la création.

Philip Wickham

Entraînement à l'Odin Teatret (1984). Photo : Torben Huss/Odin Teatret & CTLS Archives.

Le corps est le pays du mouvement. L'acteur danse ce mouvement *dans* le corps avant de le faire *avec* le corps. Il semble se concentrer sur le corps et sur la voix. En réalité, il façonne quelque chose d'invisible, mais de bien perceptible : un flux d'énergie, de tensions. Il n'existe pas d'action vocale sans qu'elle ne résonne comme action physique, et chaque action physique est aussi mentale. Un entraînement physique est indissoluble des processus qui engagent les différentes parties du cerveau et du système nerveux. On pourrait expliquer la même chose d'un autre point de vue. L'écrivain écrit ses pièces pour qu'elles soient dites par la bouche. Comment faire dire ses mots aussi aux pieds ? Voici un des objectifs de l'entraînement.

Comme dans la nature, ce qui se passe une seule fois est le résultat du hasard. C'est la répétition qui crée les prémisses pour développer une structure. Et là où il y a vie, il doit exister une structure. Plus celle-ci est complexe, plus elle sera constituée de plusieurs niveaux d'organisation. C'est aussi le cas d'un entraînement qui se prolonge pendant des années, où les exercices représentent le niveau de base.

Quand on parle d'entraînement, on pense immédiatement à des exercices, à des formes et à des parcours dynamiques plus ou mois préétablis, que l'on apprend, répète sans cesse et entremêle avec une fluidité et des variations d'intensité et de rythme. Avec le temps, les exercices ne constituent plus une difficulté. On peut en apprendre ou en découvrir d'autres dont les difficultés et les résistances aident à combattre certaines habitudes ou à se « laver » des manières, ou maniérismes, qui accompagnent la personnalité d'un acteur, son « identité ». Généralement, on cesse de les pratiquer après quelques années ; ils appartiennent à l'enfance de la carrière.

À l'Odin Teatret, les acteurs ont continué la pratique de l'entraînement pendant des dizaines d'années, après avoir joué des centaines de différents spectacles, acquis une vaste expérience, être arrivés à un certain âge, avoir écrit articles et livres sur ce sujet,

et être devenus eux-mêmes guides et maîtres d'autres acteurs. Aujourd'hui à l'Odin, quand nous parlons d'entraînement, nous distinguons trois phases dont la durée peut varier pour chaque acteur, mais chacune avec des caractéristiques si spécifiques qu'elles semblent être chacune le contraire de l'autre. Tout en étant traversées par la même cohérence et rigueur, elles appartiennent à des niveaux différents de la dramaturgie de l'acteur, du niveau de la présence à celui de la composition. Ces trois phases présupposent une aptitude à penser avec le corps entier à travers des réactions perceptibles, à les connecter simultanément ou à les enchaîner dans une structure qui provoque un effet d'organicité et une puissance évocatrice chez le spectateur.

Tom Fjordefalk lors d'un entraînement à l'Odin Teatret (1975). Photo : Odin Teatret & CTLS Archives.

S'entraîner sous observation

La première phase est la période d'initiation, un rude rite de passage où l'on quitte la culture du corps de sa propre famille, nation et classe sociale, et où l'on se force à apprendre et à appliquer d'autres principes de comportement mental, physique et vocal. C'est un processus d'acculturation forcée à travers les exercices, sans possibilité de choix ou de discussion de la part de l'élève, mais où son acceptation et sa motivation personnelle sont fondamentales. Nos premiers exercices provenaient du ballet classique, de l'acrobatie, de la rythmique, du théâtre de Grotowski. Nos acteurs ont commencé à les élaborer, à les changer ou à en inventer d'autres en introduisant aussi des accessoires – bâtons, drapeaux, tambours et autres instruments musicaux. De nouveaux exercices alimentaient en continuation l'entraînement, tandis que d'autres, utilisés depuis longtemps, étaient abandonnés. On les exécutait selon une vaste gamme de rythmes dont les deux extrêmes étaient le *slow motion*, comme des astronautes sur la Lune, ou alors comme « la panthère », avec rapidité, souplesse et légèreté. La capacité de subdiviser l'exercice était essentielle – autant que n'importe quelle autre action – dans toutes les phases qui le constituaient et, dans chacune d'elles, la capacité d'engager le poids et l'équilibre de façon différente, créant une véritable danse de l'énergie. C'était une « danse profonde », qui ne suivait pas les conventions et les codes reconnaissables des danses « évidentes ».

Au cours de l'entraînement, l'élève suivait en silence les règles imposées. Quelqu'un accompagnait tout le temps son travail, observait, intervenait, commentait, réprimait toute imprécision, facilité ou tentation de s'épargner. L'élève était toujours sous le regard d'une personne en qui il avait le maximum de confiance, dépositaire de la rigueur, de la valeur, de l'efficacité, de la qualité du détail. Les dix premières années, j'assumais ce rôle, ensuite ce furent les acteurs vétérans. C'était un apprentissage à résister à la fatigue, à la répétition incessante de certains schémas dynamiques, à sauvegarder les plus petits éléments de la forme tout en variant intensité et accélération. Il était indispensable que l'acteur engage toutes ses ressources psychiques en se heurtant à ses limites physiques. En même temps, des séquences d'images personnelles ou des associations

devaient *colorer*, *animer* l'exécution des exercices, qui devenaient ainsi une improvisation continuelle basée sur l'individualisation, sur de minuscules variations personnelles. Dans cette phase-là, j'exigeais que chaque exercice jaillisse d'une motivation, d'une justification détaillée et cohérente, onirique ou réaliste, d'un scénario mental qui émergeait du paysage intérieur de l'acteur. Celui-ci ne devait pas raconter ou illustrer ce scénario, mais lui donner vie à travers le parcours préétabli de l'exercice, ce qui en faisait fondre le côté mécanique, extérieur, gymnastique.

Mise à l'épreuve

Tous les acteurs de l'Odin passent par cette expérience pendant plusieurs années avant d'affronter le chavirement de la deuxième phase où ils assument la responsabilité de leur entraînement. Ils établissent les principes à suivre et les appliquent aux exercices, séquences ou scènes qu'ils ont sélectionnés. Il n'y a plus de regard extérieur qui guide, conseille, propose des alternatives, reconnaît l'action organique de celle qui ne l'est pas. L'acteur devient regard qui décide et action décidée. Il est son propre maître et son propre juge. Il met au point le programme de son entraînement, la durée, le degré de difficulté et les conditions. Il affronte les diverses parties de la manière qu'il veut, selon ses intérêts, ses engouements du moment, ses penchants. C'est le moment de la mise à l'épreuve de tout ce qu'il a assimilé pendant la première phase, du rejet de ce qu'il considère cliché, de ce qui ne le stimule plus, n'est plus un défi. C'est le stade du refus, de la personnalisation, de la transition du « ce que l'on sait » à « ce que je sais ». C'est la construction de l'autonomie et l'expérience de la solitude.

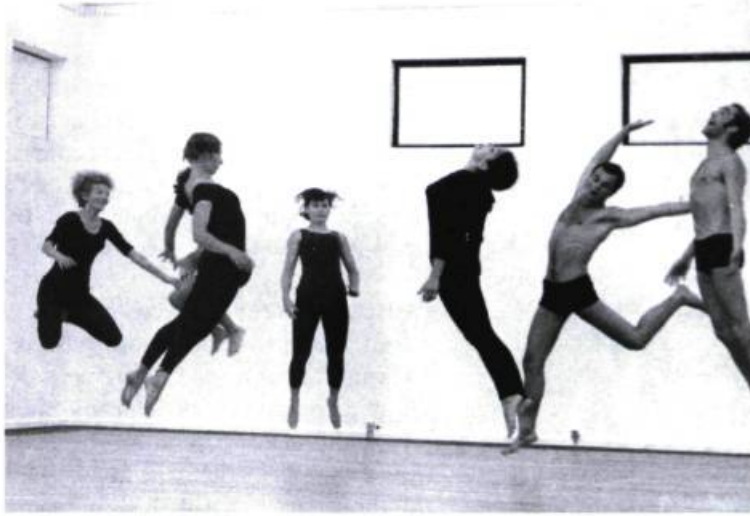
Le super-ego professionnel de l'acteur n'est plus en dehors de lui, il a été incorporé. Utilisant son radar personnel, l'acteur avance dans des directions qui ont un sens ou exercent une fascination seulement pour lui. Il peut se pencher sur des techniques extérieures, qui n'appartiennent pas à son genre performatif, tout en sachant qu'elles ne seront pas amalgamées dans le processus artistique, ou alors avec l'intention de trouver la manière de les intégrer dans celui-ci. Toute l'expérience des années d'entraînement, des spectacles joués, la confrontation avec d'autres acteurs, d'autres spectacles et styles, les voyages, les rencontres, les lectures sont des ferments puissants dans cette deuxième phase qui est celle du « dé-faire », de la « dé-composition », d'un individualisme analytique qui ouvre à des combinaisons et à des agencements inespérés, à des fusions et à des mélanges grotesques, extravagants, discordants.

L'acteur « chercheur et nihiliste » s'oriente pendant des mois sur des points de repère de son choix, sans devoir rendre de comptes à personne. Il peut se concentrer semaine après semaine sur la segmentation des mouvements des membres, isolant chaque phase, cassant le rythme, le reconstruisant comme la dynamique d'une « super-marionnette ». Ou alors il peut abandonner les principes qui avaient guidé son entraînement vocal, et construire de manière autonome un autre système d'où jaillit un univers sonore jusque-là en léthargie.

Vers l'autonomie

La troisième phase, tout en conservant le niveau du travail sur soi-même, se concentre sur l'éclosion de sa propre dramaturgie d'acteur. L'acteur qui a déjà dix à quinze ans d'expérience approfondit les matériaux qui sont le résultat d'improvisations,

d'interprétations de textes ou de thèmes narratifs, en élabore les aspects sonores, les détails associatifs, les qualités dynamiques ; il forge des partitions, les met en relation entre elles dans une structure qui englobe actions physiques et vocales, texte, espace, lumière, costume : la première ébauche d'une scène à présenter, éventuellement, au metteur en scène. L'entraînement est devenu un « espace-temps parallèle » où l'acteur peut préparer des esquisses sans penser à une utilisation immédiate, ou alors donner vie à un *work in progress* indépendant des projets de spectacle et de ses obligations d'acteur dans un groupe. C'est l'affirmation d'une autonomie en écho au regard du metteur en scène, essentielle, en dépit des années, pour prolonger réciproquement un dialogue qui stimule, surprenne, *séduise*.



Entraînement à l'Odin Teatret (1967). Photo : Odin Teatret & CTLS Archives.

À l'Odin, ce sont les actrices – et moins les acteurs – qui ont réalisé cette expérience unique dans l'histoire du théâtre : un entraînement pluridécennal avec une capacité de mutation qui manifeste invention et indépendance. Or nous tous, quand aujourd'hui nous parlons d'entraînement, nous ne nous référons pas aux exercices, mais à ce complexe laboratoire de dramaturgie personnelle, à cette « chambre toute pour soi » où l'on peut suivre avec encore plus de radicalité le principe qui gère les débuts d'un nouveau spectacle : faire jaillir librement tout ce qui se meut en soi, et le coaguler sans peur d'être jugé.

Roberta Carreri, une actrice qui est restée à l'Odin vingt-sept ans, appelle ces trois phases « les saisons ». L'entraînement est son « jardin secret » où elle peut se consacrer à une seule rose rare. Un spectacle doit toujours cacher, derrière des guirlandes de fleurs, la pulpe savoureuse ou amère d'une expérience qui éveille des résonances profondes chez le spectateur. Dans ce « jardin », les fleurs deviennent souvent fruits : scènes, monologues, parfois des représentations entières qui arrivent à ébranler les spectateurs. De cet « entraînement » ont mûri les « spectacles-démonstrations », si caractéristiques des acteurs de l'Odin, ou alors leurs solos. Leur genèse est liée à la nécessité chez l'acteur d'être libre des contraintes que même « une île de liberté » comme l'Odin impose à ses membres. À ce niveau de l'entraînement, les exercices ne sont plus présents. Mais grâce à leur assimilation au cours des premières années, le courant dramaturgique souterrain du « jardin » de l'acteur peut affleurer, devenir public, cascade structurée et turbulente d'un spectacle.

L'entraînement n'offre pas une méthode, mais les exemples et les moyens, les défis et les conditions, la discipline et la liberté pour se créer une méthode, et ainsi se frayer son propre chemin. **j**