



HAL
open science

Trajectoires pour un acteur uni et unificateur - Yoshi Oida & Christian Gariat

Martin Givors

► **To cite this version:**

Martin Givors. Trajectoires pour un acteur uni et unificateur - Yoshi Oida & Christian Gariat. Sciences de l'Homme et Société. 2013. dumas-00856670

HAL Id: dumas-00856670

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00856670>

Submitted on 2 Sep 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Trajectoires pour un acteur uni et unificateur

Yoshi Oida & Christian Giriat

GIVORS

Martin

UFR Lettres et arts du spectacle

Mémoire de master 1 recherche - 30 crédits – Mention Très bien

Spécialité : Arts du spectacle : Théâtre européen

Sous la direction de Gretchen SCHILLER

Année universitaire 2012-2013

Table des matières

Introduction générale.....	4
I. Stira-Stuka.....	11
1.1 « Connais-toi toi-même ».....	13
1.1.1 Éthique de la connaissance empirique.....	14
1.1.2 S'observer.....	20
1.2 - Harmoniser.....	31
1.2.1 Penser les rapports du corps et de l'esprit.....	33
1.2.2 Trois régulations.....	39
1.2.3 Espace-temps.....	47
1.3 – Déconstruire.....	55
1.3.1 Transformer l'image de soi.....	57
1.3.2 Vers une maïeutique ?.....	63
Liberté.....	69
II – Incarner.....	71
2.1 - Art du mouvement.....	72
2.1.1 Polir son art.....	75
2.1.2 Flotter.....	86
2.2 – Représenter la vie.....	92
2.2.1 Holisme.....	93
2.2.2 Des lois naturelles ?.....	98
2.2.3 Vers une expressivité première.....	105
2.3 - Mu, la vacuité.....	113
2.3.1 L'acteur vide.....	114
2.3.2 Communier.....	118
L'acteur volant.....	124
Conclusion générale.....	126
Bibliographie.....	130
Annexes.....	136
Annexe n°1 : Plaquette de formation de la Comédie de Valence, 2010/2011.....	137
Annexe n°2 : Moshé Feldenkrais, « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité »,...	138
Annexe n°3 : Marie-José Houareau, Enrichir et développer l'image de soi.....	145
Annexe n°4 : « Eleleu eleleu », texte grec proposé par Yoshi Oida.....	150
Annexe n°5 : Nicolas Roméo, « Peter Brook », Cassandre, février 1996, n°1, p.5.....	151
Annexe n°6 : Notes prises au cours du travail d'observation.....	152

INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'essentiel est de savoir communiquer avec autrui, à un niveau profond. Comment parvenir à cette fameuse communication ? Comment parvenir à se libérer soi-même de ses entraves ? Une autre question me vient enfin à l'esprit : pourquoi donc la communication avec autrui est-elle si importante ?¹

Pour Yoshi Oida, le théâtre est par essence un espace-temps de partage. Nous y regardons des humains en mouvement représenter l'univers, et nous y expérimentons, à la manière des anciens grecs, « un sentiment de communion entre [nous] et avec le monde »². Tout l'art de l'acteur consiste dès lors en l'incessante recherche de cet état de communication profonde.

Christian Giriat et Yoshi Oida, tous deux acteurs, metteurs en scène et pédagogues, l'un français l'autre japonais, postulent le principe suivant : « Si j'ai un rapport juste à moi, j'aurais un juste rapport aux autres »³. Cela signifie, simplement, que de la profondeur de la connaissance de soi dépend la profondeur de la communication avec autrui. Le style est épuré, mais clair : *gnothi seauton*. Bien sûr, puisque « l'acteur-danseur, lui, n'a pas d'autre outil que son propre corps »⁴, écrit Laban. Pourtant, pour nos artistes, il ne s'agira pas seulement de travailler à partir de soi-même au sens traditionnel, au sens individuel et singulier. Pas uniquement. Il s'agira en réalité de travailler en symbiose, en synergie, et ce sur trois principales relations : à un niveau intime, entre le corps et l'esprit, à un niveau communautaire, entre soi et autrui, et à un niveau environnemental, entre soi et l'espace. De la complémentarité – du Yīn et du Yáng ? – naîtra l'union.

Afin de mieux comprendre les rouages de cet art de l'acteur, prêtons attention à la table des matières d'un ouvrage de Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, dont Georges Banu dira en postface : « A la différence du livre qui prend le chemin de la bibliothèque, le manuel, un temps, doit rester près de soi, sur la table de travail ou de chevet. Il a pour vocation de former à long terme »⁵. On y lit que le métier de comédien pourrait, schématiquement, se subdiviser en cinq temps.

1 OIDA, Yoshi. *L'acteur flottant*, traduit de l'anglais par Martine Millon. Arles : Actes Sud, 1992, pp.140-141.

2 *Op. cit.*, p.118.

3 « Observations » du 20 février.

4 LABAN, Rudolf. *La maîtrise du mouvement* [1988], traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien. Arles : Actes Sud, 1994, p.129.

5 BANU, Georges, « Manuel d'éthique », Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.165.

« Commencer », car le temps du théâtre n'est pas le temps ordinaire. Aussi nécessite-t-il de la part de l'acteur un changement d'état, un changement de disposition physique et mentale ; bref, le développement d'une acuité presque animale vis-à-vis de soi-même et de son environnement. Alors, l'acteur peut « Bouger », c'est-à-dire se mouvoir de manière extrêmement maîtrisée et disponible dans son espace. Ce n'est qu'alors qu'il peut « Jouer », comprenons : être en accord, au sens le plus musical du terme, avec ce « rythme fondamental que le spectateur perçoit dans sa chair et ses os »⁶, le *Jo-Ha-Kyu*. Vient ensuite le temps de « Parler », avec l'intention de pouvoir, comme le conteur, « racont[er] l'histoire sans [se] servir de [sa] langue »⁷. Le dernier temps, « Apprendre », revêt un statut plus particulier, car l'apprentissage n'a ni commencement ni fin. L'acteur au plateau polit son art, sans cesse, car au théâtre peut-être plus qu'ailleurs rien n'est jamais acquis, tout est toujours à faire.

Aujourd'hui, la conception de l'art de l'acteur partagée par Oida et Giriat trouve d'innombrables échos en matière de pensées et de créations. Leur conception du *training* est d'une part extrêmement voisine de celle portée par les différents courants d'éducation somatique qui, à l'heure actuelle, s'immiscent toujours plus dans la création théâtrale. Rappelons que l'origine de la plupart de ces disciplines, et notamment celles développées par Bonnie Bainbridge Cohen, Moshé Feldenkrais ou encore Joseph Pilates, se trouve dans la compréhension, le rééquilibrage et le développement du potentiel des individus. Leur visée était donc thérapeutique, et leur moyen d'action la connaissance de soi. Il est également capital aujourd'hui d'entendre que la préparation physique et mentale de l'acteur n'est pas un simple échauffement volontiers éludé ; il s'agit d'un élément d'éthique pour le comédien – et parfois même pour le metteur en scène – qui se retrouve au cœur d'une nouvelle méthode, aux frontières indéfinies, de pédagogie, de jeu d'acteur, et, par conséquence, à la source de nouvelles formes théâtrales, dans lignée peut-être du « théâtre du geste » hérité des écrits d'Antonin Artaud⁸.

6 OIDA, Yoshi. *L'acteur invisible* [1997], traduit de l'anglais par Isabelle Famchon. Arles : Actes Sud, 2008, p.55.

7 *Op. cit.*, p.146.

8 PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*. Paris : Armand Colin, 2007, p.182.

En outre, la compréhension de ce chemin de création se heurte à une difficulté toute particulière : l'empirisme, principe primordial, nous l'aurons compris, dans la connaissance de soi-même.

L'un de mes maîtres disait : « L'acteur n'a pas à être un théoricien. Il ne doit pas être trop logique ou s'appuyer sur la compréhension intellectuelle. Apprenez par le corps. » Même écrire ce livre est une mauvaise idée, puisqu'il s'agit d'un exercice intellectuel. Il est primordial de garder à l'esprit qu'il est nécessaire de comprendre le jeu dans le corps, et non dans la tête. Jouer ne relève effectivement pas de la compréhension intellectuelle ou de la théorie.⁹

Cette recherche veut, dans un souci d'authenticité et de justesse, respecter cette idée selon laquelle il convient de « ne [pas séparer] l'idéalité du sens et la matérialité des sens.¹⁰ ». Mon expérience d'élève auprès de Christian Gariat -de septembre 2009 à juin 2011 - et de Yoshi Oida - stage effectué du onze au treize mars 2013 - participe de ce souci de respect de l'objet étudié.

Afin de saisir le plus justement l'essence de cet acteur uni notre corpus premier sera constitué, d'une part, des trois ouvrages de Yoshi Oida, à savoir *L'acteur flottant* (1992), *L'acteur invisible* (1997) et *L'acteur rusé* (2008)¹¹, et d'autre part d'un travail d'observation¹² mené au cours d'un atelier hebdomadaire dirigé par Christian Gariat, à destination des 16-25 ans, au Centre Dramatique National Drôme Ardèche. Viendront ensuite se greffer à notre corpus les ouvrages rédigés par les artistes et penseurs avec lesquels nos artistes ont pu être amenés à travailler. En premier lieu, nous effectuerons régulièrement des liens avec l'œuvre de Peter Brook. Ce parallèle, effectivement, s'impose. Si Yoshi Oida porte en lui l'héritage de la tradition nô japonaise, son théâtre s'est également construit lors de sa rencontre avec le metteur en scène britannique des Bouffes du Nord, dont il est « [son] collaborateur le plus précieux »¹³. Ainsi ne soyons pas surpris de découvrir combien l'acteur uni sera travaillé par les notions du sacré, donc de l'invisible rendu visible, et du brut, cette « célébration des moyens du bord, l'anéantissement de tout ce qui est d'ordre esthétique »¹⁴. Après Peter Brook viendront

9 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.53.

10 LAPLANTINE, François. *Une autre Chine : gens de Pékin, observateurs et passeurs des temps*. Le Havre : De l'incidence éditeur, 2012, p.169.

11 Par souci de concision, nous ne mentionnerons pas le travail de Lorna Marshall, avec qui Yoshi Oida collabore lors de l'écriture de ses livres.

12 Ce travail de terrain sera référencé par la mention suivante : « Observations » du -date-. Les observations écrites seront consultables en Annexe n°6.

13 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.9.

14 BROOK, Peter. *Le diable c'est l'ennui : propos sur le théâtre*. Arles : Actes Sud-Papiers, 1989, p.68.

régulièrement des noms tels que Jerzy Grotowski, Jacques Copeau ou encore Romeo Castellucci. Ainsi, au carrefour de l'épure, du spirituel, du mouvement et de l'archaïsme se lie un vaste réseau souterrain dont nous ne cesserons de constater les nombreuses ramifications. En contrepoint, nous irons dresser occasionnellement quelques parallèles, soulever des points de divergence, des éthiques contraires, avec différents penseurs du théâtre parmi les plus influents – Stanislavski, Brecht, Artaud, Diderot, Lecoq –, ceci afin de dessiner en creux le portrait le plus précis de cet acteur uni, qui constitue l'idéal d'Oida et de Gariat.

En somme, l'objet de notre recherche sera d'essayer de comprendre en quoi l'art de l'acteur chez Yoshi Oida et Christian Gariat relève d'une quête de l'unité par la libération. Mais de quelle unité s'agit-il ? Entendons-nous, quels sont les éléments à unifier ? Quel est le rapport avec la liberté ? Quel socle éthico-philosophique soutient cette démarche ?

Nous explorerons les sous-entendus de leurs pensées, tâcherons de proposer des définitions aux concepts clefs qui font la base de leur démarche en recourant régulièrement à certains auteurs des corps artistique, philosophique et même scientifique.

Nous nous permettrons en outre d'émettre l'hypothèse selon laquelle, pour eux, le phénomène théâtral est un acte de transformation, pour l'acteur nécessairement, mais pour le public aussi, sans qui la représentation théâtrale ne serait pas. Nous serons également amenés à montrer combien la science théâtrale portée par Yoshi Oida, si elle puise sa source dans le théâtre japonais, ne se veut ni brumeuse ni folklorique. Au contraire. L'acteur écrit même à propos de son enseignement :

À vrai dire, je n'ai pas le sentiment que les idées explorées soient uniquement propres au Japon. On pourrait décrire cela comme une sorte de conscience de soi, située au-delà de l'intellect, et que l'on peut explorer par l'intermédiaire du corps et de la voix. Les exercices visaient à stimuler des facultés déjà existantes, dont il s'agissait seulement de faire prendre conscience aux participants.¹⁵

Cette notion de re-sensibilisation sous-tendra par ailleurs l'ensemble de notre réflexion. Le propre du processus libératoire est qu'il agit comme une purification. Il enlève mais n'ajoute rien à ce qui lui préexiste. La formation et l'interprétation relèveraient alors d'un processus archéologique, à la recherche de ce que Laban appelait « la connaissance perdue de nos lointains ancêtres »¹⁶. Aussi serons-nous amenés à

15 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.194.

16 Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, p.128.

proposer une réponse aux interrogations de Vitez en matière d'enseignement artistique : « le jeu s'enseigne-t-il ? S'il s'enseigne, que doit-on, que peut-on enseigner ? Mais surtout qu'a-t-on le droit d'enseigner ? »¹⁷. Par conséquent, nous nous demanderons également : que représenter au plateau ? et surtout, qu'est-ce que l'acteur peut représenter ?

À propos du *training*¹⁸ de l'acteur en général, Josette Féral écrit :

Les approches diffèrent selon les objectifs envisagés et selon le théâtre que l'on cherche à créer.¹⁹

Bien sûr, l'art de l'acteur chez Giriat et Oida sert une ambition esthétique particulière : « représenter la vie de l'humain »²⁰. Mais considérer seulement l'esthétique serait profondément réducteur, car il comporte aussi et surtout une profondeur philosophique de laquelle il naît, et qu'il nous incombe de comprendre. Il s'agit dans notre cas de la croyance profonde en un principe universel. Ce principe se traduit à la fois par la croyance en un principe vital, une énergie universelle partagée par tous, mais également en l'idée que l'humain est un microcosme de l'univers. Castellucci, véhiculant la même pensée, écrira à ce sujet :

La Genèse m'effraie beaucoup plus que l'Apocalypse. La terreur de la pure possibilité est là, dans cette mer ouverte à toute possibilité. Et là, je me perds dans la forme. Ce qui peut être pourrait ne pas être ou bien être autre chose. C'est un livre qui dépasse toute imagination, car il provient du chaos et le chaos est sa substance. Le chaos est ma substance... et, si tu permets, la tienne aussi.²¹

L'art de l'acteur va alors être de retrouver au fond de lui-même ses qualités universelles, et les faire partager au public pour qu'ensemble ils communient. S'« il est

17 « [Rencontres] autour de l'enseignement théâtral », *Rueduthéâtre*. [en ligne] < <http://www.ruedutheatre.info/article-24204199.html> > Consulté le 13/05/2013.

18 Le mot *training*, tel que nous l'emploierons tout au long de la recherche, est à entendre selon la définition de Josette Féral : « [Le mot *training*] exprime ainsi indifféremment l'enseignement donné dans les écoles de formation, dans les cours, stages et ateliers, mais aussi les exercices pratiques auxquels peuvent e livrer les acteurs *avant* une production, de même que l'entraînement effectué par des acteurs désireux de perfectionner leur art sans que leur travail vise une production spécifique. Cette absence de distinction entre trois finalités (la formation, la production et le développement de l'art de l'acteur) en fait un terme quasi générique dans le monde anglophone. », FÉRAL, Josette, « Vous avez dit *training* ? », MÜLLER, Carol, *Le training de l'acteur*, Arles / Paris : Actes Sud-Papiers / Conservatoire national supérieur d'art dramatique, 2000, pp.9-10.

19 FÉRAL, Josette. « L'École : un obstacle nécessaire », FÉRAL, Josette, *L'école du jeu : former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*. Saint-Jean-de-Védas : L'Entretiens, 2003, p.12.

20 Propos tenus lors du stage du 11 au 13 mars 2013, à Paris, organisé par la compagnie Trama.

21 CASTELLUCCI, Claudia, CASTELLUCCI, Romeo. *Les pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre*, traduit de l'italien par Karin Espinosa. Besançon : Les solitaires intempestifs, 2001, p.127.

absurde de croire que le sacré existe au sommet de la montagne et pas dans la vallée »²² comme le dit Brook, il est tout aussi absurde de penser que l'acteur, et donc l'humain, ne possède pas, lui aussi, sa part d'éternité.

Aussi notre recherche s'articule-t-elle autour de deux axes principaux. La première cherchera à comprendre par quels mécanismes l'acteur est invité à entrer dans une relation intime avec lui-même, que nous rapprocherons du concept de *Stira-Stuka*. Ce terme, nous l'empruntons à la culture indienne, dont le travail d'Oida est empreint, et plus particulièrement au vocabulaire du Yoga. Nous verrons ensuite comment ce travail aux allures introspectives est le socle nécessaire à l'édification d'un art de l'acteur que nous appellerons l'incarnation, dont la visée semble, finalement, de permettre à l'acteur d'exprimer l'univers par le mouvement : « Les idées et les sentiments sont exprimés par le flux du mouvement et deviennent visibles par les gestes, ou audibles par la musique ou les mots »²³. Il s'agira donc de comprendre l'articulation entre connaissance de soi et connaissance du monde, image de soi et image du monde. Pour Oida comme pour Giritat, on ne peut communiquer, non pas que ce que l'on est, mais que ce dont on a compris l'essence, « l'effort », pour reprendre un terme de Laban.

Pour comprendre le chemin menant au *Stira-Stuka*, il nous faudra comprendre les ressorts et les appuis du *gnothi seauton* de la pensée d'Oida et de Giritat. Qu'est-ce qu'une éthique de la connaissance empirique ? En nous référant particulièrement aux écrits de Maurice Merleau-Ponty et de Francisco Varela, nous allons voir comment l'expérience peut être motrice d'une certaine connaissance de soi, une connaissance psycho-physique qui demande d'aller à la rencontre du fonctionnement de ses propres facultés motrices comme de son désir profond de la scène.

L'étape suivante consistera en un travail d'harmonisation du corps et de l'esprit. Nous commencerons naturellement par apporter une définition à ces deux concepts, et penser leur relations, pour ensuite comprendre comment, par l'intermédiaire de certains exercices préparatoire, l'acteur peut faire de son corps « le véhicule de la pensée »²⁴. Ceci est conçu dans l'objectif d'atteindre l'état proche du *samadhi* tel qu'il est pensé par la philosophie bouddhiste, c'est-à-dire une état de présence caractérisé par son ouverture sur l'environnement.

Cette disposition de l'être, qui n'est accessible que par l'acquisition au préalable d'un certain rapport d'observateur/acteur à soi-même, va ensuite permettre à l'individu

22 Peter Brook, *Le diable c'est l'ennui*, p.67.

23 Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, p.28.

24 Josette Féral, « Vous avez dit *training* ? », Carol Müller, *Le training de l'acteur*, p.17.

d'agir au plus profond de son être. Vient alors le moment d'enrichir son schéma personnel, « l'image de soi » à laquelle se réfère Moshé Feldenkraïš, afin d'accroître, ou de récupérer, ses possibles. Ces transformations se feront principalement à travers la pratique de certaines techniques d'intégration fonctionnelle, et nous nous pencherons plus sérieusement sur la méthode Feldenkraïš, puisque les élèves de Christian Giritat ont eu l'occasion de la pratiquer au cours de leur formation, et que Feldenkraïš était lui-même un collaborateur de Peter Brook, et donc de Yoshi Oida.

À travers l'expérience de cet état de *Stira-Stuka*, l'acteur va commencer à interpréter. Nous appellerons par convention ce méthode de jeu d'acteur, l'incarnation. Littéralement, « rentrer dans la peau », mais de manière absolument consciente.

Comprenons donc que le théâtre est perçu, fondamentalement, comme un art du mouvement, et la représentation une écriture avec des corps en mouvement et du son, ce qui n'est pas sans rappeler les conceptions de Laban ni celles, dans un autre registre, de Robert Bresson à propos du cinéma.

Pour Yoshi Oida, le l'art de l'acteur consiste à « représenter la vie de l'humain ». Le personnage doit faire partie de l'ordre naturel, c'est-à-dire être crédible²⁵. Cette proximité du jeu avec le vivant ne signifie pas pour autant naturalisme. Le personnage ne doit pas imiter la vie humaine, à la manière de Strasberg : « Ce qu'il y a d'extraordinaire dans le jeu théâtral, c'est qu'on utilise la vie elle-même pour produire des résultats artistiques »²⁶. Il doit en fournir une représentation « obscure »²⁷ au sens de Régy, c'est-à-dire essentielle ; oui, il est bel et bien question chez nos artistes d'« un théâtre que les événements ne dépassent pas, dont la résonance en nous soit profonde, domine l'instabilité des temps », pour reprendre les termes d'Artaud²⁸. Mais qu'est-ce que la vie humaine pour le taoïste Oida ? La réponse se trouve dans la sensibilisation de l'acteur aux qualités du monde, au feu, à l'eau, etc. Ceci dans le but de tendre vers une expressivité première, une expressivité profonde universelle, à laquelle tous les êtres humains seraient sensibles.

Un philosophe du langage a dit un jour qu'au commencement, tout le monde sur terre parlait le même langage. Par la suite, chaque culture se développant, les langages se

25 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, pp.74-75.

26 STRASBERG, Lee. *Le travail à l'Actors Studio*, traduit de l'américain par Dominique Minot. Paris : Gallimard, 1969, p.76.

27 RÉGY, Claude. *Au-delà des larmes*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.126.

28 ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double, suivi de Le Théâtre de Séraphin* [1964]. Paris : Gallimard, 1985, p.132.

sont séparés. Cela me semble vrai en un sens, car la signification sonore de base d'une langue peut être appréhendée, alors même qu'on ne comprend pas la signification littérale des mots.²⁹

Le but avoué de cette recherche, nous y revenons, est en vérité la communication. Entrer en relation avec soi-même et avec l'univers pour atteindre un niveau de communication profond. Par sa pleine présence, l'acteur peut faire l'expérience de la vacuité, grâce à laquelle le spectateur pourra être amené à se projeter en lui et à faire croître son imaginaire dans le terreau fertile que constitue l'acteur. Le théâtre prend alors des allures de rituel, où ce qui importe est la transformation du public comme de l'acteur, par la communion de ces-derniers avec l'univers dont ils sont tous issus. Ne nous méprenons pas, Yoshi Oida et Christian Gariat sont tous deux des « pèlerins de la matière », pour reprendre l'expression de Castellucci, dans le sens où pour eux : ce qui est, est sensible, et ce qui est insensible, est inutile à la scène.

I. *STIRA-STUKA*

Un jour Brook nous dit : « Les animaux sont pleins de grâce dans leurs mouvements parce que leurs corps sont libérés de toute tension. Mais ils ne sont pas totalement au repos non plus [...] Leur corps est libre et bien équilibré, leur esprit conscient et concentré. En conséquence, l'animal réagit rapidement, il peut emprunter n'importe quelle direction, se déplacer avec des mouvements puissants ou avec une précision délicate. Cela décrit exactement l'attitude fondamentale de l'acteur sur scène. »³⁰

L'acteur au plateau, pour Brook, Oida et Gariat, ne peut être que dynamique, mouvant, changeant, c'est-à-dire créateur. Parallèlement, il doit être solide, ancré, et précis, sans quoi il n'est plus, aux yeux d'Oida, qu'un « amateur »³¹. Ces deux états, comme deux facettes opposées d'une même pièce, sont en vérité les deux aspects complémentaires d'un même état, celui du *Stira-Stuka*. Ce terme, emprunté au vocabulaire du Yoga, signifie littéralement « tendu-relâché ».

Avant d'aller plus en avant dans la définition du terme, revenons sur les raisons de son choix dans le cadre de cette recherche. Josette Féral, dans l'article « L'école : un obstacle nécessaire », préambule et synthèse des actes du colloque *L'école du jeu*, écrit : « L'évolution des techniques et des styles de jeu dépend d'un certain état du savoir scientifique »³². La pratique théâtrale telle qu'elle est pensée par Oida puise en grande

29 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.134.

30 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.63.

31 Propos tenus lors du stage du 11 au 13 mars 2013, à Paris, organisé par la compagnie Trama.

32 Josette Féral, « L'École : un obstacle nécessaire », *L'école du jeu*, p.12.

partie ses ressources et ses concepts au cœur des philosophies japonaises, or ce-dernier écrit que « toutes les pratiques fondamentales qu'enseignent le shintoïsme et le bouddhisme proviennent du Yoga »³³ ; aussi l'utilisation de termes issues de sciences orientales est-il légitimé par le terreau culturel même de notre recherche.

Concrètement, le *Stira-Stuka* renvoie à un état d'éveil tout particulier de l'individu, presque animal pour Brook, correspondant à ce que Francisco Varela, en référence à la tradition bouddhiste, appelle la « présence/conscience »³⁴. Ses caractéristiques fondamentales sont d'une part la juste mesure, c'est-à-dire l'utilisation mesurée de l'énergie, et d'autre part la fluidité, comprenons la souplesse, la flexibilité tant physique que mentale qui permet de réagir aux mutations de l'environnement sans difficulté, sans saccade. « *Stira-Stuka* » est donc un terme permettant de renvoyer à une réalité qui n'a pas véritablement d'équivalent langagier en français, mais dont la pratique est reconnue en Occident. À titre d'exemple, au cours du travail d'observation effectué à Valence, j'ai pu constater combien ce principe est au cœur même de la pratique de la méthode Feldenkrais telle qu'elle est enseignée par Catherine Crochet, laquelle ne cessait de convier ses élèves à « dépenser le moins d'énergie possible »³⁵ ainsi qu'à trouver la « fluidité » du mouvement. L'écueil dont il faut absolument se prévenir est celui d'assimiler le *Stira-Stuka* à de la relaxation, de comprendre la libération des tensions comme une forme d'abandon. Oida écrit à ce propos : « les acteurs n'ont pas à être "relâchés" ; ils doivent être libres et vivants »³⁶. Effectivement, le but avoué de la recherche est un état de liberté sur lequel nous aurons l'occasion de revenir en conclusion.

Bien sûr, atteindre un état proche du *Stira-Stuka* relève d'un processus long, peut-être même infini, car il doit être l'objet d'un travail permanent. Il existe pourtant des préparations facilitant son approche, et nous pourrions parler ici d'un *training* particulier : un *training* libérateur. Notre première partie s'attachera donc à comprendre ce principe de préparation, à en découvrir les fondements éthiques, tout en nous tenant à une certaine distance de son application scénique. Nous l'approcherons avant tout comme un travail de formation et de recherche ; ceci afin de mieux comprendre, dans notre seconde partie, son impact en matière de création théâtrale. Car, rappelons-le, il

33 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, pp.147-148.

34 VARELA, Francisco. *L'inscription corporelle de l'esprit*, traduit de l'anglais par Véronique Havelange. Paris : Seuil, 1993, p.61.

35 « Observations » du 20 février 2013, pour cette citation et la suivante.

36 OIDA, Yoshi. *L'acteur rusé*, traduit de l'anglais par Valérie Latour-Burney. Arles : Actes Sud, 2008, p.21.

est difficilement concevable de penser une préparation d'acteur sans songer à la représentation, et nous pouvons d'ores et déjà établir un parallèle entre la définition du *Stira-Stuka* et le type d'acteur recherché par Brook : « “Quel type d'acteur recherchez-vous ? / Un acteur ouvert, qui sache communiquer librement avec les autres” »³⁷.

En somme nous pourrions reprendre la métaphore musicale de Varela³⁸, et considérer le *Stira-Stuka* comme la phase d'accordage de l'acteur, et l'incarnation comme l'interprétation de la partition.

1.1 « Connais-toi toi-même »

Pour Giriat et Oida, l'acteur est un chercheur. En tant que tel il se doit, suivant les conseils de Bourdieu, de faire œuvre d' « auto-analyse »³⁹, pour les raisons suivantes.

« Comprendre, c'est comprendre d'abord le champ avec lequel et contre lequel on s'est fait »⁴⁰. L'acteur au fait de lui-même bénéficie d'une certaine clairvoyance quant à sa propre constitution, et donc, nécessairement, quant à celle de l'autrui ; constitutions qu'il devra avoir à cœur, comme le répète régulièrement Giriat, de respecter, d'entretenir. Et quoi de plus crucial, pour un individu s'appêtant à mettre son être entier au service de la représentation, que de connaître ce dont il est lui-même intimement constitué. Une métaphore serait à établir avec l'architecture, car à l'instar du bâtisseur, l'acteur dispose toujours d'une base, d'une fondation, d'un terrain, c'est-à-dire lui-même, sur lequel il va édifier une structure, le personnage. Ces considérations méritent sans plus attendre un éclaircissement : il est clair que le théâtre duquel nous nous approchons questionnera profondément la problématique de l'investissement de l'acteur dans le jeu, et viendra se déposer quelque part entre les héritages de Stanislavski et de Brecht, entre l'immersion totale et la distanciation – deux concepts antagonistes qui ne sont pas sans rappeler les enjeux du *Stira-Stuka*.

Ce processus comprend donc l'ouverture sur autrui, car comme le souligne Bourdieu, l'individu pourrait être pensé comme un assemblage de différents caractères, de différents traits, et leur reconnaissance conduit nécessairement à leur repérage chez l'autre. Nous en revenons donc à cette citation de Giriat donnée en introduction : « si tu

37 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.56.

38 « La tradition de la présence/conscience parle d'efforts sans effort, et, métaphoriquement, évoque l'idée d'accorder un instrument à cordes plutôt que celle d'en jouer – l'instrument doit être accordé de manière ni trop serrée, ni trop lâche », Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, pp.61-62.

39 En référence à l'ouvrage du sociologue *Esquisse pour une auto-analyse* (2004).

40 BOURDIEU, Pierre. *Esquisse pour une auto-analyse*. Paris : Raisons d'agir, 2004, p.15.

as un juste rapport à toi, tu auras un juste rapport aux autres », à laquelle Oida adhère également et qu'il transmet à travers les paroles du *Livre du thé* l'auteur japonais Tenshin Okakura : « Ceux qui ne savent pas voir la petitesse dans leur propre grandeur, ne sauront pas davantage voir la grandeur dans la petitesse d'autrui »⁴¹. Par conséquent, ce processus est une clef permettant d'accéder à une certaine écoute entre acteurs.

Par ailleurs, la connaissance intime de l'acteur de sa constitution peut également l'amener à reconnaître en son jeu ce qui lui appartient intimement et ce qu'il emprunte. Chaque acteur possède nécessairement un style de jeu qui lui est propre, une sensibilité qui en fait sa singularité. La perspective auto-analyste n'est pas à considérer comme une tentative d'uniformisation des jeux, mais plutôt comme un échappatoire à l'écueil du jeu monotone. La voie de la connaissance de soi est donc également à considérer comme une voie de libération du jeu par l'éveil à la variation, dans lequel l'acteur est invité à débanaliser, pour reprendre un terme cher à Giritat, ses propres comportements physiques et mentaux.

Enfin, il est un dernier objectif de l'étape introspective caractéristique du travail de Giritat et Oida : la nécessité absolue de conscientiser toute action effectuée sur scène. Pour eux, tout est expressif, tout est symbolique, tout fait sens. Aussi, si l'acteur veut communiquer clairement, aucune action, aucune qualité de mouvement, ne doit échapper à son attention.

Il nous incombe désormais de relativiser. Le processus auto-analyste, comme la formation de l'acteur, n'a ni début ni fin. Lorsque j'interrogeais Yoshi Oida sur la nécessité, pour l'acteur, de se connaître lui-même avant d'interpréter, celui-ci me répondit, étonné : « On ne se connaît jamais, il ne faut pas attendre sinon on ne jouerait jamais »⁴². En d'autres termes, la connaissance de soi, de même que l'intégralité du cheminement vers le *Stira-Stuka*, ne sont pas des préambules, des étapes, mais seulement des appuis pour la scène dont il ne faut jamais cesser de préoccuper, car rien n'est jamais acquis.

1.1.1 Éthique de la connaissance empirique

[Meyerhold] avait l'habitude de dire : en art, il vaut mieux deviner que savoir.⁴³

41 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.52.

42 Restrcription des propos tenus lors du stage du 11 au 13 mars 2013, à Paris, organisé par la compagnie Trama.

43 BARBA, Eugenio. *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* [2005], traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria. Montpellier : L'Entretiens, 2008, p.132.

Nous avons compris que le chemin proposé par Giriat et Oida passait, en premier lieu peut-être, par une recherche de la connaissance de soi. Cependant, une question centrale peut subsister : de quelle connaissance s'agit-il ? Effectivement, ne soyons pas dupes et établissons que la connaissance de soi est une notion vague au possible, aux frontières à géométrie variable selon les contextes, qui vient invariablement se frotter aux épineuses problématiques, entre autres, de la subjectivité et de l'objectivité.

Reconsidérons la citation suivante de Yoshi Oida : « L'un de mes maîtres disait : "L'acteur n'a pas à être un théoricien. Il ne doit pas être trop logique ou s'appuyer sur la compréhension intellectuelle. Apprenez par le corps." »⁴⁴. Ainsi, la position du japonais, partagée par Giriat, nous oriente inmanquablement vers une connaissance dite empirique, c'est-à-dire forgée dans le feu de l'expérience, et non pas vers le savoir théorique.

Cela signifie-t-il pour autant que l'acteur, pour pratiquer son art, ait à occulter son intellect ? Cela signifie-t-il également que, dominée par une subjectivité triomphante, la science de l'acteur de nos deux pédagogues se retrouve démunie de toute part objective ?

Pour répondre à ces questions, nous nous appuyerons sur les réflexions de l'école de pensée occidentale dont Husserl et Merleau-Ponty furent les grandes figures, et dont l'héritage marqua jusqu'au cognitiviste Varela : la phénoménologie, dont ce-dernier dit qu'elle est une « philosophie de l'expérience humaine ».⁴⁵

1.1.1.1 Corps objectif et corps phénoménal

Est-ce qu'on comprend avec notre tête uniquement ? [...] Est-ce qu'on peut comprendre avec le corps ? [...] Est-ce qu'on peut comprendre avec les sens, avec les vibrations ?⁴⁶

Pour Merleau-Ponty, il ne faut pas parler du corps, mais des corps : le corps objectif et le corps phénoménal. Pascal Dupond, dans son *Dictionnaire Merleau-Ponty*, écrit à ce sujet : « Tandis que le corps objectif a le mode d'être une "chose", le "corps phénoménal" ou "corps animé" (S 287) est un pouvoir d'expression »⁴⁷. Ainsi, nous pourrions distinguer en nous la chose, dont le philosophe dit qu'elle est « pour autrui »,

44 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.53.

45 Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, p.49.

46 « Observations » du 10 avril.

47 DUPOND, Pascal. *Dictionnaire Merleau-Ponty*. Paris : Ellipses, 2007, p.38.

et le pouvoir d'expression, « pour soi ». Avançons en étudiant à présent ce qu'en pense Francisco Varela : « Nous affirmons avec Merleau-Ponty que la culture scientifique occidentale nous invite à considérer nos corps comme structures à la fois physiques et vécues : bref, comme à la fois "extérieures" et "intérieures", biologiques et phénoménologiques »⁴⁸.

Concrètement, le corps objectif correspond à celui de la science, donc de l'anatomie et de la physiologie. Il est le corps sur lequel travaillent les professionnels de la santé et dont les individus sont globalement assez peu préoccupés. Et pour cause, car leur centre d'intérêt repose naturellement bien plus sur leur corps phénoménal. Ce dernier, pouvoir d'expression rappelons-le, est celui dont l'individu use consciemment tous les jours. Il est son outil pour interagir avec le monde, pour exister. Du point de vue du corps animé, les notions mêmes d'enzyme, de neurone ou de capillaire sanguin n'ont pratiquement aucune réalité, puisque ces constituants du corps ne sont pas vécus consciemment. Plus encore, elles ne lui sont généralement d'aucune utilité. Effectivement, il ne nous est pas nécessaire de comprendre le fonctionnement objectif de la pensée pour penser. De même, si nous pouvons vivre une mauvaise digestion, des douleurs abdominales, nous ne vivons pas une défaillance de la flore intestinale. Nous pourrions relever à ce propos une citation de Yoshi Oida : « J'observe l'intérieur de mon corps. Je ne cherche pas à voir comment fonctionnent mes intestins mais quelque chose de très différent »⁴⁹. Le corps objectif renvoie à des éléments que l'on pourrait qualifier d'abstrait du point de vue du corps phénoménal. L'inverse est également valide, puisque force est de constater que l'infinie complexité du corps phénoménal échappe encore à l'œil pourtant aiguisé de la science.

Mais revenons au théâtre. En quoi ces concepts vont-ils influencer le travail des acteurs unis ? Du point de vue de Yoshi Oida et de son maître de théâtre, la réponse peut paraître en premier lieu plutôt tranchée et précise : seul le corps phénoménal importe. Autrement dit, l'acteur étant être d'expression, l'acteur étant actions, son attention doit se porter uniquement sur la connaissance du corps phénoménal, que Husserl appelle justement le « *lebenswelt* »⁵⁰, le monde vécu. En cela, l'acteur se révélerait assez fidèle à la tradition japonaise et à son pragmatisme :

Ce qui est vrai pour la Chine l'est plus encore pour le Japon. Ici, en Occident, nous vivons en permanence dans cette opposition corps-esprit où tout ce qui est corporel ne

48 Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, p.17.

49 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.15.

50 Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, p.44.

peut être que grossier ou se doit d'être expliqué par des intellectuels. [...] Au Japon, ce n'est pas la peine d'expliquer et encore moins de se justifier, ni de chercher une raison [...] puisqu'il s'agit d'agir, de faire et de, simplement, bien faire.⁵¹

Georges Charles propose ici d'établir une distinction intéressante entre l'effort d'explication occidental et l'effort d'action japonais. Car effectivement, derrière une volonté, très affirmée chez Oida, de ne pas vouloir expliquer les phénomènes, se terre tout de même la volonté de les comprendre. Ici s'opère une distinction qui s'avère être cruciale pour la suite de notre recherche : comprendre les phénomènes ne signifie pas ici pouvoir les expliquer selon la grammaire de la logique ; comprendre les phénomènes signifie plutôt les sentir, les ressentir physiquement, en comprendre les moteurs corporels, les appuis, *etc...* Nous aurons l'occasion de revenir sur cette étape du travail de l'acteur ultérieurement.

En d'autres termes, il semble évident à présent qu'au théâtre, pour nos deux artistes, la connaissance scientifique n'est en rien supérieure à la connaissance empirique, au contraire. Ce constat ne peut qu'entrer en résonance avec une phrase prononcée par Christian Gariat le treize février, alors qu'il demandait à des couples d'élèves de se positionner l'un en face de l'autre à une certaine distance : « C'est pas au mètre c'est au ressenti »⁵².

Ceci dit, tout n'a pas été dit. Francisco Varela, éminent scientifique, chercheur au CNRS, travaillait à réunir l'expérience et la science⁵³. Curieusement, et en dépit de ce qui a été dit, il semble qu'un travail similaire soit insidieusement à l'œuvre dans le travail des artistes de notre corpus.

Au cours du travail d'observation, il m'a été possible de constater combien Christian Gariat utilise régulièrement, lorsqu'il guide des élèves au travail, des termes d'anatomie : « coccyx », « clavicule », ...⁵⁴. Cette observation, bénigne en apparence, révèle pourtant un aspect fondamental de la connaissance de soi qu'il serait périlleux d'occulter : il est nécessaire, pour les acteurs d'Oida et de Gariat, de ne pas être étranger à leur corps objectif. Si cette connaissance anatomique dirons-nous est essentielle pour des raisons simples de communication, postulons qu'elle n'est pas un simple langage permettant au professeur et à l'élève de parler d'une même réalité objective vécue différemment. La connaissance scientifique du corps doit ici être pensée, pour l'acteur, comme un chemin permettant d'affiner la perception du corps phénoménal, permettant,

51 CHARLES, Georges. « La sublimation du dépouillement », *Bio Contact*, p.57.

52 « Observations » du 13 février.

53 Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, pp.40-41.

54 « Observations » du 20 février pour cette citation et les suivantes.

finalement, d'enrichir le monde vécu, de l'intensifier par l'ouverture à de nouvelles perceptions. Aussi, quand Giriat dit à ses élèves « pensez clavicules », faut-il comprendre « écoutez la sensation de vos clavicules ». Finalement, tout semble se dérouler comme s'il existait, au cours de ce *training*, une transmutation de l'information objective en information subjective, du concept au percept, ceci dans le but d'entrer plus profondément en relation avec ce que Giriat nomme la « matière », c'est-à-dire la conscience des « os », des « muscles profonds ».

Ce phénomène de transmutation aboutit à une connaissance à proprement parler incarnée, que Varela oppose au « point de vue de nulle part » pensé par Thomas Nagel, point de vue qui serait le propre de la connaissance objective scientifique telle que nous la côtoyons le plus en Occident :

Dans la mesure où nous ne nous impliquons pas dans la réflexion, nous menons seulement une réflexion partielle, et notre questionnement se désincarne ; il vise à exprimer, selon les mots du philosophe Thomas Nagel, un « point de vue de nulle part ». Non sans ironie, c'est précisément cette tentative d'atteindre un point de vue désincarné et dépouillé d'ancrage spatial qui conduit à se forger une perspective à partir d'un « quelque part » très spécifique, théoriquement restreint et pré-conceptuellement piégé.⁵⁵

1.1.1.2 Une connaissance liée au chercheur

Cette remise en question de l'objectivité, et donc de l'univocité de la connaissance, doit maintenant bénéficier d'un nouvel éclairage. Nous l'avons vu, la connaissance recherchée par Giriat et Oida est inséparable de l'individu. Il faut à présent aller plus loin, en prenant en considération le principe de circularité fondamentale énoncé par Varela dans *L'inscription corporelle de l'esprit* : « tout esprit s'éveille dans un monde »⁵⁶, et non dans le monde. Par conséquent, notre savoir, s'il est indissociable de notre être intime, est logiquement indissociable de l'environnement dont notre être intime dépend. Autrement dit :

La tradition suggère que l'expérience relève, soit de l'objectivité, soit de la subjectivité : dans ce cas, le monde existe en soi et nous le voyons comme il est ; dans l'autre cas, nous ne le percevons qu'à travers notre subjectivité. En revanche, si nous suivons le fil conducteur de la circularité, nous pouvons aborder cette question embarrassante d'un point de vue différent où *participation* et *interprétation*, sujet et objet sont inséparablement mêlés.⁵⁷

55 Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, p.59.

56 *Op. cit.*, p.27.

57 VARELA, Francisco. *Autonomie et connaissance : essai sur le vivant* [1988], traduit de l'américain par Paul Bourguin et Paul Dumouchel. Paris : Édition du Seuil, 1989, p.29.

Si, pour reprendre les termes de Varela, nos artistes pensent « la subjectivité comme inhérence au monde »⁵⁸, ils ne peuvent qu'être sensibles, en tant que formateurs, aux obstacles qui semblent se dresser face au phénomène de transmission. Comment transmettre une connaissance infiniment intime ? En vérité, cette question même semble ne pas véritablement se poser au cours des ateliers, puisque la véritable transmission travaille des processus et non pas des résultats ; métaphoriquement, elle travaille davantage les chemins que leurs aboutissements. Ainsi, la transmission peut advenir, car tout élève peut reconnaître les chemins, alors que tout élève ne concordera pas sur la perception qu'il en est issu.

Dans les faits, la conscience du principe de circularité fondamentale implique une certaine éthique clairement cernée par le cognitiviste : « Les maîtres bouddhistes aiment à souligner que les étudiants sont toujours expressément invités à douter de ses assertions et à les mettre directement à l'épreuve dans leur propre expérience plutôt qu'à les accepter en tant que croyances ».⁵⁹ Effectivement, nous pouvons à présent mieux comprendre la différence que nous établissions précédemment entre les processus et les résultats. Christian Gariat par exemple, lorsqu'il transmet un enchaînement de Shizuto Masunaga, thérapeute japonais en Shiatsu, ne donne que très peu d'indications quant aux finalités des mouvements. Il insiste pour que les élèves ne fassent pas l'exercice parce qu'il est demandé, mais pour qu'ils comprennent pourquoi il est demandé et en quoi il peut leur servir. Petit à petit, les élèves sont amenés à comprendre que l'enchaînement leur fait du bien⁶⁰. Pour autant, ils ne connaîtront rien, à l'issue de la séance, des fondements de la théorie des méridiens. Et qu'importe, car une fois de plus, conformément à ce qui a été dit précédemment, ce qui compte est leur compréhension intime, sensible, des bienfaits de l'enchaînement, et non pas du travail d'étirement des canaux d'énergie. De même, lors de l'exécution de l'exercice, les élèves sont invités à sentir la logique de l'enchaînement, à ne pas considérer le passage d'une posture à une autre comme un état de faits établis mais comme une évidence. Ceci nécessite l'éveil de cette réflexion incarnée que mentionnait précédemment Varela, et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir plus longuement.

Lorsque je demandais à Yoshi Oida pourquoi il proposait des exercices shintoïstes lors d'ateliers, il répondit d'abord brièvement qu'il voulait nous amener à comprendre quelque chose par le corps, puis il laissa intelligemment la parole aux participants,

58 Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, p.28.

59 *Op. cit.*, p.64.

60 « Observations » du 20 février.

lesquels donnèrent tous des réponses légèrement différentes, mais s'accordant sur le fond. Là encore, la connaissance théorique des fondements shintoïstes des exercices, si elle peut satisfaire les curieux, n'est aucunement un but en soi. Le véritable objectif est la compréhension incarnée ; laquelle constitue, nous pouvons à présent l'affirmer, le socle de la connaissance de soi promue par Yoshi Oida et Christian Gariat. Finalement, pour reprendre les termes de ce-dernier, « c'est à fleur de peau que le comédien "réfléchit" »⁶¹.

À présent que nous avons défini le type de connaissance recherché, nous allons pouvoir en comprendre les deux principaux vecteurs, les principales conséquences, et voir combien ses principes participent à la conquête de l'état du *Stira-Stuka* dont nous avons précédemment fait mention. Nous serons vite amenés à constater que le chemin introspectif proposé par Oida et Gariat aux acteurs peut avoir des répercussions sur les plans non seulement physiques mais aussi mentaux des acteurs ; ce qui n'est pas surprenant si l'on reconsidère l'appellation même de « connaissance incarnée », qui fait concorder ce que Laplantine appelle « l'idéalité du sens et la matérialité des sens »⁶².

1.1.2 S'observer

« Le tout du comédien, c'est de se donner. Pour se donner, il faut d'abord qu'il se possède »⁶³ écrivait Jacques Copeau. L'observation de soi est un point de départ pour les acteurs cherchant à entrer en pleine possession d'eux-mêmes, car il s'agit de la première méthode de connaissance incarnée de soi-même, une forme de démarche archaïque de soi à soi. Effectivement, si l'individu utilise couramment de nombreux muscles de manière inattentive, il ne pourra nécessairement pas utiliser ces muscles différemment, puisqu'ils ne feront pas partie intégrante de son « lebenswelt »⁶⁴. Or, la voie proposée par Gariat et Oida postule que si l'individu prend conscience du muscle, il prendra conscience par la même des possibles du muscle, et élargira par conséquent sa gamme gestuelle. Cette voie est à mettre en parallèle avec ce qu'écrit Varela à propos du travail de l'attention tel qu'il est mené dans la pratique bouddhiste :

Ce que l'attention perturbe est l'inattention – à savoir le fait d'être distraitement impliqué sans s'en rendre compte. C'est seulement dans ce sens que l'observation

61 Annexe n°1, page 136 du mémoire.

62 François Laplantine, *Une autre Chine*, p.169.

63 COPEAU, Jacques. *Registre I : Appels*. Paris : Gallimard, 1985 p.211.

64 Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, p.44.

modifie ce qui est observé, et cela fait partie de ce que nous entendons par réflexion « ouverte ».⁶⁵

Le travail d'observation constitue donc le versant absolument concret de ce que nous appelions précédemment l'enrichissement, l'intensification du monde vécu. Le terme de « réflexion "ouverte" » entre par ailleurs en résonance avec les nombreuses exhortations de Giriat à ses élèves pour effectuer un travail d'« ouverture des sens »⁶⁶. Effectivement, les sens étant liés à la perception, l'accroissement de leur réceptivité ne peut que conduire à l'élargissement de la perception du monde, et donc à une forme d'ouverture.

Mais ce travail ne serait en rien spécifique à cette « école de jeu » s'il ne constituait qu'un éveil. Être attentif à sa propre constitution, à ses habitudes corporelles et mentales, est la condition préliminaire à tout travail de reconfiguration et de libération de l'être intime tel qu'il sera pratiqué, entre autres, par Moshé Feldenkrais. S'observer est également capital pour qui appréhende le jeu à la manière de Peter Brook, c'est-à-dire comme un processus de déconstruction au cours duquel l'acteur doit chercher à éliminer les parasites – vocaux, gestuels, ... - nuisant à la pureté de son jeu⁶⁷.

Finalement, l'objectif de la phase d'observation n'est pas encore la transformation de notre organisation interne, mais déjà l'éradication d'une attitude d'inattention, que résume clairement et succinctement Catherine Crochet par : « Souvent on fait mais on ne sait pas ce qu'on fait »⁶⁸.

Il est important de souligner que, dans le cadre des cours à la Comédie de Valence, et donc dans le cadre d'une formation organisée, l'observation dépasse le rapport de soi à soi, puisque les élèves sont régulièrement invités à faire des retours à leurs camarades ayant effectué un exercice. Christian Giriat aura par ailleurs eu cette formule : « Il faut les nourrir maintenant ! »⁶⁹. Ce processus, qui fait donc intervenir le regard d'autrui dans la connaissance de soi-même, vient à nouveau se frotter aux concepts du corps phénoménal et du corps objectif. Effectivement, s'il est aisément concevable que s'observer enrichisse son monde vécu, il est plus difficilement imaginable qu'entendre des retours d'autrui enrichisse son monde vécu. Mais encore une fois, la précision

65 *Op. cit.*, p.66.

66 « Observations » du 20 février.

67 « Préparer un personnage est à l'opposé de la construction – il s'agit de démolir, de retirer brique après brique tout ce qui dans les muscles, les idées et les inhibitions de l'acteur se dresse entre lui et le rôle », BROOK, Peter, *Points de suspension* [1992], traduit de l'anglais par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud . Paris : Seuil, 2004, p.21

68 « Observations » du 20 février.

69 « Observations » du 27 mars.

exigée dans les retours par Giriat pousse les élèves à détailler leurs sensations et à les dater, à les resituer précisément dans le déroulement de l'exercice, afin que les élèves qui étaient au plateau puisse eux-mêmes confronter les retours du public avec leurs propres sensations. Ainsi, une fois de plus, l'élève est invité à « nourrir », c'est-à-dire encore une fois à enrichir, sa connaissance phénoménale par la connaissance objective d'autrui issue des retours.

Enfin, comme annoncé, l'étude du travail d'observation se pense ici en deux temps : d'abord, nous constaterons que le travail se veut dans un premier temps très physique, mais que dans un deuxième temps, il travaille, sur une tonalité plus mineure, la question du désir profond de la scène ; il invite les élèves à observer en eux-mêmes les raisons qui les poussent à vouloir monter sur les planches.

1.1.2.1 Organisation du mouvement

La perception par l'acteur de son mouvement, de son schéma d'organisation corporelle, si l'on croit les dires de Josette Féral, exerce une influence considérable sur le jeu même de l'acteur, puisqu'elle écrit :

Ainsi les styles de jeu d'une époque donnée semblent davantage tributaires de l'image que l'homme se fait de son corps et du savoir acquis à son sujet⁷⁰

Ayons donc à l'esprit que tout travail influençant l'image que se fait l'acteur de son corps va nécessairement transformer le style de jeu du comédien. De là hâtons nous de tirer deux premières conclusions : la première est que ce travail d'observation, aussi simple puisse-t-il paraître, aussi habituel au théâtre, n'est en rien un fondamental du théâtre puisqu'il oriente déjà le parcours esthétique des acteurs ; la deuxième est qu'il va falloir être extrêmement attentif à la modalité sur laquelle est proposée ce travail d'observation, afin de mieux comprendre ultérieurement son articulation avec le travail d'interprétation de l'acteur.

Avant de détailler différentes étapes de cet éveil, rappelons, car il s'agit du socle de cette pratique, que le travail d'observation est un travail de l'attention, de la conscientisation. Sans elle, il n'y a logiquement que peu d'enrichissement du vécu. L'idée sera donc de sentir « comment l'attention accompagne tout le travail »⁷¹, pour reprendre les termes de Catherine Crochet. En vérité, nous pourrions même dire que le

⁷⁰ Josette Féral, « L'École : un obstacle nécessaire », *L'école du jeu*, p.12.

⁷¹ « Observations » du 20 février, pour cette citation et les suivantes.

travail d'observation, chez Giriat et Oida, n'est pas à proprement parler un échauffement, un préliminaire. Il est davantage à considérer comme la mise en route d'un état qui devra perdurer, idéalement, pour toute la durée du travail.

Au sein des cours de la Comédie de Valence, le travail commence pour ainsi dire lorsque les élèves entrent dans la salle et ôtent leurs chaussures. Ne nous y trompons pas, il ne s'agit pas d'une simple règle à respecter pour ne pas dégrader le sol de la pièce. Il s'agit plutôt d'un élément d'éthique. Travailler les sens, s'ouvrir aux perceptions commence par l'élimination des intermédiaires entre l'individu et l'environnement. Effectivement, afin que les acteurs n'aient pas la sensation d'un sol vécu à travers le prisme d'une semelle, ils travaillent toujours pieds nus.

Sous cette pratique repose également deux idées fondamentales qui nous suivront tout au long de la recherche. Tout d'abord, l'élimination des intermédiaires, des strates, révèle en vérité l'attraction chez nos artistes par le concept de la pureté. Cette dernière n'est pas à entendre au sens religieux, mais plutôt comme une croyance en l'essence des choses. Nous pourrions rapprocher cette idée de la conception du personnage selon Brook que nous citions précédemment : le personnage n'est pas le fruit d'une construction stanislavskienne, mais celui d'une déconstruction. La seconde idée est liée à cette phrase de Laban mentionnée en introduction : « l'acteur-danseur, lui, n'a pas d'autre outil que son propre corps ».⁷² De fait, afin de rejoindre quelque chose s'apparentant à l'état naturel des potentiels de l'acteur, constitué par les seules, mais déjà si nombreuses, potentialités physiques, l'acteur doit travailler en restant au plus proche de cette état très épuré des perceptions. En contrepoint à cette pratique, je me permettrai d'emprunter un temps le « je » afin de relater une expérience que j'ai eu, du temps où j'étais élève avec Christian Giriat, à l'occasion d'un stage avec la metteuse en scène Caroline Guiela⁷³. C'était un samedi 19 février 2011. Nous, les élèves de la formation 16-25, avons ôté nos chaussures pour nous mettre au travail lorsque notre intervenante nous interpella à peu près ainsi : « Ah, vous avez l'habitude de travailler le corps. Mais dans la rue vous n'êtes pas pieds nus, alors mettez vos chaussures ». Ce souvenir pour démontrer que la voie de l'observation par la perception épurée des sensations cherche au contraire à éloigner l'acteur de son quotidien, ou plus exactement, de son environnement perceptif civilisé quotidien.

Ceci étant dit, étudions à présent la phase concrète de travail, que Catherine

⁷² Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, p.129.

⁷³ Annexe n°1, page 136 du mémoire.

Crochet nomme « l'inventaire de soi »⁷⁴. Dans les faits, il s'agit, pour reprendre les termes de Giriat, d'un « scanner de la globalité du corps »⁷⁵, « comme si vous vouliez recouvrir votre corps de la douce caresse de la pensée »⁷⁶. La particularité de cette observation ne réside pas tant dans la manière dont elle est exécutée – debout, assis, en mouvement, ... - mais dans l'importance qu'elle accorde à la sensation de globalité de corps. Effectivement, si les élèves sont invités à effectuer un travail progressif, membres par membres, la finalité est toujours de rassembler cette somme de sensations pour se concentrer sur la perception de l'intégralité du corps. En cela, cette phase d'observation révèle déjà la qualité holistique du travail théâtral qui suivra, dans le sens où il « ramène la connaissance du particulier, de l'individuel à celle de l'ensemble, du tout dans lequel il s'inscrit »⁷⁷. Cependant, afin de tendre vers cette perception globale du corps, les élèves doivent déterminer les zones dont ils ont le moins de sensations. Ce travail se fait, entre autres, par l'apposition des mains, qui sont utilisées ici comme des outils de sensibilisation⁷⁸. Nous retrouvons dans cette démarche la volonté de permettre à l'acteur de s'utiliser lui-même comme propre instrument et sujet de connaissance, ce qui n'est pas sans faire écho aux théories de réunion du sujet/objet qu'évoquait Francisco Varela dans les pages de *L'inscription corporelle de l'esprit*.

Ce premier travail d'observation immobile, ce « scanner », peut se poursuivre par un travail d'observation en actions. Si la première étape consistait plutôt en une conscientisation des constituants de l'acteur, la deuxième se veut être une conscientisation des modes d'interaction des constituants de l'acteur, de leurs relations dynamiques, du mouvement en somme. Les élèves, les acteurs, y sont invités à sentir empiriquement leur schéma d'organisation. Par exemple, lors d'une marche, le pédagogue va les inviter à observer l'amplitude de leurs pas, leur manière de changer de direction : « comment je marche ? quelles parties du corps sont en mouvement ? »⁷⁹ Chez Yoshi Oida, l'observation de la marche semble être une véritable initiation à l'unicité de chacun, et donc à la connaissance intime :

Si on essaie de « marcher naturellement », en se contentant de simplement marcher, sans ajouter quoi que ce soit, on se rendra compte que chaque démarche est unique ; absolument personnelle. Chacun a beau essayer d'être « naturel », la démarche « naturelle » s'avère très complexe ; incapable de neutralité, elle trahit la personnalité

74 « Observations » du 20 février.

75 « Observations » du 3 avril.

76 « Observations » du 13 février.

77 « Holisme » : *Le petit Larousse illustré* (2011), p.504.

78 « Observations » du 20 février, pour cette citation et la suivante.

79 « Observations » du 27 mars.

de chacun. Telle personne par exemple balance plus le bras droit que le gauche [...] Mais si on observe les animaux, ces particularismes n'existent pas. Un chat japonais bouge plutôt de la même façon qu'un chat européen ou africain.⁸⁰

Finalement, l'attention à la marche « naturelle » n'est rien d'autre qu'une sensibilisation à son caractère absolument non-naturel, extrêmement particulier. En définitive, nous pourrions supposer que la visée du travail en mouvement est de faire découvrir à l'acteur ses particularismes, lui faire découvrir que ce qu'il établissait comme « naturel » est en réalité une cristallisation particulière d'un ensemble de paramètres. Mais qu'est-ce que le « naturel » de Yoshi Oida ? Qu'est-ce qu'« un corps simplement "humain" » ? Il est semblable à une configuration équilibrée des choses, une configuration pure, inaltérée, première. Entendons cela comme une première introduction aux concepts philosophiques profonds de cette pratique du théâtre sur lesquels nous aurons l'occasion de longuement revenir. Gardons seulement à l'esprit que nous serons rapidement amenés à croiser le débat du naturel et du culturel.

Mais l'organisation du mouvement n'est pas pensée uniquement sous son aspect structurel. L'attention mécanique doit s'accompagner d'une attention qualitative, c'est-à-dire d'une attention aux différentes qualités du mouvement : « qu'est-ce qui est le plus simple : quand on va vite ou quand on va lentement ? »⁸¹ Il semble donc que chaque type de mouvement, selon ses propriétés dynamiques, ait sa propre valeur, et donc peut-être sa propre signification. En cela, ce travail qualitatif est comparable à une sensibilisation au diagramme de l'effort de Laban, dont nous découvrirons toute l'importance lors de l'étude du travail scénique.

Cette fusion de l'observateur et de l'observé n'est pas sans poser certaines difficultés lorsque l'acteur est invité à appréhender ses limites. Effectivement, si la volonté est d'acquérir ce que Patrick Pézin appelle une « relation authentique à soi-même »⁸², « le travail est cruel ». Du moins, ne s'acquérant que dans le feu de l'expérience, il nécessite souvent un rééquilibrage des individus avec la vision qu'ils ont d'eux-mêmes, rééquilibrage qui passe par la mise à l'épreuve de leurs propres capacités physiques. Intervient ici le conflit, dont le travail d'attention participe à la résolution, de la juste mesure de ses capacités physiques, de son standard⁸³. Comment un élève peut-il identifier s'il est en sous ou en sur-régime ? Par l'expérimentation, répondraient Giriat et Oida. Ainsi, observer son mouvement revient à observer le rapport que nous entretenons

80 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.49.

81 *Idem*.

82 PEZIN, Patrick. *Le livre des exercices : à l'usage des acteurs*. Montpellier : L'Entretemps, 2002, p.21.

83 « Observations » du 20 février.

avec nous-mêmes. Mais encore une fois, le travail d'observation ne cherche qu'à constater un état, à s'ouvrir à une réalité. La transformation, l'entretien et le développement de cette réalité constituent un autre versant du travail sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

Si l'observation du mouvement est une étape extrêmement intime dans le sens où l'acteur est en relation directe avec lui-même, n'oublions pas de souligner que le mouvement est aussi à considérer comme le principal moteur d'interaction entre l'individu et l'espace ; et puisque l'individu et l'espace, comme nous le rappelait Varela avec le principe de circularité fondamentale, sont indissociables, il n'est pas étonnant de constater que le travail du mouvement s'accompagne d'une attention toute particulière aux directions.

Outre la conscience que [l'acteur] doit avoir de sa peau et de son ossature, il lui faut sentir le faisceau de directions entourant son corps. Debout n'importe où dans l'espace de jeu, il doit se poser les questions suivantes : « Où se situe l'avant, l'arrière, le côté, le haut, le bas ? » Et pour ce qui est du public, lui fait-il directement face, ou est-il placé légèrement en diagonale ?⁸⁴

Il existe donc pour Oida une « grille de déplacement fondamentale » ainsi formée par « l'étoile à huit branches » constituée des huit directions principales. Cet ensemble pourrait se concevoir comme un alphabet premier, un langage d'interaction avec l'environnement auquel chaque mouvement est soumis. Une fois de plus, l'acteur n'est pas un sujet agissant sur un objet, l'espace, par la direction de son mouvement ; la direction, et donc quelque part l'espace, agit elle aussi sur l'acteur, lequel se retrouve aussitôt en position d'objet.

Curieusement tourner à droite ou à gauche ne provoque pas la même sensation. En théorie, celle-ci devrait pourtant être identique puisque l'action est identique [...] Dans le théâtre nô, c'est d'ailleurs un fait admis à l'origine d'une convention reconnue. Quand l'acteur doit entreprendre une activité, par exemple partir au combat, il se tourne vers la droite. S'il rentre à la maison, ou se sent triste, il se tourne vers la gauche. Pour lui, l'effet sensible peut considérablement changer. Il suffira d'en faire l'expérience pour le constater.⁸⁵

Typiquement, nous retrouvons deux principes qui sont : d'une part la nécessité pour l'acteur de porter une extrême attention à sa vie sensible, même lorsqu'il entre en interaction avec le monde extérieur, et d'autre part la sensibilisation aux qualités différentes de direction par la comparaison, la différenciation. L'effet sensible de la

84 *Op. cit.*, p.41, pour cette citation et les suivantes.

85 *Op. cit.*, pp.51-52.

droite ne peut être reconnu que par contraste avec celui de la gauche.

En somme, ce que met en exergue notre réflexion est cette nécessité pour l'acteur d'édifier, ou peut-être de retrouver, le panel de sensations auquel son schéma d'organisation corporel le confronte. Il s'agit, rappelons-le, d'une première étape, où les élèves acteurs sont invités à constater, à repérer la configuration actuelle de leur schéma. Catherine Crochet dira, au commencement d'une séance de Feldenkraïs, « juste notez [vos sensations] pour vous »⁸⁶, autrement dit : ne cherchez pas à les transformer pour l'instant. Si cette étape est typiquement présente en début de cours, dans le cadre d'une formation, elle est, chez Yoshi Oida, une habitude, car elle détermine profondément l'organisation de son travail quotidien :

C'est le matin. La lumière filtre dans ma chambre et je commence à me réveiller. Alors que mon esprit revient peu à peu à la surface, je me souviens qu'aujourd'hui je vais jouer. Ce soir, je serai sur scène. Je dois être prêt et je commence par passer mon corps en revue. Est-il disponible ?⁸⁷

La constitution de cette bibliothèque sensible, comparable à la « mémoire sensible »⁸⁸ que Stanislavski oppose à la « mémoire affective », a elle-même trois principales finalités : la reconnaissance de sa particularité, la possibilité de la transformer et son utilisation au plateau.

1.1.2.2 Désir du plateau

S'observer revient également à sentir les moteurs poussant l'individu à monter sur scène. Ces motivations intérieures peuvent se manifester de diverses manières : elles peuvent être intellectuelles, éthiques, psychologiques, mais elles doivent également être envisagées sous leur versant sensible.

Pour Oida et Gariat, nous pouvons dire qu'il est des motivations fondamentales pour être acteur, sans lesquelles la profession ne devrait pas être envisagée, et il en est d'autres qui, à l'inverse, sont absolument proscrites. Bien sûr, il s'agit là des motivations et contre-motivations correspondant à l'image qu'ils se font de l'acteur, et non pas à un état de faits qu'ils prétendent universel.

Dans son article « Former des hommes et des femmes libres », Philippe Adrien

86 « Observations » du 20 février.

87 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.15.

88 STANISLAVSKI, Constantin. *La formation de l'acteur* [1936], traduit de l'anglais par Élisabeth Janvier. Paris : Payot, 1990, p.172, pour cette citation et la suivante.

parle de trois qualités principales : « l'exigence, l'ardeur, le désir... »⁸⁹. Ce qui n'est pas sans rappeler ces propos rapportés par Giriat : « Si quand tu rentres sur scène tu n'as pas envie de sauter sur l'autre, c'est pas la peine de rentrer »⁹⁰. Derrière ces différentes propositions trône un maître mot : le désir. Mais le désir de quoi ? De la communication, du rapport à l'autre. Comme le sous-entendait la citation introductive de la présente recherche, le théâtre, pour Oida et pour Giriat, est fondamentalement communication, partage, échange. Par conséquent, l'acteur doit être à son image. Nous pourrions établir un parallèle avec de nombreuses théories théâtrales, dont celle de Brecht, qui proposait avant tout d'instituer un théâtre éminemment politique, un théâtre actif.

Mais pour nos artistes, avant d'être intellectuelle, la soif de communication doit avant tout être sensible. Autrement dit, « dialoguer, communiquer avec les autres et avec le public, je le sens physiquement en moi ». Le désir du plateau est avant tout une sensation physique. Pour sensibiliser ses élèves à cette idée, Giriat n'hésite pas à proposer à ses élèves d'entrer, individuellement, sur le plateau de la Comédie de Valence, avec pour seule consigne de venir se positionner dans l'espace en portant en eux leur soif de théâtre, face à un public constitué de Giriat et des autres élèves⁹¹. Un tel exercice rend compte de la pensée qu'être acteur n'est pas seulement une réalité théorique, mais aussi une réalité sensorielle à laquelle il est important de se confronter de la manière la plus pure qui soit. L'absence de consigne d'interprétation peut être analysée comme le refus de donner à l'acteur le moindre masque, la moindre excuse qui justifierait sa présence. Les élèves ont à trouver la justification de leur présence au plateau par le seul feu intérieur qui les anime.

Derrière une telle pratique se cache la crainte, ou plutôt le refus, d'une certaine forme de communication caractérisée par la seule nécessité d'attirer l'attention, une communication motivée principalement par le gain, c'est-à-dire le retour affectif, plutôt que par le désir de donner. Yoshi Oida écrit à ce sujet :

Pourquoi donc la communication avec autrui est-elle si importante ? Il se peut que mon caractère soit à l'origine de cette dernière préoccupation. Je ne parviens à me révéler que sur scène. Dans la vie, je n'ai pas le contact facile. Bref, peut-être le jeu est-il pour moi une sorte de thérapie me permettant de me décoincer. Il serait cependant mauvais de choisir le métier d'acteur pour compenser la nature insatisfaisante de la vie quotidienne.⁹²

89 ADRIEN, Philippe, « Former des hommes et des femmes libres », Josette Féral, *L'école du jeu*, p.144.

90 « Observations » du 27 mars, pour cette citation et la suivante.

91 Exercice auquel j'ai été confronté lors de ma formation.

92 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, pp.140-141.

Le théâtre, ou plutôt la pratique du théâtre, n'est pas ici envisagée sous son aspect thérapeutique. Judith Magre, actrice de profession, confiait le six mars 2012 sur France inter⁹³ : « c'est quand on en a assez d'être mal dans sa peau, d'être introvertie, y a un moment, c'est comme l'ennui, y a un moment où, finalement, l'ennui devient source d'énergie, on finit aussi par essayer de se débarrasser de tout ce qui vous fait mal, de tout ce qui vous inhibe, et puis on fait du théâtre ». Ici, nous remarquons que le mal-être est à proprement parler la « source d'énergie », le moteur de l'acteur. La scène est ainsi perçue comme l'espace libérateur où l'expressivité de l'acteur en quelque sorte comblera, ou rééquilibrera, le manque d'expressivité de l'individu profond.

Marie Richeux : Il est question dans ce texte de la vocation d'acteur de Yoshi Oida. Comment vous avez-vous senti la vôtre ?

Judith Magre : J'ai aucune vocation. Je n'étais absolument pas faite pour le théâtre, parce que moi je croyais que le théâtre c'était fait pour des gens, enfin quand j'étais petite, pour des femmes très belles très... faites pour ça, extraverties. Et moi j'étais timide, introvertie, moche comme un poux, et je me suis toujours vécu comme ça. Et donc je pensais que le théâtre c'était vraiment pas fait pour moi. Et puis peut-être que justement un jour je me suis devenue sorcière, faisons abracadabra, et faisons croire aux gens qu'on est ni moche ni tarte... alors moi, la conscience que j'ai de moi-même reste la même, mais j'ai fait illusion auprès d'un certain nombre de gens je crois.⁹⁴

Si effectivement l'expérience du plateau peut être vécue comme une thérapie, elle n'en reste pas moins, chez Judith Magre, une thérapie trompeuse, c'est-à-dire un tour de magie illusoire ne trompant que le public, puisque la libération thérapeutique n'est qu'éphémère, elle ne dure que le temps d'un spectacle et ne vient en rien modifier la configuration profonde de l'individu. Finalement, il s'agit peut-être d'une tentative vaine de « réparer la réalité »⁹⁵ où « les acteurs essaient de se transformer en l'être qu'ils aimeraient être par-dessus tout ». En définitive, le métier d'acteur est vécu comme un outil de compensation. Pour Yoshi Oida, il semble que le cheminement de pensée soit quelque peu inversé, dans le sens où l'acteur ne doit pas monter sur scène pour se décoincer, pour reprendre ses termes, mais il doit à l'inverse monter sur scène une fois décoincé.

Comment quelqu'un qui n'est pas épanoui dans la vie pourrait-il émouvoir sur scène ?
On ne peut espérer être bon sur scène qu'après avoir atteint un certain équilibre dans la

93 MAGRE, Judith, « Je déballe ma bibliothèque », *France Inter*, 06/03/2012, France Inter. [en ligne] < <http://www.franceculture.fr/emission-je-deballe-ma-bibliotheque-judith-magre-nous-lit-rediffusion-de-l-emission-du-06032012-2012> > Consulté le 03/02/2013.

94 *Idem*.

95 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.61, pour cette citation et la suivante.

vie. Je préfère les arts sains à ceux qui sont morbides.⁹⁶

Tout d'abord, un certain équilibre dans la vie, un certain épanouissement, donc une certaine libération de l'individu sont les conditions préliminaires au jeu de qualité, tel qu'il est pensé par Oida. Nous comprendrons pourquoi ultérieurement. Toutefois, retenons que cela implique, de la part du comédien, un travail libérateur profond, travail d'émancipation psycho-physique que nous étudierons dans notre 1.2, qui ne peut se faire sans une certaine connaissance de soi, et qui constitue une part fondamentale de l'enseignement de Yoshi Oida comme de Christian Gariat. En somme, le métier d'acteur n'est pas envisageable sans une transformation profonde de l'individu à tous les niveaux : « il devient évident que quelque chose doit changer »⁹⁷.

Un deuxième principe fondamental se trouve dans la citation précédente : celui des « arts sains ». Oida, comme Gariat, accordent tout deux une grande importance à la santé de l'acteur. Entendons nous sur la signification du mot « santé ». Pour eux, il s'agit d'une situation d'équilibre de l'individu, dans laquelle le capital vital de l'être est entretenu et conservé⁹⁸. Cela signifie qu'il existerait comme un interdit de jeu éthique, pour les acteurs suivant la voie d'Oida et de Gariat. Cet interdit concernerait toutes les formes « morbides » de théâtre, où l'acteur serait exploité dans toute sa fragilité. Il s'agit quelque part d'une charge à l'encontre, d'une part, d'un théâtre qui se construirait sur la fascination induite par le délabrement psycho-physique de ses acteurs, mais aussi, chez Gariat, à l'encontre de tout un pan stanislavskien du théâtre qu'il n'hésite pas à qualifier de dangereux du fait des implications psychologiques personnelles qu'il requiert :

C'est ce genre de mémoire, capable de faire revivre en vous les sentiments que vous avez éprouvé autrefois en voyant jouer Moskvine, ou à la mort de votre ami, que l'on appelle *mémoire affective*.⁹⁹

Finalement, nous avons pu constater combien le processus introspectif de connaissance incarnée de soi-même est à envisager dans une perspective particulièrement large, qui fait coexister, et même s'entremêler, sensations physiques et, pour ainsi dire, sensations mentales. Nous pouvons d'ores et déjà voir se dessiner les contours d'une certaine éthique théâtrale, au sein de laquelle être acteur n'implique pas seulement une orientation esthétique, mais engage une certaine conscience d'un chemin

96 Yoshi Oida, *L'acteur flottant.*, p.141.

97 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.110.

98 Ces notions feront l'objet d'un plus ample développement dans notre partie 1.3.

99 STANISLAVSKI, Constantin. *La formation de l'acteur*. p.171.

de vie intérieure, d'une voie de développement intime.

Nous pourrions établir alors que pour les artistes de notre corpus, se connaître soi-même revient quelque part à conscientiser l'état de son système cognitif, à comprendre – dans une certaine mesure – le langage à travers lequel ce-dernier appréhende le monde¹⁰⁰, son propre « paysage »¹⁰¹. Bien sûr, conservons à l'esprit le caractère intimement évolutif de cette connaissance : il s'agit peut-être finalement de prêter une oreille attentive aux sonorités si particulières de sa propre identité. Rapprochons à présent ce processus du *Stira-Stuka*, en constatant que l'acteur a à osciller entre une vision aussi précise qu'ouverte de lui-même, une vision justement orientée mais non arrêtée. Mais comment cette connaissance est-elle utilisée ?

Il semble que la suite du travail pour le pédagogue et l'acteur se déroule à la manière d'un diagnostic, comme pourrait l'induire ces propos de Christian Giritat qu'il prononçait après avoir écouté les retours de ses élèves quant à l'état leurs pratiques corporelles au cours des dernières semaines : « le docteur estime qu'il y a un petit problème à cet endroit là »¹⁰². Signalons bien sûr que s'il y a diagnostic, il y a nécessairement une grille de lecture particulière. Un thérapeute n'identifie les déséquilibres que par comparaison à un certain équilibre référentiel.

En somme, la connaissance incarnée de soi-même pourrait s'assimiler à une initiation au principe d'attention, ou encore, à l'établissement précis d'un état des lieux intime sans commencement ni fin. Nous pourrions désormais établir une analogie avec le travail du musicien, et considérer la connaissance de soi comme la simple reconnaissance de son instrument. L'étape suivante, indispensable pour entreprendre un travail de qualité, un travail profond, est la phase de l'accordage. Il s'agit finalement d'une mise en présence de l'acteur à lui-même, ce qui équivaut, chez Yoshi Oida et Christian Giritat, à une harmonisation du corps et de l'esprit.

1.2 - Harmoniser

Avant de rentrer dans l'étude des considérations philosophiques au sujet du

100 Signalons que ces constats n'ont pu être effectués qu'à la suite d'un long processus d'observation de terrain. Il serait certainement faux d'affirmer qu'il en est exactement de même chez Yoshi Oida qui, du fait de son âge avancé, ne gère pas de véritables formations sur de longues périodes. Notons cependant que, pour un stage de trois jours, l'acteur japonais prenait connaissance des CV de ses différents élèves afin d'adapter sa transmission au savoir et aux origines de ces-derniers.

101 OURY, Jean, *Création et schizophrénie*, Paris : Galilée, 1989, SERRA, Blandine, *Voyage vers l'art-thérapie*. Paris : Fabert, 2008, p.179.

102 « Observations » du 13 février.

corps/esprit, il pourrait être pertinent de comprendre l'enjeu premier de ce travail à travers l'analyse de la citation suivante :

Les acteurs invités ont rappelé qu'il ne faut pas apprendre à sentir (André Wilms) mais à dire, il faut apprendre à exprimer une pensée et non un sentiment (Knapp).¹⁰³

Cette position est, dans une certaine mesure, en totale contradiction avec la position avancée par Oida et Giriat. D'une part, ainsi que nous l'avons démontré en 1.1, l'éveil de l'acteur à sa sensibilité est le socle sur lequel s'érigera toute pratique théâtrale. D'autre part, pour « exprimer », pour « dire », il est impératif au préalable qu'il existe une véritable circulation entre la vie intérieure et la vie extérieure de l'acteur.

Dans la calligraphie traditionnelle japonaise, on utilise un pinceau pour tracer des lignes noires sur une feuille de papier blanche. Et alors apparaît le sens. Le papier blanc ne dit rien en lui-même. Ce n'est qu'avec la présence des traces noires que le sens se distingue. Le blanc n'a de sens que grâce au noir. De même, sans la présence du blanc, le noir ne crée aucun sens.

Mais si le papier est sale, le sens ne peut pas apparaître. Trop de crasse et de poussière rendent les coups de pinceaux plus difficiles à lire. C'est la même chose quand vous jouez. Il ne suffit pas que vous soyez ce que vous êtes tous les jours ; il vous faut purifier votre existence, pour que l'on puisse clairement comprendre ce que vous communiquez.¹⁰⁴

La clarté de cette communication intérieure/extérieure est à l'image du processus calligraphique : il exige au préalable une purification, un nettoyage, sans lesquels l'acteur ne peut pas efficacement exprimer. Ce processus purificateur, aussi religieux et mystique soit-il au premier abord¹⁰⁵, n'est autre en vérité qu'une recherche de la présence. Francisco Varela décrit cet état de présence de la manière suivante : « En fait, le corps et l'esprit sont rarement coordonnés ensemble. Du point de vue du bouddhisme, nous ne sommes pas présents »¹⁰⁶.

Cette présence entrera bien sûr en lien avec les notions d'expressivité, puisque pour Oida, la fascination générée par certains acteurs trouve sa source dans la circulation profonde qu'il peut exister entre l'intérieur et l'extérieur de l'acteur.

Sur scène, si l'acteur parvient à se mettre en contact avec le feu existant dans son corps, le public peut alors partager cette énergie. Il nous faut être comme un volcan, capable de laisser notre énergie faire éruption dans le monde. Le feu intérieur est lié à la présence de l'acteur.¹⁰⁷

103 Josette Féral, « L'École : un obstacle nécessaire », *L'école du jeu*, p.23.

104 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.30.

105 Chez Yoshi Oida, il l'est, mais sur une tonalité très orientale sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

106 Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, p.54.

107 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.16.

Dès lors, attachons-nous à comprendre ce que représentent réellement pour Oida et Giriat ces notions si controversées de corps et d'esprit, et étudions les chemins qu'ils empruntent pour parvenir à réunir ces deux entités.

1.2.1 Penser les rapports du corps et de l'esprit

Depuis Descartes, la question maîtresse de la philosophie occidentale est de savoir si le corps et l'esprit sont une ou deux substances distinctes [...] et ce qu'est leur relation ontologique.¹⁰⁸

La position avancée par les artistes du corpus est assez particulière, en ce qu'elle ne reprend ni l'hypothèse cartésienne qui fait de l'esprit et du corps deux substances séparées, ni l'hypothèse moniste qui considère que ces deux substances ne sont en réalité qu'une.

Leur pensée, bien que différentiable à un certain degré, rejoint plus fondamentalement la proposition suivante :

Bien que linguistiquement on distingue le corps du mental, en réalité il n'y a pas de différence : le corps est riche en neurones qui « pensent » et envoient des messages, juste comme le mental agit de manière « corporelle », digérant, absorbant et éliminant les expériences de vie. Dans ce livre, la complétude est représentée par le terme « corps-mental ».¹⁰⁹

L'idée maîtresse que nous allons explorer repose sur la notion profonde d'interdépendance du corps et de l'esprit, de relation en chiasme, où chaque variation de l'un entraîne nécessairement une compensation de la part de l'autre. Nous n'aborderons pas, par souci de concision, la spirituelle question de l'âme. Notons seulement que chez Oida, l'âme endosse toutes les qualités que nous attribuerons ici à l'esprit, tel qu'il est pensé chez Merleau-Ponty comme chez Giriat, mais qu'elle possède également un autre versant qu'il faudrait rattacher aux spiritualités bouddhistes.

Clarifions également notre vocabulaire. Dans la citation précédente, Sebastian Pole utilise le terme de « mental » là où, par souci de correspondance avec les théories de Maurice Merleau-Ponty, nous utiliserons le terme d'« esprit ».

108 Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, p.59.

109 POLE, Sebastian. *Une vie de qualité grâce à l'ayurvêda : trouver sa voie vers la santé parfaite*, traduit de l'anglais par Antonia Leibovici. Paris : Guy Trédaniel, 2012, p.12.

1.2.1.1 Relation en chiasme

Au sein de son *Dictionnaire Merleau-Ponty*, Pascal Dupond écrit :

Le rapport du corps et de l'esprit ne relève ni du dualisme ni du monisme : l'esprit ou la conscience débordent le corps phénoménal, émergeant dans l'invisible. Il y a là un certain dualisme, incontestable. Mais ce dualisme ne signifie pas deux substances : il signifie seulement un certain porte-à-faux de la signification pointant hors de la masse du visible. Il signifie un certain écart par rapport à un niveau où âme et corps se recouvrent. De même ce dernier niveau ne signifie pas monisme [...]. Le corps, l'esprit n'est ni premier, ni second – ceci à la fois contre monisme et contre dualisme.¹¹⁰

La position du philosophe, en se démarquant des conceptions monistes et dualistes, laisse la porte ouverte à tout un questionnement sur la complexité des relations qu'entretiennent le corps et l'esprit. Si le corps et l'esprit ne sont ni séparés, ni réductibles à une seule et même substance, quel rapport entretiennent-ils exactement ?

Cette interrogation, pour Francisco Varela, n'a pour ainsi dire aucun sens. Pour le cognitiviste, il est vain de tenter de définir une constante de relation entre le corps et l'esprit, pour la simple raison qu'il n'y aurait pas une relation entre ces deux substances, mais plusieurs modalités de relation¹¹¹; modalités fluctuant sans cesse au cours de l'existence, et pouvant être transformées volontairement par certaines pratiques – en particulier les pratiques spirituelles bouddhistes, dont il est un fervent connaisseur. Ainsi, sans grande surprise, nous nous écartons petit à petit d'une pensée classique occidentale du corps et de l'esprit s'appuyant sur « une différence substantielle (Descartes), [une] impossible action mutuelle (Malebranche) ou [un] conflit (Freud) »¹¹².

Continuons notre réflexion, et constatons que, si nous avons clairement identifié l'existence de deux substances aux relations variables, nous ne connaissons toujours pas les rôles de chacune d'elle. Éric Marié, professeur en médecine chinoise à la faculté de médecine de Montpellier, écrit à ce sujet :

Dans la vie humaine, le corps ne peut fonctionner sans l'impulsion de l'esprit et l'esprit ne peut être considéré que dans le contexte du fonctionnement corporel.¹¹³

110 DUPOND, Pascal. *Dictionnaire Merleau-Ponty*.

111 « La réflexion théorique n'a pas à être privée d'attention et d'ancrage corporel. L'assertion élémentaire de cette approche graduelle de l'expérience humaine est que la relation ou la modalité corps/esprit, loin d'être simplement fixée et donnée, peut être fondamentalement modifiée », Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, p.60.

112 MARIÉ, Éric. *Précis de médecine chinoise : histoire, théories fondamentales, diagnostic et principes thérapeutiques*. Labège : Dangles, 2008, p.80.

113 *Op. cit.*, p.85.

Afin de clarifier notre compréhension de cette citation, recourons à l'usage d'une métaphore convenue : le corps est un véhicule dont l'esprit est le conducteur. Yoshi Oida écrit également que « le corps est reconnu comme un objet qui porte l'esprit »¹¹⁴. Néanmoins, établissons d'ores et déjà qu'il serait plus juste, et nous comprendrons prochainement pourquoi, de comparer le véhicule corporel à un cheval, par exemple, plutôt qu'à une machine ; cette dernière n'ayant, contrairement à l'animal, aucune intelligence.

Nous pouvons désormais entrevoir quelle sera la recherche d'Oida et de Giriat : réunir harmonieusement le corps et l'esprit – d'où l'idée de *training* pour un acteur uni. Plus précisément, l'harmonie semble pouvoir se définir ainsi : l'esprit demande sans contraindre et le corps répond sans rechigner. Mais, comme le rappelle Oida, « l'union harmonieuse de concepts mentaux et de sensations physiques n'est pas une chose simple à obtenir »¹¹⁵.

Théâtralement, la perturbation des relations du corps et de l'esprit, de l'extérieur et de l'intérieur, génère des situations de cet ordre ci :

Souvent les acteurs construisent de solides vies intérieures, mais parfois ils oublient (ou ne sont pas capables) de créer une forme extérieure claire. Il arrive que le metteur en scène dise : « Là, je voudrais que tu sois triste » et que l'acteur proteste alors qu'il ressent vraiment l'émotion et que sa tristesse est incroyablement forte. Ce à quoi le metteur en scène réplique : « D'accord, d'accord, mais je ne vois rien ! » C'est un problème classique.¹¹⁶

De même, nous pourrions établir un parallèle intéressant entre ce constat et le retour d'une élève de Giriat. Suite à l'exécution d'une chorégraphie de Bagouet, l'étudiante proposait d'établir une distinction entre des chorégraphies « mécaniques »¹¹⁷ et des chorégraphies « animées par quelque chose à l'intérieur ». Si le « quelque chose » intérieur ne surgit pas, le germe de l'émotion n'est pas transmis. Il stagne pour ainsi dire au sein même de l'interprète. Ceci donne sens aux paroles suivantes de Christian Giriat : « Vous habitez votre corps [...] S'il n'y a personne, ça ne répond pas »¹¹⁸. Autrement dit, si l'esprit n'est pas justement posé sur le corps, de telle sorte à ce que les deux substances soient profondément connectées, le corps sera dans l'incapacité de transmettre clairement les informations de l'esprit. Finalement, nous allons faire face,

114 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.58.

115 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.34.

116 *Op. cit.*, p.42.

117 « Observations » du 20 mars, pour cette citation et la suivante.

118 « Observations » du 13 février.

une fois de plus, à la pensée selon laquelle un juste rapport à soi-même est indispensable si l'on veut justement communiquer avec autrui – et la communication étant au cœur du processus théâtral chez nos artistes, une telle démarche est tout à fait cohérente.

Avant d'étudier les moyens mis en œuvre par Oida et Girit pour réunir le corps et l'esprit, tâchons de définir l'objectif, l'idéal, d'une telle démarche.

1.2.1.2 Laisser Agir, pour une éthique de la confiance

Au cœur de l'harmonie du corps et de l'esprit repose une notion capitale pour nos artistes : celle du laisser-agir. Véritable éthique de la confiance, il est la conséquence d'une pacification de l'esprit, d'un apaisement de sa nature organisatrice et dirigiste, d'où l'appellation de « laisser agir ».

Quand l'esprit est excessivement dominateur, pour reprendre les termes de Christian Girit, l'individu « passe en force »¹¹⁹. Nous pourrions établir certaines analogies entre ce déséquilibre et certaines mesures législatives permettant à l'exécutif d'établir certaines lois sans écouter l'avis du parlement. Il se traduit généralement, concrètement, par l'omniprésence de l'intellect, par la présence au cours du travail de micro-temps de réflexions récurrents qu'il est nécessaire, pour Girit, de court-circuiter. Ainsi, le vingt-sept mars, le pédagogue demande à une élève exécutant à grande vitesse la chorégraphie de Bagouet : « Pourquoi, quand ça va vite, ça ne marche pas ? Qu'est-ce que tu te dis à ce moment là ? »¹²⁰ Ce-faisant, Girit semble sous-entendre que les difficultés rencontrées par l'élève sont dues, principalement, à une sorte d'incapacité de son esprit à dialoguer sereinement avec son corps ; ce qui ne peut qu'aboutir à une exécution saccadée, rugueuse et épuisante et de la partition chorégraphique.

Le laisser agir, au contraire, est une forme de libre expression de l'intelligence du corps. Car, pour Oida comme pour Girit, le corps est intelligent, plutôt cheval que machine. Comment justifient-ils un pareil positionnement ?

Par de multiples arguments. Jetons un sort aux deux principaux. Le premier consiste à démontrer l'existence de certains mécanismes physiques s'effectuant à l'insu du contrôle intellectuel, à l'insu de l'esprit.

Le professeur Motoyama me montra ensuite plusieurs photographies. On y voyait des mains humaines, avec des rayons de lumière rose ou bleue partant du bout des doigts ;

119 « Observations » du 20 février.

120 « Observations » du 27 mars, pour cette citation et les suivantes.

Il poursuivit : « Que faites-vous quand vous avez un mal de dents ou d'estomac ? Ne couvrez-vous pas de la main cette partie du corps ? Inconsciemment, nous savons que nous pouvons réduire la souffrance par ce geste.¹²¹

Typiquement, l'apposition des mains pour soulager la douleur est une pratique humaine témoignant de cette intelligence corporelle.

Le deuxième argument concerne quant à lui la reconnaissance et la sensibilisation à une certaine mémoire corporelle, avec laquelle il est important d'apprendre à travailler. Le treize février, lorsque les élèves sont invités à exécuter à nouveau l'enchaînement de Masunaga, Giriat dit : « laissez revenir »¹²², « faites confiance à votre mémoire corporelle », « quelque chose s'est imprimé en vous ». Il s'agit donc véritablement de laisser se déployer, de laisser jaillir des souvenirs corporels, et non pas de travailler à se rappeler mentalement des positions. Nous pourrions tracer un parallèle entre la pensée d'Oida et de Giriat et celle de Lecoq : « Le corps sait des choses que la tête ne sait pas »¹²³.

Toutefois, le laisser agir ne se réduit à la seule expression du corps, mais il est également la libre expression de l'environnement avec l'individu. Quand les élèves se couchent durant un cours de Feldenkraïs, Catherine Crochet leur soumet l'idée de laisser le sol les porter plutôt que de se maintenir sur le sol¹²⁴. Il s'agit finalement, pour l'esprit, de l'acceptation d'une certaine passivité, ou plutôt d'une meilleure¹²⁵ répartition des tâches. Cela semble comparable à une forme de rééquilibrage par l'apaisement du versant actif de l'individu. De plus, comme nous aurons l'occasion de le constater, ce travail collectif est également source de puissance pour l'acteur, car ce-dernier n'est plus simplement un esprit agissant avec ce qu'il se croit capable d'accomplir, mais il est un esprit doté d'un corps épaulé par un environnement ; il devient, de fait, considérablement plus vaste. Finalement, nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle le laisser agir est un travail de confiance avec une entité intelligente plus vaste, qu'il serait peut-être habile de comparer à la notion d'énergie, de Qi en médecine chinoise, selon la définition suivante du professeur Marié :

Au sens large, le Qi évoque un élément fondamental dans la constitution de l'univers, à l'origine des énergies et substances présentes dans la nature, capable de produire

121 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.152.

122 « Observations » du 13 février, pour cette citation et les suivantes.

123 CARASSO, Jean-Gabriel. « Jacques Lecoq : Vers une école de tous les théâtres », Josette Féral, *L'école du jeu*, p.184.

124 « Observations » du 20 février.

125 Par « meilleure » nous entendons plus économe, plus ergonomique : optimale en quelque sorte.

chaque chose par ses mouvements et ses transformations.¹²⁶

Un exercice¹²⁷, issu du spectacle *Four seasons restaurant* de Romeo Castellucci est l'emblème idéal de notre démonstration. Les élèves, disposés en cercle à distance d'un bras environ les uns des autres, doivent lever et s'attraper les mains simultanément, les yeux fermés, en respectant une forme de « laisser agir ». L'énonciation même de l'exercice soulève une première et au combien légitime interrogation, « Comment peut-on se toucher les mains en même temps si l'on ne se voit pas ? », à laquelle l'expérimentation ne tarde pas à répondre. Alors que les élèves s'essayent à la ronde de Castellucci, je partage avec Christian Gariat une citation de Barba qui me vient à l'esprit, « Pour l'acteur, l'énergie est un *comment*, et non un *quoi* »¹²⁸, et lui de me répondre : « Encore faut-il lui faire confiance ». Car effectivement, les difficultés rencontrées par les élèves naissent, selon Gariat, du contrôle exercé par l'esprit de ces-derniers. En cherchant à « aller à la forme », l'esprit « grille les étapes », néglige le processus, perd toute connexion avec les informations que lui communique le corps. C'est pourquoi Gariat dit de cette exercice qu'il est un travail « d'ouverture des sens » ; il invite à écouter son propre corps et son environnement, à sentir les messages énergétiques circulant entre les individus et pouvant amener ces-derniers à accomplir un mouvement d'ensemble précis. L'élève dubitatif cité précédemment dira après expérimentation qu'il parvenait à « sentir les mouvements que faisaient les trois autres [élèves] ». Remarquons en outre que le même exercice a été effectué les yeux ouverts avec des résultats bien moins probants. Peut-être les yeux sont-ils associés plus particulièrement au versant actif de notre esprit ? Retenons cette formule du pédagogue : « En regardant on est plus aveugle ».

Il est intéressant de relever que le travail de laisser agir est assimilable à un travail de disponibilité, d'ouverture, à ses partenaires dans un premier temps, et comme nous l'analyserons en 2.3, au public lui-même.

Après toutes ces considérations, qu'en est-il de l'esprit ? Si effectivement le laisser agir tend à calmer son aspect dirigiste, son rôle n'en reste pas moins essentiel. Il semble finalement qu'un pareil travail l'amène à endosser deux rôles aux polarités complémentaires : celui d'observateur, de garant de l'éveil de l'individu, et celui de maître de l'impulsion, d'accompagnateur. L'esprit doit agir selon les circonstances, selon

126 Éric Marié, *Précis de médecine chinoise*, p.93.

127 « Observations » du 27 mars pour les citations suivantes.

128 BARBA, Eugenio. *Le canoë de papier : traité d'anthropologie théâtrale* [1994], traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria. Saussan : L'Entretiens, 2004, p.89.

les informations dont il dispose, et non pas de manière détachée, inattentive¹²⁹.

À présent que nous pouvons asseoir l'idée que le laisser agir est en réalité une clef de travail avec le monde lui-même, nous sommes en mesure de constater combien de telles conceptions font échos aux enseignements de Claude Régy. Au cours d'un exercice précédant la ronde de Castellucci, deux élèves ont proposé un court travail dont voici la trame : les deux acteurs sont à deux angles opposés du plateau, peu à peu ils se rapprochent, puis s'agrippent sauvagement et se roulent au sol comme s'ils tentaient de ne faire plus qu'un, puis ils se relèvent, se séparent et marchent indépendamment dans l'espace en laissant jaillir le premier extrait de texte qu'il leur vient à l'esprit. Lors des retours, Christian Gariat dit à l'un d'eux : « Ta parole n'a pas été forcée , tu l'as laissée s'épanouir [dans l'espace] ». En faisant référence à « une parole sortant d'un souffle », « une parole qui tombe dans un grand puits, un grand canal », il est évident que Gariat renvoyait implicitement au travail de Régy. Et pour cause, car le principe de laisser agir, en nourrissant la passivité de l'individu, c'est-à-dire sa capacité d'accueil, fait de l'acteur un simple intermédiaire, un maillon, un espace de transition où l'esprit n'interfère que très peu avec la libre circulation de l'énergie. Toutefois, l'utilisation du laisser agir en matière de création différera considérablement entre Régy et Oida principalement¹³⁰.

Maintenant que le principe de laisser agir est clairement identifié, attachons-nous à comprendre les moyens mis en œuvre par les artistes de notre corpus pour permettre l'harmonisation du corps et de l'esprit.

1.2.2 Trois régulations

Mais pourquoi les acteurs ne sont-ils pas tous aussi fascinants à regarder ? Il n'y a pas de réponse claire à cette question, mais j'ai remarqué que, dans de nombreux cas, des complexes et les blocages semblent provenir du contrôle intellectuel des acteurs ainsi que de leurs émotions (positives et négatives) et empêchent l'énergie de sortir. Se pose alors la question : comment se débarrasser de ces barrières intellectuelles et émotionnelles ? [...] Faire régulièrement travailler son corps est donc peut-être une façon de libérer l'énergie, de la rendre plus accessible à l'acteur est donc plus visible au public.¹³¹

Selon Yoshi Oida, il existe un lien étroit entre la fascination exercée par les acteurs et l'état de leur propre santé psycho-physique. Effectivement, les déséquilibres internes générant des blocages, ils nuisent à la libre circulation de l'énergie au sein de

129 Ces notions seront capitales dans le travail d'improvisation mené par Yoshi Oida ; nous en reparlerons dans la partie suivante.

130 Nous y reviendrons en 2.2.

131 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.16.

l'individu, donc à la liberté de ce-dernier, et entravent par conséquent toute possibilité d'harmonisation du corps et de l'esprit. De fait, Christian Giritat et Yoshi Oida vont employer un certains nombres de pratiques destinées à rééquilibrer l'acteur ; des pratiques, pour reprendre un terme de Barba, « d'hygiène psycho-physique »¹³².

Les trois régulations que nous sommes parvenues à identifier, si nous les analyserons séparément par souci de clarté, sont en réalité strictement inséparables. Il semble que chaque exercice travaillant sur le corps agisse également, d'une manière certes moins prononcée, sur l'esprit, et *vice versa*, ce qui ne peut surprendre si l'on se remémore nos propos quant à la relation en chiasme du corps et de l'esprit. Cependant, il s'agira de comprendre ici les spécificités de chaque exercice en fonction de leurs objectifs principaux.

Par ailleurs, le terme même de « trois régulations » fait référence à une pratique observée le treize février à Valence. Ce jour-là, la première partie de la séance débute par un « scanner », que l'on rattachera au processus de connaissance de soi analysée en première partie, suivi par l'enchaînement de Masunaga, comparable à une régulation du corps par le souffle, et se conclue par une méditation, comparable à une régulation de l'esprit par le souffle. Le processus que nous allons explorer s'apparente, en quelque sorte, au cœur du *training* en ce qu'il prépare, pour Oida, à la représentation, et pour Giritat, au travail de formation.

Enfin, il est entendu que les analyses qui vont suivre s'attacheront à saisir l'essence des pratiques, et non pas à énumérer les exercices proposés par les artistes du corpus. Car, ainsi que semble l'insinuer Yoshi Oida en introduction de *L'acteur rusé*, l'exercice n'est en rien premier, la clef réside plutôt dans la manière d'accomplir l'exercice. Cette pensée est en lien avec la conception de la pédagogie entretenue par Moshé Feldenkraïš, dont nous constaterons en 1.3 l'influence qu'il a eu sur le *training* de nos artistes : « Les conceptions de Feldenkraïš rejoignent les théories de l'apprentissage qui affirment que la manière d'enseigner compte plus que la matière enseignée »¹³³.

132 PRADIER, Jean-Marie. « Eugenio Barba : l'exercice invisible », Carol Müller, *Le training de l'acteur*, p.70.

133 HOUAREAU, Marie-José. « Enrichir et développer l'image de soi ». Annexe n°3, pp.144-148 du mémoire.

1.2.2.1 Régulation du corps

Le travail du corps, pour Christian Giritat, est primordial¹³⁴. Comprendons pourquoi, et demandons nous également en quoi, selon lui, ce n'est ni du sport, ni de la gymnastique, mais quelque chose de bien différent.

Pour le pédagogue, il est clair que la régulation du corps n'est pas conçue pour accroître les capacités physiques des acteurs, lesquels ne peuvent être assimilés à des athlètes¹³⁵. D'ailleurs, le vingt février, Catherine Crochet me faisait part d'une problématique montante liée à la vision sportive du corps de la part de ses jeunes élèves, laquelle s'articulerait autour des notions de performance. Pour Giritat il en va tout autrement : travailler le corps revient à ouvrir les sens¹³⁶, c'est-à-dire, plus fondamentalement, à ouvrir le corps à la conscience. Le but pour l'acteur est de se ré-investir globalement, donc de se rendre disponible. Alors le corps pourra agir en pleine conscience, sans force, laquelle est utilisée, selon Crochet, lorsque les mouvements sont trop volontaires, c'est-à-dire trop déconnectés.

Si l'intention d'emplir le corps de la conscience est la même chez les deux artistes de notre corpus, nous pouvons constater que les chemins empruntés divergent quelque peu.

Pour Yoshi Oida, le travail consiste plus particulièrement en une purification du corps, et l'approche se fait sous un angle, appelons-le ainsi, énergétique. Les blocages physiques étant perçus comme des freins à la circulation de la conscience, le but des pratiques de régulation va par conséquent être le « dépoussiérage »¹³⁷ de l'individu. À l'occasion du stage, Oida nous a proposé un enchaînement shintoïste dont le processus relève précisément de cette démarche de purification. Il consiste, à quelques nuances près, en trois répétitions d'un cycle de trois mouvements :

- le premier s'effectue jambe gauche à l'arrière, le pied à 45° environ, jambe gauche à l'avant, pied dans la continuité de la jambe, et consiste à envoyer les bras et plus particulièrement les poignets vers l'avant en criant « issa », puis à les renvoyer vers les épaules en prononçant « iessa » ; du fait de la vivacité des mouvements, il s'agit en quelque sorte d'une mise en circulation de l'énergie du corps.

- le deuxième mouvement s'effectue mains jointes en croix l'une sur l'autre, les

134 « Observations » du 13 février.

135 « Observations » du 20 février.

136 « Observations » du 20 février pour ce constat et les citations suivantes.

137 Propos tenus lors du stage du 11 au 13 mars 2013, à Paris, organisé par la compagnie Trama.

paumes de main se font face et sont espacées de quelques centimètres, et consiste à secouer vigoureusement les mains en visualisant une poussière s'échapper du corps ; il s'agit concrètement de la phase de dépoussiérage.

- le dernier mouvement s'effectue mains jointes quelques centimètres en dessous du nombril, au niveau du point d'entrée de l'énergie dans le *hara*, le point de « la mer de l'énergie », *Qì Hai*¹³⁸, paumes vers le ciel, doigts posés les uns sur les autres et les pouces joints au niveau de la pulpe, et consiste à visualiser l'énergie blanche pénétrant au cœur du *hara* ; il s'agit de la phase nourricière de la régulation.

En somme, les trois notions clefs à retenir de l'enchaînement sont : la mise en circulation, le dépoussiérage, et le remplissage. Dans le travail de Christian Gariat, nous retrouvons de pareilles notions, mais elles ne sont pas abordées sous l'angle énergétique. Il ne s'agit plus de remplacer une énergie viciée par une énergie pure, mais plutôt de d'éveiller certaines zones du corps à la conscience par leur mise en mouvement. À titre d'exemple, l'enchaînement de Masunaga, s'il travaille effectivement sur l'étirement des méridiens énergétiques d'acupuncture, sera plus présenté comme un outil favorisant l'éveil du corps que comme un outil de purification du corps. Toutefois, la visée reste la même, puisque le but est de créer un espace intérieur au sein duquel la conscience puisse librement circuler.

Une des particularités du travail d'Oida et de Gariat va être de postuler que la seule mise à disposition du corps serait partielle, et qu'elle doit être, logiquement, suivie d'une mise à disposition de l'esprit : « Vous savez que votre corps doit être propre et frais, mais votre esprit a lui aussi besoin d'être nettoyé »¹³⁹.

1.2.2.2 Régulation de l'esprit

Chez les êtres humains, la surface physique recèle beaucoup à l'intérieur. Ce que l'on voit est sous-entendu parce ce qu'on ne peut pas voir. Pour cette raison, il ne faut pas commettre l'erreur d'entraîner seulement ce qui est visible à la surface. Cela ne marche tout simplement pas. Si on veut obtenir une belle fleur, il faut se concentrer sur l'arrosage des racines de la plante et accompagner la tige dans sa croissance. De la même façon, si on désire avoir un corps harmonieux et une belle présence scénique, il faut se préoccuper de son être intime.¹⁴⁰

L'esprit, comme vu précédemment, est idéalement cette force donnant l'impulsion

138 « CV 6 Acupuncture Point - Qì Hai – Conception Vessel Meridian », *Yin Yang House*.

< <http://www.yinyanghouse.com/acupuncturepoints/cv6> > Consulté le 27/03/2013.

139 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.30.

140 Yoshi Oidai, *L'acteur invisible*, p.85.

au corps. Il est le moteur qui donne aux mouvements leur justesse, et dont Oida dit : « On ne remarque pas sa présence, seulement son absence »¹⁴¹. Il semble que son déséquilibre puisse s'exprimer selon deux modalités différentes : s'il est excessivement présent, les mouvements seront soit trop volontaires, pour reprendre l'expression de Crochet citée précédemment, et donc désincarnés, tandis que s'il est absent, ailleurs les mouvements seront mécaniques et inexpressifs. Nous distinguerons en conséquence deux axes principaux de recherche dans la régulation de l'esprit.

Le premier peut être interprété comme un travail de relâchement du mental, et semble donc particulièrement bénéfique en cas de situation d'excès de contrôle de la part de ce-dernier. Pour reprendre une formule de Giriat : « Faut plus se prendre la tête, faut y aller »¹⁴². Dans les faits, nous pourrions interpréter les exercices du pédagogue de la manière suivante : pour que l'esprit libère le corps, il faut l'épuiser, le forcer à lâcher. Cela se traduit par la montée en puissance du corps face auquel l'esprit sera contraint de céder du terrain, une révolution intime en quelque sorte. Concrètement, ce processus s'est traduit, le vingt-sept mars, par l'exécution, en boucle et à grande vitesse, par deux élèves, de la courte chorégraphie de Bagouet. Au cours de l'exercice, Christian Giriat répétait : « Allez-y réfléchissez pas », « Il va falloir du courage », « C'est votre partition », « Allez on libère on libère on libère ». Du courage, d'une part, parce qu'une des caractéristiques d'un esprit excessif semble être sa ténacité, sa puissance, et son adoucissement nécessite un passage en force, d'où les encouragements de la part de Giriat au cours du travail. Par ailleurs, nous pouvons constater l'importance que prend ici la partition chorégraphique, qui devient en quelque sorte le point d'appui du corps, un ancrage qui permet à l'élève de ne pas abandonner. Cet exercice, semblable à un rituel libérateur, a été accompli dans ce cas précis spécifiquement pour répondre aux besoins des élèves au plateau, mais les principes se retrouveront dans de nombreux exercices nécessitant un lâcher-prise mental.

Le deuxième axe de recherche explore quant à lui les facultés de concentration de l'esprit. L'objectif n'est donc plus un apaisement du mental, mais plutôt son ancrage, son retour au temps présent. Pour Oida comme pour Giriat, le principe va consister à « apprendre à relâcher sa concentration pour la libérer »¹⁴³. Il ne s'agira donc pas de ces pratiques proposant aux individus de fixer leur attention sur un élément donné, à la manière d'une ancre, mais plutôt d'exercices visant l'acceptation d'une certaine agitation

141 *Op. cit.*, p.160.

142 « Observations » du 27 mars.

143 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.59.

mentale. Cependant, la reconnaissance du flux des pensées doit être associée à un statut d'observateur pur : autrement dit, l'individu ne doit pas s'attacher aux pensées – Catherine Crochet invite les élèves à accepter les premières sensations et laisser passer les idées¹⁴⁴. L'élève doit seulement constater la présence des pensées, et les laisser disparaître. Une telle démarche se traduit, assez traditionnellement, par le recours aux méditations. S'il s'agit d'un travail de l'esprit, il s'effectue chez Giritat mains jointes, afin d'« être en contact avec soi-même »¹⁴⁵. L'ancrage corporel est primordial, peut-être parce qu'il est le garant d'une certaine entéité du travail. Enfin, remarquons que si le travail invite l'esprit à se re-déposer sur le corps, et participe donc au projet de réunification intime, il a également été pratiqué dans la compagnie de Brook comme une méthode de réunification du groupe d'acteurs. Ces-derniers initièrent la pratique des cercles de silence en Afrique et la poursuivirent lors des tournées, avant les représentations, car elle permettait efficacement de recréer l'unité de groupe et d'extraire l'esprit des préoccupations quotidiennes pour le ramener au temps présent¹⁴⁶.

1.2.2.3 Régulation du et par le souffle

La dernière régulation possède un statut pour le moins intermédiaire, dans le sens où elle est à la fois une régulation comme les autres ainsi qu'un outil permettant la régulation du corps et de l'esprit. Pour Catherine Crochet, « tout travail commence par l'observation de la respiration »¹⁴⁷.

Pour Christian Giritat, il est clair que garder la conscience de l'inspiration et de l'expiration revient simplement à garder les fondamentaux, les bases de la pratique théâtrale¹⁴⁸. En ceci, cette conscience est le point d'attention par excellence qu'il convient de mobiliser en de nombreuses occasions. La respiration est un principe actif – lors de l'enchaînement de Masunaga, par exemple, Giritat dit : « L'étirement ne se fait pas dans l'intention d'étirer, l'étirement se fait par la respiration »¹⁴⁹ - mais elle est également un repère permettant de surmonter certaines inhibitions, notamment la gêne lorsque deux élèves entrent pleinement en contact¹⁵⁰.

144 « Observations » du 20 février.

145 « Observations » du 13 février.

146 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.168.

147 « Observations » du 20 février.

148 « Observations » du 13 février.

149 « Observations » du 20 février.

150 « Observations » du 13 février.

Après analyse, il semble que deux caractéristiques du phénomène respiratoire semblent accréditer un pareil statut.

Tout d'abord, force est de constater qu'il est le *medium* par excellence reliant le corps et l'esprit, en ce qu'il est la seule capacité physiologique vitale aisément contrôlable. De fait, il est un espace de choix de réunification du corps et de l'esprit. À ce propos, il est intéressant de relever que quand Giriat propose de « passer par le souffle pour poser la conscience », Yoshi Oida écrit que les exercices respiratoires permettent d'« accéder au monde inconscient de l'esprit »¹⁵¹. Ainsi, cet élément peut être pensé à la fois comme point d'ancrage du corps et de l'esprit et à la fois comme outil d'exploration de ces deux substances.

La deuxième caractéristique du phénomène respiratoire est la suivante : si le souffle unit le corps et l'esprit, il unit également l'individu à l'espace. Il s'agit d'un constat, aux premiers abords, purement biologique. Nous savons effectivement que transitent par les poumons l'air frais riche en oxygène et l'air transformé riche en dioxyde de carbone, ce qui en fait l'espace d'échange principal du corps humain. Dans le travail de régulation du souffle, le premier objectif, qui ne peut que faire échos aux enjeux du laisser agir, va consister à non plus respirer, mais à « [se] laiss[er] respirer »¹⁵². Autrement dit :

Quand on « insuffle » de l'air dans le corps, on ne doit pas avoir l'impression de « téter » ou de « happer » ; mais au contraire, s'imaginer qu'il y a là dehors un vaste et généreux monde d'énergie qui fournit de l'air en abondance. On le « reçoit », on ne le « prend » pas.¹⁵³

Ce travail peut se concrétiser par une pratique commune chez Giriat et Oida qui consiste à imaginer le corps comme un scaphandre dans lequel l'eau monte peu à peu, en ayant à l'esprit que « l'eau c'est aussi notre respiration ». Se noue ainsi une relation très intime entre la perception de l'intérieur de l'acteur et la perception de l'extérieur, comme si les deux espaces n'étaient plus séparés que par la peau, le scaphandre, mais que le contenu des deux était de même nature. Chez Yoshi Oida, et nous aurons l'occasion d'y revenir longuement en 2.2, l'espace est à entendre dans un sens plus large encore.

Il existe un vieux dicton selon lequel : « Les gens ordinaires respirent par la poitrine, les sages respirent par le *hara* et la personne entraînée respire par les pieds. »

151 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.119.

152 « Observations » du 3 avril, pour cette citation et la suivante.

153 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.123.

L'acteur, « personne entraînée » au même titre que le pratiquant des arts martiaux selon Yoshi Oida, doit donc chercher à respirer par les pieds. Cela signifie en vérité qu'il doit visualiser au cours de l'acte respiratoire que l'énergie de la Terre pénètre dans son corps directement par ses pieds¹⁵⁴, point *Yong Quan*, pour venir jusqu'au *hara*, d'où elle pourra ensuite se diffuser dans le corps. Ce qu'il faut retirer de cette pratique est l'idée que la respiration est pareille à un appui pour l'acteur : elle lui confère force, quiétude et assurance.

En définitive, l'enjeu des trois régulations semble fondamentalement être celui de la création d'espace ; d'un espace physique dans lequel l'esprit libéré lui-aussi puisse circuler librement, mais également, et il s'agit là de l'objet de notre prochain point, d'un espace psycho-physique au sein duquel puissent circuler les informations provenant de l'environnement. En cela, le *training* que nous étudions semble trouver de nombreux points d'attache avec certaines pratiques énergétiques orientales, qui « nous enseignent une sagesse oubliée et mettent en évidence le principe d'unité : du corps et de l'esprit, avec l'univers »¹⁵⁵.

Avant d'aller plus avant, attirons notre attention sur l'extrême interdépendance des différents processus du *training* en question. Effectivement, la connaissance incarnée de soi-même, en éveillant l'attention et en questionnant, *via* l'établissement de cet état des lieux, la disponibilité profonde de l'individu, prépare souterrainement au travail de création d'espace régi par les trois régulations. Par ailleurs, la conscientisation de l'espace-temps que nous nous apprêtons à travailler ne peut être envisagée qu'à partir du moment où un premier travail d'harmonisation intime du corps et de l'esprit, de combinaison de « la conscience et [du] lâcher-prise »¹⁵⁶ a déjà été effectué. Par ailleurs, rappelons, car il s'agit d'un aspect fondamental de la pratique, que les exercices de régulation ne sont pas des étapes à franchir, mais plutôt des principes structurants qu'il faut sans cesse travailler. Cela ne signifie pas que la pratique n'évolue pas, mais seulement qu'elle plonge l'acteur dans un état duquel son quotidien, généralement, l'éloigne.

154 « KD 1 Acupuncture Point – Yong Quan – Kidney Meridian », *Yin Yang House*. [en ligne]
< <http://www.yinyanghouse.com/acupuncturepoints/kd1> > Consulté le 30/03/2013.

155 BONHOMME, Catherine. « Les 12 daoyin de la montagne E-Mei », *BioContact*, avril 2013, n°234, p.26.

156 « Observations » du 27 mars.

1.2.3 Espace-temps

« Dans la philosophie bouddhiste traditionnelle, il existe un concept appelé "Samadhi" qui renvoie à un niveau inhabituel de concentration profonde »¹⁵⁷. D'après Sebastian Pole, *samadhi*, qui signifie l'équilibre parfait, est l'« union de toutes les formes de conscience »¹⁵⁸, c'est-à-dire un état au cours duquel « [le méditant] est joint à la conscience universelle, il est le souffle, celui qui respire et celui qui est respiré ». Si, traditionnellement, cet état de conscience se découvre par la méditation, nous pouvons remarquer combien ses principes sont extrêmement liés à ceux de l'acteur uni. Tous deux cherchent à faire fusionner l'individu et son espace-temps, de sorte à ce que l'esprit de l'acteur « flotte dans un pur présent »¹⁵⁹, pour reprendre les termes de Brook.

La pensée de Yoshi Oida et Christian Gariat rejoint ici les enjeux d'une philosophie aux accents holistiques. Si l'acteur doit s'unir à l'espace, cela implique que toutes les variations de l'un doivent entraîner une variation de l'autre. Pour obtenir pareil niveau de conscience, les artistes de notre *corpus* semblent chercher à aiguïser la perception du temps et la perception de l'espace chez les acteurs.

1.2.3.1 Pur présent

Sanmai est la conscience de chaque instant et la concentration sur la simple activité de l'instant : lorsque l'on mange, on ne pense qu'à manger ; lorsque l'on marche, on se concentre simplement sur le fait de marcher – une seule chose à la fois. Le travail de l'acteur, c'est *sanmai*.¹⁶⁰

Vivre l'instant présent. Sous ce précepte usé, répété et semble-t-il vidé de tout son sens par l'usage, se trouve un des fondements de la pratique théâtrale pour Yoshi Oida. Mais que signifie, concrètement, vivre l'instant présent ? La définition proposée de *sanmai* offre une clef cruciale pour la compréhension théâtrale de ce vieil adage : vivre le temps présent consiste à se concentrer sur l'activité de l'instant – en somme, sur du mouvement, qu'il soit intérieur ou extérieur. L'acuité aux mouvements entraîne nécessairement dans son sillage l'acuité au processus, c'est-à-dire à l'écoulement du temps lui-même. Ce travail peut se concrétiser, au cours d'une séance de Feldenkraï's, par l'invitation faite aux élèves de répéter un mouvement pour que ces-derniers soient

157 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.22.

158 Sebastian Pole, *Une vie de qualité grâce à l'ayurvêda*, p.164.

159 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.58.

160 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.97.

plus attentifs au processus, au déroulé de l'action¹⁶¹. Car en vérité, il semble que la répétition n'existe pas. Être présent, pour un acteur, signifie garder une constante fraîcheur, faite d'écoute et d'ouverture.

Écoute et ouverture, car l'éveil au processus implique, dans le domaine du spectacle vivant peut-être plus qu'ailleurs, un éveil au « circonstantiel »¹⁶². Dans *Une autre Chine*, le philosophe et anthropologue François Laplantine écrit :

Le rapport chinois à la réalité privilégie l'expérience et l'attention à des mutations continues (yi) [...] [La pensée chinoise est] particulièrement vigilante devant les risques de fixation, de sédimentation et d'hyper-sémentation¹⁶³.

De telles conceptions rejoignent fondamentalement la pensée que tentent de transmettre Yoshi Oida et Christian Gariat aux acteurs. Le temps n'étant en fin de compte qu'une continuelle mutation, les rapports que les acteurs sont invités à entretenir avec lui ne peuvent être que singuliers. Le processus même de répétition n'est plus alors l'exécution mécanique d'une structure, mais plutôt la découverte éternelle d'une structure. Elle n'est pas statique mais mobile. Gariat dira, suite à l'accueil à la Comédie de Valence du spectacle *Four seasons restaurant* de Romeo Castellucci, « comment on crée dans la continuité [...], de là naît la qualité ». Il ajoute : « Une chose est importante dans le spectacle de Castellucci, c'est le continuum »¹⁶⁴. Ces propos ont donné lieu à l'exercice suivant : les élèves sont invités à laisser leur corps se mouvoir librement, de manière continuelle, tout en étant particulièrement vigilants aux transitions entre les différentes postures qu'ils adoptent. En l'occurrence, il s'agit d'un véritable exercice sensibilisant au flux temporel, à ses variations, et plus particulièrement aux épisodes de transformation, de mutation pour reprendre le terme de Laplantine.

Toutefois, développer son attention au processus n'est pas suffisant pour Oida. « Comme le temps est une donnée constitutive du travail théâtral, il importe de se préoccuper de son "avancée". Par exemple on fait un geste, comme d'agiter le petit doigt. Mais comment le traiter dans le temps ? »¹⁶⁵ Outre la nécessité pour l'acteur d'investir chaque mouvement afin d'en saisir toute la singularité, il doit également être capable d'en mesurer le développement dans le temps. Effectivement, le mouvement doit-il être lent ? doit-il être rapide ? L'attention devrait même être portée, selon Gariat, sur la durée d'une action. Ainsi, lorsque les élèves de Valence effectuaient des retours

161 « Observations » du 20 février.

162 François Laplantine, *Une autre Chine*, p.81.

163 *Op. cit.*, pp.80-81.

164 « Observations » du 10 avril.

165 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.57.

sur leur stage d'écriture, ils étaient invités à donner le pourcentage approximatif de temps d'écriture au cours des séances¹⁶⁶. Je me permets volontairement de mettre à la même échelle des exercices de formation et les retours demandés aux élèves, car il est nécessaire de comprendre que les enseignements de Giriat et d'Oida, puisqu'ils se pensent en valeurs éthiques, ne peuvent pas se limiter au temps de formation à proprement parler. La formation est, elle aussi, continue.

Finalement, retenons que l'ouverture au pur présent nécessite la capacité à saisir le temps comme un continuum en constante variation. Si l'acteur s'extraie de ce flux, il n'est plus uni au temps. Typiquement, l'acte d'anticipation revient à sédimenter, à fixer notre relation à l'avenir sans prendre en considération les imprévisibles variations du circonstanciel.

L'ennemi de l'artiste est le présupposé, ce est peut-être à l'opposé de l'intérêt. La première chose qui peut tuer le travail de l'artiste est le présupposé selon lequel vous savez où vous mettez les pieds [...] À l'instant même où vous formulez un présupposé concernant la nature du public ou du moment, cet instant vous échappe.¹⁶⁷

En somme, prévoir reviendrait à s'isoler. Le rapport au temps préconisé par Oida et Giriat est intimement lié, nous allons le découvrir, au rapport à l'espace.

1.2.3.2 Pur espace

Effectivement, à l'instar du temps, l'espace est également un élément perpétuellement évolutif. Qu'entendons-nous exactement par « espace » ? Le terme renvoie ici à la totalité formée par un lieu, les objets le constituant, ainsi que les autres êtres humains l'habitant. Si « une partie [du travail de l'acteur] travail doit aussi être consacrée à la familiarisation avec l'espace de travail », donc à l'acquisition d'une connaissance relative aux dimensions, à la disposition et aux objets de l'espace, la particularité du travail d'Oida et de Giriat se révèle plutôt dans un rapport à l'espace plus synthétique qu'analytique.

Quand Giriat propose aux élèves de s'ouvrir à leurs partenaires - « Comment je permets à l'autre de s'épanouir en moi ? »¹⁶⁸ -, il leur demande finalement de créer un espace intérieur propice au développement d'autrui. Il s'agit donc réellement pour un

166 « Observations » du 13 février.

167 BOGART, Anne, « Six choses que je sais à propos de la formation des acteurs », Josette Féral, *L'école du jeu*, p.48.

168 « Observations » du 3 avril.

l'acteur d'accepter de n'être plus seulement lui, mais lui et les autres, de telle sorte que ses actions ne soient plus finalement que des réponses aux mutations d'autrui. Typiquement, cette ouverture se travaille en *training* par différentes sortes d'improvisation dont Yoshi Oida résume succinctement le principe fondamental ainsi :

Mon partenaire fait « quelque chose » et comme il la fait cette action, je suis amené à faire « autre chose ». Ensuite, comme j'ai fait « ceci », mon partenaire peut réagir par « cela ». Les actions découlent de ce qu'a fait le partenaire.¹⁶⁹

Il est intéressant de constater qu'une improvisation se bâtit en fin de compte sur une proposition initiale, à laquelle vont se succéder une cascade de réponses. À l'occasion du stage effectué en mars, j'ai pu constater qu'au cours des improvisations, dès lors qu'un élève effectuait une nouvelle proposition au cours de l'exercice, Yoshi Oida arrêta immédiatement le travail en montrant qu'il aurait été plus juste de répondre à la réponse précédente du partenaire ; ceci, d'une part pour ne pas briser le continuum de la discussion, et d'autre part pour garder l'unité de l'improvisation. La relation d'interdépendance recherchée entre les deux acteurs peut se traduire par cette formule de Giriat : « le corps de l'autre est un prolongement de soi ». Finalement, il ne s'agit plus de savoir qui fait quoi, parce que les deux ne font plus qu'un.

Mais si les autres acteurs sont des partenaires actifs auxquels il faut savoir s'ouvrir, ils sont également des présences physiques en mouvement dont il faut connaître la position et les actions comme l'acteur doit connaître sa propre position et ses propres mouvements. Dans cet esprit, le vingt février, Catherine Crochet propose au groupe un exercice sur l'écoute de l'espace et de ses variations. Décrivons et analysons-le¹⁷⁰.

Au plateau, les élèves se positionnent librement dans l'espace. Il se voit ensuite attribuer par Crochet un numéro. Puis la pédagogue choisit aléatoirement un chiffre qu'elle prononce à voix haute, et l'élève concerné doit alors se laisser aller au sol. Au même instant, ses partenaires doivent se mobiliser pour le rattraper avant qu'il ne chute. L'exercice se poursuit un certain temps, puis Crochet adopte une nouvelle forme dans laquelle elle ne prononce plus de numéro, les élèves se laissant tombant à leur gré. Retenons par ailleurs les propos suivants prononcés au cours de l'exercice : « Pour moi ce qui est important c'est la réaction », « Soyez ensemble », « Soyez vigilants sans être tendus », « Vous devez être partout », « Tous les capteurs sont ouverts », « Qu'est-ce qui se passe derrière vous et sur les côtés ? »

169 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.104.

170 « Observations » du 20 février.

Une telle pratique nous sensibilise très concrètement au concept de réunification. Effectivement, trois aspects de l'unification dont nous avons déjà parlé se retrouvent conjointement dans l'exercice : l'ouverture des sens de la part de l'individu lui-même, c'est-à-dire l'écoute du corps par l'esprit, puis la fonte des différentes individualités en un ensemble, et enfin la dissolution du groupe lui-même dans l'entièreté de l'espace. Parce qu'effectivement, quand Crochet demande « d'être partout », cela revient pour l'acteur à « être tout », donc à faire corps avec l'espace. Ce constat doit faire écho au propos suivant de Yoshi Oida :

En réalité, deux phénomènes opèrent simultanément : on reste conscient de son corps dans l'espace et en même temps on établit un contact avec les autres interprètes. [...] On imagine ensuite qu'un autre « moi » existe dans le monde et que cet autre « moi » se contente d'observer ce qui se passe [...] Désormais on a trois niveaux d'activité : la présence physique dans l'espace, la relation aux autres et cet observateur silencieux.¹⁷¹

Le niveau de l'observateur silencieux, au regard global, correspond finalement à ce regard de l'espace lui-même, désindividualisé.

Une des difficultés majeures que je relèverai de l'observation de cette exercice se trouve dans la capacité, pour les élèves, à être sensibles aux activités naissants en dehors de leur champ de vision. C'est pourquoi Yoshi Oida propose à l'acteur d'être « conscient de ce qu'il se passe autour de [soi] »¹⁷², et non pas juste devant soi. La notion de circularité est essentielle, car elle apparaît en quelque sorte comme garante d'une certaine entièreté de la perception. Nous pourrions en déduire qu'entrer en relation avec l'espace uniquement par les yeux est nécessairement parcellaire, puisque les yeux ne peuvent biologiquement pas entrer en contact avec la totalité de l'espace. Il est donc nécessaire à l'acteur d'ouvrir tous ses sens pour mener à bien un tel exercice.

Si cet exercice est effectué avant tout comme élément constitutif d'un *training*, il est évident que ses principes s'appliquent à des échelles plus vastes que celle du seul travail de formation. Il trouve tout d'abord des échos dans le rapport au public, sur lequel nous reviendrons en 2.3 : « Au moment où l'on entre sur scène, on doit ressentir l'énergie du public, qui n'a rien à voir avec l'énergie d'une personne. Le groupe en lui-même dégage une énergie singulière et c'est elle qu'il faut saisir »¹⁷³. Constatons encore que l'attention est portée sur une énergie d'ensemble, et donc sur une approche synthétique de l'espace. Puis, chez Yoshi Oida en particulier, l'union de l'individu avec

171 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.105.

172 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.24.

173 *Op. cit.*, p.65.

l'espace est un enjeu d'ordre également philosophique. Lors de son voyage en Afrique avec la compagnie de Peter Brook, il a mené une recherche pour comprendre comment il pouvait pleinement exister en plein désert, c'est-à-dire s'unifier avec l'énergie toute particulière du lieu¹⁷⁴. Car l'écueil de l'ouverture à l'espace dont Oida prévient les acteurs et celui de la perte de contact avec soi-même : « La réaction aux événements extérieurs ne doit pas faire oublier l'attention due au rôle, pas plus que le rôle ne doit rendre aveugle à ce qui est alentour »¹⁷⁵. Se pose en filigrane la problématique de l'unification des différentes strates de conscience : l'individu, le groupe, l'espace.

1.2.3.3 Globalité

Finalement, les différents niveaux d'attention sont distingués lors du *training* car ce sont des éducatifs, des sensibilisations à certains enjeux, à certains points d'attention. Mais il y a également des exercices qui ne mobiliseront pas en particulier un certain niveau d'attention, et l'acteur devra alors se fier à sa perception globale. Une perception qui n'est pas mathématiquement la somme de toutes les parties, mais sensiblement différente, au sein de laquelle coexistent et se nourrissent toutes les autres. En cela, le *training* des artistes du corpus travaille dans une direction tout à fait similaire à celle de Meyerhold : « la loi fondamentale de la biomécanique est très simple : le corps entier participe à chacun des mouvements, même le plus infime »¹⁷⁶.

Cet sensation totale est la véritable finalité du travail d'harmonisation d'Oida et de Giriat : « ce qui est important c'est la globalité »¹⁷⁷, comment l'acteur peut-il sentir et jouer à partir de son petit doigt tout en gardant une perception globale du corps ? Catherine Crochet fait par ailleurs remarquer que le travail de certaines parties du corps en éveille d'autres pour la simple raison qu'il est impossible pour un acteur de se penser de manière segmentée. Nous pourrions objecter que, chez Yoshi Oida, et d'une manière plus large dans tout un pan de l'enseignement théâtral japonais, il est dit que : « Le *hara* est le point de départ de toutes les actions, le corps ne fait que suivre. C'est parce qu'ils partent du *hara* que les mouvements peuvent paraître organiques »¹⁷⁸. Pareille acception pourrait paraître réductrice si l'on considère seulement le *hara* comme un segment du

174 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.105.

175 *Op. cit.*, p.59.

176 Eugenio Barba, *L'énergie qui danse*. p.133.

177 « Observations » du 20 février.

178 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.20.

corps. Seulement, il faut être vigilant et comprendre que lorsque l'acteur japonais renvoie au *hara*, il ne renvoie pas seulement à l'espace situé entre le nombril et le périnée, mais bien plus à un aspect profond et fondamental de l'être. Symboliquement et énergétiquement, cette zone est le centre vital de l'individu, le lieu de stockage d'une partie de l'énergie originelle, et surtout le lieu de transformation de l'énergie dont l'individu fait usage quotidiennement. En quelque sorte, pour Yoshi Oida, le *hara* est la source profonde du mouvement, un point d'attention permanent, ce qui n'empêche pas le geste d'être guidé par une autre partie du corps¹⁷⁹.

La globalité de sensations doit permettre à l'acteur de « saisir l'harmonie de [son] corps »¹⁸⁰ et de constater combien « la position du corps, les pensées et les émotions changent toujours simultanément »¹⁸¹. Nous l'étudierons plus précisément lors de l'analyse de l'incarnation, en 2.1, mais mettons pour l'heure en relation ce constat avec un retour effectué par une élève suite au passage de deux de ses camarades¹⁸² : il lui semblait que les pieds de l'acteur au plateau étaient étonnamment expressifs¹⁸³. Une telle observation prend sens si l'on considère que l'individu était peut-être, à cet instant là, profondément harmonieux. Pour Yoshi Oida, l'harmonie du corps est également le fruit d'un travail que j'ai pu observer sous deux modalités. Un premier travail consistait à prononcer « aujourd'hui il fait beau » le sternum monté, et le sternum descendu, tout en s'attachant à harmoniser la position du corps et la voix. Nous pouvions alors distinguer des élèves contrôlant leur voix, auquel cas la prononciation était inchangée d'une posture à l'autre, et des élèves chez qui la voix variait naturellement selon la position du sternum.

Enfin, les enseignements d'Oida et de Giriat semblent converger vers la pensée d'Okakura, cité par Yoshi Oida : « le tout dominera toujours la partie »¹⁸⁴. Notre analyse nous permet de comprendre que si « le jeu nécessite toujours un engagement total de l'acteur et une parfaite concentration totale »¹⁸⁵, il ne s'agit pas seulement d'un investissement mental, psychologique, mais bien plus justement d'un effort

179 Une expérimentation permettrait peut-être de mieux saisir le propos : il s'agirait donc d'effectuer dans un premier temps des mouvements « depuis » le petit doigt, puis, dans un deuxième, d'effectuer des mouvements « depuis » le petit doigt mais avec la conscience du *hara*, et de saisir sensiblement la différence de qualité des deux mouvements.

180 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.24.

181 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.87.

182 Il s'agit plus précisément de l'exercice décrit en 1.2.1.2 au cours duquel deux élèves s'agrippent fermement l'un à l'autre avant de se séparer, de s'éloigner et de laisser du texte émerger.

183 « Observations » du 27 mars.

184 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.101.

185 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.88.

d'harmonisation totale :

Autant que pour l'acrobate, cette notion « d'être avec » est essentielle pour le comédien. On entend souvent un comédien dire de l'un de ses partenaires : « Il m'a beaucoup aidé. » Pourquoi ? Parce que certains acteurs jouent avec leurs partenaires, avec l'espace, avec le décor, avec les lumières. Ils ont conscience des cercles imaginaires qui les relient aux êtres et aux choses.¹⁸⁶

En somme, le travail d'harmonisation est fondamentalement un travail d'ouverture au cours duquel l'individu devient plus vaste. Ce changement d'état, s'il est ressenti par l'acteur au plateau, peut également être perçu de la part du spectateur – qu'il soit public, élève ou professeur.

Nous pouvons développer des habitudes dans lesquelles le corps et l'esprit sont pleinement coordonnés. Il en résulte une maîtrise connue non seulement de l'individu méditant lui-même, mais visible pour les autres – nous pouvons facilement reconnaître par sa précision et sa grâce un geste exécuté par une pleine conscience. Nous associons typiquement cette présence aux actions d'un expert, tel un athlète ou un musicien.¹⁸⁷

Et Catherine Bonhomme de rajouter : « Et si le mouvement est relié au *tan-t'ien*, si la force est transmise jusqu'aux extrémités, la forme sera juste, le geste précis. Beauté et force seront associées¹⁸⁸ ». Si nous surajoutons à cela la fréquence des retours, aux cours de la Comédie de Valence, faisant mention de la beauté inhérente à la présence de certains élèves au plateau, à certains mouvements¹⁸⁹, nous ne pouvons que constater qu'un lien étroit semble se tisser souterrainement entre les notions d'harmonisation et de beauté. Mais de quelle beauté est-il question ? Yoshi Oida, dans *L'acteur rusé*, écrit : « Nous sommes fondamentalement beaux »¹⁹⁰. Il semble donc finalement que le travail d'harmonisation soit l'outil par lequel l'individu, l'acteur en l'occurrence, puisse renouer avec un état plus fondamental d'existence, caractérisé entre autres par une certaine beauté.

Ainsi donc, la première grande découverte de la méditation attentive tend à être non pas un discernement global quant à la nature de l'esprit, mais la réalisation aiguë de la mesure dans laquelle les êtres humains sont normalement déconnectés de leur existence.¹⁹¹ [...] le corps et l'esprit sont naturellement coordonnés. La réflexion attentive se révèle être une activité complètement naturelle.

186 DEL PERUGIA, Alexandre. « Les règles du jeu », Carol Müller, *Le training de l'acteur*, p.138.

187 Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, p.60.

188 BONHOMME, Catherine. « Les 12 daoyin de la montagne E-Mei », *BioContact*, avril 2013, n°234, p.26.

189 « Observations » du 27 mars.

190 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.70.

191 Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, pp.56 et 62.

Selon le cognitiviste, l'harmonisation de l'individu n'est, en somme, qu'un retour à l'état « normal » de l'existence humaine. Une question se pose alors immédiatement : ne sommes-nous pas normaux au quotidien ? pourquoi ?

Du point de vue de la méditation orientée vers l'attention vigilante, les êtres humains ne sont pas piégés pour toujours dans l'attitude abstraite. La dissociation de l'esprit et du corps, de la conscience et de l'expérience est le résultat de l'habitude, et cette habitude peut être rompue.¹⁹²

La réponse proposée par Varela, et que ne contesterait ni Christian Giritat, ni Yoshi Oida, et encore moins Catherine Crochet, consiste à postuler que la dissociation du corps et de l'esprit est la résultante de la contamination de l'existence par les habitudes. Le dernier temps du *training* que nous travaillerons consistera donc, en toute logique, en un processus de dé-banalisation psycho-physique.

1.3 – Déconstruire

Question : Ne faut-il pas commencer par la rééducation des acteurs ?

Réponse : Si ça ne se fait que sur scène, ce sera insuffisant. Pour que l'acteur soit un homme nouveau, il faut qu'il acquière des pratiques nouvelles, révolutionnaires. C'est un vaste processus dont il faut s'occuper de manière approfondie.¹⁹³

La problématique de la rééducation de l'acteur, et donc de la déconstruction, traverse déjà le travail de Meyerhold des années trente. De même que Giritat et Oida, l'homme de théâtre assure que la transformation de l'acteur ne peut se réaliser uniquement au plateau, mais doit au contraire être pensée comme partie prenante d'un processus bien plus large. Toutefois, lorsque Meyerhold parle d'homme nouveau, nos artistes parleront plutôt d'un dépouillement de l'individu ; ici se terre la différence fondamentale entre les notions de révolution et de déconstruction.

La dé-banalisation, la déconstruction des habitudes, est le fruit des efforts combinés de l'attention et de la transformation. Elle ne peut advenir correctement sans eux puisqu'elle nécessite d'une part, d'avoir aiguisé son sens de l'observation intime, et d'autre part, d'être dans un état de concentration, d'unité profonde, pour pouvoir travailler la structure même de son schéma corporel :

On peut changer de comportement, mais pour ce faire il faut commencer par modifier l'image de soi. Une telle évolution ne peut se réaliser qu'en faisant participer de façon

192 *Idem*.

193 VSEVOLOD, Meyerhold. *Écrits sur le théâtre III*, traduit du russe par Béatrice Picon-Vallin. Lausanne : L'âge d'homme, 2001, p.150.

active le système nerveux. Car c'est le schéma profondément inscrit dans notre cerveau qu'il faut modifier et pas seulement la façon d'exécuter tel ou tel geste. Dans la rééducation, il faut qu'interviennent le système nerveux et la prise de conscience. Toute autre démarche reste superficielle et ne conduit qu'à des résultats aléatoires et temporaires. C'est au fond de nous que les choses doivent changer, et pas seulement en surface.¹⁹⁴

La finalité de ce travail diffère sensiblement chez Yoshi Oida et Moshé Feldenkraïš. Pour ce-dernier, chaque individu étant unique, la pratique doit permettre de guider la personne vers un schéma d'organisation corporelle singulier. Yoshi Oida tend quant à lui vers un idéal de neutralité, un état « zéro » pour reprendre ses termes, au sein duquel l'individu serait simplement humain. Il s'agit cependant d'un objectif qu'il reconnaît lui-même comme inatteignable : quoiqu'il fasse, nous expliquait-il en souriant, il aura toujours un physique typiquement japonais. Par ailleurs, relevons que Moshé Feldenkraïš emploie également le terme de « neutralité »¹⁹⁵. Finalement, la différence fondamentale entre les deux pensées réside dans l'objectif affiché, les résultats étant sensiblement similaires.

Le principe même de débanalisation interroge en profondeur la problématique de l'apprentissage. Au sujet de la présence/conscience, Francisco Varela écrit :

Les pratiques impliquées dans le développement de l'attention/conscience ne sont quasiment jamais décrites comme la formation à une virtuosité méditative [...] mais plutôt comme l'abandon d'habitudes d'inattention, comme un désapprentissage plutôt que comme un apprentissage.¹⁹⁶

Ainsi, l'abandon de l'inattention, la déconstruction des habitudes inconscientes¹⁹⁷, correspondrait pour le cognitiviste plus à un travail de désapprentissage qu'à un travail d'apprentissage. Au cours d'une séance de Feldenkraïš, au cours du *training* unificateur, l'acteur apprend à désapprendre. Car le désapprentissage est paradoxalement plus ardu qu'un apprentissage, pour la simple raison qu'il ne s'agit pas seulement d'acquérir de nouvelles connaissances, mais de transformer l'acquis intime de l'individu pour lui substituer une nouvelle information. À propos du travail d'improvisation corporelle¹⁹⁸, Yoshi Oida met en garde :

194 Marie-José Houareau. « Enrichir et développer l'image de soi ». Annexe n°3, pp.144-148 du mémoire.

195 FEDENKRAÏŠ, Moshé. « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité », p.7, Annexe n°2, page 143 du mémoire. Document fourni par Catherine Crochet.

196 Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, p.61.

197 Dans le sens : qui échappent au contrôle de la conscience.

198 Le principe : l'esprit doit simplement impulser le mouvement du corps, lequel se dirige où il le souhaite. Ce travail s'effectue par postures. Lorsque le corps est allé au bout d'une proposition, le processus se renouvelle.

Cette « écoute » du corps nécessite de l'entraînement, car elle ne signifie pas « faire n'importe quoi ». C'est un processus précis et très subtil. Le corps que l'on écoute doit être vivant. un corps qui n'est pas vivant ne peut pas formuler ses intentions. Des questions auront beau lui être posées, il n'y aura pas de réponses.¹⁹⁹

Alors qu'acquiert l'acteur au cours de ce *training* ? Une capacité d'écoute du corps ? Pour le cognitiviste, il n'en est rien. « L'importance de la distinction entre aptitude et lâcher-prise deviendra graduellement apparente à mesure que nous poursuivrons notre parcours »²⁰⁰. Le lâcher-prise, en ce qu'il est naturel selon lui, n'est pas une aptitude. En somme, nous pouvons constater que le travail de Girit et Oida se révèle finalement être de l'ordre de la réappropriation, de la redécouverte de capacités internes, sous-développées, plutôt que de l'acquisition de nouvelles facultés. Toutefois, ce processus archéologique nécessite une dernière étape que nous allons désormais étudier. Pourquoi l'individu fonctionne-t-il en sous-régime vis-à-vis de ses réelles capacités ? À cause de la force des habitudes, semblent nous dire nos artistes, lesquelles génèrent incessamment une conduite illogique, irrespectueuse et naïve :

Je me suis rendu compte que je bougeais sans savoir ce que je faisais. Je me comportais de façon tout à fait incohérente. Puis je vis que la plupart des gens ne savent pas ce qu'ils font. Ils ne savent pas qu'ils ne savent pas, tout simplement.²⁰¹

1.3.1 Transformer l'image de soi

Par « l'image de soi », ou « schéma corporel », nous entendons « modèle d'organisation intime ». Il s'agit en quelque sorte de notre système cognitif. Or, si l'on se remémore les propos de Varela en 1.1, notre système cognitif est une prison dont nos habitudes sont les geôlières et nos potentialités innées les détenues.

En cela, les habitudes figent, et rendent par conséquent normales des attitudes particulières – et souvent particulièrement anormales, du point de vue du fonctionnement optimal du corps.

Chacun a une impression de sa propre manière de parler, de marcher et de se maintenir, personnelle et immuable – la seule possible – et chacun s'identifie avec cette image. Notre appréciation des relations spatiales et des mouvements de notre corps semble innée.

Par ailleurs, et en toute logique, ces mêmes habitudes disent beaucoup des

199 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.59.

200 Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, p.62.

201 FELDENKRAÏŠ, Moshé. « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité », p.2, Annexe n°2, page 138 du mémoire. Pour cette citation et les suivantes.

inhibitions de l'acteur. Travailler les habitudes revient par conséquent à travailler les entraves dans un but avoué de liberté. Au plateau, si ces-dernières ne sont pas éliminées, elles peuvent rapidement se révéler bruyantes, manifestes, verbeuses, et nuire conséquemment à la pureté de l'expression – enjeu sur lequel nous reviendrons au cours de la partie suivante.

1.3.1.1 Les fondamentaux

La transformation de l'image de soi semble s'initier par une étude des mouvements fondamentaux. Il s'agit donc d'un travail de conscientisation et de modification des activités, non pas les plus banales, mais les plus constitutives de l'être humain ; peut-être aussi les moins culturelles – nous n'avons pas dit naturelles, mais bien les moins culturelles.

Plusieurs obstacles de taille se dressent face à une telle ambition :

La difficulté qu'il y a à changer une habitude physique ou mentale est en partie due à l'hérédité et à l'individualité, mais principalement à la nécessité de la substituer à une habitude déjà acquise.

Le premier tient tout d'abord à la ténacité des habitudes. Ainsi que le souligne Feldenkrais, une habitude n'est pas un simple mouvement physique exécuté sans attention. Elle est également la résultante d'un profond héritage éducatif acquis peut-être lors de la petite enfance, inscrit au sein de tout un schéma de ressemblance filial. La dé cristallisation d'un tel produit, nous nous en doutons, nécessite un travail continu et ne peut se penser dans l'immédiateté.

Le deuxième obstacle découle du premier : si le travail est difficile et profond, il est nécessaire de l'exécuter selon un certain protocole :

Une sélection judicieuse et des exercices adéquats permettent à la longue de supprimer les restrictions s'exerçant habituellement sur les configurations possibles d'une action. [...] Pour qu'un exercice produise le développement et la clarification de l'image de soi, il doit y entrer une concentration : 1° sur chaque élément de l'action elle-même ; 2° sur ce qui est ressenti pendant l'action ; 3° sur l'image corporelle tout entière et l'effet de l'action sur celle-ci. Seules une telle surveillance constante et une réappréciation complète permettent d'évoluer vers d'autres actions, d'autres directions et adaptations.²⁰²

Et Catherine Crochet de dire à ses élèves : « progressez avec méthode »²⁰³. La

²⁰² *Op. cit.*, p.5.

²⁰³ « Observations » du 20 février.

transformation intime de l'individu ne peut se faire que par un examen sensible précis, processif et global. Ces considérations sont très présentes dans le travail de Moshé Feldenkraïs. Nous nous permettons ici de recourir à ses écrits pour parler du *training* de Giritat et Oida pour les deux raisons suivantes : Christian Giritat pratique le Feldenkraïs, organise ses cours pour que les élèves pratiquent Feldenkraïs avec Catherine Crochet et invite cette dernière lors de ses créations ; Yoshi Oida, quant à lui, a travaillé aux Bouffes du Nord avec Moshé Feldenkraïs, alors invité par Peter Brook. Constatons donc que l'étude des mouvements fondamentaux est rarement menée par les artistes de notre corpus eux-mêmes. Ils invitent régulièrement leurs élèves ou leurs comédiens à travailler selon les principes de Feldenkraïs, mais ils laissent l'enseignement de ces pratiques à plus savants dans le domaine.

Concrètement, ce retour aux sources du mouvement s'effectue, assez canoniquement, à travers la redécouverte de la marche. Au cours d'une séance de Feldenkraïs à laquelle je participais, lorsque j'étais élève à Valence, le travail consistait à retrouver naïvement le mécanisme de la marche en station couchée, suivant les instructions que nous donnait Catherine Crochet. Naïvement, car nous n'avions pas conscience de la finalité du travail. Ce n'est que lorsque la séance touchait à sa fin que nous avons senti qu'il s'agissait de la marche. Le résultat de la pratique aboutissait à des mouvements plus unis entre les différents élèves, plus stables, plus assurés, plus fluides, et par conséquent plus neutres. Au cours du stage avec Yoshi Oida, nous avons effectué des marches neutres. Cependant, faute de temps et de compétence, nous n'avons pas effectué le même trajet qu'avec un praticien de Feldenkraïs. Cet exercice devait avant tout sensibiliser les élèves à la nécessité, pour le comédien, d'investir un état de neutralité – un état d'où peut jaillir tous les possibles interprétatifs en vérité.

Les adjectifs que j'ai mentionné ci-dessus concernant la nouvelle marche à laquelle j'accédai doivent désormais être mis en relation avec les propos de Moshé Feldenkraïs sur la notion de « bon mouvement ». Le vingt février, les élèves de Valence ont travaillé autour du mouvement primitif du bras – mouvement qualifié de primitif, en ce qu'il serait commun à tous les nouveaux-nés. Alors que les élèves écoutaient le déroulement du geste, Catherine Crochet a eu cette phrase : « Un mouvement intégré est un mouvement réversible »²⁰⁴. Mais en Feldenkraïs, qu'est-ce que la réversibilité ?

Qu'est-ce qu'un bon mouvement ? Un bon mouvement est plus compliqué qu'il n'y paraît. Tout d'abord, il faut qu'il soit réversible. Par exemple, si je fais un mouvement

204 « Observations » du 20 février.

avec ma main, on considérera qu'il est bon, conscient, net et voulu, si je peux m'arrêter en tout point de ma trajectoire, inverser le mouvement, le poursuivre ou le transformer.²⁰⁵

La réversibilité est gage de la justesse d'un mouvement, semble-t-il, en ce qu'elle est garante d'un état de liberté de l'exécutant. Effectivement, à travers la possibilité de moduler à souhait le geste ne se trouve pas à proprement parler la maîtrise du geste, laquelle serait anecdotique, mais plutôt la connaissance du processus du geste, de laquelle naît la liberté de varier à souhait : « Il faut apprendre à savoir comment on fait les choses. Car lorsqu'on sait comment on les fait, on peut faire ce que l'on veut »²⁰⁶.

Retourner aux fondamentaux est un processus qu'il convient également d'entendre au niveau de la respiration et de la voix. Dans *L'acteur invisible*, Yoshi Oida décrit les trois modes respiratoires vitaux qu'il convient d'explorer dans l'entièreté de leurs possibles : « prise d'air, expulsion d'air et interruption »²⁰⁷. En ce qui concerne la voix, Christian Gariat la travaille également à la racine, c'est-à-dire en tant que capacité humaine à faire vibrer le corps pour émettre un son. Pour ce faire, il propose à ses élèves un exercice dont voici le déroulé²⁰⁸ : corps à corps, chaque acteur doit à tour de rôle faire entendre un monologue. Son camarade doit quant à lui sentir « où ça résonne », car le but de l'exercice est « de sentir les vibrations ». Gariat dit également : « on est en quête de résonances ». Mais plus que de seulement sentir, l'objectif est en vérité de parvenir à « amplifier [le son] dans tout le corps » pour retrouver la capacité vibratoire humaine maximale, au sein de laquelle l'acteur pourra par la suite naviguer au cours de l'interprétation.

Ces pratiques sont également à mettre en corrélation avec le travail effectué par Yoshi Oida aux Bouffes du Nord avec une intervenante de l'école Lecoq :

Nous avons commencé par travailler avec Monika Pagneux, de l'école Lecoq, afin de comprendre d'une certaine manière le fonctionnement du corps, et d'en prendre davantage conscience en tant qu'acteur. [...] Monika nous aida à découvrir les fonctions des os, des muscles, des articulations. Nous avons beaucoup travaillé avec la colonne vertébrale.²⁰⁹

Il s'agissait ici du fonctionnement du corps dans ses aspects les plus matériels dirons-nous : fonctions des muscles, etc... Cependant, un tel travail n'est que rarement

205 Moshé Feldenkraï, « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité », p.3, , Annexe n°2, page 139 du mémoire.

206 Marie-José Houareau. « Enrichir et développer l'image de soi ». Annexe n°3, pp.144-148 du mémoire.

207 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.119.

208 « Observations » du 3 avril.

209 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, pp.169-170.

mentionné dans les écrits d'Oida, peut-être parce qu'en étant trop structurel, il pêche en profondeur. La liberté, pour Oida, ne semble pas s'acquérir par la découverte rationnelle de la fonction des muscles, mais plutôt par la compréhension sensible, à l'instar de la pensée de Marie-José Houareau : « Pour que le mouvement soit authentique, il faut que ce soit l'élève qui découvre, par ses propres moyens et grâce à ses sensations »²¹⁰. En définitive, il semble que nous pourrions envisager le travail des fondamentaux comme la redécouverte d'un alphabet fondamental à partir duquel l'acteur serait en mesure d'effectuer une gamme infiniment vaste de mouvements.

1.3.1.2 Élaguer le mouvement

Toutefois, le travail des fondamentaux, chez Oida et Giritat, doit s'accompagner d'un travail d'élagage incessant des mouvements parasites. Ces-derniers, plus ou moins conscients selon les situations, sont appelés parasites en ce qu'ils nuisent à la pureté d'un mouvement. Ils sont de trop. Or, pour reprendre la formule de Giritat, « les choses les plus simples, les plus petites, sont les plus dures à faire »²¹¹, et si l'on considère, et nous y reviendrons, qu'Oida et Giritat chercheront dans le jeu à obtenir des mouvements nécessitant le moins d'effort tout en suscitant le maximum d'effet, il est tout à fait concevable qu'un premier travail d'élagage du mouvement soit à l'œuvre au cours du *training*. Ici encore, nous retrouvons ce principe rencontré en 1.2 qui propose de créer de l'espace, ou plus précisément, de libérer de l'espace pour laisser jaillir la nature profonde des choses, ce qui rejoint les conceptions de Michel Nadeau :

[L'acteur] doit aussi se désencombrer de ses tics, de ses humeurs, de ses trucs pour laisser la place à son être profond qu'il ignore et que le professeur ignore également.²¹²

Dans la pratique, je n'ai pas constaté, ni chez Christian Giritat, ni chez Yoshi Oida, d'exercices de *training* travaillant spécifiquement sur ce « désencombrement ». Cependant, il accompagne d'autres exercices de manière presque souterraine mais continue. Le treize février, Giritat propose un exercice au cours duquel les élèves, disposés en deux lignes parallèles, se rejoignent, s'enlacent en ayant le maximum de surface en contact, se séparent, et recommencent. Le principe est de mettre le moins d'affect, d'effectuer simplement le mouvement, de revenir à la forme en supprimant tous

210 Marie-José Houareau. « Enrichir et développer l'image de soi ». Annexe n°3, pp.144-148 du mémoire.

211 « Observations » du 17 avril.

212 NADEAU, Michel. « Pour une pédagogie de l'acteur-créateur », Josette Féral, *L'école du jeu*, p.64.

les efforts²¹³ satellites pour les conscientiser. Concrètement, ces efforts sont, typiquement, de légères pressions de la main sur le dos au moment du contact. Ces éléments sensiblement significatifs doivent dans un tel exercice disparaître. Bien sûr, ils seront réintroduits en terme de jeu, comme chez Yoshi Oida, mais nous n'en sommes actuellement qu'au travail de *training*, et la capacité de suppression des gestes parasites est, pour les deux artistes, garante de leur maîtrise. Au cours du stage avec Yoshi Oida, l'élagage du mouvement s'est fait au cours des improvisations. Au cours de celles-ci, les élèves sont invités à interagir de la manière la plus simple et la plus significative avec l'objet, sans créer à proprement parler de personnage, de caractère. À titre d'exemple, il est arrivé qu'un acteur entre au plateau en optant pour une démarche décontractée, les mains dans les poches ; alors, Yoshi Oida le fait immédiatement recommencer en lui demandant de simplifier son attitude. Car la simplicité est réellement au cœur du processus de désencombrement du mouvement. Il s'agit finalement d'un exercice de tri entre l'essentiel et le superflu, un chemin vers l'épuration, qui fera nécessairement écho aux théâtres « pauvre » et « brut » de Grotowski et Brook.

Cette démarche est en revanche tout à fait opposée au travail d'un Constantin Stanislavski, lequel travaille au contraire avec une certaine forme de spontanéité de l'acteur - spontanéité qui n'est en réalité que la libre expression de ses habitudes. Il semble en vérité qu'une différence fondamentale entre le travail de Stanislavski et celui des artistes du corpus réside dans la définition de la sincérité, de l'authenticité. Les habitudes, les *tics*, sont pour ces-derniers des masques voilant la nature profonde de l'individu. Pour le russe, il en va différemment puisqu'il attribue au subconscient le rôle du véritable créateur. Par conséquent, il existe dans la pratique un flottement, un amalgame peut-être, entre les actions subconscientes créatrices, et les actions subconscientes mécaniques²¹⁴.

Nous aborderons plus finement ces considérations lorsque nous traiterons de l'interprétation. Retenons simplement que le travail d'élagage est pensé par Oida, Giriat, Nadeau, Brook et encore Feldenkrais, comme un retour à une certaine forme de pureté, alors qu'il serait certainement perçu par Stanislavski comme une atteinte faite à la pureté naïve et spontanée de l'acteur.

En définitive, débanaliser, travailler les fondamentaux et désencombrer sont différents versants d'une même pensée visant à permettre à l'acteur de renouer avec une

213 Les efforts au sens de Laban, Nous y reviendrons longuement en 2.2.3.

214 Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, pp.306-307.

certaine neutralité originelle, ainsi que la définit Moshé Feldenkraïs : « La neutralité libère seulement des inhibitions causées par la pratique d'une spécialité »²¹⁵. Car il s'agit bien de la libération d'entraves que l'individu a intégré au cours de son existence – son existence étant sa « spécialité » dont fait mention Feldenkraïs. Ce retour aux sources s'exprime justement dans les indications de Yoshi Oida précédant les méditations, pendant lesquelles il invite les élèves à s'imaginer comme un « bébé très innocent » pour reprendre exactement ses termes. Pourquoi le bébé ? Parce que selon Yoshi Oida, le nouveau-né dispose d'un corps libre, et le travail de l'acteur consiste en quelque sorte à retrouver un corps aussi libre que celui-ci. L'état recherché par Oida et Giriat est celui d'un corps se mouvant avec simplicité, fluidité, « économie de moyens »²¹⁶, ou, pour reprendre les termes de Feldenkraïs, « l'objectif voulu est un effort sain, puissant, facile et agréable (eutonie) ».²¹⁷ Nous l'aurons remarqué, nous jouons actuellement sur la gamme du *Stira-Stuka* et commençons désormais à comprendre la nature profonde de cet état, et la logique des étapes y conduisant.

La dernière partie de notre I consistera donc maintenant à analyser en quoi la voie du *Stira-Stuka* est une voie de transformation interne obéissant à une certaine éthique, à un art de vivre qui dépasse le seul *training* pour engager plus globalement l'individu.

1.3.2 Vers une maïeutique ?

Qu'est-ce que la maïeutique ?

Socrate amène ses disciples, les gens qu'il rencontre en flânant dans Athènes à prendre du recul par rapport à leurs opinions, leurs croyances, leurs évidences [...]. Il est pour cela considéré comme le fondateur de la maïeutique, l'art d'accoucher de la pensée. C'est le célèbre « connais-toi toi-même », qu'il emprunte au temple d'Apollon, à Delphes, pour en faire le moyen de conduire à la vertu car il croit qu'un homme éclairé ne peut choisir le mal : « nul n'est méchant volontairement ».²¹⁸

Il s'agit donc en substance d'un processus permettant, par le bouleversement des schémas habituels de pensée, d'aboutir à une réorganisation interne vertueuse, laquelle serait naturellement portée vers le bien. Dans quelle mesure une telle définition fait écho

215 Moshé Feldenkraïs, « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité », p.7, Annexe n°2, page 143 du mémoire.

216 « Observations » du 27 mars

217 Moshé Feldenkraïs, « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité », p.4, Annexe n°2, page 140 du mémoire.

218 LAMBERT, Yves. *La naissance des religions : de la préhistoire aux religions universalistes*. Paris : Armand Colin, 2007, p.215.

au *training* que nous venons d'étudier ?

Notre réponse procédera en deux temps. Nous analyserons d'abord la figure du pédagogue, du Socrate, celui qui, contrairement au professeur selon Philippe Adrien, ne transmet non pas des connaissances mais plutôt « le doute, l'inquiétude, le bon usage de l'inquiétude »²¹⁹ ; puis nous étudierons les conséquences éthiques pour l'acteur de sa transformation intérieure en questionnant, bien sûr, ce qu'il advient des notions de vertu, d'illumination et de mal.

1.3.3.1 Le pédagogue invisible

Sans l'intervention du pédagogue, que ce soit physiquement ou par l'intermédiaire d'un manuel écrit, le *training* ne peut être transmis. Or, la transmission même du *training* est sujette à une certaine éthique qu'il nous faut appréhender.

La première tâche du « maître » est d'ouvrir les tiroirs sensibles oubliés de l'individu. Il ravive des rayons de sa bibliothèque corporelle pour ainsi dire. Ceci, nous l'avons déjà expliqué en 1.1²²⁰. Suite à cela, il peut l'amener à appréhender le monde autrement, à faire l'expérience de la variation, de la décristallisation des habitudes, de la transformation de l'image de soi.

Mais fondamentalement, le pédagogue permet à l'acteur non pas de se dépasser, mais de découvrir la véritable gamme de ses possibles. « [Jacques Lecoq] définissait le formateur à la fois comme un jardinier et comme un explorateur »²²¹ :

D'habitude lorsque nous jouons, nous restons dans le champ normal de notre conscience et de notre compréhension. Nous faisons ce que nous savons pouvoir faire. Mais, lorsque nous nous retrouvons dans un état de panique ou de confusion, émerge parfois une force dont n'avons pas conscience [...] Être trop concentré sur votre intelligence consciente et vos facultés analytiques peut vous limiter : il faut que vous preniez conscience que d'autres possibilités existent, cachées en vous.²²²

Yoshi Oida fait ici référence à un épisode du voyage en Afrique avec Peter Brook au cours duquel, pendant une improvisation, l'acteur pris de panique a effectué un salto arrière pour susciter de l'intérêt auprès d'un public ennuyé, alors qu'il n'avais jamais fait

219 Philippe Adrien, « Former des hommes et des femmes libres », *L'école du jeu*, p.146, pour cette citation et la suivante.

220 À titre d'exemple, Catherine Crochet, lorsqu'elle demande à ses élèves de prendre conscience de la manière dont leur main est déposée sur le sol, propose elle-même une foule potentielle de situations afin d'enrichir la gamme de perception des élèves. « Observations » du 20 février.

221 Josette Féral, « L'École : un obstacle nécessaire », *L'école du jeu*, p.24.

222 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.25.

de salto arrière. Ceci rejoint les écrits de Marie-José Houareau à propos du travail de Feldenkraï : « Car l'usage que chacun fait de lui-même est très inférieur à ses possibilités. Il correspond, en fait, aux limites de l'image de soi qui n'est jamais aussi complète ni aussi exacte qu'on le croit »²²³. Plus généralement, chez Oida et Gariat, il revient au pédagogue d'accompagner l'acteur vers cette état d'instabilité éclairante. Mais un tel processus n'est pas sans danger, et nécessite d'une part d'avoir effectué ce trajet personnellement, et d'autre part de connaître son élève afin de ne pas le briser. Typiquement, ces prises de conscience peuvent advenir lors d'exercices intenses mettant mentalement et physiquement l'acteur à bout. Ces-derniers fonctionnent selon le principe suivant :

L'épuisement du corps permet de redécouvrir des états d'être naturels, dépourvus de la sophistication de la pensée et des conventions sociales. On retrouve le fonctionnement organique des muscles à l'état brut.²²⁴

Finalement, il s'agit pour le pédagogue de conduire l'acteur vers son propre « état brut », vers son identité profonde. Il va se soi qu'un tel processus engage fortement l'éthique du pédagogue, lequel se doit de faire preuve d'une extrême humilité : « Je sais que je ne sais pas et que c'est l'acteur, à son insu, qui détient la vérité qu'il nous faut ensemble découvrir »²²⁵. Tout pédagogue ne fonctionne pas sur cette fragile modalité, et ses dérives sont parfois vivement décriées, notamment par Philippe Adrien reprochant à Vitez ces mots : « Il faut peut-être un maître. Au fond, j'ai l'ambition de devenir un maître »²²⁶. Une telle attitude, du moins en apparence, est tout à fait contraire à l'éthique portée par Gariat et Oida, en ce qu'elle tient plutôt de la « contamination »²²⁷, de la « dissémination de virus ». Par ces propos, Barba montre les dangers de la transmission qui peut aisément se transformer en la tentative, de la part du pédagogue, de reproduction en autrui de son propre schéma intime. Il s'agirait donc plus d'un transfert d'identité que d'un accompagnement vers l'identité ; toute la difficulté étant, *a posteriori*, de se défaire de ce corps étranger. C'est pourquoi, pour Barba, « il faut apprendre [à l'élève] la résistance. C'est la tâche dure et durable incombant à tous ceux qui accueillent un jeune qui dit "je veux apprendre de toi" »²²⁸. Cet effort, Yoshi Oida le transmet à travers *L'acteur invisible*, lorsqu'il rappelle :

223 Marie-José Houareau. « Enrichir et développer l'image de soi ». Annexe n°3, pp.144-148 du mémoire.

224 GAUTHIER, Brigitte. *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris : l'Arche, 2009, p.110.

225 Philippe Adrien, « Former des hommes et des femmes libres », *L'école du jeu*, p.146.

226 *Idem*.

227 BARBA, Eugenio. « L'élève est plus important que la méthode », Josette Féral, *L'école du jeu*, p.35.

228 *Op. cit.*, p.36.

N'essayez pas de copier exactement le chemin de quelqu'un d'autre ; utilisez son savoir mais demeurez conscient du fait que le « paysage » particulier de votre chemin est unique. [...] En fait, si l'on croit chaque mot lu, il vaut mieux ne pas lire du tout.²²⁹

1.3.3.2 L'acteur intègre

Ce qui soutient [la recherche de Peter Brook] c'est le désir d'éveiller chez l'acteur son être profond.²³⁰

En quoi cet éveil profond transforme-t-il éthiquement le comédien ? La réponse se trouve peut-être dans la notion d'attention. Avoir un juste rapport à soi : telle semble être la valeur « morale »²³¹ profonde du *training* unificateur. Cela pourrait se décliner sous trois principes maîtres : l'acteur doit être son propre modèle, garder sa place et s'entretenir. En somme, il doit prendre soin de son intégrité. Relevons avant toute chose qu'intègre ne veut pas dire égoïste, Yoshi Oida citant à ce sujet un enseignement de son maître de nô : « Ne joue pas pour toi, mais pour aider les autres »²³², et Giriat rappelant que « si tu as un juste rapport à toi, tu auras un juste rapport aux autres »²³³.

Chacun doit être à lui-même son propre modèle [...] Chacun a une façon qui lui est propre de se mouvoir parce qu'il n'y a pas de loi ni de modèle. Il n'y a donc pas de ce fait, une bonne posture ni une bonne démarche en soi.²³⁴

Être son propre modèle est surtout vrai lors d'une séance de Feldenkrais, puisque les élèves sont amenés à comprendre comment ils peuvent s'organiser pour effectuer tel ou tel mouvement en fonction de leur propre corps. En revanche, ce principe prend un tout autre sens lorsqu'il s'agit, pour Oida comme pour Giriat, de transmettre un enchaînement de mouvements, qu'il soit issu de l'enseignement de Masunaga ou du shintoïsme. À ces occasions, ils ont recours, de manière en apparence contradictoire, à l'observation. Par exemple, le treize février, Christian Giriat et moi avons exécuté l'enchaînement énergétique de Masunaga pendant que les élèves, disposés en cercle, enregistraient intérieurement les images de deux corps différents exécuter, selon leurs possibles, une même forme. Il y aurait donc la croyance chez nos artistes en une vertu de l'imitation après observation, imitation qui ne serait finalement que l'enregistrement

229 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.162.

230 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.103.

231 « Qui concerne les règles ou principes de conduite, la recherche d'un bien idéal, individuel ou collectif, dans une société donnée. », « Morale » : *CNRTL*. [en ligne]
< <http://www.cnrtl.fr/definition/morale> > Consulté le 15/04/2013.

232 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.40.

233 « Observations » du 20 février.

234 Marie-José Houareau. « Enrichir et développer l'image de soi ». Annexe n°3, pp.144-148 du mémoire.

d'une forme, et qui laisserait ainsi libre la découverte du processus personnel d'exécution de cette forme. À l'inverse, il ne s'agit pas non plus pour les élèves de se demander : « Comment imiter en cachant qu'on imite, donc comment personnaliser ? »²³⁵. Être son propre modèle ne signifie pas véritablement personnaliser, au sens où cela ne requiert pas de s'éloigner volontairement de la forme pour y surajouter une touche personnelle, mais bien plutôt d'effectuer la forme en prenant en considération son propre corps.

Ensuite, par « garder sa place », comprenons la faculté du comédien de s'ouvrir à l'autre sans se perdre de vue. L'enjeu est de parvenir à interagir pleinement avec l'autre sans se diminuer pour lui abandonner de l'espace, car s'ouvrir n'est pas s'abandonner mais plutôt faire coexister. Au cours de l'exercice du treize février pendant lequel les élèves devaient s'enlacer, Christian Gariat sensibilisait particulièrement les grands élèves à la nécessité de ne pas « se mettre à la hauteur » de leurs camarades, donc de ne pas se ramasser sur eux-mêmes, mais de découvrir un autre mode de contact. Finalement, « ce qui compte, c'est que la vérité d'un acteur rencontre la vérité d'un autre »²³⁶ comme l'écrit Yoshi Oida.

Enfin, la nécessité de s'entretenir pour le comédien peut se traduire par : « préparer le corps ne signifie pas uniquement le nettoyer ; il faut également s'en occuper »²³⁷, ou encore par : « qui dit corps, dit discipline et contraintes »²³⁸. Cela s'explique par la pensée, chez nos artistes, que le corps est intimement le temple de l'acteur :

[Le corps] est la maison de l'acteur et le territoire où ont vécues toutes les expériences : le plaisir, la douleur, la tristesse et la joie [...] Nous pourrions dire que notre corps est un domestique idéal, et même un esclave, mais c'est en fait notre ami... et personne ne pourra trouver meilleur partenaire sur cette Terre [...] Nous devrions être affectueux avec notre corps.²³⁹

Aussi, l'acteur devrait-il travailler à réaliser « ce qu'il peut faire de meilleur pour lui »²⁴⁰. Car ce véhicule par lequel l'acteur vit toutes ses émotions, ce véhicule qui rend possible le libre accomplissement de son projet de vie, ne doit pas se délabrer au risque de restreindre considérablement les possibilités d'accomplissement de l'individu. Or le théâtre, pour Christian Gariat, est particulièrement usant, et remarquons combien il est

235 Eugenio Barba, « L'élève est plus important que la méthode », Josette Féral, *L'école du jeu*, p.30.

236 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.69.

237 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.24.

238 « Observations » du 13 février.

239 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, pp.57-58.

240 Marie-José Houareau. « Enrichir et développer l'image de soi ». Annexe n°3, pp.144-148 du mémoire.

sensible et perplexe face à ceux qu'il nomme les acteurs cassés par la scène²⁴¹. Pourquoi sont-ils « cassés » ? Parce qu'ils ne prennent pas soin d'eux-mêmes, parce qu'ils agissent sans jamais laisser agir, ils font sans écouter les retours de leur corps, et ainsi se blessent physiquement. Plus encore, le théâtre nécessitant, généralement, un engagement mental et physique, les acteurs sont également sujets à se faire des « bleus à l'âme », pour reprendre une expression sur laquelle nous reviendrons en 2.1.2. Alors oui, être acteur pour nos artistes, nécessite un engagement sur la durée, car être acteur est pensé comme un choix de vie – Grotowski écrira : « Le théâtre et le jeu de l'acteur sont pour nous une espèce de véhicule qui nous permet de nous accomplir »²⁴² –, et en tant que tel le métier doit pouvoir s'exercer le plus longtemps possible, car il est constitutif de l'épanouissement de l'individu.

Il existe à ce sujet un concept japonais, le *hana*, que mentionne Yoshi dans *L'acteur invisible* au chapitre V « Apprendre », qui traite essentiellement du développement de notre « fleur » au cours de la vie. Il est dit que si certains âges sont particulièrement favorables à l'épanouissement de cette fleur, celle-ci doit être soignée et entretenue tout au long de la vie, et non pas jusqu'à la retraite pour dire concrètement les choses. Observons que Yoshi Oida, né en 1933, est acteur depuis les années cinquante environ, et anime encore à quatre-vingts ans des stages de théâtre dont la physicalité n'est plus à démontrer. Et pour entériner on ne peut plus concrètement que le respect de l'intégrité par le soin du corps et de l'esprit est inhérente à son éthique, citons cette récente annonce parue sur son site officiel :

NEW ! Yoshi Oïda propose une rencontre avec le professeur chinois Kam Hung Iam sur les pratiques corporelles chinoises :

- Tai Chi Chuan, Style CHAN ET WU
- Xing Yi Chuan & Yi Chuan
- Tai Chi Qi Gong en 18 mouvements

Ce sont des pratiques corporelles internes, dites martiales, visant aussi à améliorer la santé et trouver un meilleur équilibre en harmonisant corps et esprit.

[...]

Yoshi Oïda assistera à l'atelier dirigé par le professeur Kam Huang Iam en tant qu'élève, il ne donnera pas de cours

Être acteur commence donc, pour les artistes de notre corpus, par se respecter soi-même. En cela, il s'agit d'une véritable « voie de la douceur »²⁴³. Si Michel Nadeau

241 « Observations » du 20 février.

242 Jerzy Grotowski cité par Josette Féral dans « Vous avez dit *training* ? », *Le training de l'acteur*, p.22.

243 « Le mot japonais "judo" est composé de deux concepts : ju se traduit par "doux, délicat" et do par "voie". Ainsi ce mot signifie-t-il littéralement "voie de la douceur". Lorsque vous êtes doux, votre corps évolue avec facilité et votre énergie peut se développer et se dilater ». Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.23.

invite les pédagogues à « ne pas tomber dans le thérapeutique », force est de constater qu'en permettant d'accéder à « une connaissance de soi plus approfondie »²⁴⁴, le *training* unificateur conduit l'acteur à éloigner toutes les pratiques néfastes qui l'entravent, et lui indique donc le chemin la vertu socratique.

Il serait peut-être tout à fait à propos de rapprocher l'acteur idéal travaillé par ce *training* de la figure qu'invoquait Jacques Copeau dans ses *Appels* :

Celui qui nous importe et que nous attendons, c'est celui qui aura le naturel le plus puissant, l'âme la plus humaine, le sens le plus vrai du besoin de son époque, la voix la plus pure et la plus pressante pour parler à son peuple...²⁴⁵

Liberté

La liberté n'est pas une réaction ; la liberté n'est pas le choix. C'est la vanité de l'homme qui le pousse à se croire libre par le choix dont il dispose. La liberté est pure observation, sans orientation, sans crainte ni menace de punition, sans récompense. La liberté n'a pas de motif; la liberté ne se trouve pas au terme de l'évolution de l'homme mais réside dans le premier pas de son existence. C'est dans l'observation que l'on commence à découvrir le manque de liberté. La liberté se trouve dans une attention vigilante et sans choix au cours de notre existence quotidienne.²⁴⁶

Pourquoi le *Stira-Stuka* ? Parce qu'il est un état de complétude, d'harmonie de l'agir et du laisser-agir, et donc de liberté. Mais qu'est-ce que, théâtralement, la liberté ? Il s'agit peut-être, pour nos artistes, d'un état dans lequel aucune entrave ne perturbe plus le jaillissement de la créativité. Un état de lucidité en somme, le « *nirvana* »²⁴⁷, l'« eutonie », au cours duquel « vous voyez des choses que nous n'avez jamais vues auparavant. La possibilité de faire de nouvelles combinaisons, auparavant inhibée, est alors restituée ». Ce processus de restitution des possibles est exactement le chemin qu'a suivi Yoshi Oida lorsqu'il travaillait aux Bouffes du Nord :

[Peter Brook] m'a aidé à me débarrasser de blocages et de masques. Il ne me disait jamais ce que je devais faire, il enlevait juste ce qui n'était pas essentiel. C'est ainsi que j'ai commencé à découvrir la liberté.²⁴⁸

244 Moshé Feldenkraï, « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité », p.6, Annexe n°2, page 142 du mémoire.

245 COPEAU, Jacques. *Registre I : Appels*. p.243.

246 KRISHNAMURTI, Jiddu. « L'essence de son enseignement », *Meditationfrance*. [en ligne] < <http://www.meditationfrance.com/enseigne/krishnamurti.htm> > Consulté le 21/05/2013.

247 Moshé Feldenkraï, « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité », p.6, Annexe n°2, page 142 du mémoire.

248 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.48.

Processus qui se confirme par les propos même de Brook :

[Le rôle du metteur en scène est] de créer un espace vide où les obstacles seront nettoyés. Il fera le travail du jardinier, enlever les mauvaises herbes.²⁴⁹

Parce que l'essentiel, le pur, la globalité, sont au cœur de la philosophie du *training* unificateur, il nous est permis de mettre en résonance cet apprentissage avec cet extrait de *L'esprit synthétique de la Chine*, de Liou Kia Hway :

Voici le célèbre dialogue de Confucius condamnant la pluralité disparate de l'érudition et recommandant l'unité inspiratrice de sa doctrine : Le Maître dit : « Sseu, me considérez-vous comme un homme qui a beaucoup appris et beaucoup retenu ? - Oui, répondit Tseu-Kong, n'est-ce pas vrai ? - Ce n'est pas vrai, reprit Confucius, j'embrasse tout par l'un.²⁵⁰

De telles considérations auront nécessairement de fortes conséquences en matière de jeu, car il est évident que le processus que nous venons d'analyser au cours de cette première partie n'est pas « une école de tous les théâtres »²⁵¹. Nous pourrions cependant être tenté de le penser, suivant l'idée que de la libération des habitudes naît leur maîtrise. Cependant, par l'éthique qu'il transmet, le *training* restreint, ferme la porte à ce que Yoshi Oida nomme les arts « morbides »²⁵². En outre, il défait également une certaine naïveté de l'acteur, cette spontanéité quotidienne que l'on aurait, à tort pour nos artistes, trop vite fait de qualifier de naturelle, en lieu et place d'habituelle. En se libérant de l'emprise du quotidien, l'acteur entame la procédure de divorce avec tout un pan de la création théâtrale naturaliste, dont la pensée serait incarnée par cette citation approximative de Caroline Guiela, que nous mentionnions déjà en 1.1 : « Dans la rue vous n'êtes pas pieds nus, alors mettez vos chaussures ». Précisément parce que l'acteur n'est pas un être ordinaire dans la rue, obéissant aux conventions sociales, il peut accéder, selon Giriat et Oida, à une connaissance supérieure, plus subtile, plus symbolique, de son environnement, et l'incarner en spectacle.

L'incarnation est une pensée du jeu fondée sur la représentation du monde. Oui, mais comment procède-t-elle ? À partir de quels appuis ? De quel monde s'agit-il ? Et enfin, pourquoi représenter le monde ?

249 Peter Brook, *Le diable c'est l'ennui*, pp.98-99.

250 HWAY, Liou Kia. *L'esprit synthétique de la Chine*. Paris : PUF, 1961, pp.64-65.

251 CARASSO, Jean-Gabriel. « Jacques Lecoq : Vers une école de tous les théâtres ? », Josette Féral, *L'école du jeu*, p.186.

252 Yoshi Oida, *L'acteur flottant.*, p.141.

II – INCARNER

Pour partager un intérêt commun, nous devons échanger des éléments d'intérêt d'une façon intéressante.²⁵³

Pour Yoshi Oida, l'acteur est le fruit de la réunion de deux *performers* de l'Antiquité : le mendiant et le prêtre²⁵⁴. Le mendiant, parce que si l'acteur ne capte pas l'attention de son public, il n'existe pas. Non plus parce qu'il meurt de faim, mais simplement parce que « le théâtre sans public n'existe pas »²⁵⁵. Le prêtre, parce que l'acteur est un *medium* permettant aux spectateurs d'accéder, par le visible, c'est-à-dire par la matière, à l'invisible, à une connaissance plus subtile de l'univers. En l'acteur, le mendiant et le prêtre se réunissent dans un seul et même objectif : unifier. Unifier les spectateurs intimement, entre eux, et avec l'univers²⁵⁶, parce que le théâtre est un lieu de communion, où toutes les chairs vibrent sur une même fréquence.

Vaste programme, pour ainsi dire.

L'incarnation est le nom que nous donnerons à cette philosophie théâtrale, qui n'est pas une technique, en ce qu'elle n'a pas de vocabulaire. Il s'agit très concrètement d'un « artisanat scénique »²⁵⁷, dont les principes trouvent, sans exception, un champ d'application dans la matière. Effectivement, pour Yoshi Oida et Christian Gariat, l'acteur ne joue pas des « états »²⁵⁸, ni des « philosophies », l'acteur ne peut jouer que des actions extrêmement concrètes.

De là, comprenons que l'incarnation est une philosophie de la matière, et notamment de la matière corporelle, puisque « l'acteur-danseur n'a pas d'autre outil que son propre corps »²⁵⁹, ainsi que nous le rappelle Rudolf Laban. Mais cette matière corporelle n'est pas un simple organisme indépendant, évoluant détaché de son environnement. Il s'agit en réalité d'une recreation de l'univers, un microcosme au sein duquel l'acteur va devoir, archéologiquement, ressentir les rythmes, les impulsions, les lois naturelles à l'œuvre. Ainsi, il se fait le porteur d'un système universel, et peut dès lors cheminer en quête d'une expression première, fondamentale, aculturelle, sans laquelle il ne pourra prétendre réunir son public. Tout se passe finalement comme si l'acteur devait

253 Peter Brook, *Points de suspension*, p.337.

254 Propos tenus lors du stage du 11 au 13 mars 2013, à Paris, organisé par la compagnie Trama.

255 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.49.

256 Il est évident que nous retrouvons ici des termes et des directions similaires à ceux du *training*, la représentation étant quelque part une transposition scénique du travail d'unification intime.

257 Eugenio Barba, « L'élève est plus important que la méthode », Josette Féral, *L'école du jeu*, p.33.

258 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, pp.98-99, pour cette citation et les suivantes.

259 Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, p.129.

se faire territoire de libre-expression de l'univers ; un espace vide en somme, capable d'accueillir le public et de se transformer, avec lui, au contact de l'univers. À l'instar de la quête du *Stira-Stuka*, la recherche théâtrale menée par les artistes de notre corpus est évidemment à considérer comme une quête, comme un idéal vers lequel l'acteur tend sans jamais pouvoir le prétendre acquis.

L'incarnation étant un état « dans [lequel] le corps et l'esprit sont réunis »²⁶⁰, nous pouvons aisément comprendre en quoi elle est intimement dépendante du *training* que nous avons précédemment étudié. En outre, si l'on se remémore l'enjeu de la déconstruction comme celui d'une redécouverte des possibles, il est aisé de sentir comment cette redécouverte va donner lieu, en matière de jeu, à une maximisation du potentiel interprétatif, qui n'est autre en réalité qu'une libération de ce même potentiel.

Toutefois, constatons que certains paradoxes semblent émerger de la confrontation d'un *training* libérateur à celui d'un artisanat scénique. Eugenio Barba écrit : « notre premier acte créatif ne trouve jamais son origine dans l'ordre et la forme d'une méthode »²⁶¹. Par conséquent, nous serons amenés à nous demander s'il est légitime de parler de liberté dans le cadre d'un jeu incarné. Par ailleurs, Yoshi Oida lui-même dit qu'il « ne croi[t] pas vraiment qu'il soit possible d'apprendre à "jouer" [...] Comme chaque type de spectacle exige sa propre "méthode de jeu", il est difficile d'enseigner une "méthode de jeu" générale »²⁶². Finalement, ces deux citations nous amèneront à réfléchir plus profondément sur l'incarnation et à dépasser les apparentes contradictions en nous demandant si, plus qu'un artisanat scénique, l'incarnation ne serait pas en vérité un outil de compréhension du monde, un chemin vers « la vérité par l'intermédiaire du corps, plutôt que de l'intellect »²⁶³, à l'instar des pratiques spirituelles japonaises.

« Le théâtre sera le domaine où les gens pourront apprendre à comprendre les mystères sacrés de l'univers. En même temps, ajouta [Dieu] avec une désinvolture trompeuse, ce sera un réconfort pour l'ivrogne et le solitaire. »²⁶⁴

2.1 - Art du mouvement

Le mouvement jaillit du désir qu'a l'homme de rechercher des valeurs matérielles et spirituelles.²⁶⁵

260 Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, p.56.

261 Eugenio Barba, « L'élève est plus important que la méthode », Josette Féral, *L'école du jeu*, p.35.

262 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.156.

263 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.174.

264 Peter Brook, *Points de suspension*, p.336

265 Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, p.142.

Qui dit matière corporelle dit nécessairement mouvement, mais qu'entendons-nous exactement par ce terme ?

*Ainsi, quand vous parlez de mouvement, cela concerne la voix, la respiration, le mouvement lui-même, les yeux, les oreilles : l'organisme corporel tout entier. Vous devez probablement inclure aussi l'organisme mental ? Absolument. Ils ne font qu'un. Je travaille avec l'organisme humain.*²⁶⁶

L'art du mouvement d'Oida et de Giritat est donc un processus de jeu global car il engage la totalité de l'organisme et permet d'envisager tant le théâtre dramatique, c'est-à-dire le théâtre à texte, que le théâtre post-dramatique, pur mouvement²⁶⁷. Il postule en outre l'infinité des capacités expressives du corps humain, Christian Giritat reprochant généralement aux acteurs : « vous avez un stradivarius et vous ne vous en servez pas »²⁶⁸.

Selon Moshé Feldenkraï, et pour les artistes de notre corpus, le mouvement précède à l'émotion, il en est la source. Or, les artistes de notre corpus étant en recherche perpétuelle de pureté, il n'est pas étonnant de constater combien leur artisanat scénique travaille, lui aussi, à retourner aux origines mêmes de l'affect :

Considérons en détail le sentiment. Je peux ressentir la joie, la colère, la peur ou le dégoût. Chacun pourra en me regardant, deviner ce que je ressens. Qu'est-ce qui vient d'abord ? L'élément moteur ou le sentiment ? J'aimerais insister sur le fait qu'ils sont fondamentalement la même chose. On ne peut prendre conscience d'un sentiment avant qu'il ne soit exprimé par une activité motrice, et par conséquent, il n'y a pas de sentiment tant qu'il n'y a pas d'attitude corporelle.²⁶⁹

Accorder le primat au mouvement comme signe théâtral premier génère bien sûr certains principes majeurs en matière de création. Contrairement à la méthode de Stanislavski puisant dans la « mémoire affective »²⁷⁰, l'incarnation est un processus naissant dans le mouvement et se propageant ensuite dans intériorité.

Nous les acteurs, nous faisons ordinairement partir notre travail de la tête ou des émotions, en considérant comme acquis que cette vie intérieure va voyager hors de nous et passer dans notre corps. Mais la méthode inverse fonctionne aussi : partir de l'extérieur pour voyager vers l'intérieur.²⁷¹

266 Moshé Feldenkraï, « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité », pp.3-4, Annexe n°2, pages 139 et 140 du mémoire.

267 « Observations » du 3 avril.

268 « Observations » du 20 février.

269 Moshé Feldenkraï, « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité », p.1, Annexe n°2, page 137 du mémoire.

270 « Le directeur a commencé en disant : "Plus grande est votre mémoire affective, plus riche sera votre matériel de création intérieure." », Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, p.188.

271 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.87.

Il s'agit donc d'une pensée opposée à celle traditionnellement promue par les héritiers de Stanislavski, qu'Ostermeier caricaturerait ainsi : « Sur scène, beaucoup de comédiens et d'étudiants semblent atteints par une espèce de psychopathologie du jeu »²⁷². Ici, il n'est aucunement question de psychologie, « les comédiens ont besoin de la matière »²⁷³, dira Catherine Crochet. L'incarnation postule qu'"à l'instar du langage chorégraphique de Pina Bausch, le mouvement « part[e] du corps au lieu d'être imposé au corps »²⁷⁴. La subtilité évoquée par Brigitte Gauthier est la suivante : d'un corps incarné naît le mouvement. Il ne s'agit donc pas de penser de manière purement intellectuelle un mouvement et de l'exécuter ensuite, car alors le mouvement ne serait pas né du corps, il lui serait imposé, mais de trouver organiquement²⁷⁵ le mouvement. En cela, ce processus de jeu s'oppose en partie à celui promu par Stanislavski dans *La construction du personnage* : « La plupart du temps, surtout lorsqu'il s'agit d'acteurs de talent, la matérialisation physique du personnage à créer émerge dès que les valeurs internes justes ont été établies »²⁷⁶.

Cet artisanat scénique pourrait donc se définir comme un travail de composition holistique. À la question qu'est-ce qu'un personnage, Yoshi Oida répond que « pour le public, un personnage est une série de détails – une façon de marcher, de s'asseoir, de se lever, de bouger, de tourner la tête, de tenir une tasse, une voix tranchante, des mains douces, ces détails qui donnent une idée de la nature de cet être humain »²⁷⁷. Ne nous méprenons pas, et ne considérons pas cela comme une contradiction avec la citation suivante de Peter Brook :

De la même manière, préparer un personnage est à l'opposé de la construction – il s'agit de démolir, de retirer brique après brique tout ce qui dans les muscles, les idées et les inhibitions de l'acteur se dresse entre lui et le rôle, jusqu'à ce qu'un jour, en une grande bouffée d'air, le personnage envahisse chacun de ses pores.²⁷⁸

Paradoxalement, la déconstruction est au cœur même de cet artisanat scénique, lequel consiste en réalité plus à polir son art, c'est-à-dire à ôter le superflu, qu'à l'enrichir. Métaphoriquement, Brook, Giriat et Oida cherchent à retourner à la source d'un personnage. Les détails qui le composent, comme autant de ruisseaux, jailliront

272 OSTERMEIER, Thomas. « Ludisme et libération, dialogue avec Jean Jourdeuil et le public », Josette Féral, *L'école du jeu*, p.51.

273 « Observations » du 20 février.

274 Brigitte Gauthier, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, p.30.

275 L'organisme renvoie à l'unité formé par le corps et l'esprit.

276 STANISLAVSKI, Constantin. *La construction du personnage*. Paris : Pygmalion, 1984, pp.21-22.

277 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.80.

278 Peter Brook, *Points de suspension*, p.21.

alors naturellement comme expressions microcosmiques d'un même macrocosme. Ce processus s'oppose donc à un travail analytique de construction, lequel consisterait à identifier et rassembler un ensemble de détails en vue de recréer l'illusion d'un personnage. Ces considérations s'éclaireront tout au long de notre II, car il est évident qu'elles contiennent bon nombre de postulats qu'il convient encore d'identifier. Cependant, pour l'heure, initions notre recherche par l'analyse de la notion de polissage.

2.1.1 Polir son art

« Épurer le corps et la voix ; première tâche de l'acteur »²⁷⁹. Dans le travail de Christian Gariat, cela peut s'entendre comme partir en croisade contre le « cabotinage »²⁸⁰, dont le CNRTL nous dit qu'il est un « jeu prétentieux et trop extérieur d'acteur sans talent »²⁸¹. De cette définition retenons notamment les termes de « trop extérieur », lesquels révèlent en vérité l'absence de mesure du jeu. Au contraire, l'eutonie interprétative visée par nos artistes recherche la forme d'expression la plus « simple et efficace »²⁸², la plus économe et la plus puissante²⁸³.

Les choix de Pina Bausch sont du même ordre, il ne s'agit pas de s'agiter dans tous les sens, ou de danser si cela n'est pas nécessaire. Le mouvement minimal transmet parfaitement l'état de l'être. Il suffit à faire voir. Cette retenue face au mouvement, ce retrait minimaliste a fait l'objet de conflits au sein de la compagnie. Dans les débuts, certains se révoltèrent contre ce sous-emploi de leurs capacités de danseurs. Mais ce refus de la danse comme langage obligatoire fait partie des principes créatifs. Elle utilise le mode d'expression nécessaire là où il s'impose. Lors d'une conversation avec Leonetta Bentivoglio, la chorégraphe rappelle cette période de contestation et explique son point de vue : « Ils trouvaient qu'ils ne bougeaient pas assez. (...) Moi je sentais, moi je savais que seules des personnalités fantastiques sont capables d'obtenir un grand résultat avec peu de mouvements. »²⁸⁴

Selon Brigitte Gauthier, nous retrouvons chez Pina Bausch la recherche du mouvement optimal, exécuté au moment nécessaire, en un endroit précis. De manière particulièrement intéressante, il est dit que les danseurs du Tanztheater s'estimaient sous-employés, et ce parce qu'ils plaçaient en la virtuosité la plus grande puissance expressive. Or, pour la chorégraphe, comme pour Gariat et Oida, la véritable virtuosité

279 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.32.

280 « Observations » du 20 février.

281 « Cabotinage » : *CNRTL*. [en ligne]

< <http://www.cnrtl.fr/definition/morale> > Consulté le 20/04/2013.

282 « Observations » du 17 avril.

283 Nous pourrions percevoir ces équilibres comme des formes de *Stira-Stuka*, dont les deux principes fondamentaux sont, rappelons-le, la juste mesure et la fluidité.

284 Brigitte Gauthier, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch.*, p.52.

réside dans le juste emploi de cette-dernière, et non dans sa démonstration. Par ailleurs, puisque la notion d'équilibre traverse l'œuvre de nos artistes, supposons également qu'un mouvement garni n'est qu'une surface, et qu'il serait donc nécessaire de réduire son action extérieure au profit de sa puissance intérieure – ce qui ne signifie pas, bien sûr, retourner à une forme de « psychopathologie » du jeu, laquelle serait un déséquilibre inverse.

Au cours de son « projet de recherche de trois mois [qu'il intitula] : "la voix et le mouvement dans les pratiques spirituelles japonaises" »²⁸⁵, Yoshi Oida découvre qu'« on trouve, au cœur de la discipline spirituelle shingon, le concept de *shin, kou, yi*. *Shin* est le mouvement du corps, *kou* est l'expression verbale et *yi* est la volonté, l'intention et l'imagination »²⁸⁶. Or, « l'unité, que l'on tente d'obtenir entre le *shin*, le *kou* et le *yi*, est étonnamment semblable au processus du jeu théâtral. Quand l'acteur interprète un rôle, il doit transformer son discours, son action et sa pensée ». Sa recherche consiste donc à « rechercher l'état d'unité où le *shin*, le *kou* et le *yi* s'harmonisent ». Réfléchissons aux principales conséquences de cette recherche en matière d'artisanat scénique.

La première, et sans doute la plus capitale, est que cette découverte a permis d'identifier ce que nous pourrions appeler les trois matériaux premiers de l'acteur, les trois outils d'écriture à proprement parler avec lesquels il lui faudra composer et épurer. En outre, après analyse du travail d'Oida mais également des pratiques de Giriat, nous nous permettrons d'inclure une quatrième composante fondamentale : l'écriture de l'espace.

La deuxième conséquence est la prédominance d'un principe dont nous n'avons cesse de parler depuis le commencement de notre réflexion : l'harmonie. Si nous avons pu identifier quatre outils d'écriture aisément distinguables, l'acteur doit cependant chercher l'harmonie de ces matériaux, c'est-à-dire être conscient de leurs interactions pour ne pas les traiter de manière disjointe. À l'instar du système des trois régulations, chaque écriture affecte l'autre, chaque travail induit une transformation.

2.1.1.1 Écriture du corps, Shin

L'écriture du corps, pour Oida et Giriat, est première, et nombre des principes que

285 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.144.

286 *Op. cit.*, pp.147-148 pour cette citation et les suivantes.

nous allons évoquer la concernant valent également pour les autres outils de l'acteur. Cependant, chacune possédant certaines spécificités, nous les étudierons séparément.

Dans les disciplines spirituelles shingon, un *mudra* est une « action physique »²⁸⁷ impliquant « tout le corps ». Il en va de même pour les signes corporels de l'acteur. Par conséquent, et comme Moshé Feldenkrais le rappelait précédemment, cela implique que tout changement physique entraîne une transformation émotionnelle.

Pour le cognitiviste, le problème qu'il s'agit de résoudre est de savoir comment corréler l'assignation d'états intentionnels ou représentationnels (par exemple, les croyances, les désirs, les intentions, etc.) avec les changements physiques que subit l'agent quand il agit.²⁸⁸

Dans une certaine mesure, l'acteur cherche à résoudre un même problème, par le biais de son seul corps : « si le personnage est triste, le corps et les émotions bougent en conséquence »²⁸⁹. Il va par conséquent partir en quête du moteur physique premier d'un personnage, d'une situation, qui lui permettra d'en saisir l'harmonie. Ce moteur physique est, généralement, un trait physique caractéristique, une consigne de mouvement et d'espace contraignante et précise qui recèle en elle la nature profonde de la représentation.

Yoshi Oida raconte à ce sujet les secrets que lui confiait un acteur nô à l'issue d'une représentation qui l'avait profondément marqué :

« C'est une vieille femme, alors quand je marche, je dois m'efforcer de faire des pas un peu plus petits que d'habitude. Et je dois m'arrêter au premier pin²⁹⁰. » [...] Cet acteur nô, lui, ne s'était aucunement efforcé de créer une vie intérieure, et pourtant la vieille femme apparaissait totalement crédible.

Pourquoi était-elle crédible ? Parce que l'acteur l'avait travaillée simplement à partir d'un détail locomoteur particulièrement signifiant. Or, l'état du corps n'étant que le reflet de l'état intérieur, une juste restitution de l'un a entraîné le jaillissement de l'autre. S'agirait-il donc d'un jeu construit sur des clichés ? Oui et non, semble-t-il. Oui, en ce que les clichés, aussi dérangeants et réducteurs soient-ils, ne sont que rarement issus d'un pur imaginaire malveillant – rarement ne signifiant pas jamais. Ils peuvent contenir l'essence d'un état, une caractéristique sensible fondamentale dont l'acteur peut être amené à se servir. Et non, en ce que les clichés possèdent parfois un aspect extrêmement culturel auquel ne recourent pas Giriat et Oida – à titre d'exemple, représenter l'acte

287 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.155.

288 Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, p.74.

289 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.81.

290 *Op. cit.*, p.89, pour cette citation et la suivante.

d'union de deux individus par une reconstitution précise des déplacements d'une cérémonie de mariage catholique n'aurait aucun sens. Très exactement, la signification d'un mouvement, son essence, se trouve en réalité dans la composition de son effort, et dans la symbolique silencieuse à laquelle il renvoie. Nous étudierons cela en 2.2.3.

Comprenons bien que le système physique n'est pas seulement un outil permettant de trouver l'organisme d'un personnage. Peter Brook a su en faire un outil particulièrement naturaliste lors de la mise en scène de son spectacle-documentaire sur le peuple des Iks :

Pour commencer à appréhender leur vie, Peter nous demanda d'imiter les photos avec exactitude. D'étudier précisément la position de leurs corps : leur poids, leurs bras, l'angle de leur tête²⁹¹.

Nous fûmes perçus par le public comme des africains. [...] Une des actrices, une américaine, malgré ses dimensions imposantes, était littéralement « devenue » une Ik maigre et affamée.²⁹²

Pour ce spectacle, l'incarnation était extrême du fait de la nature tout particulière de l'œuvre : il s'agissait d'un documentaire, de la re-création au plateau de la vie d'un village et de sa lente évolution. En réalité, il ne s'agissait pas d'interpréter « une vieille femme », mais bel et bien d'associer l'essence de chaque individu à l'intégralité de ses manifestations, le naturel et le culturel. Cependant, cette utilisation de l'incarnation n'a pas été répétée chez le metteur en scène des Bouffes du Nord. Si au cours de la mise en scène du *Mahâbhârata* les acteurs se sont rendus en Inde, ils étaient en réalité en quête de sensations, d'odeurs, d'images, et partaient ainsi à la recherche d'efforts plus que de traits culturels. Mais l'incarnation se révèle également dans un plus strict minimalisme. Le vingt février, Christian Gariat exécute avec une élève une sorte d'interprétation improvisée dont les consignes sont les suivantes : les deux acteurs, face public, placés sur une même ligne à un mètre approximativement l'un de l'autre, doivent chercher à mettre en contact leur petit doigt, tandis que leur bassin exerce une pression en sens opposé²⁹³. De cette tension générée par la retenue du bassin face à l'attraction du petit doigt naît incontestablement une émotion ; Roméo et Juliette ?

Ceci pour démontrer que chez Yoshi Oida comme chez Christian Gariat, toutes les actions du corps sont considérées comme extrêmement signifiantes. Nous comprenons désormais plus profondément pourquoi le *training* insiste autant sur la nécessité de

291 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.41.

292 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.171.

293 « Observations » du 20 février.

conscientisation et de maîtrise du mouvement. Chaque geste non-voulu serait finalement considéré comme une entrave à la communication.

En cela, le mécanisme de l'écriture corporelle n'est pas sans faire écho à la méthode des actions physiques développées par Meyerhold à travers la biomécanique, et adoptée par Stanislavski à la fin de sa vie. Thomas Ostermeier écrit à ce sujet :

N'oublions pas qu'au début, Meyerhold était lui-même acteur chez Stanislavski ; il a joué Treplev dans la première mise en scène de *La Mouette*. Stanislavski a essayé d'aider le Studio de Meyerhold et a bien observé son travail. À la fin de sa vie, Stanislavski a changé de méthode et s'est rapproché des idées de Meyerhold. Il a abandonné l'idée de mémoire affective pour travailler sur la *méthode des actions physiques*. À ce moment-là, il était très proche de Meyerhold qui a essayé de trouver, dans le travail d'acteur, une méthode d'actions physiques qui crée l'émotion et non l'inverse.²⁹⁴

Les principes de Meyerhold et de nos artistes sont effectivement très proches en ce qu'ils ne cherchent pas à styliser l'interprétation. « Les exercices de biomécanique ne devaient pas être intégrés au spectacle »²⁹⁵ dit Igor Ijinski, acteur de Meyerhold, comme la *training* de nos artistes ne cherche qu'à restituer des potentialités, et non à élaborer une grammaire codée.

Normalement, au théâtre, le mouvement est, soit naturaliste, soit complètement stylisé, comme dans le nô ou le kathakali. Mais il existe une autre possibilité : un travail corporel fondé sur le mouvement humain normal, mais plus clair et contrôlé.²⁹⁶

Le mouvement préconisé par Yoshi Oida, « model[é] sur une réalité humaine », et par conséquent conforme aux principes du « crédible » et du « vraisemblable » chers à Christian Gariat, pourrait se définir comme une voie moyenne. Elle n'est pas issue du quotidien, elle n'est pas non plus une stylisation du quotidien ; elle se veut plutôt être l'expression de la caractéristique fondamentale du mouvement, le fruit d'une déconstruction consciente plus que d'une construction volontaire²⁹⁷.

À l'instar de la méthode des actions physiques, l'incarnation procède, en vue de la représentation, en l'établissement de cartes physiques, de chemins balisés que l'interprète pourra suivre à la manière d'une partition, pour reprendre une métaphore musicale particulièrement chère à Christian Gariat²⁹⁸. Mais si « chaque mouvement

294 Thomas Ostermeier, « Ludisme et libération, dialogue avec Jean Jourdeuil et le public », Josette Féral, *L'école du jeu*, p.51.

295 Eugenio Barba, *L'énergie qui danse*, p.132.

296 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, pp.169-170.

297 La distinction entre les adjectifs conscient et volontaire se trouve en 1.2 : la conscience étant cet état d'équilibre du corps et de l'esprit, et la volonté l'expression d'un excès de l'emprise de l'esprit.

298 « Observations » du 13 et 20 février.

devrait être le fruit d'un choix, et non celui du hasard »²⁹⁹, peut-on encore parler de liberté de l'acteur au plateau ? Pour Anne Bogart, la réponse est plus qu'affirmative ;

Quoi qu'il en soit, au cours de la répétition, l'acteur cherche des formes qui pourront être reproduites. [...] Paradoxalement, ce sont les restrictions, la précision et l'exactitude qui leur procurent une grande liberté. La forme devient le cadre à l'intérieur duquel l'acteur peut tester d'innombrables variations et exercer sa liberté d'interprétation.³⁰⁰

L'identification de formes, de mouvements, est gage pour l'acteur de reproductibilité et de variation. De reproductibilité, car l'exécution d'un mouvement est moins sujette à caution que l'évocation d'un souvenir affectif. Yoshi Oida attestait de l'efficacité de l'incarnation lorsqu'il racontait avoir joué *L'homme qui...* de Peter Brook plusieurs centaines de fois, en conservant imperturbablement la même carte physique. Alors, d'où naît la variation ? Reconsidérons notre propos sur l'état de *sanmai* recherché au cours du *training*, et remarquons qu'il s'agit de cette « conscience de chaque instant et la concentration sur la simple activité de l'instant »³⁰¹. Or, la conscience de l'instant n'étant autre que la conscience du processus, la conscience du processus la condition *sine qua non* à la variation, et la variation un espace d'expression de la liberté de l'interprète, il devient clair que si le *training* est justement associée à l'incarnation, ce processus de jeu devient effectivement source de liberté.

2.1.1.2 Écriture de l'espace

Si le corps est premier dans l'écriture incarnée, gardons à l'esprit qu'il est également un élément évoluant et interagissant avec l'espace. Aussi serait-il intéressant de réfléchir à la manière dont le corps, chez Oida et Giriat, transforme et est transformé par l'espace.

En s'ouvrant à la conscience de l'espace – cf. I.2.3.2 –, l'acteur peut être en mesure de choisir exactement sa position au plateau et, ainsi, l'« angle de caméra » par lequel il sera perçu par le public.³⁰²

Dans le *Mahabharata*, je jouais le rôle de Drona, un grand maître des arts de la guerre. Il fallait donc que je paraisse fort et puissant. Malheureusement, je suis plutôt petit et

299 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.71.

300 Anne Bogart, « Six choses que je sais à propos de la formation des acteurs », Josette Féral, *L'école du jeu*, p.40.

301 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.97.

302 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.79.

j'étais entouré d'acteurs beaucoup plus grands que moi qui jouaient le rôle de mes élèves. Je ne voulais pas passer pour le petit Japonais entouré de géants, alors j'ai rusé. Dans la plupart des scènes, je gardais une grande distance entre les autres et moi, pour que la différence de taille soit moins frappante. Mais lorsque je devais être plus près d'eux, je m'avançais pour être plus sur le devant de la scène que mon partenaire et paraître ainsi plus grand aux yeux des spectateurs. Il se posait aussi un autre problème : je devais, à certains moments, serrer les autres personnages dans mes bras. Que faire ? Je décidai de me mettre sur la pointe des pieds.³⁰³

L'espace est donc un véritable outil d'écriture en ce que sa gestion peut être partie intégrante de la création d'un personnage. L'environnement possède ses lois, et tout acteur évoluant sur un plateau doit, non pas manipuler ces lois, mais se laisser agir par elles en toute intelligence. Au Japon, le théâtre nô a établi une cartographie précise du plateau, chaque position, chaque point, exerçant un effet particulier sur l'individu.

Retenons de cette écriture qu'elle n'est pas seulement un outil de transformation de l'angle de vue, mais également un outil de transformation de l'individu lui-même. Lorsque Yoshi Oida se met sur la pointe des pieds, le lien qui l'unit à son partenaire se transforme. Selon leurs tailles, les individus interagissent différemment entre eux, le rapport de force se module, de même que les mouvements de salutation eux-mêmes. Écrire l'espace revient en réalité à s'écrire soi-même, de même que s'écrire soi-même transformera l'espace et sa perception par le public.

2.1.1.2 Écriture sonore, Kou

À tout un pan des acteurs de théâtre dramatique désincarné, logocentrique, Christian Gariat dit : « vous parlez pour vous regarder ou pour vous écouter. Vous êtes beaux, mais vous êtes chiants »³⁰⁴. Et de continuer : « Souvent, le bien-dire est une excuse pour ne rien exprimer », « c'est très français ».

La parole, pour les artistes de notre corpus comme pour Moshé Feldenkraïs, est avant toute chose mouvement, et donc matière. « Parler c'est bouger », parler est un acte performatif. Aussi la gestion de la voix chez Oida et Gariat semble-t-elle s'articuler autour de deux principes fondamentaux : l'origine et la qualité.

« À quoi on reconnaît Dom Juan ? Quand il parle, il parle du sexe ». En tant que mouvement, la parole possède une origine portant déjà en elle une configuration de sa nature. Comme un danseur initiant un mouvement depuis une zone particulière de son corps, l'acteur peut faire de même avec la parole et ainsi prédéfinir la coloration de sa

303 *Op. cit.*, pp.79-80.

304 « Observations » du 3 avril pour cette citation et les suivantes.

voix. Pareille considération implique bien sûr d'opter pour une conception large de l'origine. Effectivement, physiologiquement, le processus de projection de la voix ne peut se transformer. Pourtant, le son émis peut être teinté par les sensations physiques. Parler en posant son attention sur la gorge, le centre de la poitrine ou le nombril génère nécessairement différents styles d'écriture avec lesquels l'acteur doit pouvoir varier librement selon la situation.

La qualité inhérente du son en est directement transformée. Pourtant, il faut encore que l'acteur songe aux fluctuations de la voix. À l'instar de l'écriture du corps, la matière sonore peut être envisagée selon la notion d'effort de Laban. Les variations de volume, de hauteur, de rythme, etc., créent autant de signes sensibles et significatifs. Au cours du stage de mars, Yoshi Oida a proposé un exercice fondé sur le principe suivant : les acteurs disposent d'un texte grec ancien transcrit phonétiquement³⁰⁵ : aucune traduction n'est fournie, seules la ponctuation et la structure figurent sur le papier. Les élèves doivent ensuite prononcer le texte dans un premier temps en sentant les différentes qualités des sons, leurs résonances, leurs enchaînements, leurs rythmes ; en définitive, ils sont invités à considérer le texte comme un musicien doit considérer sa partition, à la différence que l'acteur doit empiriquement sentir les variations. Ensuite, naturellement, les sons racontent, au même titre que les mouvements du corps.

Par ailleurs, l'écriture du son est également sujette au principe maître de l'incarnation : l'équilibre. Aussi, si l'acteur écrit le son, il écrit également le silence. L'acteur agit par la parole et est agi par le silence. Tout procédé d'écriture chez Christian Gariat et Yoshi Oida est régi selon la prise en compte des versants actif et passif des formes d'écriture. Il ne s'agit pas, évidemment, de n'écrire que de manière équilibrée, mais de travailler en ayant conscience des qualités des deux différents versants et de leurs variations. En conséquence, ne soyons pas étonnés en constatant que Gariat a récemment mis en scène *Et la nuit chante* de Jon Fosse, auteur de l'écriture subtile du silence s'il en est³⁰⁶.

Ainsi, le premier sens de la matière recherché par les artistes de notre corpus n'est en rien intellectuel au sens strict du terme, c'est-à-dire qu'il ne s'adresse pas uniquement à l'esprit. Le trois avril, Christian Gariat, alors qu'il fait travailler ses élèves autour de l'éveil du corps à la vibration sonore, imagine une situation au cours de laquelle un

305 « Eleleu eleleu, texte grec proposé par Yoshi Oida », Annexe n°4, p.149 du mémoire.

306 *Je suis le vent* témoigne tout à fait du rapport complexe et précis au silence qu'entretient Jon Fosse, les didascalies distinguant, entre autres les : silences, brefs silences, longs silences, très longs silences, etc.

jeune enfant écoute sa mère lui raconter l'histoire d'un lion : « l'enfant se moque de l'histoire [...] il veut sentir l'animal ». L'enjeu serait alors d'exprimer le lion à travers la matière sonore, de trouver la ou les computations sonores représentant cet animal.

Ceci étant dit, le primat accordé au son comme matière sonore ne signifie pas pour autant l'abandon de toute forme de compréhension intellectuelle d'un texte bien sûr. Au contraire même, Yoshi Oida et Christian Gariat sont tous deux extrêmement favorables aux méthodes de micro-analyses promues par Michel Vinaver. Cependant, ce type de sens ne doit pas se substituer au sens organique.

2.1.1.3 Écriture intentionnelle, Yi

Mais tout en récitant les paroles, il faut rester conscient de l'intention derrière le *mantra* : c'est l'équivalent du sous-texte au théâtre.³⁰⁷

Écrire l'intention signifie, théâtralement, écrire le sous-texte. Ce-dernier est indissociable de l'imaginaire, ils sont une même substance. Le travail de l'intention nécessite avant toute chose pour l'acteur d'avoir identifié les « motivations » d'un texte, dont les mots, nous dit Oida, ne sont que la manifestation.

L'écriture intentionnelle semble agir comme un amplificateur de la puissance expressive. Elle donne force et densité aux actions de l'interprète en ce qu'elle transforme et enrichit son existence invisible, à laquelle ni les partenaires ni le public ne sont insensibles³⁰⁸. Afin de mieux cerner les capacités du pouvoir d'intention en matière de théâtre, recourons un instant à l'étude de son usage dans les arts martiaux.

Au sein de ces pratiques, l'intention, qui n'est autre qu'une émanation de l'esprit, est considérée comme la force conductrice de l'énergie :

« Où votre esprit va en expansion, votre énergie va avec lui » nous dit le lama Dondrup Dorje³⁰⁹.

Mettons à présent ce postulat en corrélation avec la citation suivante de Yoshi Oida (dans la citation suivante, *ki* signifie énergie) :

En fait, tous les arts martiaux traditionnels japonais reconnaissent l'importance du *ki* : ils savent que le combat mobilise quelque chose de plus que les muscles. Se battre avec le *ki* rend les coups infiniment plus puissants que la seule force musculaire.³¹⁰

307 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.155.

308 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.63.

309 FAISANDIER, Oriane. « Qi projeté : la force secrète des arts martiaux », *Nexus*, mai-juin 2013, n°86, p.20.

310 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.36.

Enfin :

La force physique a ses limites, il est préférable de faire usage de volonté et d'imagination, qui, elles, sont sans limites³¹¹.

Ainsi, au sein des pratiques martiales, l'intention démultiplie la puissance des impacts en ce qu'elle fait appel au *ki*, à l'énergie, en plus de la seule force physique. Il s'agit en réalité pour le combattant de s'ouvrir à l'énergie cosmique afin de profiter d'une puissance qui ne soit plus seulement individuelle ; l'énergie cosmique étant sans limite, à l'instar de l'imagination, et contrairement à la force physique dépendant uniquement de l'état du renforcement musculaire d'un individu. Ces considérations, en apparence voilées sous un nuage d'opium, peuvent en réalité trouver des champs d'application extrêmement simples auxquels Yoshi Oida initie tout élève, afin que la connaissance s'incarne à proprement parler.

Aussi, comprenons que l'usage du *ki* va trouver une application directe au plateau. Dans les arts martiaux, le combattant est invité, lorsqu'il donne un coup de sabre, à imaginer qu'il tranche le ciel ; au théâtre, Yoshi Oida propose à l'acteur désirant soulever une tasse de thé d'imaginer que cette dernière pèse infiniment plus lourd. Il ne s'agit pas de faire comme si la tasse était extrêmement lourde, mais de charger le geste de plus de puissance. Pour sa part, Christian Gariat ne se réfère jamais aux arts martiaux, et ne s'appuie en rien sur les concepts énergétiques auxquels recourt Oida. Pourtant, fondamentalement, le rôle de l'écriture du sous-texte est identique : il transforme l'invisible, et influe par conséquent sur la sensation physique : « notre apparence invisible est différente et [...] les autres sont capables de la percevoir »³¹².

Pour autant, l'écriture intentionnelle ne prédomine jamais, ni chez Gariat ni chez Oida. Pourquoi ? Parce qu'elle est une exacerbation du principe agissant de l'esprit, et ne doit par conséquent pas empiéter sur la capacité expressive du mouvement physique. La véritable question, semble-t-il, serait : l'écriture intentionnelle est-elle nécessaire dans cette situation ?

En somme, le traitement des écritures dans la pratique de Yoshi Oida semble suivre trois principes clefs : simplicité, répétitivité, totalité.

La simplicité, parce que l'écriture est en accord avec le principe *nô* de l'*Iguse*³¹³. Il

311 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.129.

312 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.64.

313 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, pp.-182-184.

s'agit d'un concept théâtral japonais définissant une action générant la plus grande sensation avec le minimum d'effort, le juste équilibre entre le superficiel et la profondeur.

La répétitivité parce que ces écritures permettent d'élaborer de véritables partitions solides. Si les acteurs-auteurs sont parfaitement conscients et maîtres de leur corps, ainsi qu'y travaille le *training*, ils peuvent écrire et se relire sans difficulté. « L'acteur doit être capable de s'arrêter, de recommencer ou de faire autre chose. Alors seulement là, il pourra jouer dix soirs de suite et refaire la même chose »³¹⁴ écrit Feldenkraïš. Ce-dernier ajoute par ailleurs, à propos de la polémique opposant répétition consciente et libre spontanéité :

Si vous regardez les choses de plus près, ce que nous entendons par spontanéité n'est ni plus ni moins qu'une attitude stupide. Mais comment un acteur peut-il être spontané ?

C'est-à-dire qu'ils veulent maintenir « l'illusion de la première fois ». Ils veulent se sentir libres, comme ils disent.

Mais ils ne le peuvent pas, s'ils ne sont pas conscients de ce qu'ils font. Les acteurs qui prétendent le contraire vont jouer un jour de façon exécrationnelle, et le lendemain admirablement. Mais si l'acteur est bien préparé, conscient de son corps, de sa bouche, de ses yeux, de ses désirs, et s'il a un contact parfait entre l'extérieur et l'intérieur, il peut faire tout ce qu'il veut.³¹⁵

Finalement, il semble que Moshé Feldenkraïš suggère que la véritable liberté n'est en rien un abandon, mais au contraire un espace de flottement où l'acteur n'est ni totalement contraint, ni totalement sans attache. À l'extrême opposé, nous retrouverions ces pensées de Piccoli et Wilson :

« Plus on a de structures rigides, plus on peut imaginer », convient Michel Piccoli avec Wilson. « Plus il existe de contrainte dans le jeu, plus on se sent libre ».³¹⁶

Enfin, le dernier principe, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir en 2.2.1, est celui de la totalité. Le travail d'Oida et de Giriat sur les écritures fait incontestablement écho aux recherches menées par Jerzy Grotowski. Le théâtre pauvre, en se détachant des décors, de la musique, et d'une certaine conception du texte, a en réalité rendu à l'acteur son potentiel expressif, lequel avait été délégué aux autres composants traditionnels de la scène. En définitive, l'incarnation fait de l'acteur l'interprète premier d'un art du

314 Moshé Feldenkraïš, « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité », p.3, Annexe n°2, page 139 du mémoire.

315 Moshé Feldenkraïš, « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité », p.6, Annexe n°2, page 142 du mémoire.

316 MMAURIN, Frédéric. *Robert Wilson : le temps pour voir, l'espace pour écouter : essai*. Arles : Actes Sud, 1998, p.135.

mouvement, c'est-à-dire d'un art par essence performatif, dont les auteurs ne sont plus seulement les écrivains, mais également des créateurs comme Romeo Castellucci, « un des plus grands auteurs »³¹⁷ pour Giriat, chez qui « c'est dans le geste qu[e] [les personnages] vont montrer qui ils sont ». Pareille conception du jeu théâtral implique nécessairement de penser le processus de création comme le fruit d'un long travail d'expérimentations, de recherches, au cours duquel l'acteur doit « explorer toute une gamme de possibilités techniques »³¹⁸. Dans *L'art du mouvement*, suivant le même principe, Laban recommande aux acteur-danseurs de travailler à l'observation, l'imitation et la compréhension de nombreux êtres vivants, afin d'affiner leur bibliothèque sensible, et donc leur vocabulaire :

Pour l'acteur-danseur, il est utile d'observer et de comparer les rythmes moteurs typiques des divers êtres vivants, les animaux comme les humains, pour bien connaître et sélectionner les qualités d'effort ou les types d'impulsions intérieures appropriées aux divers caractères, situations, circonstances, représentés par le mime primitif.³¹⁹

Ce n'est qu'une fois la matière abondamment extraite, que l'interprète, à l'instar de Matisse, « effa[ce] quantité de traits jusqu'à ce qu'il ait trouvé le minimum nécessaire pour communiquer son intention »³²⁰.

À présent que nous avons analysé le processus d'écriture du jeu, interrogeons-nous sur la manière dont l'acteur doit, pour Oida et Giriat, vivre l'interprétation au plateau, et demandons-nous par conséquent si à un type d'écriture théâtrale correspond un type d'investissement de l'acteur.

2.1.2 Flotter

Lorsque l'on joue sur scène, on travaille avec une matière très familière : son propre visage et son propre corps. Mais il se passe quelque chose d'autre, un changement fondamental a lieu.³²¹

De ce constat, en apparence anodin, de Yoshi Oida, retenons tout de même l'idée maîtresse suivante : l'acteur est sa propre matière. Il offre au personnage, selon Giriat, sa mémoire corporelle ainsi que ses appuis physiques³²², ce qui n'est pas sans rappeler les propos de Jacques Copeau :

317 « Observations » du 27 mars, pour cette citation et la suivante.

318 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.99.

319 Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, p.31.

Les termes d'« efforts » et d'« impulsions » seront explicités en 2.2.3.1.

320 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.49.

321 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.64.

322 « Observations » du 20 février.

Si l'acteur est un artiste, il est de tous les artistes celui qui sacrifie le plus de sa personne au ministère qu'il exerce. Il ne peut rien donner qu'il ne se donne soi-même, non en effigie, mais corps et âme, et sans intermédiaire. A la fois sujet et objet, cause et fin, matière et instrument, sa création c'est lui-même.³²³

Pourtant, un changement « fondamental » nous dit-on a lieu, mais de quel ordre est-il ? « Quand on joue, on est complètement habité par le personnage qu'on représente »³²⁴ écrit Yoshi Oida. Cela signifie-t-il que l'incarnation est un système se rapprochant des théories sur l'investissement de l'acteur promues par Stanislavski ? Pareille hypothèse serait tout à fait plausible, si l'on considère également que l'acteur d'Oida, grâce au *training*, doit être en mesure « de faire le geste qui convient sans avoir à y penser »³²⁵ : en conséquence, son esprit devrait idéalement n'être préoccupé par aucune technique, et ainsi être en mesure de s'immerger totalement dans le personnage. Cependant, une meilleure analyse de la citation réfute ce rapprochement. Écrire que le personnage habite l'acteur suppose nécessairement de penser ces deux entités distinctement. En effet, l'acteur n'est pas réductible au personnage, il n'en serait donc que l'hôte.

Là gît le mystère : qu'un être humain puisse se penser et se traiter soi-même comme matière de son art, agir sur soi-même comme un instrument auquel il faut s'identifier sans cesser de s'en distinguer, en même temps s'agir et être ce qu'il agit, homme naturel et marionnette...³²⁶

L'interprète se trouve par conséquent dans une situation ambivalente, ainsi que le prévoyait le dispositif même de la mise en scène du *Mahabarata* de Peter Brook :

En interprétant son rôle principal, le comédien devait s'incorporer, de tout son être, cette nouvelle personnalité, en donnant vie au personnage avec énergie et intensité. En même temps, l'acteur était aussi compteur de l'histoire qu'il interprétait, donc censé se tenir un peu à l'extérieur des événements.³²⁷

2.1.2.1 L'être, l'acteur et le personnage

Pour comprendre la pensée de ces trois notions dans la pratique des artistes de notre corpus, nous allons étudier deux théories fondamentales auxquelles ils se réfèrent fréquemment : la première, proposée par Giriat le dix-neuf janvier 2011 alors que j'étais

323 Jacques Copeau, *Registre I : Appels*, p.206.

324 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.81.

325 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.60.

326 Jacques Copeau, *Registre I : Appels*, p.206.

327 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.212.

élève, est celle des trois chaises, métaphoriquement des trois notions précédemment évoquées ; la deuxième, issue du nô et promue par Yoshi Oida, est celle du *Ri-Ken-No-Ken*, qui, de loin, n'est pas sans rappeler une forme de distanciation brechtienne.

Selon la pensée de Giriat, l'être pourrait être défini comme le stade le plus pur et le plus profond de l'individu. Il est cette réalité intime qui englobe toutes les facettes de la personnalité. L'acteur, quant à lui, est une partie de l'être. Il est ce qu'il devient lorsqu'il monte sur les planches, ou tout simplement lorsqu'il entame un quelconque travail théâtral. Enfin, le personnage est cette entité dont l'acteur crée la vie. Ces trois états de conscience, dans l'incarnation, doivent sans cesse pouvoir être distingués, contrairement à la méthode Stanislavski qui proposerait de mélanger ces différentes notions. Il semble au contraire que pour Giriat, l'acteur est une transformation d'une facette de l'être, comme le personnage est une transformation de l'acteur. En ceci, ces trois entités ne sont en aucun cas réductibles l'une à l'autre. Procéder ainsi est même perçu comme dangereux pour l'individu, lequel risque de perdre la connaissance de son être intime en y apportant des caractéristiques de l'acteur ou du personnage.

Nous nous retrouvons de toute façon, et pas simplement pour nous dire bonjour, mais pour prendre contact en tant qu'interprètes.³²⁸

« Prendre contact en tant qu'interprètes » pour Yoshi Oida signifie véritablement se rencontrer en tant qu'acteurs, et non plus en tant qu'êtres intimes pour ainsi dire. Il semble que la différence ne soit pas seulement de l'ordre d'une distinction du privé et du professionnel. Nous pourrions plutôt émettre l'hypothèse que cette rencontre est un temps d'ouverture des acteurs en eux, de recreation d'une unité de groupe par l'éveil des capacités d'écoute. Il s'agit donc bel et bien, pour l'être, de changer d'état de conscience. Postuler une différence entre l'être et l'acteur ne signifie pas seulement se transformer en vue du travail théâtral, cela signifie également ne pas remplacer l'être par l'acteur au quotidien. Yoshi Oida dira à ce sujet : « Moi je n'aime pas les acteurs qui continuent à jouer dans la vie »³²⁹.

La distinction s'opérant ensuite entre l'acteur et le personnage peut s'entendre sous deux aspects différents : le premier, que nous avons déjà longuement étudié, est celui de l'épuration des habitudes psycho-physiques de l'acteur, laquelle garantit une certaine indépendance du personnage vis-à-vis de l'interprète³³⁰ ; le deuxième aspect consiste en

328 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.59.

329 Propos tenus lors du stage du 11 au 13 mars 2013, à Paris, organisé par la compagnie Trama.

330 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.31.

la nécessaire distinction à établir par le comédien entre les émotions jaillissant du personnage et celles de l'acteur. Je me permets momentanément d'emprunter le « je » afin de relater le souvenir d'un cours avec Gariat. Deux élèves et moi-même interprétons une scène de *Froid*, de Lars Norén, au cours de laquelle un camarade est amené à entrer dans une grande colère teintée de folie. Le pédagogue interrompt alors la scène, observe l'élève encore rouge et tremblant, et lui explique qu'il n'a pas à être agité alors que le plateau d'interprétation est interrompu. Il explique ensuite qu'il y a eu confusion entre le personnage et l'acteur, ce-dernier s'étant approprié à proprement parler des émotions ne lui appartenant pas. Nous retrouvons le principe de l'équilibre entre l'agir et le laisser agir, puisqu'en même temps que l'acteur, par ses mouvements, génère l'émotion, il doit parallèlement la laisser filer sans s'y attacher. Il la conduit, à la manière du texte chez Régis, mais ne la fait pas sienne. À l'inverse, si le personnage n'est qu'une excroissance de l'acteur, alors le jeu devient stérile en ce qu'il n'est plus création mais expression masquée de l'acteur :

« Quand un acteur joue son propre rôle, comme un documentaire, il n'y a pas d'intérêt théâtral » [dit Peter Brook à Yoshi Oida]. Quand j'avais interprété ce méchant vieillard dans les *Iks*, le public jouissait de pouvoir séparer l'acteur de son rôle : il voyait Yoshi Oida en train d'interpréter un « sale type ». L'intérêt venait de ce que le public était inconsciemment sensible, comme il l'est toujours, à la présence des deux entités : l'acteur et le personnage, et qu'il lui plaît d'observer l'interrelation des deux. Mais si l'acteur joue son propre rôle, cela ne peut mener nulle part. [...] On ne peut donner vie à rien : ce n'est pas très intéressant pour le public.³³¹

Il semble en vérité que la capacité de l'acteur à entrer et sortir à sa guise de l'interprétation s'explique par une certaine ambivalence de l'incarnation que traduit exactement la notion du *Ri-Ken-No-Ken*, qu'Oida définit ainsi : « Je m'observe en train de jouer, à partir d'un point situé quelque part derrière ma tête »³³². Voici ce qu'il en dit en terme de jeu :

Vous êtes en colère, ou vous criez, ou bien vous êtes inquiet ou effrayé, et tout cela a vraiment lieu sur scène, réellement, dans le personnage. Au même moment, vous regardez calmement la personne qui s'énerve, qui hurle ou qui tremble de peur. Cela signifie que deux choses se passent simultanément sur scène, instaurant par la même un grand équilibre. En tant que personnage, vous êtes totalement immergé dans la peur ou la colère, tandis qu'en tant qu'acteur vous êtes calme et détaché.³³³

L'équilibre que nous retrouvons ici est tout à fait similaire à celui évoqué précédemment : le personnage agit, l'acteur-observateur laisse agir. Pourtant, il semble

331 *Op. cit.*, p.189.

332 *Op. cit.*, p.51.

333 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, pp.86-87.

encore une fois que cette distinction ne soit qu'une première étape, dont l'issue idéale n'est autre que l'unification des deux versants. Effectivement, l'interprétation en elle-même est une, elle est un processus global. La distinction du versant actif et du versant passif de l'incarnation garantit simplement son équilibre, sa totalité, en ceci qu'elle permet de respecter une certaine loi naturelle de la dualité, du visible et de l'invisible, qui parcourt notre réflexion depuis ses origines et sur laquelle nous reviendrons en 2.2.2. : « Finalement vous oubliez qui observe et qui joue et vous êtes libre ».

2.1.2.2 Signature corporelle

L'acteur est l'ombre du rôle, son ombre portée... mais l'acteur insoumis [...] laisse entrevoir ce que Yves Bonnefoy nomme « l'arrière-pays » d'un artiste, ses paysages personnels, sa géographie familiale, ses pulsions propres. Il enrichit ainsi le rôle, le déborde, en troublant l'ombre projetée.³³⁴

Si Oida et Giriat travaillent tous deux à distinguer les trois entités de l'être, de l'acteur et du personnage, il leur est évident que les frontières ne peuvent être clairement tracées, puisque l'acteur est cette ombre, décrite par Banu, indissociable du personnage. Parce que le personnage ne peut qu'hériter des appuis et de la mémoire corporelle de l'acteur, lequel hérite du corps de l'être, chaque interprète ne peut que créer singulièrement.

Ce que dégagent d'abord ces études, auxquelles il faut adjoindre le (*sic*) grand œuvre de Bartenieff, « Body Movement Coping with the Environment », c'est l'importance de la « signature corporelle » (bodily signature). Expression qui n'a rien de métaphorique et qui fait de chaque corps un artiste susceptible de tisser un ensemble aussi complexe qu'expressif de rapports symboliques avec le monde. Où se marque la signature du corps ? D'abord dans la préparation ; sur quoi insiste tant Bartenieff. « Le plus important est toujours dans la phase préparatoire ». Soit la mise en place de la palette des embrayages (shifters, diraient les linguistes) par où le mouvement va manifester ses options dominantes sur le plan qualitatif. De façon étonnante d'ailleurs, Julie Kristeva désigne l'ensemble des « shifters » intervenant dans le dispositif poétique par le mot « chora » tant pour elle il y a une action de corps, un « mouvement » poétique au sens propre, qui répartit les embrayages du champ énonciatif.³³⁵

La signature corporelle, théorisée par Bartenieff, met en évidence les rapports existants entre la singularité d'une organisation corporelle et les dominantes qualitatives du mouvement. Effectivement, plusieurs facteurs intimes déterminent nécessairement la mobilité d'un individu, qu'il y ait eu travail de déconstruction par le Feldenkraïs ou non. Dans *L'acteur invisible*, Yoshi Oida fait référence à cette théorie japonaise établissant

334 BANU, Georges. *Les voyages du comédien*. Paris : Gallimard, 2012, p.153.

335 LOUPPE, Laurence. « L'avènement du corps poète », *Nouvelles de danse*, automne 1996, n°29, p.15.

symboliquement une analogie entre la peau et le visible, la chair et l'acquis, les os et l'inné. Ceci pour dire que la réalité d'un individu est le fruit de deux influences : il est la conjugaison d'un héritage génétique inné avec les apports de l'expérience acquise. En conséquence, quand bien même l'acteur travaille à transformer en profondeur l'image de soi pour retrouver un état intime plus pur, il ne sera jamais en mesure de prétendre à une certaine neutralité : contrairement au « grand comédien »³³⁶ de Diderot, l'acteur a « un accord propre ».³³⁷ Par ailleurs, la théorie même du *hana* relative à l'évolution de l'acteur selon les âges témoigne bien d'une naturelle interrelation entre la qualité interprétative et la maturité du comédien. Cependant, l'intérêt de la signature corporelle chez nos artistes ne se trouve pas à proprement parler dans l'établissement de ce constat.

Nous avons conclu précédemment que l'acteur n'est pas réductible au personnage, tout en admettant que le personnage est intrinsèquement lié à la singularité de l'acteur. Se pose alors la question suivante : qu'est-ce que le personnage ? ou plutôt, d'où vient-il ? S'il est engendré par l'acteur, comme semblent le suggérer les conclusions de notre analyse, cela signifie nécessairement que l'interprète possède en lui les caractéristiques du personnage à l'état non-développées. Chez Pina Bausch, écrit Brigitte Gauthier, « les corps qui dansent, dansent leurs propres énergies et non des modèles appris »³³⁸. Il semble qu'il en soit de même chez nos artistes : les personnages ne sont pas les reproductions de modèles extérieurs, stéréotypés, ils sont les résultats d'une recherche empirique. Comprenons donc que pour Christian Giritat et Yoshi Oida, l'acteur ne devient pas son personnage, le personnage n'est qu'une expression de certaines qualités plus ou moins développées de l'acteur. Pareilles considérations nous invitent dès à présent à réfléchir sur la matière même du jeu : que représentent les acteurs ? Que sont ces « qualités » qui sommeillent dans les acteurs et que la recherche théâtrale redécouvre et utilise ? Comment définir ces « énergies » personnelles dont parle Gauthier ?

336 DIDEROT, Denis. *Paradoxe sur le comédien* [1830], précédé d'un entretien avec DUFAY, Gabriel, PODALYDÈS, Denis, *L'acteur et le paradoxe*. Paris : Les Belles Lettres, 2012, p.149.

337 Nous pourrions mettre ce constat en relation avec les propos du danseur et chorégraphe Nikolaï : « Nikolaï affirme que dans l'improvisation, le danseur convoque "ce que chacun porte en soi, non seulement un vécu, des souvenirs et une histoire, mais aussi toute les expériences de ses ancêtres, transmise par voie génétique." », Langer, p.100.

338 Brigitte Gauthier, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, p.30.

2.2 – Représenter la vie

Pour Yoshi Oida, l'acteur doit « représenter la vie de l'humain »³³⁹, représenter, pour reprendre les termes de Brecht, les « hommes tels qu'ils sont réellement »³⁴⁰. En conséquence, la matière première du théâtre est la vie elle-même.

Toutefois, et nous l'avons déjà évoqué, le théâtre d'Oida et de Giriat n'est en rien un art naturaliste. Non pas parce que « l'idée du réalisme au théâtre [est] devenue à ce point impraticable »³⁴¹, mais plutôt parce qu'il existe une différence substantielle entre la définition de la réalité dans le théâtre naturaliste et chez les artistes de notre corpus. Yoshi Oida écrit :

La vie est ce qu'il y a de plus intéressant à regarder au théâtre ; les êtres et ce qui se passe en eux. [...] Ce qui est important, c'est qu'au travers du mouvement, de la voix, de la musique, de la danse, je commence à ressentir la vie d'un être humain. Cependant, ce que l'on voit au théâtre n'a rien à voir avec ce que l'on voit dans la rue. Le théâtre sélectionne puis compresse et distille la vie réelle.³⁴²

S'il est évident que le théâtre sélectionne par le simple choix de son sujet, de ses personnages, d'une situation etc., les notions de compressions et de distillation sont quant à elles moins évidentes. Il semble que compresser s'entende ici comme une action de synthèse, et le théâtre serait donc un espace-temps apte à représenter la vie sous une forme plus condensée, tant spatialement que temporellement. Le principe de distillation nous intéresse plus encore. Au sens figuré, selon la définition du CNRTL, « distiller » signifie « tirer l'essence d'une chose ». Le processus théâtral serait donc en fin de compte un processus d'extraction du pur. En clair, cela signifie simplement que Giriat et Oida croient tous deux en l'existence d'un niveau de compréhension du monde plus subtil. Ainsi, il serait envisageable de différencier l'essence des choses de leurs manifestations. Louis Jovet, dans *Le comédien désincarné*, tient des propos aux accents similaires : « Il faut partir du réalisme, mais le sublimer, l'évaporer pour qu'il atteigne au général et donc au spirituel »³⁴³.

À titre d'exemple, ce principe se manifeste clairement dans les deux différentes modalités de rapports qu'entretiennent Brook et Mnouchkine aux techniques théâtrales. Lorsque la metteuse en scène du Soleil s'inspire de la *Comedia dell'arte*, elle en utilise

339 Propos tenus lors du stage du 11 au 13 mars 2013, à Paris, organisé par la compagnie Trama.

340 BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*. Paris : l'Arche, 2008, p.98.

341 SSARRAZAC, Jean-Pierre. *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Belfort : Circé, 2002, p.15.

342 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.33.

343 JOUVET, Louis. *Le comédien désincarné* [1954]. Paris : Flammarion, 1994, p.31.

l'intégralité des outils : personnages, masques, gestuelle, ... À l'inverse, aux Bouffes du Nord du temps de Brook, « nous nous efforçons plutôt de trouver une base fondamentale, l'essence d'une technique sur laquelle nous pouvons nous appuyer pour développer le jeu »³⁴⁴ écrit Yoshi Oida. La compagnie de Brook ne cherche pas à utiliser les outils d'une technique, mais plutôt le principe même d'où sont nées les techniques. Selon la même logique, les artistes de notre corpus ne s'intéressent pas particulièrement aux manifestations de la vie, mais bien plutôt aux principes essentiels et, nous le verrons, symboliques, de la vie. En conséquence, nous pouvons supposer qu'il n'y aura pas, chez Giriat et Oida, de « "rejeu du réel", que dénonce Jacques Lecoq »³⁴⁵ ; du moins, il n'y aura pas de rejeu du réel apparent, car « l'essentiel n'est pas apparent », écrit Claude Régy³⁴⁶.

Si l'incarnation n'est pas naturaliste, elle n'est *a priori* pas non plus symboliste, si l'on considère ces propos de Georg Lukács à propos des avant-gardes du début XXième siècle :

Ce n'est qu'une porte très étroite qui conduit à Joyce et aux autres représentants de la littérature d' « avant-garde » ; il faut dans une certaine mesure « connaître le truc » pour comprendre ce qui est en jeu. Et tandis qu'avec le grand réalisme l'accès plus facile permet aussi une riche moisson humaine, les larges masses du peuple ne peuvent rien apprendre de la littérature d' « avant-garde ».³⁴⁷

Effectivement, et nous allons sous peu en comprendre la raison, le jeu d'acteur d'Oida et de Giriat ne demande pas, de la part du spectateur, la connaissance d'une grille de lecture codifiée, « le truc ». Ils postulent même, à l'inverse, que la grille de lecture du jeu se trouve à l'intérieur de chaque humain.

À présent, il est temps de définir plus en détails les notions de réalisme et crédibilité, centrales dans l'œuvre de nos deux artistes. Le vingt-sept mars, une élève propose de distinguer la forme réaliste que serait le théâtre de la forme stylisée que serait la danse. Et Christian Giriat de lui répondre : « Qu'est-ce que la réalité ? »³⁴⁸.

2.2.1 Holisme

Fondamentalement, Yoshi Oida et Christian Giriat ont tous deux une conception

344 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.211.

345 LE BRETON, David. « Anthropologie du corps en scène », Carol Müller, *Le training de l'acteur*, pp.195-196.

346 Claude Régy, *Au-delà des larmes*, p.97.

347 LUKÁCS, Georg. *Problèmes du réalisme*. Paris : l'Arche, 1975, pp.271-272.

348 « Observations » du 27 mars, pour cette citation et les suivantes.

holistique du monde ; l'holisme étant cette « doctrine ou point de vue qui consiste à considérer les phénomènes comme des totalités »³⁴⁹, s'opposant à la pensée analytique qui conçoit le monde comme une constellation d'éléments distincts.

Nous nous rapprochons actuellement de la charnière centrale de notre réflexion qui va tenter de coordonner l'unification de l'individu avec lui-même, son environnement au cours de la représentation théâtrale et l'univers. Afin de saisir au plus justement le lien unissant ces trois états d'unité, il nous faut nous remémorer cette citation on ne peut plus fondamentale de Christian Gariat : « Si j'ai un rapport juste à moi, j'aurais un juste rapport aux autres »³⁵⁰.

2.2.1.1 Penser l'universel

Si l'holisme est une caractéristique commune à la pensée d'Oida et de Gariat, il est important de souligner que cette philosophie ne naît pas, chez ces deux artistes, d'un même enseignement. De fait, nous étudierons, séparément, les deux sources de cet holisme afin d'en comprendre les points d'accroche et les nuances.

Dans la pensée d'Oida, la notion d'universalité semble trouver sa source dans la philosophie taoïste, à laquelle il se réfère parfois dans ses œuvres ainsi qu'au cours de ses stages, et dont le Japon a également plus globalement subi l'influence. Procédons à la lecture de plusieurs fragments de *La philosophie chinoise*, parue aux collections Que sais-je ?, et tâchons par la suite de les analyser :

Dans le *Yi-king*, Tao a déjà une valeur métaphysique : il désigne un principe supérieur englobant et régissant les alternances du Yin et du Yang.³⁵¹

[Le Tao] est inaccessible aux sens, il n'est rien (wou) de perceptible. Mais de ce rien naît le monde visible (yeou) au sein duquel naissent enfin les êtres particuliers. [...] Tous les êtres naissent du Visible ; le Visible naît de l'Invisible (chap. 40)³⁵²

Le Tao a en effet plusieurs modes : d'une part, il est transcendant (Tch'ang, T'ai-yi), d'autre part, à mesure qu'il se manifeste, il devient immanent, il pénètre, anime, organise les êtres.³⁵³

Les concepts de Tao, de Yin et de Yang, des Cinq Éléments, permettaient d'expliquer

349 « Holisme » : *CNRTL*. [en ligne]

< <http://www.cnrtl.fr/definition/morale> > Consulté le 02/05/2013.

350 « Observations » du 20 février.

351 KALTENMARK, Max. *La philosophie chinoise* [1974]. Paris : Presses Universitaires de France, 1994, p.34.

352 *Op. cit.*, p.36.

353 *Op. cit.*, p.37.

la structure de l'Univers, de la Société humaine, de la constitution physique et morale de l'individu, des interactions de ces composants au sein du Tout ou de l'Un. [...] Dans ces conditions, il ne restait guère de place pour une recherche métaphysique originale. [...] Aucun penseur, du moins parmi les confucianistes, ne chercha à faire œuvre originale, chacun s'évertuait à retrouver la pensée authentique des anciens sages.³⁵⁴

Dans la philosophie chinoise, le monde est régi par le principe d'alternance du Yīn et du Yáng et toute manifestation peut être classée selon l'un des deux principes. Ce classement obéit cependant à certaines règles : pour différencier deux éléments, il est nécessaire d'établir un référent qualitatif permettant d'articuler la comparaison. Par exemple, si nous prenons comme référent la qualité lumineuse : de jour, le soleil sera Yáng par rapport à la lune Yīn, puisqu'il exerce un pouvoir éclairant bien plus puissant ; or, de nuit, la lune est Yáng par rapport aux étoiles Yīn. Ceci pour dire que ces deux principes peuvent être utilisés, dans la philosophie chinoise comme dans les arts et les sciences, comme deux outils d'analyse du monde. Le *Tao*, quant à lui, est une unité supérieure englobant ces deux principes. Il est l'union du Yīn et du Yáng, il est donc l'univers entier. Par ailleurs, ce même principe du Tao, nous dit-on, est l'invisible duquel naît le visible. Il précède donc à la manifestation, laquelle peut s'analyser avec les outils du Yīn et du Yáng, mais aussi par le biais des cinq éléments, lesquels ne sont pas seulement des phénomènes chimiques mais plutôt les cinq qualités énergétiques permettant de traduire le fonctionnement de l'univers.

L'holisme taoïste naît de la pensée que l'humain, comme toute manifestation, est régi par les principes du Yīn et du Yáng, des cinq éléments, et porte donc en lui le germe du Tao. L'objectif des philosophes et des pratiquants taoïstes est par conséquent de chercher à retrouver l'union avec l'univers, de telle sorte que leur existence soit en parfaite harmonie avec ce grand tout dont ils sont issus. Yoshi Oida fait régulièrement référence dans son œuvre à une énergie cosmique fondamentale : il semble qu'il s'agisse exactement du Tao se manifestant en principe vital et créateur. Nous pouvons maintenant commencer à entrevoir l'étendue de ce que signifie philosophiquement représenter la vie chez cet artiste.

Penser l'universel chez Christian Giritat ne fait absolument pas référence aux mêmes concepts. Son point de vue gravitera plutôt autour d'une approche symbolique de l'univers que nous nous proposons de comprendre à travers l'interprétation d'une citation du cognitiviste Francisco Varela :

Nous savons évidemment d'où provient le niveau sémantique des computations d'un
³⁵⁴ *Op. cit.*, p.199.

ordinateur (le programmeur) ; mais nous n'avons aucune idée de la manière dont les expressions symboliques que le cognitiviste suppose encodées dans le cerveau pourraient acquérir leur signification. [...] Penser la cognition comme le traitement de l'information en tant que computation symbolique : la manipulation de symboles basée sur une règle.³⁵⁵

Varela comme Giriat supposent tous deux l'existence d'un niveau symbolique profond, si ce n'est dans l'univers, au moins dans le cerveau humain, auquel chaque manifestation serait constamment relié. Chaque individu contiendrait par conséquent non le germe du Tao, du Tout, mais les clefs d'une grammaire symbolique universelle. Si l'origine de ce niveau questionne encore les cognitivistes, elle ne se révèle pas être d'une grande importance pour l'artiste.

L'holisme symbolique de Giriat est à mettre en relation avec cet artiste dont il est extrêmement proche : Romeo Castellucci. Ce-dernier est l'auteur d'un théâtre résolument symbolique et, par conséquent, archaïque, en ce qu'il promet un retour aux origines – ce qui n'est pas sans faire écho au travail taoïste. Christian Giriat, le vingt-mars, tient les propos suivants : « est-ce que le théâtre n'est pas un archaïsme qui nous plonge dans quelque chose de très ancien ? »³⁵⁶, ou encore « le théâtre a la capacité d'aller chercher dans les couches archaïques de notre histoire ». Cette strate profonde, archaïque, « presque sauvage », que touchent Castellucci comme les grands textes de théâtre (*Woyzeck, Hamlet, ...*) est en réalité ce niveau symbolique de compréhension du monde dont témoigne Francisco Varela. Ainsi, à l'instar des taoïstes qui cherchaient sans cesse à retrouver une sorte de sagesse pure des anciens, les partisans du théâtre symboliques cherchent par l'intermédiaire de leur art à renouer avec une « couche archaïque de notre histoire », un état brut de profonde compréhension sensible du monde.

Gardons-nous cependant de considérer ces formes de pensées comme passéistes ; au contraire même, si l'on considère ces propos de Giorgio Agamben, philosophe italien contemporain cité par Christian Giriat durant ses cours :

Être contemporain est, avant tout, une affaire de courage : parce que cela signifie être capable non seulement de fixer le regard sur l'obscurité de l'époque, mais aussi de percevoir dans cette obscurité une lumière qui, dirigée vers nous, s'éloigne infiniment [...] C'est comme si cette invisible lumière qu'est l'obscurité du présent projetait son ombre sur le passé tandis que celui-ci, frappé par ce faisceau d'ombres, acquerrait la capacité de répondre aux ténèbres du moment.³⁵⁷

355 Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, p.76.

356 « Observations » du 27 mars, pour cette citation et les suivantes.

357 BARNAUD, Jean-Marie. « Agamben et Badiou : pour penser le contemporain », *Remue*, 12/05/2009.
[en ligne]

Ainsi, le taoïsme d'Oida, comme la pensée symbolique de Giriat, seraient en réalité des modes d'être contemporains. Par le recours aux origines, à la connaissance profonde du monde, ils entendent tous deux donner la parole à l'obscurité contemporaine, et ainsi à se garder de l'aveuglement des lumières du présent³⁵⁸.

2.2.1.2 L'acteur microcosmique

Quelle intensité ignorée de nous à l'intérieur de nous.³⁵⁹

Théâtralement, penser l'universel transforme sensiblement la place de l'acteur : il devient un monde en lui-même, un microcosme, un prisme à travers lequel le public peut être amené à voir le monde. Il semble que ce point de vue soit également celui de Jerzy Grotowski. À travers sa théorie du théâtre pauvre, le metteur en scène promeut un « théâtre total à travers l'acteur total »³⁶⁰ où l'interprète, comme nous le suggérons précédemment, doit être en mesure de prendre en charge toutes les écritures de la représentation, pour la raison suivante : l'acteur détient en lui une capacité d'expression illimitée. Brook écrira : « Comme un ascète qui voit l'univers dans un grain de sable, Grotowski appelle son théâtre sacré un théâtre de la pauvreté »³⁶¹. Le théâtre pauvre est en réalité, pour les artistes holistiques, infiniment riche, en ce qu'il renoue avec le véritable potentiel des comédiens.

Plus tard au moment des *Iks*, Brook demandera aux comédiens de révéler l'« Africain » qu'ils portent en eux. En s'engageant sur la voie de l'homme enfoui, l'acteur a pour mission de restaurer en lui-même, un instant, l'unité brisée « d'un atlas inné ».³⁶²

Penser l'acteur comme un microcosme revient également à penser l'homme comme modèle de ses propres créations. De la même manière que les taoïstes convoquent l'idée que tout humain possède en lui la racine du Tao, toute création humaine, qu'elle soit architecturale, artistique, utilitaire ou quoi que ce soit d'autre, posséderait également en elle la racine de l'humain. Ainsi Christian Giriat dit : « on a

< <http://remue.net/spip.php?article3232> > Consulté le 05/05/2013.

358 Synthèse des propos de Giriat vis-à-vis du texte d'Agamben, « Observations » du 17 avril.

359 Claude Régy. *Au-delà des larmes*, p.24.

360 « Jerzy Grotowski à propos de la notion de théâtre pauvre », *L'art et les hommes*, 27/11/1969. [en ligne]

< <http://www.ina.fr/video/I08049773> > Consulté le 06/05/2013.

361 BROOK, Peter. *L'espace vide : écrits sur le théâtre* [1977], traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle. Paris : Seuil, 2001, p.130.

362 BANU, Georges. *Peter Brook : vers un théâtre premier*. Paris : Seuil, 2005, p.144.

tous en nous la *pietà* »³⁶³. Il montre également comment une paire de lunettes, formée par les seules mains d'un individu, fait apparaître un cercle entre les deux pouces et les deux index au travers duquel la vision est toujours claire, même pour les individus souffrants d'une quelconque déficience visuelle. En somme l'acteur, pour reprendre l'expression de Goethe, « porte le monde par pressentiment » :

Où est le secret d'une imagination qui met le comédien de plain-pied avec tourments du prince Hamlet ou les malheurs d'Oedipe, inceste et parricide ? A cette question une réponse peut être faite. Celle de Goethe : « Si je n'avais, dit-il, déjà porté en moi le monde par pressentiment, avec les yeux ouverts je serais resté aveugle. »³⁶⁴

Dès lors, le travail de l'interprète change pour ainsi dire d'échelle : « Le nô renvoie à des expériences universelles et ne se soucie pas des réactions individuelles »³⁶⁵. Ceci est à mettre en parallèle avec cette de Grotowski : « ce que l'acteur accomplit doit être [...] un acte total »³⁶⁶. Pour Giriat et Oida, l'acteur peut prendre en charge la représentation des réactions individuelles, mais ces-dernières découleront naturellement de la recherche universelle. Le dix-sept avril, lorsque Giriat et ses élèves se concertent pour imaginer le déroulement de la journée portes ouvertes de leur atelier, le pédagogue dit : « quand on aura mis le cœur, on mettra les poumons, le bassin, etc »³⁶⁷. Ce que nous appelons l'essence, l'universel, est ce que Giriat appelle ici le cœur, ou, au cours de notre entretien, le dispositif. Il s'agit du principe premier à partir duquel construire. Le personnage n'est donc pas un « fantôme qui vient habiter l'acteur »³⁶⁸, mais une construction à partir de qualités enfouies.

Pourtant, cette construction elle-même semble régie par certains concepts tant philosophiques qu'esthétiques, qu'il convient désormais d'analyser.

2.2.2 Des lois naturelles ?

Il est très intrigant de constater combien d'artistes, et notamment ceux reconnus et cités par les membres de notre corpus, cherchent à faire du théâtre un territoire de recherche sur l'humain, sur la vie, sur le monde ; comme si l'espace du théâtre revêtait la

363 « Observations » du 3 avril.

364 Jacques Copeau, *Registre I : Appels*, p.213.

365 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.89.

366 GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre* [1968], traduit par Claude B. Levenson. Lausanne : L'Âge d'homme, 1971, p.91.

367 « Observations » du 17 avril.

368 Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien* [1830], précédé d'un entretien avec Gabriel Dufay et Denis Podalydès, *L'acteur et le paradoxe*. Paris : Les Belles Lettres, 2012, p.57.

même fonction qu'une cité scientifique, qu'un département d'anthropologie, de psychologie, comme si le théâtre était un instrument de recherche.

« Je cherche à parler de la vie. C'est l'humanité qui m'intéresse, ce sont les rapports entre les êtres humains »³⁶⁹ dira Pina Bausch, pour qui la danse-théâtre possède un intérêt avant tout sociologique. Peter Brook, au cours de la mise en scène de *Gaspard* de Peter Handke, demandait à ses acteurs « qu'est-ce qu'un être sur le plan purement instinctif ? »³⁷⁰ ainsi que « que se passe-t-il quand cet être humain acquiert le langage, les manières, le comportement physique corrects et, d'une manière générale, les codes sociaux ? ». Sa recherche s'orientait donc sur la distinction entre un comportement humain naturel et culturel. Yoshi Oida écrit quant à lui : « Je crois que jouer est une très bonne méthode pour apprendre à vivre », réflexion née sans doute de cette façon si particulière dont il lie sans cesse théâtre et éthique. Giriat conclue pour sa part le cours du vingt-sept mars, non sans un sourire en coin, par : « Pourquoi faire de l'anatomie, de la biologie ? On fait du théâtre et on comprend le monde ! »

Pourquoi le théâtre est-il un laboratoire du vivant ? Dans son article sur l'école Jacques Lecoq, Carasso formule l'hypothèse suivante : « Les lois du théâtre sont des lois naturelles plus que culturelles »³⁷¹. Ces propos sont bien sûr contestables à plus d'un titre si l'on considère l'éclectisme des normes régissant les formes théâtrales du monde entier. Mais remarquons que, malgré les nombreuses divergences entre les artistes de notre corpus et la pensée de Stanislavski, ce-dernier écrit dans *La formation de l'acteur* :

N'essayez pas d'imaginer de « nouveaux principes », de « nouvelles bases », ou un « art nouveau ». Les lois de la nature sont universelles. Rien ne peut y échapper, et malheur à ceux qui les enfreignent.³⁷²

Il existerait donc, chez le théoricien et créateur russe, une croyance en des principes universels, naturels, auxquels le théâtre doit nécessairement se plier. Pourtant, comprenons que les normes d'une technique ne sont pas des lois au sens de Carasso. Gardons à l'esprit que Yoshi Oida cherche à représenter la vie humaine. Or, l'humain étant indissociable de son environnement, représenter la vie humaine demande également de respecter au cours de la création certaines lois régissant l'espace.

Quelles sont donc ces « lois naturelles » ? et surtout, puisque comme le rappelle Giriat, « l'artiste cherche des outils à travers les concepts », comment se manifestent

369 Béatrice Gauthier, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, p.81.

370 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.103.

371 Jean-Gabriel Carasso, « Lecoq », Josette Féral, *L'école du jeu*, p.186.

372 Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, p.309.

concrètement ces lois en terme d'artisanat scénique ?

2.2.2.1 Impermanence du monde

L'objectif principal du jeu d'acteur est de créer la vie sur scène.

Mais qu'est-ce que la « vie » ? En fait, la « vie » est toujours en mouvement, ce n'est jamais la même chose très longtemps. Malheureusement, lorsqu'ils jouent, les acteurs sont souvent à la recherche d'états immuables. Ils cherchent une seule émotion forte ou une idée ou un niveau d'intensité. La vie n'est que changement.³⁷³

L'impermanence du monde est pour ainsi son trait le plus permanent. Cela signifie que la vie peut être envisagée comme une variation infinie, comme un flux sans fin. Concrètement, Giritat invite régulièrement ses élèves à sentir leurs rythmes intérieurs, la circulation de l'énergie au sein de leur propre corps³⁷⁴. Ces prises de conscience se font indistinctement en position debout, assise ou en mouvement, pour la simple raison qu'aussi immobile soit l'acteur, les mouvements internes fluidiques sont constants.

La pensée de la variation, du changement, telle qu'elle est proposée par Oida et Giritat ne peut qu'être mise en relation avec la théorie orientale fondamentale du Yīn et du Yáng, dont chaque principe trouve sans exception une application scénique chez nos deux artistes. Avant d'entamer l'analyse de la citation suivante de Vinh Luu, il est à noter que le traducteur a choisi d'orthographier le terme Yīn par Inn. Toutefois, nous choisirons quant à nous d'employer la transcription en pinyin officielle de l'idéogramme.

Le Ciel et la Terre forment un Tao : le vaste champ de leurs multiples relations constituant un ensemble animé d'un rythme à deux temps Inn/Yang, deux pôles où le germe de Inn se trouve dans le Yang et le germe de Yang dans le Inn, tout comme le visible dans l'invisible, la conscience dans l'inconscience, le rationnel dans l'irrationnel, la force dans la faiblesse. La bipolarité de l'unité conduit à un ensemble évolutif, dont seul l'équilibre dynamique entre les deux compléments, c'est-à-dire l'harmonie, constitue la véritable invariance : quand l'un augmente, l'autre diminue. Tout en s'opposant, ils se stimulent, se transforment mutuellement l'un en l'autre, selon le principe des vases communicants.³⁷⁵

L'équilibre parfait du Yīn et du Yáng chez l'être humain est inatteignable, inenvisageable, pour la seule raison que la vie n'est qu'une constante fluctuation, le fruit d'un équilibre absolument dynamique où les opposés ne s'annulent pas mais génèrent du mouvement.

En terme de jeu, le principe de l'impermanence semble être au cœur des enjeux

373 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.106.

374 « Observations » du 20 février.

375 LUU, Vinh. *Traité taoïste de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations : du Tao à l'art d'aimer*. Paris : Encre, 2010, p.21.

relatifs à la notion de *timing*. Effectivement, si « le but de tous les systèmes d'entraînement technique est de vous permettre de faire le geste qui convient sans avoir à y penser »³⁷⁶ écrit Yoshi Oida, encore faut-il les faire au bon moment. De fait, « les acteurs doivent percevoir le moment où il faut changer et comment il faut changer »³⁷⁷. Comment l'acteur peut-il connaître ces charnières, ces espaces de transition, et comment doit-il les effectuer ? La réponse à ces deux interrogations se trouve au cœur même du *training* analysé précédemment. Une transition, pour Oida, ne vaut que si elle est organique, c'est-à-dire si elle est le fruit d'un effort conjoint du corps et de l'esprit, et non pas le résultat d'une simple décision intellectuelle³⁷⁸, « ce n'[est] pas une question de chronométrage mais d'instinct »³⁷⁹. Aussi remarque-t-on que l'union de l'acteur avec cette loi de l'impermanence ne peut être appliquée qu'en cas d'union intime du corps et de l'esprit. Encore une fois, nous nous retrouvons face à l'application concrète des principes d'unification et d'ouverture qui guident incessamment le travail de nos artistes.

Par ailleurs, la circulation fluïdique elle-même est sujette à une certaine loi, une certaine signature rythmique : le *Jo-Ha-Kyu*³⁸⁰. Ce concept d'origine chinoise, extrêmement utilisé au Japon notamment en musique, en nô, mais également en mise en scène par l'anglais Peter Brook, est en réalité un modèle de structuration de l'évolution. Il représente en quelque sorte un début/rupture/fin, c'est-à-dire une métamorphose d'un état à un autre. À l'occasion du stage de mars, nous avons travaillé ce principe avec Yoshi Oida à travers deux pratiques extrêmement distinctes. La première, décrite dans *L'acteur invisible* à la page cinquante-cinq, et que j'ai par ailleurs souvenir d'avoir découvert avec Giriat, se déroule ainsi : les élèves sont assis en cercle, les yeux fermés, et claquent ensemble dans les mains. Le but de l'exercice n'est pas de coordonner la battue, ce phénomène s'opérant naturellement. L'intérêt réside plutôt dans l'observation de l'évolution du rythme ; initialement, la battue est plutôt lente, puis elle s'accélère de manière totalement incontrôlable, à l'insu même des acteurs, jusqu'à atteindre un rythme extrêmement vif. Puis elle ralentit, sans bien sûr revenir au tempo initial, avant de se réaccélérer. Ce processus est exactement celui du *Jo-Ha-Kyu*. Du fait de son déroulement presque instinctif et hors de la pensée, Yoshi Oida en dit : « Cela donne à penser que ce rythme existe en nous de façon innée et qu'il peut être utilisé au théâtre comme structure temporelle naturelle ». Effectivement, le théâtre cherchant à représenter la vie, et le *Jo-*

376 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.60.

377 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.105.

378 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.46.

379 *Op. cit.*, p.95.

380 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.55.

Ha-Kyu étant un rythme naturel, il n'est pas étonnant qu'il soit utilisé comme règle de gestion de l'évolution des actions théâtrales. Le deuxième exercice est une mise en pratique concrète du *Jo-Ha-Kyu* : à partir du texte grec précédemment cité, présent en annexes, les élèves doivent exécuter des *Jo-Ha-Kyu* macrostructurels et microstructurels sur la qualité et la direction de leur choix. Par exemple, en choisissant d'accroître le volume, il faut que le volume sonore en fin de texte soit extrêmement plus puissant qu'en début de texte, tout en exécutant pareille logique au niveau de chaque phrase. Le *Jo-Ha-Kyu* est donc une signature rythmique omniprésente, à toutes les échelles, et dont l'écoute permet d'éviter l'écueil du statisme.

Pour Yoshi Oida, il est clair que ce qui ne varie pas est ennuyeux, parce que inerte, « mort »³⁸¹ ? Or, s'accordant avec les propos de Brook, l'acteur déclare « le diable, c'est l'ennui », propos avec lesquels Giriat confie également être en parfait accord. En cela, un tel principe semble s'opposer radicalement au « théâtre de méditation »³⁸² de Claude Régy, lequel se construit au contraire à travers une forme de monotonie dont l'ennui est constitutif, revendiqué et source de puissance. La véritable différence entre ces artistes repose peut-être sur l'idée que le théâtre méditatif travaille davantage l'individu intérieurement et individuellement, tandis que le théâtre de l'impermanence se construit plutôt dans un échange constant acteur/public à travers un système de circularité fondamentale que nous étudierons ultérieurement. L'impermanence théâtrale nourrit finalement les deux principes suivants : le rare et l'unique. Il ne s'agit bien sûr pas pour l'interprète de transformer pour transformer, mais seulement de respecter la naturelle mutation du monde, de respecter le principe vital premier que la philosophie chinoise nomme *Yi* : « ni les phénomènes de la nature ni ceux de la société humaine ne sont statiques, ils sont en constante mutation, *yi* »³⁸³.

À présent, avançons et constatons que, pour qu'il y ait variation, il faut qu'il y ait deux pôles opposés entre lesquels les phénomènes fluctuent. Un *Jo-Ha-Kyu*, typiquement, est une trajectoire du faible au fort, du fort au faible, du grave à l'aigu : un chemin entre deux entités fondamentalement contraires.

381 Référence à la pensée de Langer : « Tout artiste trouve de la « vie », de la « vitalité », ou du « vivant » dans une bonne œuvre d'art [...] Une œuvre ratée est « morte ». Même une œuvre assez bonne peut être « morte par endroits »/ Que veut-on dire quand parle d'un tableau, d'un bâtiment ou d'une sonate comme s'il s'agissait d'une créature vivante, et qui respire ? », BOISSIERE, Anne, DUPLAY, Mathieu. *Vie, symbole, mouvement : Suzanne K. Langer et la danse*. Grenoble : De l'incidence éditeur, 2012. p.47.

382 Expression de Marie-Madeleine Mervant-Roux, chercheuse au CNRS.
< http://www.arias.cnrs.fr/Fiches/Marie_Madeleine_Mervant_Roux.html >

383 Max Kaltenmark, *La philosophie chinoise*, p.28.

2.2.2.2 Naturel paradoxe

Je voudrais aussi vous conseiller, si vous voulez créer un vrai chef-d'œuvre, de toujours éviter les clichés. Ne suivez pas la route la plus facile des associations. [...] L'homme est beaucoup plus compliqué.³⁸⁴

La vie humaine, pour Giriat et Oida, ne peut être pensée de manière unilatérale. Ainsi que nous l'avons remarqué à de très nombreuses reprises, lors de l'étude du *training* ou de l'interprétation, tout phénomène doit être travaillé sur deux plans : le laisser agir et l'agir, c'est-à-dire le Yīn et le Yáng. De cette constante ambivalence naît la nature profondément paradoxale de la réalité. Cette dualité est précisément celle que nous accordons classiquement aux pièces de Shakespeare, ou encore aux théories du sublime et du grotesque développées par Victor Hugo au sein de la « Préface » de *Cromwell*. Comprendons bien qu'au sein de la théorie chinoise, le Yīn contient le germe du Yáng, et *vice versa*. Aucun n'existe sans l'autre. De fait, un travail théâtral monochromatique ne peut être crédible, vivant, en ce qu'il est fondamentalement immobile et incapable d'évoluer, c'est-à-dire de se nuancer :

Si on est déjà saisi par une émotion forte, on est en un sens rempli de l'intérieur. Il ne reste plus de place où puisse pénétrer ne serait-ce que la sensation ou l'émotion la plus infime. On est prisonnier de cette émotion. Par exemple, si on est envahi par la colère, il est impossible à tout autre émotion de naître spontanément ; rien ne peut changer. Aussi faut-il se débarrasser de cette colère et créer un vide dans l'esprit.³⁸⁵

Créer un vide revient à créer de l'espace, et cet espace est en un sens le territoire permettant la mutation. Il est le garant de l'ouverture sur l'extérieur, sur le différent, dont la rencontre permettra la transformation. À l'inverse, si un espace est rempli, le contenu n'est plus en mesure de se transformer et va donc se conserver, comme n'importe quel aliment stocké sous vide. Il en va de même pour l'acteur. Ostermeier écrit à ce propos : « Il y a toujours ce malentendu autour de la tragédie, de la douleur d'un texte, d'un thème, comme si le matériel devait être joué dans la souffrance, sans rien de ludique »³⁸⁶.

Théâtralement, l'incarnation semble donc se construire sur une nécessaire tension. « La douleur peut, sur scène, être présentée avec douceur et fluidité »³⁸⁷, c'est-à-dire être

384 Jerzy Grotowski *Vers un théâtre pauvre*, p.192.

385 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.65.

386 Thomas Ostermeier, « Ludisme et libération, dialogue avec Jean Jourdeuil et le public », Josette Féral, *L'école du jeu*, p.51.

387 « Observations » du 27 mars, pour cette citation et les suivantes.

présentée par « les contraires » et avec « économie de moyens ». La violence elle-même est un processus à deux facettes : elle peut extrêmement extérieure, ample, mais également insidieuse et perverse. Cette dernière possibilité fut celle exploitée par Richard Brunel lors de sa mise en scène de l'opéra *La colonie pénitentiaire*, au cours duquel une scène présentait deux amis, dont l'un installait doucement, presque affectueusement l'autre, sur un lit de torture. De même, lorsque je travaillais *Froid* de Lars Norén avec Giriat, mon interprétation du jeune néo-nazi Keith s'est subitement enrichie lorsque le pédagogue m'a laissé entendre qu'un jeune extrémiste pouvait être souriant, rieur, avoir un sens de l'humour extrêmement développé, etc. Bien sûr, il peut aussi être extrêmement violent physiquement selon la situation, mais ma gamme de jeu s'est soudainement élargie. De cette ambivalence naît la vie du personnage, sa crédibilité, mais également son intérêt. Effectivement, et Yoshi Oida en témoigne lorsqu'il parle de son expérience dans *Tierno Bokar* : un personnage monochromatique ne génère, selon lui, que peu d'attrait pour le public. Ainsi, pour interpréter un personnage de sage, il a commencé par le jouer plutôt comme un idiot.

Cependant, n'entendons pas le travail de la nuance comme un interdit de l'extrême : « Il ne faut pas avoir peur de passer d'un extrême à l'autre »³⁸⁸. Ce conseil donné par Giriat à ses élèves n'est pas sans rappeler cet autre principe de la théorie du Yīn / Yáng : la transformation mutuelle³⁸⁹. De la même manière qu'un contact prolongé avec la glace brûle, un principe extrême se transforme nécessairement en son opposé. L'incarnation est donc incontestablement un artisanat scénique de la mutation perpétuelle.

Par conséquent, ce principe évolutif ne peut qu'entraîner la naissance d'un jeu intrinsèquement polysémique. Effectivement, le personnage de Yoshi Oida est-il idiot ou sage ? Il est un peu des deux, mais peut-être plutôt l'un que l'autre. Face à une telle réponse, il est clair que l'interprétation du public ne pourra être que plurielle. Le dix avril, alors que deux élèves présentent un travail autour de *Et jamais nous ne serons séparés* de Jon Fosse – auteur, rappelons-le, familier de Giriat – le pédagogue dit : « [avec Jon Fosse], il faut aller chercher la nature colorée des choses », « on joue les choses, on joue leurs contraires, on joue tout en même temps », et bien que les actions puissent être sombres, « il faut qu'il y ait un sourire intérieur ». Nous ne pouvons que remarquer que le principe de création d'espace mentionné plus haut par Yoshi Oida se

388 « Observations » du 17 avril.

389 « TAI YI : " LA GRANDE UNITE " UN : L'UNITE DANS LE TAO », *Tao-Yin*. [en ligne]

< http://www.tao-yin.com/acupuncture/acupuncture_MTC_generalites_1.htm > Consulté le 10/05/2013.

retrouve incontestablement dans les conseils de Giriat : il semble qu'une interprétation dramaturgique vaille pour sa fécondité, c'est-à-dire pour sa capacité, à travers ses nuances, à ouvrir plus qu'à clore.

L'incarnation pose alors un défi central pour les acteurs : celui de la transition. Effectivement, qui dit mutation, variation entre deux pôles, dit nécessairement passage d'un état à un autre. Giriat et Oida sont, à ce sujet, absolument unanimes : « en un sens, la qualité du jeu se lit dans les transitions »³⁹⁰, « ce qui est important c'est le lien entre les choses »³⁹¹. En fin de compte, la représentation de la vie du point de vue de l'incarnation se base sur le simple constat suivant : « l'être humain est complexe et inattendu »³⁹². Cette intrication est le paradoxe unissant le Yīn au Yáng. Dès lors, il est vain d'essayer de figer l'humain, et plus encore, de l'ordonner. Cette conclusion peut sembler paradoxale, dans le sens où nous avons démontré comment Giriat et Oida « ordonnent » d'une certaine manière leur compréhension de l'humain en le travaillant de manière duelle. Mais comment comprendre un paradoxe sans recourir à un paradoxe ? Rappelons simplement que le postulat initial du Yīn et du Yáng est lui-même un paradoxe : n'est permanente que l'impermanence du monde, et apprécions cette formule de Régy qui semble convenir à la pensée de nos artistes : « Le quantique véritable (le Sage) accepte le flou, l'inexplicable et les contraires »³⁹³.

2.2.3 Vers une expressivité première

Le théâtre de Brook vise le centre, « le cœur de n'importe qui ».³⁹⁴

Notre idéal doit être de tendre vers ce qui est *éternel* dans l'art, ce qui ne mourra jamais et restera toujours jeune et accessible au cœur humain.³⁹⁵

La vie, pour Giriat et Oida, est un processus universel régi par un rythme naturel, ainsi que nous venons de le démontrer. Par conséquent, selon eux, il existe nécessairement une voie d'expressivité première permettant de communiquer avec tout être humain, et ce sur un plan non pas culturel mais universel. Cette recherche va désormais faire l'objet de notre analyse.

Pina Bausch expérimente et constate des effets dramatiques issus de ses choix

390 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.45.

391 « Observations » du 20 février.

392 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.89.

393 Claude Régy, *Au-delà des larmes*, p.15.

394 Georges Banu, *Peter Brook : vers un théâtre premier*, p.313.

395 Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, p.192.

chorégraphiques qui vont dans la direction des réflexions théoriques d'Antonin Artaud sur le théâtre de la cruauté. Ils se posent tous deux la question de l'accessibilité aux zones les plus profondes de l'individu qui ont par conséquent un substrat universel. Une fois les différences culturelles et sociales gommées, ils retrouvent des états humains sans vernis culturel. Pina Bausch a pris conscience que les spectateurs du monde entier réagissent de la même façon à *Café Müller*. On peut en conclure à une universalité des affects et à une transparence de l'être lorsqu'il est poussé à des sensations limites.³⁹⁶

La recherche d'Oida et de Giritat correspond en un sens exactement à celles d'Artaud et de Pina Bausch. Postuler que les « zones les plus profondes d'un individu » possèdent un « substrat universel », fondamentalement, revient à penser que chaque individu possède en lui le germe du Tao. Nous rejoignons ici cette vision holistique du monde et de ses composants. Dès lors, comment parvenir à ôter le « vernis culturel » de la représentation ? L'écoute des lois naturelles est une réponse, le désapprentissage des habitudes du *training* également, sans quoi le jeu pourrait être « anecdotique »³⁹⁷, mais il est un autre chemin qu'il nous reste à explorer : celui de la puissance symbolique du mouvement. Effectivement, nous mentionnions précédemment cette hypothèse du cognitiviste Varela selon laquelle il existe un niveau de compréhension symbolique commun à tous les humains. La recherche de l'expressivité première va logiquement travailler à présent ce plan de compréhension du monde afin de se rapprocher, autant que possible, d'un niveau idéal et peut-être inatteignable, de communication première.

Relevons par ailleurs que cette recherche va de paire avec le postulat suivant que Christian Giritat formule le vingt-sept mars : « Tous les textes du monde dialoguent entre eux [...] Au fond, on écrit toujours la même chose »³⁹⁸. Finalement, nous pourrions supposer que, pour les artistes de notre corpus, si les formes théâtrales changent au fil des siècles et des continents, le fond non, puisque nous sommes fondamentalement toujours humains. Ce qui change, ce sont nos préoccupations quotidiennes, la situation socio-politique, les variations du confort de vie, « le style »³⁹⁹ comme dirait Brook ; mais ce ne sont là que des transformations des manifestations. La peur de la mort, par exemple, est une sensation fondamentale, et qu'il se nomme Euripide, Corneille, Musset ou Bernard-Marie Koltès, tout auteur de théâtre en a fait l'expérience. Cela ne signifie pas que le versant culturel d'une pièce est dramaturgiquement nul, inutile, et Giritat est à ce propos un fervent défenseur des écritures contemporaines ; il s'agit seulement de rééquilibrer la part du naturel et du culturel d'une représentation.

396 Brigitte Gauthier *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, p.107.

397 « Observations » du 17 avril.

398 « Observations » du 27 mars.

399 Peter Brook, *Le diable c'est l'ennui*, p.28.

Cette recherche est précisément celle de Romeo Castellucci, qui, dans son spectacle *Four seasons restaurant*, n'hésite pas à travailler une forme de tragédie grecque en distribuant l'intégralité des rôles à des jeunes femmes, lesquelles peuvent arborer des kalachnikov en lieu et place d'une lance, tout en se tenant à côté de drapeaux sudistes sortis tout droit de la guerre de sécession. À l'instar de Yoshi Oida, dont Brook dit qu'il est « un voyageur de l'espace et du temps »⁴⁰⁰ reliant « le passé à l'avenir », le théâtre en quête d'universel transcende librement les époques, ou plutôt réunit le temps, comme pour revenir à l'essentiel.

2.2.3.1 Symbolique silencieuse de l'effort

La théorie de l'effort, développée par Rudolf Laban au sein, notamment, de *L'art du mouvement*, propose d'analyser tout mouvement selon une grille de lecture composée de quatre facteurs, chacun composé de deux pôles et pouvant par conséquent être plus ou moins proportionnés :

Les options, selon Laban, seront liées à la distribution des quatre facteurs du mouvement : poids, flux, espace et temps, et, surtout, au type de « relation » qui s'établit avec eux : relation positive ou négative, dès lors que l'un des facteurs est modéré ou éliminé.⁴⁰¹

La gestion par l'interprète de ces différentes options, c'est-à-dire le contrôle des quatre facteurs, est un objectif à long terme du *training*. Effectivement, rappelons-nous que le travail de transformation de l'image de soi, de conscientisation du processus du mouvement et de réversibilité permettaient d'acquérir une maîtrise du corps :

Quand vous êtes parfaitement conscient d'un acte, vous pouvez en changer l'intensité, la vitesse, le rythme ou l'intonation.⁴⁰²

La notion de « monde silencieux de l'action symbolique »⁴⁰³, mentionnée par Laban lui-même, intervient dès lors que l'on considère qu'à chaque option de mouvement correspond un niveau symbolique, ou plus précisément, un niveau symbolique auquel est associé un niveau sémantique :

Le cognitivisme considère que l'explication de la cognition requiert, outre les niveaux

400 Peter Brook, « Préface », Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.10.

401 Laurence Louppe, « L'avènement du corps poètes », *Nouvelles de danse*, automne 1996, n°29, p.15.

402 Moshé Feldenkraï, « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité », p.4, Annexe n°2, page 140 du mémoire.

403 Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, p.126.

de la physique et de la neurobiologie, le postulat d'un niveau symbolique distinct, irréductible aux premiers, à savoir le niveau symbolique. De plus, étant donné que les symboles sont des éléments sémantiques, les cognitivistes postulent également l'existence d'un troisième niveau distinct, celui de la sémantique, ou des représentations.⁴⁰⁴

Par conséquent, pour Oida et Giriat, tout geste est nécessairement porteur de sens, porteur d'une charge invisible qu'il n'est pas nécessaire de jouer, dans le sens où elle est intrinsèquement liée au geste lui-même. Il suffit par conséquent de « faire confiance au matériel qui est à notre disposition »⁴⁰⁵. Comprenons également que les efforts, la symbolique, ne sont pas pensés comme culturels. Brook écrit à ce sujet : « Nous pouvons être parfaitement informés sur la qualité d'un geste, même s'il n'appartient pas à notre culture »⁴⁰⁶. Ainsi, « tout ce qui a été créé peut faire sens »⁴⁰⁷ dit Giriat à ses élèves. Pour construire un spectacle, « il faut maintenant que nous nous racontions une histoire », c'est-à-dire, métaphoriquement, construire un collier à partir des différentes options de mouvement. Ces options sont aussi les constituants de ce que Giriat nomme son « jardin », cet espace sensible qu'il imagine lorsqu'il est en situation de création. Giriat dira d'ailleurs de Castellucci qu'il est un auteur dont le signe premier est le geste, lequel « [n'est] pas qu'un geste, c'est un symbole »⁴⁰⁸.

Par conséquent, comprenons que l'incarnation ne demande pas de rentrer dans la peau d'un personnage au sens de l'Actor's Studio. Tout acteur peut tout jouer, « parce qu'[il] peut représenter un caractère ou une situation s'il connaît suffisamment leurs caractéristiques intrinsèques d'effort »⁴⁰⁹, c'est-à-dire leur qualité essentielle, et non pas leur manifestation. Moshé Feldenkraïs tient un discours similaire lorsqu'il explique que « [l'acteur] doit apprendre à être capable, sans aucune difficulté, de jouer et de contrôler la signification réelle de son jeu. Il doit pouvoir jouer non seulement Hamlet, mais même le rôle d'une femme »⁴¹⁰. Pour l'interprète, il s'agit de trouver le moteur du personnage. Cette pensée est à rapprocher des propos de Bonnie Bainbridge Cohen, pour qui tout mouvement reflète « la nature du tissu »⁴¹¹ dont il naît, mais aussi qu'« en passant d'un endroit du corps à un autre, l'esprit de la salle se modifie. Soudain on peut

404 Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, p.75.

405 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.97.

406 Peter Brook, *Le diable c'est l'ennui*, p.100.

407 « Observations » du 17 avril pour cette citation et les suivantes.

408 « Observations » du 27 mars.

409 Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, p.31.

410 Moshé Feldenkraïs, « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité », p.4, Annexe n°2, page 140 du mémoire.

411 STARK SMITH, Nancy. « Se mouvoir de l'intérieur : un entretien avec Bonnie Bainbridge Cohen », *Nouvelles de danse*, n°29, Automne 1996, p.36.

remarquer que la salle possède une qualité différente »⁴¹². Ainsi, en travaillant à partir de son propre corps, de ses propres constituants anatomiques, l'acteur est déjà en moyen d'exprimer bon nombre d'éléments dépassant de loin sa vie quotidienne, et de les faire vivre dans l'espace qui l'environne. Dans le travail d'Oida, la notion d'origine et de moteur peut s'entendre sur un plan plus vaste encore :

Par exemple, je dis la réplique : « Je suis en colère ! » Si je me perçois comme une individualité isolée et ne me concentre que sur ma propre expérience personnelle, la colère serait bien petite. Mais si je songe au feu ravageur qui gronde au cœur de la terre, la colère se fait beaucoup plus forte et plus riche.⁴¹³

En s'appuyant sur les phénomènes naturels, il semble qu'Oida pense puiser directement dans une source d'énergie plus grande que sa propre personne. Nous comprenons par conséquent combien l'acteur ne se fait plus l'interprète de sa mémoire individuelle, mais devient plutôt un espace d'expression de puissances supérieures : « [L'acteur] doit servir l'incarnation d'une image humaine plus grande que ce qu'il croit savoir »⁴¹⁴, et donc l'incarnation de forces autrefois considérées comme divines, si l'on en croit Rudolf Laban :

Les dieux conçus par l'homme primitif étaient les initiateurs et les instigateurs de l'effort dans toutes ses configurations. Ils étaient davantage encore : ils symbolisaient les diverses actions d'effort.⁴¹⁵

Finalement, que ce soit en prenant appui sur lui-même ou sur des éléments naturels, l'acteur d'Oida et de Giritat joue des symboles supposés universels, sensibles et significatifs. En conséquence, comme dirait Michel Nadeau, « former un acteur, fondamentalement, c'est former quelqu'un qui aura à jouer le Monde, beaucoup plus que quelqu'un qui aura à interpréter des rôles »⁴¹⁶.

À propos de la troisième mise en scène par Brook de *La conférence des oiseaux*, Yoshi Oida écrit :

Durant les répétitions, nous avons beaucoup travaillé sur le plan physique pour parvenir à nous "sentir" oiseaux. Nous avons d'abord continué ce que nous avons appris en Afrique, c'est-à-dire l'imitation directe. Nous essayions souvent de transformer notre corps tout entier en une forme particulière d'oiseau, mais il nous arrivait aussi de n'en utiliser qu'une partie dans l'imitation, la tête ou le pied, ou encore la main. Dans le travail vocal on prolongea et développa les idées testées en Afrique,

412 *Op. cit.*, p.37.

413 *Op. cit.*, p.75

414 Peter Brook, *Points de suspension*, p.328

415 Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, p.41.

416 Michel Nadeau, « Pour une pédagogie de l'acteur-créateur », Josette Féral, *L'école du jeu*, p.63.

les chants et cris d'oiseaux, les conversations d'oiseaux, le théâtre d'oiseaux.⁴¹⁷

Ce travail est exactement à l'image de la pensée suivante : « La connaissance réelle des choses ne s'obtient pas en restant à leur surface mais en s'unissant totalement à elles »⁴¹⁸. Et nous comprenons bien dans quelle mesure cette phrase, en apparence si semblable aux propos de Stanislavski, joue en réalité sur un tout autre plan. L'incarnation propose d'interpréter les qualités motrices, énergétiques, propres à certains phénomènes humains et naturels, et non pas d'« [étudier] la vie et la psychologie des gens »⁴¹⁹. Corroborons notre propos avec cette citation de Brook :

En réalité, il y a plusieurs couches d'invisible [...] Ce niveau invisible psychologique ne relève pas du tout du théâtre sacré. Le « théâtre sacré » dit que derrière cela il existe encore, en-dessous, autour et au-dessus, une autre zone encore plus invisible [...] qui contient des sources d'énergie extrêmement fortes. Dans ces zones d'énergies peu connues existent des impulsions qui nous guident vers « la qualité ».⁴²⁰

Fondamentalement, lorsque Yoshi Oida demande à des élèves de danser le feu ou l'eau, il demande de danser le mouvement de ces éléments, un mouvement avant tout interne. Alors, si « "la nature est à l'intérieur" » pour reprendre les termes de Cézanne, nous pouvons supposer que le processus théâtral, tel qu'il est envisagé par Oida et Giriat, consiste en la recherche de l'expression extérieure des mouvements intérieurs universels. Par conséquent, le travail de création de l'acteur doit nécessairement comporter de longues phases de recherches, de découvertes empiriques

2.2.3.2 Réunir le brut et le sacré

« Quelle que soit la profondeur artistique ou philosophique d'un texte théâtral, si l'histoire qu'il raconte n'est pas comprise par le public, la pièce est manquée. Tentons ce soir, devant un jeune public, de voir ce que nous réussissons à faire comprendre en oubliant toutes les théories complexes. »

Peter me confia après le spectacle : « Du temps de Shakespeare, le public était composé de personnages royaux, d'aristocrates, d'intellectuels, de gens du peuple et d'enfants. Toutes les classes sociales se retrouvaient au théâtre et l'appréciaient ensemble. De nos jours, il n'y a pas *un* public de théâtre, mais plusieurs : le public du Boulevard, celui des Classiques, celui du théâtre marginal ou d'avant-garde, etc. En dépit des difficiles conditions actuelles, j'aimerais créer un genre de théâtre qui pourrait plaire à tous, comme du temps de Shakespeare. »⁴²¹

En écrivant *Peter Brook : Vers un théâtre premier*, George Banu avait bien senti

417 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.201.

418 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.202.

419 Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, p.192.

420 Peter Brook, *Le diable c'est l'ennui*, p.66.

421 *Op. cit.*, pp.54-55.

combien Brook est, à l'instar d'Oida et de Giriat, un penseur de l'unité. Si aujourd'hui son objectif pourrait paraître illusoire, ou du moins à contre-courant, tant effectivement l'éclectisme des publics n'est plus à prouver, il n'en demeure pas moins qu'il a été et est encore au cœur des préoccupations de nombreux créateurs. L'hyper-spécialisation des publics, dérive de l'hyper-spécialisation de la société entière ?, est une tendance contemporaine contre laquelle luttent les artistes de notre corpus, pour qui le théâtre, avant d'être une forme codée, doit avant tout être une communication « d'être humain à être humain »⁴²², communication, de l'avis d'Oida, « au cœur du théâtre ».

Finalement, après analyse des outils d'écriture et des conceptions holistiques fondant l'incarnation, nous pouvons supposer que la communication profonde recherchée est en réalité une communication organique, du corps et de l'esprit, transmettant une compréhension incarnée du monde. De fait, cette compréhension étant un subtil mélange d'abstractions et de sensations, l'enjeu du théâtre sera dès lors de rendre visible, tangible, cet invisible.

En ceci, nous pourrions, en référence aux propos d'Oida, parler de théâtre sacré dont les acteurs seraient les prêtres. Le sens qui jaillirait du plateau naîtrait de la puissance symbolique des mouvements. Lors de la première année de sa création, le Centre International de Recherche Théâtrale de Brook a créé, en Iran, *Orghast*. La mise en scène de ce spectacle a été l'occasion pour le metteur en scène d'effectuer un certain nombre de recherches sur la notion même de théâtre sacré. Ainsi, la pièce était en partie « écrite » en « bashta bondo »⁴²³, une langue inventée au hasard des improvisations, ainsi qu'en un langage imaginaire créé à partir de plusieurs langues mortes. La communication se faisait uniquement parce que pour Brook et Oida « les mots du texte sont une manifestation des motivations »⁴²⁴, dont le sens est uniquement transmis par le mouvement et ses « arguments pré-linguistiques »⁴²⁵ comme les nomme Castellucci, ou encore par l'énergie, selon les termes de Barba :

Pour l'acteur, l'énergie est un *comment*, et non un *quoi*. *Comment* se déplacer. *Comment* rester immobile. *Comment* mettre-en-vision sa propre présence physique et la transformer en présence scénique et donc en expression. *Comment* rendre visible l'invisible : le rythme de la pensée⁴²⁶.

Précisons toutefois que le visible est à entendre dans ce contexte-ci comme une

422 *Op. cit.*, p.25.

423 *Op. cit.*, p.66.

424 *Op. cit.*, p.25.

425 Claudia Castellucci et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière*, p.170.

426 Eugenio Barba, *Le canoë de papier*, p.89.

manifestation dans la matière du sensible, et non pas uniquement comme ce qui est perçu par la vue. À l'occasion de son premier travail avec Brook sur *La tempête*, Yoshi Oida écrit à ce sujet : « J'eus l'impression, un bref instant, d'avoir senti sur ma langue le goût de cet univers shakespearien »⁴²⁷.

À cet aspect sacré de la représentation s'adjoint également la notion du brut. Qu'est-ce que le théâtre brut ? Il s'agit pour Brook d'une forme fondamentale, capable de susciter l'intérêt chez tout spectateur et épurée autant que possible de tout vernis culturel. Parce que « c'est le hasard du lieu de naissance et l'entourage d'un individu qui déterminent ce que seront nos attitudes, nos mouvements »⁴²⁸ ainsi que nos formes théâtrales, Giriat, Oida et Brook sont tous trois des artistes n'ayant cessé d'interroger et de polir la forme théâtrale. Christian Giriat la travaille régulièrement à travers diverses expériences de dispositifs, de performances, tandis qu'Oida et Brook vont plutôt travailler à partir de certaines formes traditionnelles⁴²⁹ et de spectacles improvisés tels que les *carpet show*, *shoe show*, *walk show*, *bread show* ... La définition du théâtre brut se retrouve finalement dans la phrase suivante : « Une chanson joyeuse devrait être universelle, elle devrait être la joie elle-même. Mais, pour cela, la simplicité de l'expression est essentielle »⁴³⁰.

Finalement, les spectacles d'Oida et de Giriat ne sont ni bruts ni sacrés. Ils sont travaillés par le brut et le sacré, deux pôles idéaux qu'il est certainement impossible d'atteindre, sauf peut-être de manière extrêmement éphémère et peut-être involontaire. Il semble cependant que la réunion de ces deux notions se retrouve dans la phrase suivante de Brook : « Le théâtre doit être très proche de nous pour nous concerner et très inattendu pour éveiller notre imagination. »⁴³¹ Dans une même veine, Giriat dit de Castellucci qu'il « montre les choses premières »⁴³², qu'il « montre ce qu'on ne voit pas », qu'il « montre la vie telle qu'elle est, le concret ». Au profond paradoxe de ces propos, faisant coexister l'invisible à la matière, ne peuvent peut-être répondre que ces mots quelque peu sibyllins de Copeau : « "Mystère moderne". Incorporation au théâtre des entités du Monde Nouveau. Forme à la fois romantique et primitive »⁴³³.

427 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.66.

428 Marie-José Houareau. « Enrichir et développer l'image de soi ». Annexe n°3, pp.144-148 du mémoire.

429 Les propos de Brook et Oida concernant les pratiques théâtrales africaines qu'ils ont rencontré est particulièrement significatif compte tenu de leurs philosophies théâtrales.

430 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.111.

431 « Tierno Bokar, théâtre 2004 », *Peter Brook Site Officiel*, 26/09/2004. [en ligne]
< <http://www.newspeterbrook.com/page/10/> > Consulté le 15/05/2013.

432 « Observations » du 27 mars.

433 Jacques Copeau, *Registre I : Appels*, p.245.

Le théâtre est donc ce « signe à peine posé sur le monde »⁴³⁴, ni naturaliste, ni stylisé, un prisme révélateur des couches profondes de notre monde. En cela, le spectacle n'enseigne rien, n'éduque personne ni n'informe.

Il réveille, simplement.

2.3 - Mu, la vacuité

Pour Okakura, « la vacuité est toute puissante parce qu'elle peut tout contenir »⁴³⁵. Il en est peut-être de même pour l'espace théâtral de Giritat et Oida. Mais si la scène peut tout contenir, à la manière d'un espace vide pour reprendre les termes de Brook, nous nous intéresserons tout particulièrement à la vacuité de l'acteur lui-même. Il est temps de rassembler toutes les conclusions que nous avons tiré des analyses du *training* et de l'incarnation pour comprendre comment l'acteur uni – corps / esprit, individu / espace, individu / monde, lois naturelles, ... – est maintenant en passe de devenir unificateur.

Effectivement, nous avons compris combien, en libérant un espace interne, intime, l'acteur est en mesure d'accueillir les différents constituants de son environnement, que ce soient les informations purement spatiales, mais aussi les variations de ses partenaires de jeu ou du public. Au sein de l'acteur, ou plutôt par son intermédiaire, va s'opérer la transformation propre au processus théâtral, c'est-à-dire la mutation conjointe de l'acteur et du spectateur par le réveil de mouvements internes fondamentaux, donc communs. Nous retrouvons bien sûr dans ce processus cette « relation d'humain à humain »⁴³⁶ chère à Grotowski, puisque, idéalement, le lien qui s'établit entre acteur et public s'effectue sur un plan extrêmement profond, aux accents plus naturels que culturels. À cette relation humaine s'adjoint également une ouverture plus large de l'acteur sur le monde, et la représentation théâtrale revêt alors son costume de « discipline spirituelle »⁴³⁷ pour Oida, qui n'est pas sans faire, en partie, écho à la définition du théâtre symboliste proposée par Mireille Lesco : « un théâtre tragique et spirituel »⁴³⁸.

434 ROMÉO, Nicolas. « Peter Brook », *Cassandra*, février 1996, n°1, p.5. Annexe n°5, page 150 du mémoire.

435 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.52.

436 « Jerzy Grotowski à propos de la notion de théâtre pauvre », *L'art et les hommes*, 27/11/1969. [en ligne]

< <http://www.ina.fr/video/I08049773> > Consulté le 06/05/2013.

437 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.145.

438 LOSCO, Mireille. « Symbolisme - Théâtre », *Encyclopedia Universalis*. [en ligne]

< <http://www.universalis.fr/encyclopedie/symbolisme-theatre/> > Consulté le 16/04/2013.

Finalement, il serait à propos de citer à nouveaux cet échange entre Giriat et une élève : « Qu'est-ce que c'est que de se sentir comédienne pour toi ? »⁴³⁹, « C'est la sensation d'avoir un public qui nous regarde ». Bien sûr, « le théâtre sans public n'existe pas »⁴⁴⁰. Pourtant, « on ne sait pas trop ce que c'est qu'un comédien »⁴⁴¹ conclue Giriat. Émettons à présent l'hypothèse, enfin, que l'acteur n'est peut-être qu'un humain en quête d'humanité, un individu quelque part obsédé par son monde et son fonctionnement, et qui tente, par sa pratique consistant à faire l'humain devant d'autres humains qui ont peut-être oublié, fondamentalement, ce que c'est que d'être humain, de réveiller certaines qualités de ses semblables.

Quoi qu'il en soit, il semble évident que pour les artistes de notre corpus, l'acteur est un intermédiaire. En tant que tel, et Régy l'entend certainement ainsi, l'interprète doit être ouvert, libre, il doit impulser et laisser faire.

2.3.1 L'acteur vide

Comme la nature, le cœur de l'acteur peut donner virtuellement vie à tout. Comme la nature, c'est une sorte de néant fertile.⁴⁴²

Si l'on reconsidère nos propos quant à l'holisme et à l'optimisation des possibles de l'acteur par le *training*, une telle citation semble dorénavant aller de soi. Effectivement, si l'acteur possède en lui toutes les potentialités, et qu'il a, paradoxalement, appris à désapprendre ce qui le sépare de cet immense potentiel expressif, l'acteur est en mesure d'être une matrice. Pourtant, être ce néant fertile semble ne pas suffire à faire d'un individu un acteur. Il lui faut encore apprendre à gérer ce potentiel, à l'utiliser avec mesure.

2.3.1.1 Suggérer

Lorsque l'on joue, on a toujours le sentiment que ce n'est pas assez, alors on en rajoute. Le public a alors trop d'informations et le spectacle perd de son intérêt. On joue très bien, mais c'est ennuyeux à regarder.⁴⁴³

Si l'acteur peut donner vie virtuellement, il ne doit pas, pour Giriat et Oida, créer la vie fidèlement et totalement : d'une part parce qu'il en est sûrement incapable, et

439 « Observations » du 27 mars, pour cette citation et la suivante.

440 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.49.

441 « Observations » du 27 mars.

442 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.160.

443 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.97.

d'autre part parce qu'un tel acte pourrait ne susciter aucun intérêt pour le public. L'acteur, pour nos artistes, doit créer autant que suggérer. S'il crée trop, il remplit, clôt et ferme. S'il crée partiellement, il laisse au public « l'espace pour imaginer.⁴⁴⁴ », un espace de projection et donc d'inattendu, indissociable de toute représentation théâtrale. Finalement, nous retrouvons ce principe analysé en 2.2.2 qui veut que ce qui ne peut muter est mort, c'est-à-dire ennuyeux pour le spectateur, d'où l'importance de la suggestion, qui n'est autre qu'une certaine forme de minimalisme :

Un des éléments les plus caractéristiques de tous les arts japonais est le minimalisme. Le peintre utilise le plus petit nombre possible de coups de pinceau nécessaires à la visualisation des formes. L'artiste s'efforce d'exprimer le maximum de vérité avec le minimum de moyens. Cette approche s'apparente à l'esprit du zen. Non seulement les artistes utilisent le minimalisme pour transmettre l'image visuelle de leur choix, mais ils s'efforcent aussi d'évoquer, par delà l'image, une réalité plus large.⁴⁴⁵

Si nous associons en 2.1 le minimalisme à cet attrait pour l'épuration, acte qui consiste rappelons-le à trouver la forme la plus économe et la plus puissante, il s'agit maintenant de l'étudier en tant que puissance évocatrice. Effectivement, le théâtre de Giriat et Oida semble se vouloir précis mais fertile. Le dix avril, deux élèves de la Comédie de Valence présentent un travail effectué sur *Et jamais nous ne serons séparés* de Jon Fosse. Brièvement, voici une description de la situation présentée : une femme attend seule, chez elle, le retour de son mari. Quand celui arrive, il est interprété de manière morte, fantomatique, comme s'il n'était finalement qu'une projection du personnage féminin. Le pédagogue met alors en garde les élèves contre les interprétations dramaturgiques stérilisantes⁴⁴⁶ : supposer que le mari est une projection de la femme tue pour ainsi dire les possibilités d'évolution du personnage. Par ailleurs, il empêche également d'imaginer que la femme est une projection du mari. Or, le texte ne tranchant ni dans un sens ni dans l'autre, Giriat conseille aux élèves de ne pas trop définir leur interprétation, et ce afin de ne pas figer les perspectives d'évolution et de laisser planer un doute sur le devenir de la scène. Nous retrouvons pareil principe lors du travail d'improvisation mené avec Yoshi Oida en mars. L'exercice, qui était une succession de propositions effectuées à tour de rôle, était arrêté par Oida dès lors qu'un élève fermait le dialogue par une action conclusive. Tout mouvement, toute interaction devait au contraire en appeler une autre. S'il y avait rupture, il fallait que cette-dernière soit assez brutale et inattendue pour générer une véritable réponse, et ainsi continuer à

444 *Op. cit.*, p.89.

445 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.29.

446 « Observations » du 10 avril.

créer du jeu.

Finalement, à l'instar du *training* dont l'objectif est de libérer les possibles de l'acteur, le travail de l'interprète sur scène est de suggérer des possibles au public. Un spectacle vaut par conséquent pour ce qu'il ouvre. Remarquons que nous pouvons aisément retrouver ce principe tant dans la philosophie chinoise, et notamment en matière d'art, que dans les écrits des années soixante de Roland Barthes en littérature :

Le coup de pinceau tracé avec une charge d'encre insuffisante qui suggère plus qu'il n'explique, car il comporte des vides et des blancs et suscite chez celui qui regarde une activité consistant à compléter lui-même ce qui a été esquissé ou éludé.⁴⁴⁷

Allusion et assertion, silence de l'œuvre qui parle et parole de l'homme qui écoute, tel est le souffle infini de la littérature dans le monde et dans l'histoire. Et c'est parce que Racine a honoré parfaitement le principe allusif de l'œuvre littéraire, qu'il nous en gage à jouer pleinement notre rôle assertif.⁴⁴⁸

De ces citations d'horizons extrêmement variés jaillit un principe commun duquel il n'a pas encore été question : si l'acteur suggère, cela signifie nécessairement qu'il joue non pas uniquement sa propre partition, mais il joue également avec le public, ainsi que le décrit justement Anne Bogart dans son article « Six choses que je sais à propos de la formation des acteurs » :

Un excellent acteur, tout comme un artiste de strip-tease, retient plus d'énergie qu'il n'en montre.[...] Zeami, créateur japonais du théâtre Nô, suggérait que l'acteur garde toujours pour lui un certain pourcentage de sa passion. Quand vous sentez dix dans votre cœur exprimez sept... [...] Par cette répression, l'acteur joue avec la sensibilité cinétique des spectateurs et les empêche de prédire ce qui va se produire. À chaque instant, il faut pouvoir dissimuler aux spectateurs la structure prédéterminée et l'issue.⁴⁴⁹

Jouer avec le spectateur peut se réduire, pour Yoshi Oida, à un travail sur l'équilibre Yīn Yáng d'une représentation. D'une manière assez simple, l'acteur propose aux interprètes de toujours sentir l'état du public avant d'entrer sur scène : est-il plutôt calme, Yīn ? ou plutôt agité, Yáng ? En fonction du diagnostic, le conseil donné aux acteurs est le suivant : jouer à l'opposé du public, ceci pour créer de la rupture, du décalage, de l'inattendu, donc du mouvement. Parce que l'acteur doit, à l'instar du mendiant, travailler sans cesse l'attention du public, la collaboration avec le public est un composant capital de la représentation pour nos artistes : « Il ne faut pas traiter le

447 François Laplantine, *Une autre Chine*, .144.

448 BARTHES, Roland. « Avant-Propos », *Sur Racine*. Paris : Seuil, 1963, p.7.

449 Anne Bogart, « Six choses que je sais à propos de la formation des acteurs », Josette Féral, *L'école du jeu*, p.62.

public comme un groupe de touristes dont la curiosité superficielle est facilement satisfaite »⁴⁵⁰.

2.3.1.2 Espace de projection

L'acteur suggère pour inviter. S'il n'attire pas, il reste seul. Par conséquent, pour pouvoir accueillir, l'acteur doit être libre et ample, il doit avoir « une surface et une hygiène »⁴⁵¹, selon les mots de Christian Giritat. Cela signifie avant tout deux choses.

D'une part, comme le disaient Copeau et Laban, l'acteur est un artiste qui ne peut que s'offrir lui-même, entièrement, à son ministère. Le spectateur ne se projette pas sur un objet inanimé, mais bel et bien sur un être vivant. Cela implique nécessairement, pour l'interprète, d'être au mieux en phase avec lui-même, c'est-à-dire de ne pas se laisser transformer profondément par le public. Il s'agit pour lui de respecter son intégrité.

D'autre part, il est nécessaire de s'interroger sérieusement sur l'emploi du terme « hygiène ». Pourquoi l'acteur doit-il se nettoyer ? Pourquoi la purification est-elle présente dans bon nombre de cérémonies religieuses ? Sans prétendre résoudre ces interrogations, suggérons deux pistes de réponse : par instinct, il est peut-être normal pour le spectateur d'être attiré par des acteurs en bonne santé, donc rayonnants, et par respect, un hôte s'efforce toujours d'accueillir ses invités dans un espace sain. Aussi étranges ces métaphores puissent-elles paraître, l'acteur est effectivement pensé par Giritat et Oida comme une surface de projection du public. « Si le corps de tout un chacun peut être vu comme un temple, celui de l'acteur est un temple pour le public »⁴⁵², écrit à ce propos l'acteur japonais.

L'investissement de l'acteur par le spectateur transforme véritablement le processus de représentation. S'il est évident que l'acteur conduit le spectacle, agit, il est primordial pour Oida qu'il se laisse également agir par le public. Au fil des pages de *L'acteur rusé*, il raconte la manière dont il exécutait l'introduction du spectacle *L'homme qui...* de Peter Brook. Son personnage entre sur scène, allume une bougie, puis l'éteint. Pour lui, il existait un enjeu consistant à effectuer les gestes aux moments où le public le désirait⁴⁵³. Gardons-nous d'entendre cela comme une forme de cabotinage, de

450 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.192.

451 « Observations » du 13 février.

452 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.58.

453 *Op. cit.*, p.95.

racolage. Il semble au contraire qu'Oida ait simplement cherché à se laisser agir par l'espace, lui-même habité par le public. Il s'agirait donc ainsi d'une forme d'harmonisation de l'acteur avec le public. Pourtant, cette harmonisation n'est que partielle, car l'acteur n'est pas non plus l'instrument du public. S'opère donc au cours de la représentation un jeu de va-et-viens, d'équilibre entre accord et désaccord, obéissance et désobéissance, et de cet équilibre naît le type de rapport au public souhaité. Une telle pratique nécessite évidemment une certaine faculté de concentration de l'acteur, un jeu aussi vide et ouvert que possible, qui n'est autre en fin de compte qu'un état de *sanmai* recherché par le *training*, et analysé en 1.2.3.

Le processus théâtral s'assimile donc, pour reprendre une expression de Giritat, à un « cercle fondamental »⁴⁵⁴, qui n'est pas sans rappeler la notion même de circularité fondamentale⁴⁵⁵ établie par Francisco Varela, ni ce propos de Banu concernant l'œuvre de Brook : « Pour Brook, le cercle est la figure mentale autant que l'image concrète de son théâtre [...] Le cercle capte et distribue les énergies. »⁴⁵⁶. Ce cercle représente finalement ce flux⁴⁵⁷ ininterrompu partant de l'acteur vers le public, et renvoyé du public en direction de l'acteur. Ainsi, lorsque Giritat demande à ses élèves d'« exprimer ce que l'[ils] ressent[ent] » et d'« être complètement ouvert[s] à 100 % », un peu à la manière d'un Brook invitant ses acteurs à « [être] ouverts, [être] libres »⁴⁵⁸, il cherche en vérité à ce que ses étudiants s'expriment et expriment l'espace, ce qui ne peut advenir qu'en ayant acquis un état de liberté, c'est-à-dire de clairvoyance vis-à-vis de l'environnement.

2.3.2 Communier

Nous l'aurons compris, pour les artistes de notre corpus, le théâtre est un espace de circulation de l'« énergie humaine fondamentale »⁴⁵⁹ chère à Yoshi Oida. Qui dit circulation, dit également partage.

Les grands artistes ont développé une hypersensibilité au point de devenir le véhicule

454 « Observations » du 3 avril.

455 Francisco Varela. *Autonomie et connaissance*, p.29.

456 Georges Banu, *Peter Brook : vers un théâtre premier*, p.313.

457 Relevons que Laban mentionne également ce flux dans ses écrits, mais il l'appelle plutôt « courant magnétique » : « Ce qui se produit réellement au théâtre ne survient pas seulement sur la scène ou dans le public, mais à l'intérieur du courant magnétique qui passe entre ces deux pôles. Les acteurs sur scène, qui constituent le pôle actif de ce circuit magnétique, sont responsables de l'intégrité de l'intention selon laquelle la pièce est représentée. De cela dépend la qualité de ce courant excitant qui passe entre la scène et le public », Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, p.25.

458 Yoshi Oida *L'acteur flottant*, p.58.

459 *Op. cit.*, p.25.

d'une énergie universelle, ou bien une éponge aux sollicitations extérieures. Dans l'émission d'Arte consacrée aux répétitions du spectacle *Still/Here*, Bill T. Jones rend compte de ce mode de captation d'un réel, différent de ce qu'on entend en général par le réalisme ou le naturalisme. Sa pratique consiste à se mettre en état de capter un réel plus subtil, fait de ces vibrations qui nous entourent. Il ne perçoit plus alors par le regard, mais directement par le corps. Le corps se fait surface et production. Il est porté par cette traversée d'énergie.⁴⁶⁰

Constatons que pour Bill T. Jones, à l'instar de chez Giritat et Oida, le danseur est le véhicule de transmission de l'énergie. Il la capte, il en produit, et il la partage avec le public. Mais remarquons que cette même énergie est également qualifiée par Gauthier d'« universelle ». Par conséquent, il ne s'agit plus vraiment pour l'interprète de donner de lui-même, mais plutôt de faire sentir quelque chose de commun à tous les humains. De fait, nous pourrions envisager la représentation théâtrale comme un processus de communion, dans le sens d'une « union charnelle mêlée de spiritualité »⁴⁶¹.

À propos de l'art de Pina Bausch, Norbert Servos, cité ici par Gauthier, écrit : « Ce qui se déroule sur la scène, s'inscrit directement dans les corps, on n'a pas besoin de le traduire par des mots ou par l'esprit »⁴⁶². Il en va légèrement autrement chez nos artistes. Effectivement, du fait d'une certaine relation en chiasme du corps/esprit, il n'est pas concevable d'imaginer que l'esprit d'un individu puisse être délaissé au cours de la représentation. La place de l'intellect est bel et bien réduite. Mais l'esprit, en tant qu'instance motrice et d'écoute du corps, fait partie intégrante du processus de communion.

2.3.1.1 L'organisme du spectateur

Drame veut dire action. Le théâtre est le lieu où une action est conduite à son accomplissement par des corps en mouvement face à des corps vivants à mobiliser. Ces derniers peuvent avoir renoncé à leur pouvoir. Mais ce pouvoir est repris, réactivé dans la performance, dans l'énergie qu'elle produit. C'est sur ce pouvoir actif qu'il faut construire un théâtre nouveau, ou plutôt un théâtre rendu à sa vertu originelle.⁴⁶³

Le trois avril, Christian Giritat dit à ses élèves : « le public n'a plus son corps, donc il faut l'activer »⁴⁶⁴. Le théâtre de nos artistes s'inscrit dès lors un même mouvement que celui promu, entre autres, par Artaud comme par Brecht : la voie de l'investissement du spectateur. Comme nous l'avons suggéré, cette participation est une communion, un

460 Brigitte Gauthier. *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, pp.29-30.

461 « Communion » : CNRTL. [en ligne]

< <http://www.cnrtl.fr/definition/communion> > Consulté le 16/05/2013.

462 Brigitte Gauthier. *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, p.75.

463 RANCIERE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008, p.9.

464 « Observations » du 3 avril pour cette citation et les suivantes.

échange permanent, et n'est rendu possible que par une nécessaire vacuité de l'acteur. À présent, interrogeons-nous plus en profondeur sur les réels effets recherchés sur le public. Pour Castellucci, rien n'importe plus que le corps du spectateur. Or, postule Christian Gariat, « le corps de l'autre est un prolongement de soi », par conséquent, « si [le personnage] bande », « on va bander avec le personnage ». En somme, comment comprendre pareille assertion : « si la chair de l'acteur vibre, la chair du public vibre » ?

Cela pourrait partir, initialement, d'un constat extrêmement simple : des êtres humains jouent devant d'autres êtres humains. Par conséquent, il existe, à un certain degré, une profonde similarité entre public et acteurs, puisque ces deux entités sont constitués, à quelques détails près, d'une anatomie similaire. « L'instrument corps est le même dans le monde entier, ce qui diffère ce sont les styles, les cultures »⁴⁶⁵, dirait Brook. Par ailleurs, au risque de nous répéter, citons Gariat et rappelons qu'« au théâtre, je fais avec ce que j'ai ». Rien d'étonnant donc à ce qu'il y ait reconnaissance directe des spectateurs. Pourtant, notre propos n'est pas seulement de dire qu'il y a reconnaissance. Non. Plus que cela, Gariat et Oida postulent tous deux qu'il y a mouvement du spectateur. Un certain nombre de théories, issues tant du domaine scientifique que du milieu artistique, permettent d'appréhender plus justement ce phénomène, à commencer par celle des neurones miroirs, proposés par Giacomo Rizzolatti, du département des neurosciences de l'université de Parme :

Une [des] fonctions essentielles [des neurones miroirs] est la compréhension de l'action. Il peut paraître bizarre que, pour reconnaître ce que l'autre est en train de faire, on doive activer son propre système moteur. En fait, cela n'est pas tellement surprenant. Car la seule observation visuelle, sans implication du système moteur, ne donne qu'une description des aspects visibles du mouvement, sans informer sur ce que signifie réellement cette action. Cette information ne peut être obtenue que si l'action observée est transcrite dans le système moteur de l'observateur. L'activation du circuit miroir est ainsi essentielle pour donner à l'observateur une compréhension réelle et expérientielle de l'action qu'il voit.⁴⁶⁶

Ainsi, la notion de mouvement intérieur, dont il était précédemment question, commence à prendre une toute autre dimension. Effectivement, si l'observation du mouvement génère l'activation sourde du système locomoteur, il devient clair qu'une représentation théâtrale dont le signe premier serait le mouvement peut s'assimiler à une véritable stimulation du circuit miroir du spectateur.

465 Peter Brook, *Le diable c'est l'ennui*, p.28.

466 RIZZOLATTI, Giacomo. « Les systèmes de neurones miroirs », *Académie des sciences*, 12/12/2006. [en ligne]
< http://www.academie-sciences.fr/academie/membre/s121206_rizzolatti.pdf > Consulté le 11/05/2013.

Reconsidérons à présent ces propos de Moshé Feldenkraïs :

Je pense fondamentalement que l'unité de l'esprit et du corps est une réalité objective, que ces deux entités ne sont pas en relation entre elles d'une façon ou d'une autre, mais qu'elles forment un tout inséparable. Pour être plus clair, je soutiens qu'un cerveau ne pourrait pas penser sans fonctions motrices.⁴⁶⁷

Si l'on établit un parallèle entre sa pensée et celle de Rizzolatti, nous sommes à même de supposer que s'il y a changement physique, moteur, au sein du système nerveux du spectateur, il y aura nécessairement impact sur le plan des affects. Il nous faut donc à présent considérer la notion même de *Empfindung*, traditionnellement traduit par empathie, que Theodor Lipps propose au cours du XIX^{ème} siècle.

Empfindung, according to Lipps, entails fusion between the observer and his or her object. For Lipps, the unconscious process of *Empfindung* is based on a « natural instinct » and on « inner imitation. » He used the example of watching an acrobat on a tightrope and suggested that perceived movements and affective expressions are « instinctively » and simultaneously mirrored by kinesthetic « strivings » and experience of corresponding feelings in the observe.⁴⁶⁸

Un siècle plus tard, dans les années trente, John Martin, critique de danse, introduit au sein du milieu artistique le concept de *metakinesis*.

In his theoretical writings on the development of American Modern Dance in the 1930s, the American dance critic, John Martin, reinvented the Ancient Greek construct of « metakinesis » to explain the process by which performing and watching Modern Dance in particular, becomes a unified experience. In the late 20th Century, neuroscientists in Europe discovered that areas of the brain activated when watching actions performed were the same as those used when performing the movement.⁴⁶⁹

Ainsi, pour Lipps, Martin, Rizzolatti, Oida et Girit, « seeing is doing ». À la lumière de ces découvertes scientifiques, des propos d'artistes semblent tout à coup prendre une signification nouvelle : « L'art n'est utile à l'homme que s'il contient en lui une incitation à l'action »⁴⁷⁰ dira Brook, ou encore « par nature, le théâtre est un miroir et non une instance moralisatrice. La valeur du théâtre consiste [...] en une capacité d'éveiller, à travers ce reflet, qu'il donne de la vie, la responsabilité personnelle et la

467 Moshé Feldenkraïs, « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité », p.1, Annexe n°2, page 137 du mémoire.

468 MONTAG, Christiane. « Theodor Lipps and the Concept of Empathy : 1851-1914 », *PsychiatryOnline*, 09/2008.

< <http://ajp.psychiatryonline.org/data/Journals/AJP/3872/08aj1261.PDF> > Consulté le 11/05/2013.

469 GORDZIEJKO, Tessa. « Seeing is Doing (and Believing?) », *Cloreladership*, 08/2007. [en ligne] <http://www.cloreladership.org/cms/user_files/fellow_fellowship_research_projects_download_report/52/TGordziejko_Seeing_Is_Doing.pdf> Consulté le 11/05/2013. Pour cette citation et la suivante.

470 Peter Brook, *Points de suspension*, p.330.

liberté d'action »⁴⁷¹. Effectivement, si le théâtre est mouvement et génère du mouvement, aussi intérieur soit-il, il devient concrètement moteur d'action pour le spectateur réceptif.

À présent, nous pouvons véritablement entendre combien les principes de communion et de partage fondent le principe d'unification de l'acteur et du public dans la matière sensible. Yoshi Oida confiait à ce propos le treize mars que si les spectateurs et les acteurs ne sont pas unis, s'ils n'accomplissent pas tous deux un même voyage sensible, le théâtre n'a pas de sens, le spectacle est un échec.

Il semble donc que la conception de la représentation par Oida et Gariat se rapproche plus de celle d'un Artaud que de celle d'un Brecht, dont les théories sont ainsi résumées par Rancière :

Il faut arracher le spectateur à l'abrutissement du badaud fasciné par l'apparence et gagné par l'empathie qui le fait s'identifier avec les personnages de la scène. On lui montrera donc un spectacle étrange, inusuel, une énigme dont il ait à chercher le sens. On le forcera ainsi à échanger la position du spectateur passif pour celle de l'enquêteur ou de l'expérimentateur scientifique.⁴⁷²

Le spectateur, pour nos artistes, n'a rien d'un scientifique. Du moins, il n'est en rien sujet aux lois de l'objectivité et de la réflexion. À ce propos, Rancière écrit du théâtre de la cruauté :

Le spectateur doit être dépossédé de cette maîtrise illusoire, entraîné dans le cercle magique de l'action théâtrale où il échangera le privilège de l'observateur rationnel contre celui de l'être en possession de ses énergies vitales intégrales.⁴⁷³

Le théâtre de Gariat et Oida, s'il doit être qualifié de laboratoire, serait alors un « laboratoire du sensible », pour reprendre une expression de Gariat. Toutefois, il est notable que le spectacle *Interrogations* de Yoshi Oida semble à première vue n'être qu'une forme intellectualisée. Effectivement, il consiste, comme son nom l'indique, en un échange acteur/public autour de questions posées par l'interprète. Or, ces questions sont des *koan*, des interrogations traditionnellement soumises aux méditants dans les monastères zen, comme : « quand tu frappes des mains, le son provient de ta main droite, ou de ta main gauche ? ». « Il n'y a pas de logique »⁴⁷⁴, dit Yoshi Oida. Il s'agit en vérité d'un simple jeu, d'une improvisation solo dansée, en musique, au cours de

471 Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, p.144.

472 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, p.10.

473 *Idem*.

474 « Yoshi Oida - Interrogation », *Youtube*.

< <http://www.youtube.com/watch?v=CE7e1G2rBd4> > Consulté le 09/02/2013.

laquelle l'acteur et le public échangent autour de dilemmes auxquels l'intellect ne peut répondre. L'acteur dira de ces questions qu'elles sont les « Ionesco, Beckett, version japonaise ». Nous comprenons bien comment, sous couvert de sagesse, l'acteur dépasse la forme intellectuelle pour la transformer en une expérience psycho-physique.

2.3.1.2 « Le job de l'acteur, c'est unifier » - Yoshi Oida

Finalement, et nous le mentionnions déjà en 1.1.1, la pensée de Giriat et Oida propose d'« abdiquer la position même du regardeur »⁴⁷⁵ à la manière du cognitiviste Francisco Varela. Il n'y a plus de sujet, il n'y a plus d'objet, il y a deux entités qui coopèrent, agissent et se laissent agir.

Nous l'aurons remarqué, les artistes de notre corpus s'opposent en de nombreux points à Stanislavski, ou plutôt, à la manière dont les écrits de ce-dernier lui ont survécu. Pour Ostermeier : « parce que Stanislavski a été mal compris, on s'est retrouvé avec un type de jeu très intimiste »⁴⁷⁶. Au contraire Oida et Giriat, par l'intermédiaire de l'organisme corps/esprit que constitue l'acteur, ont choisi de faire coexister l'intime et l'universel, ces deux facettes de l'expérience humaine, au sein d'une même représentation où spectateurs et acteurs, finalement, se contemplent ; c'est-à-dire qu'ils contemplent des êtres humains et leurs interactions. Ce sont la vie et ses lois, le Yīn et le Yáng, les symboles, qui se retrouvent sur scène.

Pourtant, et peut-être est-ce là une de leurs particularités, ces artistes se veulent extrêmement concrets. Christian Giriat dira d'ailleurs : « moi je crois en la matière »⁴⁷⁷, en référence à ces propos de Castellucci : « C'est un pèlerinage que nous faisons dans la matière. C'est, donc, un théâtre des éléments »⁴⁷⁸. Effectivement, s'il y a ré-enchantement du monde dans leur œuvre, elle n'est pas le fruit d'une pure construction imaginaire. Car, en vérité, ils n'imaginent rien qu'ils ne sentent. En cela, leur théâtre est extrêmement terre à terre. Et pourtant, par leur ouverture sur l'invisible, qui traverse toutes leurs œuvres, ils sont aussi profondément subtils, terre à ciel ou ciel à terre.

Il se transmet donc au sein de leurs créations – ou plutôt ils cherchent et continueront certainement sans cesse de chercher à transmettre – un sentiment du

475 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, p.10.

476 Thomas Ostermeier, « Ludisme et libération, dialogue avec Jean Jourdeuil et le public », Josette Féral, *L'école du jeu*, p.51.

477 « Observations » du 17 avril.

478 Claudia Castellucci et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre*, p.111.

monde, un sentiment d'appartenance à l'humanité⁴⁷⁹ et à l'univers⁴⁸⁰. Cette sensation, ce « quelque chose de profond » dont parle Giriat à propos du travail de Castellucci, n'est autre que ce que les taoïstes pourraient appeler le germe du Tao.

Par la volonté d'unification – qui n'est pas, rappelons-le, une négation des différents particularismes, mais bel et bien la croyance en une autre strate de compréhension du monde – Yoshi Oida et Christian Giriat semblent participer à cet effort, entrepris par Copeau au théâtre du Vieux Colombier :

Rendre enfin au théâtre sa dignité de grand art et, permettez-moi d'ajouter, sa mission religieuse qui est de relier entre eux les hommes de tout rang, de toute classe, j'allais dire – et je dois le dire ici – de toute nation⁴⁸¹

Reconsidérons ces propos et les conclusions tirées de l'analyse des travaux de Rizzolatti, Martin et Lipps, et mettons les en corrélation avec les principes de la philosophie holistique et symbolique développée par nos artistes. Si l'acteur au plateau effectue des mouvements qui seraient les manifestations visibles de principes universels invisibles, alors le spectateur et ses neurones miroirs ne communient plus seulement avec l'interprète humain, mais avec une entité plus vaste.

Four seasons restaurant de Castellucci témoigne, dans le domaine des arts plastiques / arts scéniques, d'une logique similaire. Son spectacle témoigne de la puissance du mouvement face à la seule parole intellectuelle en démontrant que « ce qui résiste à être "dit" peut en revanche être "montré" » pour reprendre les termes de Laplantine, ce qui correspond chez Oida à : « la vie n'a pas besoin d'explication : ce qui est important est ce que l'on voit »⁴⁸². Encore une fois, élargissons notre compréhension du verbe « voir ».

L'acteur volant

Qu'est-ce que l'incarnation ? Il semble, fondamentalement, qu'il s'agisse d'un jaillissement. De quoi ? De cette énergie fondamentale dont parle Yoshi Oida, ou plus simplement, d'une humanité brute, profonde, qui trouvera écho en chaque spectateur. À

479 « Je crois qu'aujourd'hui, le théâtre doit fuir la tentation de créer un autre monde, au-delà du quatrième mur par lequel le spectateur peut s'échapper. Il doit tenter de faire naître une perception plus intense au cœur de notre propre monde », Peter Brook, *Points de suspension*, p.330.

480 « Le théâtre sera le domaine où les gens pourront apprendre à comprendre les mystères sacrés de l'univers. En même temps, ajouta [Dieu] avec une désinvolture trompeuse, ce sera un réconfort pour l'ivrogne et le solitaire. », Peter Brook, *Points de suspension*, p.336.

481 Jacques Copeau, *Registre I : Appels*, p.214.

482 François Laplantine, *Une autre Chine*, p.165.

l'instar de Grotowsky, Oida comme Giriat semblent tous deux chercher la voie permettant à la « mémoire »⁴⁸³ du monde que chacun porte en soi de s'exprimer sur scène, de sortir des pores de la peau de l'interprète pour aller rencontrer l'espace et le public, et ainsi éveiller ce qui pourrait être la nature véritable de l'être humain.

Cette conception du spectacle entre en étroite relation avec des conceptions plus traditionnelles de l'art. Lors de son voyage en Afrique, Yoshi Oida remarque que « pour ces populations, les chants et les danses sont un moyen de libérer leurs énergies »⁴⁸⁴. Il ne s'agit bien sûr pas de comparer, esthétiquement, les productions traditionnelles de certaines tribus sahariennes avec celles des artistes de notre corpus, mais simplement de constater qu'il existe, fondamentalement, un travail autour de la libération d'une énergie humaine par l'intermédiaire du mouvement, dans ces deux pratiques.

Finalement, pourquoi l'« acteur volant » ?

« Quand on se concentre correctement, on entre dans un état où l'on se sent voler ».⁴⁸⁵

« Jouez librement, étudiez la Voie, et vous verrez le Vent [...] Cette liberté est le néant. »⁴⁸⁶

Voler, à la manière des oiseaux, pourrait s'entendre comme : se déplacer librement dans l'espace. Il s'agit peut-être de l'état recherché par l'incarnation : permettre à l'acteur d'évoluer librement dans l'espace scénique, d'être ouvert aux variations et de pouvoir sans cesse s'ajuster.

Bien sûr, il est un paradoxe qu'il nous incombe de soulever. Comment peut-on se prétendre libre tout en respectant des lois ? La réponse qu'esquisseraient peut-être Yoshi Oida et Christian Giriat serait la suivante : n'est libre que celui qui se connaît, et par conséquent, celui qui connaît son environnement. Cela signifie en réalité que la liberté, pour ces artistes, n'est pas un état au cours duquel l'individu fait ce qu'il désire, mais bien plutôt un état au cours duquel l'individu fait autant qu'il est fait par l'espace et ses rythmes. Encore une fois, l'oiseau bat des ailes autant qu'il est porté par le vent. Jouer librement, comme le dit Zeami, revient finalement à voir le vent, plutôt qu'à muscler ses ailes.

483 « Observations » du 20 février.

484 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, pp.144-145.

485 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, pp.48-49.

486 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.161.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Par où conclure ? Il est intéressant de remarquer que la trajectoire de notre réflexion effectuée comme une spirale. Nous comprenons dans une première partie comment l'acteur, au cours de son *training*, apprend à se rééquilibrer intérieurement, à s'ouvrir à lui-même, à son véritable potentiel, ainsi qu'à l'espace qui l'entoure. Puis, dès lors qu'il est sur le plateau débute un travail de recherche et de création qui n'est finalement rien d'autre qu'un processus de compréhension du monde par le mouvement. La représentation est en quelque sorte le partage d'un chemin intérieur, qui pourrait finalement se penser comme un réveil du public, une invitation au spectateur à regarder en lui-même. En cela, il n'y a pas purgation, au sens cathartique, car il n'y a pas évacuation de qualités dites mauvaises, mais reconnaissance. Il s'agit plus d'une maïeutique qui opère non pas par la raison, mais par la sensation. Yoshi Oida écrit à ce sujet que la représentation « devrait constituer une purification, tout comme une douche »⁴⁸⁷. Le théâtre rend-il plus humain ? Peut-être, ou peut-être ré-humanise-il des individus déshumanisés par la modernité :

[Haruchika Noguchi] expliquait que les hommes modernes ont certes une intelligence très développée mais qu'ils ont besoin de revenir à un état plus primitif du corps, car ils ont perdu contact avec leur source d'énergie profonde.⁴⁸⁸

Parce que effectivement, Giriat et Oida, à travers leur quête de cet expressivité première, brute, cherchent finalement ce qui dans notre monde est commun, ce qui unifie. Et cette chose là est peut-être cette énergie fondamentale, ce réel subtil à la frontière du visible et de l'invisible, cet entre-deux sensible qui peut véritablement rappeler ce que les indiens nomment le *prana*, les chinois le *Qi*, cette force vitale dont nous donnerons à nouveau la définition établie par le professeur Marié :

Au sens large, le Qi évoque un élément fondamental dans la constitution de l'univers, à l'origine des énergies et substances présentes dans la nature, capable de produire chaque chose par ses mouvements et ses transformations.⁴⁸⁹

Concrètement, cela renvoie à une quête des efforts symboliques, dont les principes sont essentiels, selon la définition de Brook : « L'essentiel c'est plutôt comme un parfum qu'on essaie de refléter, que des choses, que des détails concrets⁴⁹⁰ ».

487 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.198.

488 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.27.

489 Éric Marié, *Précis de médecine chinoise*, p.93.

490 « Peter Brook met en scène le Mahabharata au festival d'Avignon », reportage du 07/07/1985,

En cela, le théâtre est politique. Non pas au sens qu'il aborde des sujets de société, même si, évidemment, il le fait, car le créateur est membre actif de la société et on peut se douter que ses pensées gravitent d'une certaine manière autour des enjeux contemporains. Mais il convient ici d'entendre le politique au sens de la cité. Le théâtre est un rassemblement d'humains autour d'autres humains. Si tous sont singuliers, si tous s'expriment plus ou moins différemment, tous sont traversés par cette énergie fondamentale qui anime le monde, et c'est sur ce plan que cherchent à communiquer Gariat et Oida. Sur le plan des symboles, où « on a pas besoin de s'expliquer »⁴⁹¹, puisqu'ils sont en nous. Rappelons également qu'un *symbolon* est originellement cette objet en terre cuite brisé en deux au moment du départ, et que l'on réunit au moment des retrouvailles. Finalement, tout semble se dérouler comme si les acteurs de Gariat et Oida avaient pour rôle de mettre le public en présence de cette moitié subtile de l'objet en terre cuite par l'intermédiaire de la matière. Nous en revenons, encore une fois, au prêtre permettant d'accéder par le visible à l'invisible, et au mendiant, c'est-à-dire l'orateur, qui attire les regards du public et fait ainsi exister la représentation.

Nous avons donc pu constater, et ce sur de nombreux plans, combien l'unification fonde, ou plutôt file, la recherche d'Oida et de Gariat. De la réunion des deux faces de l'existence – le visible et l'invisible, l'agir et le laisser agir, *Stira Stuka*, *Yīn Yáng* – semble naître un chemin permettant de travailler en symbiose avec la globalité du réel. Sans aucun doute, il serait extrêmement réducteur d'envisager l'œuvre de Gariat et Oida sous un aspect purement esthétique ou technique. L'art de l'acteur, et le processus théâtral lui-même, sont en réalité régis par certaines convictions d'ordre plus métaphysiques, qui ne sont pas sans rappeler les propos de Brook sur sa mise en scène de *La tempête* de Shakespeare, en juillet 1991 au festival d'Avignon :

La tempête est une pièce, comme toute l'œuvre de Shakespeare, profondément spirituelle, c'est-à-dire, c'est une pièce métaphysique, et aujourd'hui on a une peur bleue de ce mot, et on essaie de trouver dans Shakespeare tout autre chose. Alors j'ai constaté que quand un acteur évolue dans une ville aujourd'hui, avec une éducation strictement rationaliste, obligatoirement, même s'il a en lui une profonde intuition spirituelle qui est là chez tous les hommes, il a [...] une difficulté immense à trouver les formes justes ; et celui qui est né et éduqué dans les formes traditionnelles où la rupture entre le monde invisible et monde visible n'a pas encore été faite a un accès plus direct aux sources d'où viennent les images et les actions de *la tempête*.⁴⁹²

Youtube. [en ligne]

< <http://www.youtube.com/watch?v=eWwogPl2ZT4> > Consulté le 19/03/2013.

491 Propos de Gariat lors de l'entretien du 22/05/2013.

492 « La Tempête de Peter Brook », reportage du 16/07/1991, *Youtube*. [en ligne]

< <http://www.youtube.com/watch?v=zadXXdmMMBI> > Consulté le 19/03/2013.

Bien sûr, dans une époque rationaliste, une pareille quête peut sembler tout à fait irrationnelle. Et elle l'est sans doute, puisque cette recherche n'est motivée et nourrie que par l'expérience et cette « intuition intérieure » que mentionne Brook. En cela, il faut entendre ce travail comme une trajectoire dont la réalisation est sujette à un nombre incalculable de facteurs, à commencer par la disponibilité de l'acteur. Si le *training* éveille ses sens et l'ouvre sur le monde, Yoshi Oida rappelle combien il ne peut pas être considéré comme la base de ce travail. Pour lui, il n'y a pas de base, ou il n'y a que des bases : « manger aussi c'est une base, si un acteur ne mange pas il ne joue pas ».

Évidemment. Mais gardons-nous d'entendre cela comme une plaisanterie. Le processus que nous avons décrit renvoie à une éthique de vie, à une certaine honnêteté même pour Giriat⁴⁹³. Il n'est peut-être pas étonnant de constater qu'Oida a travaillé quarante ans environ en compagnie de Brook. Cela ne l'a pas empêché de mettre en scène et de jouer ailleurs, mais nous ne pouvons qu'être attentifs à pareil engagement dépassant de loin l'enjeu artistique.

Quand on étudie avec un maître, ces disciplines sont un langage pour se comprendre, et ne constituent pas un but en soi. Puisqu'on apprend quelque chose au-delà de la technique, le sujet est moins important.⁴⁹⁴

Oui, parce que selon les propres paroles d'Oida : « la vie c'est mieux que théâtre ». Ce-dernier s'apparente-t-il donc à une école de la vie, comme en rêvaient Copeau et Lecoq ? Peut-être en ce que, d'une part, il est un chemin intérieur transformant tous les plans de l'existence de l'individu :

Cela fait plus de cinquante ans que je joue et je ne suis pas tout le temps capable d'appliquer à ma vie quotidienne ce que j'ai appris sur scène. Alors, je continue à travailler.⁴⁹⁵

*À présent, dans un langage quotidien, [la méthode Feldenkrais] permettra à l'homme normal d'être « plus lui-même ». C'est certain.*⁴⁹⁶

D'autre part, il est aussi un espace de compréhension du monde, avec et à travers soi-même. Finalement, « à la fin des fins, c'est toujours soi-même qu'on trouve, rien d'autre. Comme le dit 'Attor dans son poème : "Vous avez fait un long voyage, pour arriver au voyageur" »⁴⁹⁷.

493 Propos de Giriat lors de l'entretien du 22/05/2013.

494 Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.147.

495 Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, p.87.

496 Moshé Feldenkrais, « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité », p.7, Annexe n°2, page 143 du mémoire.

497 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, p.127.

Je me garderai toutefois de clore le chemin de pensée, car la réflexion proposée est bien entendue incomplète, du fait de mon manque d'expérience de création, et donc de mon incapacité à entendre certains enjeux qui font le quotidien des artistes : il y a ce que je sais que je sais, ce que je sais que je ne sais pas, et surtout ce que je ne sais pas ce que je ne sais pas. Malgré tout, nous pourrions à présent entrevoir trois principaux horizons à explorer au terme de ce premier processus de recherche :

Il y a tout d'abord cette interrogation autour de cette jeune génération d'artistes ayant repris les concepts de *metakinesis* de John Martin, sous un abord résolument plus scientifique. La question serait donc : jusqu'où le rationnel scientifique peut-il accompagner une recherche holistique, telle qu'elle est menée par Giriat et Oida ? Des pistes existent, comme l'ont montrées nos rapprochement avec Francisco Varela, mais ayons en tête ces propos de Barba : « Pas plus qu'à la religion, le théâtre ne s'identifie à la science »⁴⁹⁸.

Un autre axe se dessinerait évidemment autour de l'analyse de cette tendance qui consiste en l'intégration de certaines pratiques énergétiques orientales au cœur du *training*. Comment sont-elles perçues, vécues, utilisées par les créateurs ? Concrètement, s'agit-il de purs outils de relaxation ? ou d'ouvertures à une certaine spiritualité pouvant se retrouver au plateau ?

Le dernier axe concernerait plus spécifiquement le public et sa réception des œuvres issues de ce courant brut et sacré. Comment ces créations le transforment-elles ? Comment les vit-il ? Mais également : dans quelle mesure le spectateur doit-il être ouvert à la représentation pour pouvoir la transformer et se laisser transformer ?

Concluons, parce qu'il est idoine et lyrique, par cet appel de Jacques Copeau :

Un théâtre infiniment vaste s'ouvrira au dramaturge de demain, un théâtre qui embrasse l'univers. Il faudra repenser la dramaturgie en fonction de cette universalité dont Paul Claudel, dans *Le Soulier de Satin*, aura été l'annonciateur. Shakespeare et les vieux Espagnols pourront alors être des guides.⁴⁹⁹

498 Jean-Marie Pradier, « Eugenio Barba : l'exercice invisible », Carol Müller, *Le training de l'acteur*, p.62.

499 Jacques Copeau, *Registre I : Appels*, p.249.

BIBLIOGRAPHIE

I Autour de Yoshi Oida

1.1 Ouvrages et interview

OIDA, Yoshi. *L'acteur flottant*, traduit de l'anglais par Martine Millon. Arles : Actes Sud, 1992. (Coll. « Le temps du théâtre »)

OIDA, Yoshi. *L'acteur invisible* [1997], traduit de l'anglais par Isabelle Famchon. Arles : Actes Sud, 2008. (Coll. « Le temps du théâtre »)

OIDA, Yoshi. *L'acteur rusé*, traduit de l'anglais par Valérie Latour-Burney. Arles : Actes Sud, 2008. (Coll. « Le temps du théâtre »)

« Yoshi Oida - Interrogation », *Youtube*.

< <http://www.youtube.com/watch?v=CE7e1G2rBd4> > Consulté le 09/02/2013.

1.2 Peter Brook

BANU, Georges. *Peter Brook : vers un théâtre premier*. Paris : Seuil, 2005. (Coll. « Points »)

BROOK, Peter. *Le diable c'est l'ennui : propos sur le théâtre*. Arles : Actes Sud-Papiers, 1989.

BROOK, Peter. *L'espace vide : écrits sur le théâtre* [1977], traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle. Paris : Seuil, 2001. (Coll. « Points »)

BROOK, Peter. *Points de suspension* [1992], traduit de l'anglais par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud. Paris : Seuil, 2004. (Coll. « Points »)

ROMÉO, Nicolas. « Peter Brook », *Cassandra*, n°1, février 1996, p.5.

« La Tempête de Peter Brook », reportage du 16/07/1991, *Youtube*. [en ligne]

< <http://www.youtube.com/watch?v=zadXXdmMMBI> > Consulté le 19/03/2013.

« Peter Brook met en scène le Mahabharata au festival d'Avignon », reportage du 07/07/1985, *Youtube*. [en ligne]

< <http://www.youtube.com/watch?v=eWwogPl2ZT4> > Consulté le 19/03/2013.

« Tierno Bokar, théâtre 2004 », *Peter Brook Site Officiel*, 26/09/2004. [en ligne]

< <http://www.newspeterbrook.com/page/10/> > Consulté le 15/05/2013.

II Autour de l'humain

2.1 Phénoménologie et Cognitivism

DUPOND, Pascal. *Dictionnaire Merleau-Ponty*. Paris : Ellipses, 2007. (Coll. « Dictionnaire »)

VARELA, Francisco. *Autonomie et connaissance : essai sur le vivant* [1988], traduit de l'américain par Paul Bourguin et Paul Dumouchel. Paris : Édition du Seuil, 1989. (Coll. « La couleur des idées »)

VARELA, Francisco. *L'inscription corporelle de l'esprit*, traduit de l'anglais par Véronique Havelange. Paris : Seuil, 1993. (Coll. « La couleur des idées »)

2.2 Conceptions orientales de l'humain et du corps énergétique

BONHOMME, Catherine. « Les 12 daoyin de la montagne E-Mei », *BioContact*, avril 2013, n°234.

FAISANDIER, Oriane. « Qi projeté : la force secrète des arts martiaux », *Nexus*, mai-juin 2013, n°86.

MARIÉ, Éric. *Précis de médecine chinoise : histoire, théories fondamentales, diagnostic et principes thérapeutiques*. Labège : Dangles, 2008.

POLE, Sebastian. *Une vie de qualité grâce à l'ayurvèda : trouver sa voie vers la santé parfaite*, traduit de l'anglais par Antonia Leibovici. Paris : Guy Trédaniel, 2012.

« CV 6 Acupuncture Point - Qi Hai – Conception Vessel Meridian », *Yin Yang House*.

< <http://www.yinyanghouse.com/acupuncturepoints/cv6> > Consulté le 27/03/2013.

« KD 1 Acupuncture Point – Yong Quan – Kidney Meridian », *Yin Yang House*. [en ligne]

< <http://www.yinyanghouse.com/acupuncturepoints/kd1> > Consulté le 30/03/2013.

2.3 Taoïsme

HWAY, Liou Kia. *L'esprit synthétique de la Chine*. Paris : PUF, 1961.

KALTENMARK, Max. *La philosophie chinoise* [1974]. Paris : Presses Universitaires de France, 1994. (Coll. « Que sais-je ? »)

LUU, Vinh. *Traité taoïste de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations : du Tao à l'art d'aimer*. Paris : Encre, 2010.

III Autour de l'acteur

3.1 Le training en question

FÉRAL, Josette (dir.). *L'école du jeu : former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*. Saint-Jean-de-Védas : L'Entretemps, 2003. (Coll. « Les voies de l'acteur »)

MÜLLER, Carol (éd.). *Le training de l'acteur*. Arles / Paris : Actes Sud-Papiers / Conservatoire national supérieur d'art dramatique, 2000. (Coll. « Apprendre »)

PEZIN, Patrick. *Le livre des exercices : à l'usage des acteurs*. Montpellier : L'Entretemps, 2002.

3.2 Théories du jeu

BANU, Georges. *Les voyages du comédien*. Paris : Gallimard, 2012. (Coll. « Pratique du théâtre »)

DIDEROT, Denis. *Paradoxe sur le comédien* [1830], précédé d'un entretien avec DUFAY, Gabriel, PODALYDÈS, Denis, *L'acteur et le paradoxe*. Paris : Les Belles Lettres, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre* [1968], traduit par Claude B. Levenson. Lausanne : L'Âge d'homme, 1971. (Coll. « Théâtre vivant »)

JOUVET, Louis. *Le comédien désincarné* [1954]. Paris : Flammarion, 1994.

STANISLAVSKI, Constantin. *La construction du personnage*, traduit du russe par Charles Antonetti. Paris : Pygmalion, 1984. (Coll. « Cinema »)

STANISLAVSKI, Constantin. *La formation de l'acteur* [1936], traduit de l'anglais par Élisabeth Janvier. Paris : Payot, 1990. (Coll. « Petite bibliothèque Payot »)

STRASBERG, Lee. *Le travail à l'Actors Studio*, traduit de l'américain par Dominique Minot. Paris : Gallimard, 1969. (Coll. « Pratique du théâtre »)

« Jerzy Grotowski à propos de la notion de théâtre pauvre », *L'art et les hommes*, 27/11/1969. [en ligne]

< <http://www.ina.fr/video/I08049773> > Consulté le 06/05/2013.

3.3 Considérations esthétiques et philosophiques générales

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double, suivi de Le Théâtre de Séraphin* [1964]. Paris : Gallimard, 1985. (Coll. « Folio Essais »)

BARBA, Eugenio. *Le canoë de papier : traité d'anthropologie théâtrale* [1994], traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria. Saussan : L'Entretemps, 2004. (Coll. « Les voies de l'acteur »)

BARBA, Eugenio. *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* [2005], traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria. Montpellier : L'Entretemps, 2008. (Coll. « Les voies de l'acteur »)

BOISSIERE, Anne, DUPLAY, Mathieu (dirs.). *Vie, symbole, mouvement : Suzanne K. Langer et la danse*. Grenoble : De l'incidence éditeur, 2012.

BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*. Paris : l'Arche, 2008.

CASTELLUCCI, Claudia, CASTELLUCCI, Romeo. *Les pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre*, traduit de l'italien par Karin Espinosa. Besançon : Les solitaires intempestifs, 2001. (Coll. « Essais »)

COPEAU, Jacques. *Registre I : Appels*. Paris : Gallimard, 1985. (Coll. « Pratique du Théâtre »)

GAUTHIER, Brigitte. *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris : l'Arche, 2009.

LOSCO, Mireille. « Symbolisme - Théâtre », *Encyclopedia Universalis*. [en ligne] < <http://www.universalis.fr/encyclopedie/symbolisme-theatre/> > Consulté le 16/04/2013.

LUKÁCS, Georg. *Problèmes du réalisme*. Paris : l'Arche, 1975. (Coll. « Le Sens de la marche »)

MAURIN, Frédéric. *Robert Wilson : le temps pour voir, l'espace pour écouter : essai*. Arles : Actes Sud, 1998. (Coll. « Le temps du théâtre »)

MEYERHOLD, Vsévolod. *Écrits sur le théâtre III*, traduit du russe par Béatrice Picon-Vallin. Lausanne : L'âge d'homme, 2001.

PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*. Paris : Armand Colin, 2007.

RÉGY, Claude. *Au-delà des larmes*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2007. (Coll. « Du Désavantage du vent »)

SARRAZAC, Jean-Pierre. *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Belfort : Circé, 2002.

IV Autour du mouvement

4.1 Éducation somatique

FELDENKRAÏS, Moshé. « "Image-mouvement" chez l'acteur : restitution de la potentialité ».

HOUAREAU, Marie-José. « Enrichir et développer l'image de soi ». [en ligne]

< <http://feldenkrais-au-present.com/feldenkrais/articles/Houareau1.htm> > Consulté le 28/05/2013.

LABAN, Rudolf. *La maîtrise du mouvement* [1988], traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien. Arles : Actes Sud, 1994. (Coll. « L'art de la danse ») Marie-José Houareau.

LOUPPE, Laurence. « L'avènement du corps poète », *Nouvelles de danse*, automne 1996, n°29.

STARK SMITH, Nancy. « Se mouvoir de l'intérieur : un entretien avec Bonnie Bainbridge Cohen », *Nouvelles de danse*, automne 1996, n°29,.

4.2 Autour du concept de *Metakinesis*

GORDZIEJKO, Tessa. « Seeing is Doing (and Believing?) », *Cloreladership*, 08/2007. [en ligne]

< http://www.cloreladership.org/cms/user_files/fellow_fellowship_research_projects_download_report/52/TGordziejko_Seeing_Is_Doing.pdf > Consulté le 11/05/2013.

MONTAG, Christiane. « Theodor Lipps and the Concept of Empathy : 1851-1914 », *PsychiatryOnline*, 09/2008.

< <http://ajp.psychiatryonline.org/data/Journals/AJP/3872/08aj1261.PDF> > Consulté le 11/05/2013.

RANCIERE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008.

RIZZOLATTI, Giacomo. « Les systèmes de neurones miroirs », *Académie des sciences*, 12/12/2006. [en ligne]

< http://www.academie-sciences.fr/academie/membre/s121206_rizzolatti.pdf > Consulté le 11/05/2013.

V Autres

BARNAUD, Jean-Marie. « Agamben et Badiou : pour penser le contemporain », *Remue*, 12/05/2009. [en ligne]

< <http://remue.net/spip.php?article3232> > Consulté le 05/05/2013.

BARTHES, Roland. « Avant-Propos », *Sur Racine*. Paris : Seuil, 1963.

BOURDIEU, Pierre. *Esquisse pour une auto-analyse*. Paris : Raisons d'agir, 2004. (Coll. « Cours et travaux »)

CHARLES, Georges. « La sublimation du dépouillement », *BioContact*, avril 2013, n°234.

KRISHNAMURTI, Jiddu. « L'essence de son enseignement », *Meditationfrance*. [en ligne]

< <http://www.meditationfrance.com/enseigne/krishnamurti.htm> > Consulté le 21/05/2013.

LAMBERT, Yves. *La naissance des religions : de la préhistoire aux religions universalistes*. Paris : Armand Colin, 2007.

LAPLANTINE, François. *Une autre Chine : gens de Pékin, observateurs et passeurs des temps*. Le Havre : De l'incidence éditeur, 2012.

MAGRE, Judith, « Je déballe ma bibliothèque », *France Inter*, 06/03/2012, France Inter. [en ligne]

< <http://www.franceculture.fr/emission-je-deballe-ma-bibliotheque-judith-magre-nous-lit-rediffusion-de-l-emission-du-06032012-2012> > Consulté le 03/02/2013

SERRA, Blandine, *Voyage vers l'art-thérapie*. Paris : Fabert, 2008.

« [Rencontres] autour de l'enseignement théâtral », *Rueduthéâtre*. [en ligne]

< <http://www.ruedutheatre.info/article-24204199.html> > Consulté le 13/05/2013

ANNEXES

ATELIER THÉÂTRE 16-25 ANS



« Les propositions artistiques contemporaines déplacent les seuils de perception, bouleversent les conceptions traditionnelles du corps, de l'espace, du rythme, de la voix, du langage, de l'interprétation théâtrale. Leurs formes hybrides, protéiformes et leurs audaces répondent aux textes dramatiques et littéraires actuels. Se saisir de ces nouvelles propositions est, pour l'artiste comme pour le spectateur, un défi à relever. C'est à fleur de peau que le comédien "réfléchit" et nous fait réfléchir, c'est « dans le mélange des extrêmes » qu'il se donne des ailes, qu'il s'ouvre et nous ouvre les portes de l'aventure artistique.

Cet atelier se veut une expérimentation pratique, joyeuse et audacieuse de l'interprétation, en lien avec les artistes, leurs œuvres, leur exploration ; il est un "terrain de jeu" ouvert à tous les élèves de 16 à 25 ans qui souhaitent explorer l'écriture et l'interprétation contemporaines, en compagnie aussi du chorégraphe Thierry Thieû Niang et de la metteuse en scène Caroline Guiela, durant deux stages consacrés à leurs créations respectives. »

Christian Giriat

INTERVENANT

CHRISTIAN GIRIAT

GROUPE

15 PERSONNES

LIEU

THÉÂTRE DE LA VILLE

PROGRAMME

UN ATELIER ANNUEL, UN STAGE DANSE, UN STAGE THÉÂTRE ET DIX SPECTACLES.

> Atelier théâtre avec Christian Giriat les mercredis du 13 oct. 2010 au 15 juin 2011 (hors vacances scolaires) de 16h à 20h

> Stage danse avec Thierry Thieû Niang autour de son spectacle « *Le Bel Âge* » les sam. 16 et mer. 27 octobre 2010

> Stage théâtre avec Caroline Guiela autour de son spectacle « *Se souvenir de Violotta* » le sam. 19 fév. 2011

> Dix spectacles sélectionnés dans la saison 2010-2011 de la Comédie de Valence

TARIF

380 €

(ATELIER + 2 STAGES + 10 SPECTACLES)

Les participants à l'atelier bénéficient d'un accès libre à tous les autres spectacles de la saison de la Comédie de Valence : le soir même et dans la limite des places disponibles.

"IMAGE-MOUVEMENT" CHEZ L'ACTEUR : RESTITUTION DE LA POTENTIALITÉ

INTERVIEW DE MOSHE FELDENKRAIS PAR M. SCHECHNER

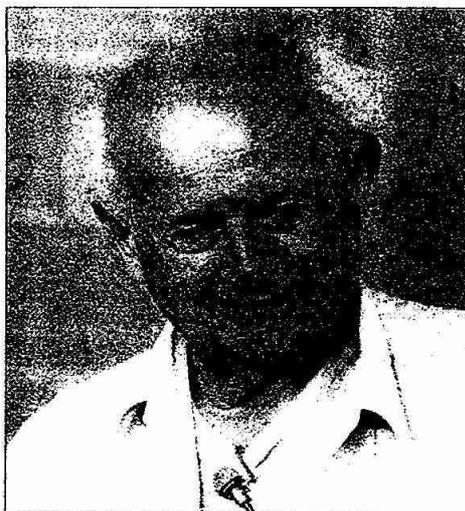
«Apprendre, c'est passer de l'obscurité à la lumière. Apprendre, c'est créer. C'est faire quelque chose de rien. Quelque chose qui grandit et qui retombe sur vous en vous éclairant.»

MOSHE FELDENKRAIS : Je pense fondamentalement que l'unité de l'esprit et du corps est une réalité objective, que ces deux entités ne sont pas en relation entre elles d'une façon ou d'une autre, mais qu'elles forment un tout inséparable. Pour être plus clair, je soutiens qu'un cerveau ne pourrait pas penser sans fonctions motrices. C'est probablement l'organisation sérielle de notre pensée. Laissez-moi le justifier.

L'UNITÉ CORPS - ESPRIT

1) Il faut davantage de temps pour penser les nombres de 0 à 30 que pour penser ceux de 1 à 10, et pourtant les intervalles numériques sont les mêmes pour les deux séries. La différence tient à ce que les intervalles de temps sont proportionnels au temps nécessaire pour prononcer à haute voix les nombres correspondants. Ceci suppose que nous utilisons bien et bien l'appareil vocal. Ainsi, l'une des plus pures abstractions est inextricablement liée à une activité musculaire. La plupart des gens ne peuvent pas penser clairement sans solliciter la fonction motrice du cerveau afin de prendre conscience des mots qui matérialisent la pensée.

2) La vision maculaire - nette,



prendre conscience d'un sentiment avant qu'il ne soit exprimé par une activité motrice, et par conséquent, il n'y a pas de sentiment tant qu'il n'y a pas d'attitude corporelle.

M. SCHECHNER : La notion de dualité est si profondément ancrée au théâtre et à la théorie du jeu théâtral qu'il est difficile de l'en extirper. Pourriez-vous nous expliquer sur quoi votre croyance en cette

très claire - est limitée à une très petite surface à la fois. La perception claire du contenu de ce que nous voyons lorsque nous lisons, demande le temps nécessaire aux muscles de nos yeux pour couvrir la surface lue. Une fois encore, nous voyons l'unité fonctionnelle de la perception et de la fonction motrice.

3) Considérons en détail le sentiment. Je peux ressentir la joie, la colère, la peur ou le dégoût. Chacun pourra en me regardant, deviner ce que je ressens. Qu'est-ce qui vient d'abord ? L'élément moteur ou le sentiment ? J'aimerais insister sur le fait qu'ils sont fondamentalement la même chose. On ne peut

unité est fondée, ainsi que ses sources et ses conséquences.

Oh, c'est une très, très longue histoire. J'ai des dizaines de cours à ce sujet, qui démontrent que nous n'avons aucun fondement réel permettant de parler de dualité, à part l'habitude de penser ainsi. Il n'y a encore jamais eu d'analyse réalisée sur le subconscient ou le conscient sans qu'il y ait une relation avec le corps. Vous ne pouvez mener à bien une analyse sans changer l'expression du visage, ce qui signifie que cela a un rapport avec les muscles.

Mais les partisans de la dualité disent eux aussi qu'il y a une relation mais pas identité.

Je dis de même qu'il n'y a pas identité. Je dis qu'il n'y a qu'une seule et même chose. Le système nerveux fonctionne et son fonctionnement a deux aspects. Supposons que vous écoutiez quelqu'un parler, vous voyez l'aspect moteur et en même temps vous percevez l'aspect mental (le contenu de son discours).

Rappelons que l'état du cortex est directement et clairement visible à la périphérie à travers l'attitude, la position et la configuration musculaire qui sont toutes liées entre elles. Toute modification dans le système nerveux se traduit très nettement par un changement d'attitude, de position et de configuration musculaire. Il n'y a pas deux états différents, mais deux aspects d'un même état.

De quelle façon êtes-vous arrivé à votre technique ?

Dans ma jeunesse, je jouais au football, et, un jour, je me suis déchiré un ligament transverse. Par la suite, il s'avéra qu'au cours des périodes difficiles de ma vie, par exemple lors de l'occupation de la France par les Allemands, mon genou commençait à me faire légèrement souffrir, et tous les deux jours, il enflait. J'étais incapable de marcher. Quelques années plus tard, je suis allé consulter un chirurgien. Il a examiné mon genou, fait des radios et m'a dit : «Écoutez, il faut vous faire opérer. Vous ne pouvez continuer ainsi.» J'ai demandé : «Est-ce qu'il y a une probabilité que l'opération ne réussisse pas ?» Il a répondu «Oh, oui, disons que c'est 50/50.» Alors j'ai dit : «Au revoir, je refuse.» Il a ajouté : «Vous ne pouvez pas rester ainsi avec ce genou.»

Qu'avez-vous fait ?

Avant d'avoir des problèmes avec mon genou, j'en avais eu l'usage pendant trente ans. J'ai

marché correctement pendant longtemps, mais à la longue, j'avais oublié ce bon vieux moyen.

Alors vous avez soigneusement reconstitué vos mouvements ?

Oui, ce fut une vraie découverte. Je découvris que j'étais solide sur mes jambes. J'avais peur de glisser à cause de mon genou. En fait, c'est moi qui le faisais glisser, mais je ne m'en rendais pas compte. Je me suis mis à utiliser mon genou correctement et j'ai réalisé que c'était plus facile.

Et cela vous a amené à l'idée de l'image du corps ?

Non, je n'ai pas eu cette idée au début.

Comment y êtes-vous venu ?

Eh bien, après que mon genou fut remis, j'ai glissé un jour sur une peau de banane et tout fut à refaire. Cela m'a donné un choc, parce que, jusque-là, je pensais que je faisais seulement ce que j'avais décidé de faire. Alors j'ai réalisé qu'au moment de cette chute, j'avais oublié ma théorie et que j'avais fait une erreur. J'avais glissé comme n'importe quelle autre personne normale l'aurait fait.

Le fait que les choses se passent en dépit de ma propre conscience de ces choses, malgré ma propre décision, fut quelque chose de nouveau pour moi.

Je me suis rendu compte que je bougeais sans savoir ce que je faisais. Je me comportais de façon tout à fait incohérente. Puis je vis que la plupart des gens ne savent pas ce qu'ils font. Ils ne savent pas qu'ils ne savent pas, tout simplement. Alors j'ai consulté de nombreux ouvrages de physiologie et de psychologie et à ma grande surprise, j'ai découvert qu'au chapitre "utilisation du corps humain pour le mouvement", ne figurent qu'ignorance, superstition et

parfaite idiotie. Je n'ai pas trouvé un seul livre traitant de la façon dont nous fonctionnons.

L'IMAGE DE SOI ET LA RÉALITÉ

Chacun a une impression de sa propre manière de parler, de marcher et de se maintenir, personnelle et immuable - la seule possible - et chacun s'identifie avec cette image. Notre appréciation des relations spatiales et des mouvements de notre corps semble innée. Nous pensons que seule leur vitalité, leur intensité et leur aptitude peuvent être modifiées. Mais tout ce dont nous avons besoin pour entretenir des relations sociales est acquis au cours d'un long apprentissage.

On apprend à marcher, à parler, à voir la troisième dimension d'un tableau ou d'une photographie. Ce sont les circonstances fortuites, le hasard du lieu de naissance et de l'environnement qui nous font acquérir des mouvements, des attitudes, un langage... spécifiques. La difficulté qu'il y a à changer une habitude physique ou mentale est en partie due à l'hérédité et à l'individualité, mais principalement à la nécessité de la substituer à une habitude déjà acquise.

Un exercice très simple viendrait ici illustrer les conditions et les possibilités que je suis en train d'exposer, afin qu'on puisse réellement les sentir. «Allongez-vous sur le dos ; passez en revue mentalement et avec méthode tout votre corps. Vous allez découvrir que vous pouvez vous concentrer sur certaines parties plus facilement que sur d'autres et que généralement vous n'avez pas conscience de ces autres parties quand vous faites une action.»

En fait, certaines parties n'apparaissent presque jamais dans

l'image de soi pendant une action. Quand la divergence entre la conception de l'image de soi et l'image objective (la réalité) approche les 100 %, le comportement de cette partie du corps est généralement anormal. Par exemple : quelqu'un qui tient sa poitrine dans une attitude d'expiration exagérée verra que selon son image de lui, sa poitrine paraît deux à trois fois plus volumineuse qu'elle n'est en réalité. Inversement, quelqu'un qui maintient un stade d'inspiration extrême verra que l'image de soi, dans son cas, sous-évalue le volume de sa poitrine. Un examen plus détaillé de tout le corps - particulièrement des régions pelviennes et génitales - révélera des surprises encore plus grandes.

Si l'on pense que comportement habituel et image de soi sont tout simplement deux termes interchangeable, on comprend la difficulté qu'il y a à accomplir un acte particulier. La représentation habituelle de l'image de soi est dans une certaine mesure inévitable ; la personne ne pourrait agir autrement. Elle substitue une action coutumière à l'exercice proposé sans avoir conscience qu'elle fait alors quelque chose qu'elle ne désire pas.

Par conséquent, la difficulté n'est pas liée à la substance même de l'habitude, mais à l'ordre temporel - c'est-à-dire la priorité qu'a l'ancien mouvement, qui, en lui-même, est purement et simplement un produit du hasard.

Alors la question est : est-il possible de changer l'attitude du corps, de façon à ce que de nouveaux comportements, différents par choix, deviennent aussi personnels que ceux acquis précé-

«J'ai enfin trouvé en lui [Moshe Feldenkrais] quelqu'un de formation scientifique qui possède une maîtrise globale de son sujet. Il a étudié le corps en mouvement avec une précision que je n'ai trouvée nulle part ailleurs. Le corps, pour lui, est un tout. C'est à partir de cela qu'il a développé ses enseignements, dans lesquels la plupart des systèmes orientaux et occidentaux sont inclus. Au cours de sa vie, il a dirigé des ateliers en Europe et aux États-Unis et il a mis au point des centaines d'exercices de valeur exceptionnelle.»

(Peter Brook, metteur en scène)

demment, sans tenir compte du passé de la personne ? Il est ici primordial de comprendre que je ne parle pas d'une simple substitution d'une action à une autre (ce qui serait "statique"), mais d'un changement dans la façon d'agir, s'accomplissant par la "dynamique" de l'activité en général.

MOUVEMENT ET ATTITUDE

Pouvez-vous définir ce qu'est un bon mouvement ?

Non, sauf sur scène où je dirais que le bon mouvement est celui qui convient bien au rôle ; mais il est plus facile de reconnaître un mauvais mouvement que de dire ce qui est bien dans un bon mouvement.

Qu'est-ce qu'un bon mouvement ?

Un bon mouvement est plus compliqué qu'il n'y paraît. Tout d'abord, il faut qu'il soit réversible. Par exemple, si je fais un mouvement avec ma main, on considérera qu'il est bon, conscient, net et voulu, si je peux m'arrêter en tout point de ma trajectoire, inverser le mouvement, le poursuivre ou le transformer.

Et vous pensez que la réversibilité du geste peut donc constituer une

définition fondamentale du jeu théâtral ?

Pas seulement la réversibilité du geste, mais celle de l'attitude complète. L'acteur doit être capable de s'arrêter, de recommencer ou de faire autre chose. Alors seulement là, il pourra jouer dix soirs de suite et refaire la même chose. Mais la réversibilité n'est qu'une partie de la définition du bon mouvement. Il faut y ajouter une seconde chose très importante, à savoir que le corps doit être maintenu dans une position telle que tout

mouvement puisse débiter à partir de cette position sans autre mouvement préliminaire.

Par exemple : supposons que je me tiens debout normalement, jambes écartées. Ainsi j'ai une position stable, mais je ne peux avancer sans d'abord changer complètement de posture. Bien que ceci soit par définition la "meilleure" position, il m'est impossible d'avancer ou de reculer. C'est le cas extrême de la mauvaise position.

Maintenant, si je suis debout, une jambe en avant, la jambe arrière fléchie, je peux bien sûr avancer ou reculer. Mais si quelqu'un me demande de sauter, je ne pourrai le faire, à moins de modifier ma position.

En revanche, si je me tiens de façon à ce que, sans changement préliminaire, je puisse me lever, me baisser, avancer, reculer, aller à droite, à gauche et me tourner, alors toutes les conditions élémentaires d'une bonne position sont satisfaites. Cela est également valable pour la voix et la respiration.

Ainsi, quand vous parlez de mouvement, cela concerne la voix, la

respiration, le mouvement lui-même, les yeux, les oreilles : l'organisme corporel tout entier. Vous devez probablement inclure aussi l'organisme mental ?

Absolument. Ils ne font qu'un. Je travaille avec l'organisme humain.

CONSCIENCE ET RENAISSANCE PAR LA RÉVERSIBILITÉ

La conscience est-elle implicitement présente dans la réversibilité ?

Oui, bien sûr. Quand vous êtes parfaitement conscient d'un acte, vous pouvez en changer l'intensité, la vitesse, le rythme ou l'intonation. Un acte peut être réflexe, inconscient, automatique ou tout à fait conscient et perçu. Acquérir une nouvelle façon de faire, exige ontogénétiquement ou individuellement une conscience. Quand l'apprentissage est achevé, l'action peut devenir automatique ou même inconsciente. L'acte appris de façon phylogénétique est réflexe. Ainsi, la "conscience" - ou "perception" - n'a aucune signification, sinon pour décrire ou qualifier une activité.

Comment cette conscience est-elle en relation avec l'image du corps ?

Un acteur qui ne sent pas ses changements de position par rapport à ses partenaires n'a pas vraiment de conscience spatiale. Il ne peut jamais dire sa réplique. Il attend que l'autre acteur s'arrête et ensuite il dit ce qu'il a à dire.

L'acteur, pendant qu'il joue, établit une relation avec l'image de son corps différente de celle d'une personne dans la vie quotidienne. Il joue l'image du corps de quelqu'un d'autre. Et dans un certain sens, il doit la connaître à l'avance, cependant elle doit paraître spontanée. Pourrais-je vous demander, de façon précise, comment vos travaux pourraient servir un acteur qui joue Don Juan ou Hamlet ?

Il doit apprendre à être capable,

sans aucune difficulté, de jouer et de contrôler la signification réelle de son jeu. Il doit pouvoir jouer non seulement Hamlet, mais même le rôle d'une femme.

Pourquoi la conscience accroît-elle les capacités relationnelles d'un acteur ?

Elle aide l'acteur à écouter l'autre.

Comment faites-vous pour inculquer cette conscience ?

Notre première conscience du monde extérieur nous est transmise par la bouche. La plupart des gens sont conscients de leur bouche, de leurs lèvres et de leur langue plus que de toute autre partie du corps. Dans notre culture, la prise de conscience du reste du corps est simplement une question de hasard.

Par exemple, certaines personnes n'ont aucune conscience de leurs oreilles et de leur ouïe. Le problème n'est pas tant qu'ils n'entendent pas, mais plutôt qu'ils ne sont pas conscients de la relation oreille-bouche, de l'ouïe à la parole. Ainsi, lorsqu'ils entendent pour la première fois leur voix enregistrée, ils

La tâche cruciale consiste à amener à une prise de conscience pendant l'action, c'est-à-dire à la capacité d'établir le contact presque simultanément avec son propre squelette et ses propres muscles et avec l'environnement. Ceci ne s'appelle pas de la relaxation, car la vraie relaxation ne peut être maintenue que s'il n'y a aucune activité. L'objectif voulu est un effort sain, puissant, facile et agréable (eutonie).

Une baisse des tensions est obligatoire, puisque les mouvements efficaces ne demandent pas d'effort. L'inefficacité est source d'efforts et empêche de faire plus et mieux. La réduction graduelle de l'effort inutile est nécessaire, afin d'accroître la sensibilité cinétique, sans laquelle une personne ne peut maîtriser sa conduite.

La loi Fechner-Weber démontre clairement que, pour une certaine catégorie de sensations et d'activités humaines, la différence de stimulus (I) produisant la différence de sensations (S) juste perceptible est toujours dans la même proportion par rapport



sont complètement stupéfaits, c'est parce qu'ils ne s'écoutent jamais.

au stimulus (I) : $S = k (I/I)$ ou $S = \text{Log } I + \text{Constante}$. Si on veut expliquer cela plus simplement,

supposons que vous portiez un piano sur votre dos et qu'une mouche se pose sur le piano, vous ne sentirez absolument aucun poids supplémentaire. Mais si un gros chien se trouvait là sur le piano, vous pourriez bien alors le sentir. Maintenant, la question est de savoir quelle est la quantité de poids à ajouter ou à soustraire pour que vous sentiez la différence.

La proportion sera toujours la même ?

Oui. Dans le cas de la sensation kinesthésique, la sensation de poids, le seuil différentiel, est d'environ un quarantième. Ainsi, vous voyez que si vous voulez percevoir la différence (sentir la mouche), vous devez réduire la quantité de stimulus présent (et transporter quelque chose de plus léger qu'un piano).

C'est la raison pour laquelle je demande à mes élèves de s'allonger sur le sol. Sans réduction de la tension musculaire, ils ne pourraient détecter aucun changement. Si vous effectuez soigneusement un exercice-test avec votre tête, la baissant, la levant et la tournant lentement tout en concentrant votre attention sur l'orientation spatiale et le rapport entre les différents éléments de votre côté gauche (la tête avec l'épaule, la clavicule, la colonne vertébrale, etc.), vous allez remarquer un égal changement de tonus latent dans tout le côté gauche.

On peut en tirer les conclusions suivantes :

1) Lorsque les deux côtés du corps sont impliqués symétriquement dans les mouvements verticaux de la tête, le changement de tonicité, la sensation de bien-être et le plaisir du contrôle acquis sont ressentis uniquement du côté où les rapports spatiaux sont clairs et conscients.

Les deux côtés prennent part pareillement, mais un seul côté bénéficie du mouvement.

2) Le changement s'opère quelque part dans le système nerveux central, car tout un côté est affecté - exclusivement celui qui nous préoccupe.

3) Le changement ne disparaît pas immédiatement, il peut durer plusieurs heures ou plusieurs jours ; il dépend avant tout de la netteté de la conscience des rapports spatiaux et de la fixation mnémorique de la différence entre les deux côtés. L'intensité de ce qui s'est passé dans le système nerveux est accentué par le fait qu'on peut obtenir le même effet sur l'autre côté, principalement par travail mental. Alors que le premier effet était obtenu en une demi-heure, une heure, une concentration méthodique sur les différences de sensations kinesthésiques entre les deux côtés, des pieds à la tête, ne demande que deux ou trois minutes, et elle est accomplie quand une égalité des sensations est ressentie. Le résultat le plus important est peut-être que, quelle que soit la satisfaction obtenue par le maintien habituel de la tête, la position des pieds, ... au début de l'exercice, l'expérience révèle un contraste qui nous oblige à réaliser combien le contrôle de soi que l'on a habituellement est loin de ce qu'il pourrait être.

Une sélection judicieuse et des exercices adéquats permettent à la longue de supprimer les restrictions s'exerçant habituellement sur les configurations possibles d'une action. La répétition mécanique d'une action ne constitue pas un apport de valeur à l'exploration et à l'élargissement de l'image ; elle n'est qu'un effort musculaire.

Pour qu'un exercice produise le développement et la clarifica-

tion de l'image de soi, il doit y entrer une concentration :

- 1° sur chaque élément de l'action elle-même ;
- 2° sur ce qui est ressenti pendant l'action ;
- 3° sur l'image corporelle toute entière et l'effet de l'action sur celle-ci.

Seules une telle surveillance constante et une réappréciation complète permettent d'évoluer vers d'autres actions, d'autres directions et adaptations.

La valeur de la réversibilité réside dans son application à des actes spécifiques, qui, de ce fait, deviennent non seulement plus aisés mais acquièrent également une application plus large. Le perfectionnement de l'image de soi augmente alors le nombre et les catégories d'actions possibles. Une meilleure réversibilité est liée à une conscience renouvelée des relations d'orientation dans le temps et l'espace.

Une mise en pratique consciencieuse de la théorie de la réversibilité a pour résultats :

- 1) une prise de conscience des configurations et des relations squelettiques ;
- 2) une réduction et une équilibration de la tension latente de tout l'appareil musculaire ;
- 3) une diminution de l'effort dans tous les secteurs d'activités ;
- 4) une simplification du mouvement et par conséquent une facilité, éprouvée dans toute action ;
- 5) une amélioration des capacités d'orientation ;
- 6) une réduction de la fatigue et ainsi donc un potentiel de travail et de persévérance accru ;
- 7) une amélioration de l'attitude et de la respiration, ayant pour résultat une amélioration de la santé en général et une énergie accrue ;
- 8) une meilleure coordination dans les mouvements au cours de l'action ;
- 9) une facilité d'apprentissage

dans tous les domaines physiques ou mentaux ; 10) une connaissance de soi plus approfondie.

La majorité des gens ne se rendent pas compte de la quantité de tensions inutiles présentes dans leurs yeux, leur bouche, leurs jambes, leur ventre. Cette tension est nocive, principalement parce que l'intensité de notre prise de conscience est tributaire de la quantité de tension présente.

En d'autres termes, une vraie concentration suppose une diminution de la tension. Est-ce que cela ne se rapproche pas un peu de certaines théories de Sanislavski, énonçant que pour se concentrer, on doit déjà savoir comment se relaxer ?

Oui, mais pas seulement se relaxer, car, si vous vous relaxez, vraiment, vous ne pouvez rien faire d'autre. Une personne parfaitement détendue éprouve des difficultés à faire mouvoir ses membres. Ce qui ne signifie pas un manque de tension mais une tension dirigée et contrôlée, excluant toute tension excessive. Ce n'est pas un état de total relâchement musculaire répondant exactement aux exigences de la pesanteur.

Supposez qu'un acteur apprenne à développer sa conscience, le sens de sa propre image. Les acteurs partagent le sentiment que, s'ils perdent leur spontanéité, ils perdent leur art. Si vous regardez les choses de plus près, ce que nous entendons par spontanéité n'est ni plus ni moins qu'une attitude stupide. Mais comment un acteur peut-il être spontané ?

C'est-à-dire qu'ils veulent maintenir "l'illusion de la première fois".



Ils veulent se sentir libres, comme ils disent.

Mais ils ne le peuvent pas, s'ils ne sont pas conscients de ce qu'ils font. Les acteurs qui prétendent le contraire vont jouer un jour de façon exécrationnelle, et le lendemain admirablement. Mais si l'acteur est bien préparé, conscient de son corps, de sa bouche, de ses yeux, de ses désirs, et s'il a un contact parfait entre l'extérieur et l'intérieur, il peut faire tout ce qu'il veut.

Ainsi, équilibrer le cortex veut dire ramener tous les points d'excitation à une activité normale. Au cours de ce travail, vous verrez qu'il n'y a pas d'excitation possible sans inhibition. En diminuant l'excitation, vous libérez en même temps l'inhibition. Lorsque vous équilibrez le cortex, vous l'amenez à ce stade que certaines personnes appellent "nirvana" et que nous nommons "eutonie". Soudain votre cerveau s'apaise et vous voyez des choses que vous n'avez jamais vues auparavant. La possibilité de faire de nouvelles

combinaisons, auparavant inhibées, est alors restituée. Cette technique possède une grande qualité en ce sens qu'elle permet, grâce à la réduction de tension dans certains muscles, un examen méthodique complet de l'image de soi, la rendant ainsi meilleure. Le procédé démontre clairement que les anomalies apparaissant dans la conduite de soi sont dues à un auto-développement entravé. La correction de ces défauts n'est ni conçue, ni utilisée en tant que traitement d'une maladie, mais sert à une reprise générale de la croissance et du développement à tous les niveaux.

Et ces procédés seront aussi valables et aussi réels que ceux précédemment utilisés ?

Oui, et peut-être encore davantage. Vous découvrez et redécouvrez par vous-même comment votre organisme est capable de fonctionner, vous découvrez vous-même les limites de votre corps. Vous pouvez renaître.

RESTITUTION DE LA POTENTIALITÉ

Un meilleur comportement général du squelette permet une utilisation à 100 % des possibilités anatomiques. Le plus souvent, la restriction de cette utilisation, que l'on impute à un manque de souplesse, est en vérité due à la contraction et au raccourcissement des muscles, produits par l'habitude et un manque d'appréciation consciente. Ces habitudes engendrent des déformations et un déséquilibre des mouvements. La dégénérescence de l'articulation

squelettique impose automatiquement une nouvelle limite aux muscles qui cherchent alors à éviter tout mouvement douloureux ou désagréable. C'est ici que commence le cercle vicieux, entraînant une déformation du squelette, de la colonne vertébrale et des disques intervertébraux ; cela vieillit prématurément le corps, limitant le nombre et la variété des mouvements possibles. L'expérience nous montre que l'âge n'a qu'une influence minime sur de telles restrictions physiques et que la capacité d'accomplir tous les mouvements que permettent le squelette et la structure anatomique peut être restituée.

Il y a ici des possibilités extrêmement intéressantes parce que le théâtre est le seul art qui demande la re-création des êtres humains, c'est-à-dire de l'être tout entier. Vous avez dit qu'avec certains exercices, vous pouviez revenir à la démarche première de l'homme, et que ce sont seulement les caractéristiques de la démarche d'une personne qui la distinguent des autres.

Chez un acteur, un tel exercice aurait pour effet l'accession à un état de neutralité. Et l'acteur a besoin de neutralité afin d'être suffisamment conscient pour entrer dans les traits particuliers du personnage qu'il joue. Ainsi, votre

objectif est d'atteindre une sorte de neutralité à partir de laquelle toute direction est possible.

Oui, et vous voyez que c'est faisable.

Il y a plusieurs recherches possibles en terme d'élargissement de la conscience et il semble que cela soit une approche beaucoup plus systématique de ce travail. Peut-être que "neutralité" n'est pas le mot juste, disons plutôt une conscience plus large qui, en réalité, transforme l'être humain plus qu'elle ne le ramène simplement à un état neutre.

En fait, c'est assez éloigné de la notion de neutralité. Ce caractère général (du comportement) dont je parle, porte le cortex moteur - qui s'est développé sans l'apport d'exercices - à un état continu d'excitation. Maintenant, si vous considérez un cortex normal, non exercé, parmi toutes les possibilités du corps humain, parmi les 70 langages possibles, il en a choisi un. Et où sont toutes les autres combinaisons ? Dans le cortex, nous nous sommes imposés des associations, des modèles ; et l'éventail de possibilités, qui étaient là avant, s'en trouve réduit, tronqué. Vous avez étouffé ces possibilités en les associant à des modèles fixés.

Alors, nous parlons bien de potentialité ?

Exactement. La neutralité libère seulement des inhibitions causées par la pratique d'une spécialité.

À présent, dans un langage quotidien, cela permettra à l'homme normal d'être "plus lui-même".

C'est certain.

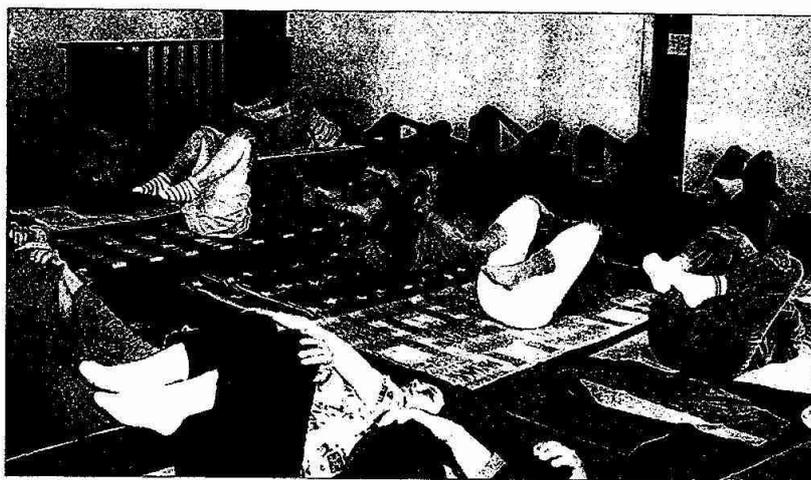
Cela rendra l'acteur ou le danseur capable d'endosser tous les caractères, toutes les particularités qu'il veut pour jouer tel ou tel personnage. Avez-vous parlé à Aahron Meskin de ce qu'il voulait dire quand il a déclaré que Vakhtangov et Stanislavski avaient des intentions similaires aux vôtres ?

Il a dit qu'il réalisait seulement maintenant la signification des paroles de Vakhtangov et de Stanislavski. Ils ont souvent procédé à l'aide d'exemples, mais ils ne parvenaient pas à enseigner ce qu'ils voulaient.

Était-ce parce qu'ils n'avaient pas d'approche systématique ?

Parce qu'ils n'avaient pas de conscience corporelle eux-mêmes. Ils ne savaient pas comment s'y prendre. Si je commence à vous dire que le mouvement n'est pas correct, je vous le démontrerai par des règles, des modalités, des définitions que chacun détestera. Cent, mille personnes seront d'accord pour dire que ceci est juste et cela faux.

Mais avec Stanislavski ou les autres, s'il disait que quelque chose était juste ou était incorrecte, c'était seulement à partir de sa propre impression. A. Meskin ne s'est pas souvent trompé, simplement parce que c'était un grand homme. •



Annexe n°3 : Marie-José Houareau, Enrichir et développer l'image de soi

< <http://feldenkrais-au-present.com/feldenkrais/articles/Houareau1.htm> >

Chacun réagit selon l'image qu'il se fait de lui. Mais qu'est-ce que l'image de soi ? Nous avons tous l'impression que notre façon de parler, de marcher, de nous comporter, de tenir la tête, les épaules, le bassin, etc., est la seule possible. L'aspect, la voix, la manière de penser, l'attitude, les relations avec le temps et l'espace, tout cela semble héréditaire, accordé de droit par la naissance. Nous nous croyons né ainsi.

Il n'en est rien. L'image de soi, essentiellement composée de sentiments et de sensations, se forme au hasard de la vie et presque à notre insu. Elle n'est que le résultat de nos propres expériences jointes à notre héritage biologique. Le petit animal est autonome dès la naissance. Il peut se porter et se déplacer lui-même. Pas l'homme. Le petit homme naît avec un système locomoteur qui n'est pas développé. Notre squelette, notre système nerveux, notre musculature, nos sens, notre potentiel de réceptivité nous sont certes octroyés à la naissance. Mais à l'état quasi embryonnaire. C'est l'éducation qui, ne faisant que perpétuer les modes de la génération précédente, nous fera assimiler la langue de notre entourage ou les façons de réagir propres à la société à laquelle nous appartenons. C'est le hasard du lieu de naissance et l'entourage d'un individu qui déterminent ce que seront nos attitudes, nos mouvements, etc. L'image de moi est adaptée au masque sous lequel chacun voudrait être jugé par ses semblables. La plupart des adultes vivent derrière un masque qui leur permet de dissimuler leurs désirs et de surmonter le sentiment de vide qui risque de les submerger s'ils se mettaient à écouter ce qui se passe en eux.

Une image de soi complète, donnant la même précision et la même importance à tout le corps est un cas exceptionnel, affirme Feldenkrais. Si nous possédions une telle image, nous serions tous des génies. Malheureusement, il n'en est rien !

Car l'usage que chacun fait de lui-même est très inférieur à ses possibilités. Il correspond, en fait, aux limites de l'image de soi qui n'est jamais aussi complète ni aussi exacte qu'on le croit. Pour s'en convaincre, il suffit de tenter l'expérience suivante : fermez les yeux et, avec les index, essayez d'évaluer devant vous la largeur de votre bouche ou encore d'estimer, avec vos mains, l'épaisseur de votre poitrine. Vous serez

étonné des résultats. Les personnes qui maintiennent d'habitude leur poitrine en état d'expiration exagérée, découvriront que, dans leur image de soi, la poitrine est représentée deux ou trois fois plus épaisse qu'elle ne l'est en réalité et inversement. Un examen détaillé de tout le corps apporte plus d'une surprise.

La question qui s'impose est donc la suivante: peut-on modifier la manière d'être habituelle des individus ? Pour Feldenkrais, la réponse est affirmative. On peut changer de comportement, mais pour ce faire il faut commencer par modifier l'image de soi. Une telle évolution ne peut se réaliser qu'en faisant participer de façon active le système nerveux. Car c'est le schéma profondément inscrit dans notre cerveau qu'il faut modifier et pas seulement la façon d'exécuter tel ou tel geste. Dans la rééducation, il faut qu'interviennent le système nerveux et la prise de conscience. Toute autre démarche reste superficielle et ne conduit qu'à des résultats aléatoires et temporaires. C'est au fond de nous que les choses doivent changer, et pas seulement en surface.

Nous prenons l'Etre comme un système compact et c'est au niveau du système et non pas d'une seule de ses parties qu'il faut intervenir. « Celui qui se sert de ses muscles, dit Feldenkrais, sans observer, analyser, comprendre, agit comme une machine, ses mouvements n'ont qu'une valeur mécanique. Un animal ou une véritable machine en feraient autant ou même mieux ». C'est bien cela que l'on peut reprocher aux méthodes d'éducation physique traditionnelles encore utilisées de nos jours. Elles attachent toutes du prix à la réalisation d'un modèle que l'élève essaie plus ou moins bien d'imiter. En règle générale, pour enseigner, les parents et les professeurs ne savent pas faire autre chose que montrer des exemples puis encourager l'élève à les imiter.

Il faut savoir que la solution ne réside pas simplement dans l'entraînement. On a toujours eu tendance jusqu'ici - en présence d'un trouble fonctionnel - à s'attaquer sélective-ment au problème en examinant, par exemple, soit le squelette, soit les muscles, soit le système nerveux, soit l'environnement. « En réalité, c'est sur la relation entre ces quatre éléments qu'il faut agir », déclare Feldenkrais. Et comment ? En considérant le mouvement comme révélateur de l'ensemble de l'organisation que l'on apprend à mieux utiliser et éventuellement à modifier.

Les conceptions de Feldenkrais rejoignent les théories de l'appren tissage qui affirment que la manière d'enseigner compte plus que la matière enseignée. Pour que le

mouvement soit authentique, il faut que ce soit l'élève qui découvre, par ses propres moyens et grâce à ses sensations, ce qu'il peut faire de meilleur pour lui. Le professeur ne joue qu'un rôle très secondaire, se contentant d'indiquer oralement le mouvement à exécuter et se gardant bien de donner la marche à suivre.

Le travail proposé s'adresse à tous ceux qui désirent tirer le meilleur parti d'eux-mêmes et se rapprocher du potentiel maximal que chacun porte en soi. Elle tend à améliorer la prise en charge des humains par eux-mêmes. Il ne s'agit donc pas d'obéir à des ordres ni d'accomplir des performances. L'idée maîtresse du travail est la suivante: prêter attention à l'expression sensorielle que procure l'amorce des mouvements afin de créer de nouveaux circuits nerveux. Car répéter un mouvement mécaniquement, sans être attentif à ce qui se produit et à ce que l'on ressent, peut avoir une certaine utilité, mais qui n'ajoute rien au développement. En effet ce ne sont pas les dispositions ou les qualités d'un individu qui doivent être améliorées, mais la manière dont s'accomplissent ses actes. Ce que l'on apprend de cette façon n'est pas un article de plus dans les tiroirs d'une science figée mais une correction dynamique du processus de pensée.

L'homme apprend surtout grâce à son expérience individuelle; les animaux, grâce à l'expérience de leur espèce. Lorsque nous faisons notre entrée dans le monde, nous ne savons parler aucun langage articulé, ni marcher, ni lire, ni chanter, ni compter, etc. En revanche, nous possédons une structure dotée de dispositions nous permettant d'accomplir tous ces actes. Bien ou mal.

Pour certaines fonctions, nous sommes dès la naissance aussi bien dotés que les animaux. Les fonctions digestives et respiratoires, les mécanismes d'élimination, de régulation de la température et d'équilibre, de commande des battements cardiaques, tout ce qu'il faut pour que les processus chimiques se déroulent normalement est au point dès le début de la vie. Pas les fonctions de communication. Les abeilles, par exemple, construisent toutes leurs ruches sur le même modèle. Chez l'homme, rien de comparable: sa façon de parler, de se tenir debout, de marcher, etc., n'est pas congénitalement déterminée. Un enfant qui grandit au Japon parlera japonais. De même, la démarche varie d'une culture à l'autre. Ainsi à la différence de tous les autres animaux qui naissent avec un système nerveux prêt à fonctionner immédiatement et qui ne peuvent apprendre que de façon unique et prédéterminée, l'être humain a la faculté d'apprendre à agir de multiples façons. Les animaux ont un système nerveux qui, à la

naissance et à la mort, pèse à peu près le même poids. En revanche, le bébé humain naît avec un cerveau qui pèse 350 grammes, mais quand l'adulte meurt, il pèse de 1500 à 1700 grammes. Cette différence, c'est, d'une certaine façon, le poids de l'apprentissage.

Quel que soit le lieu où le hasard fait naître un individu, ce dernier organise obligatoirement son cerveau en fonction des exigences de l'environnement. C'est son cerveau très particulier qui va permettre à l'homme de répondre aux exigences de l'environnement - que celles-ci soient le chaud ou le froid, ou l'apprentissage des mathématiques.

Mais comment s'opèrent ces apprentissages ? *“On n'en sait rien, répond Feldenkrais. Toutes les fonctions essentielles de la vie s'apprennent, sans que personne ne sache comment. Comme l'enfant apprend-il à marcher? Comment apprend-il les dix premiers mots de sa vie? On s'aperçoit simplement un jour qu'il le sait. Il n'y a pas de programme fixé à l'avance. Le programme, c'est l'enfant”*. Nous ne savons pas comment les actes s'accomplissent. Ce qui est certain, c'est que notre système nerveux, au départ un tableau vierge et malléable, est capable de se faire à toutes les cultures du monde et à toutes les langues du monde. Nous avons un cerveau qui pourrait s'adapter à mille mondes différents. En général, vers treize ou quatorze ans, l'individu cesse de développer ses facultés d'adaptation. Résultat : l'homme demeure au-dessous de lui-même. C'est pour cette raison que nous sommes loin d'avoir atteint les limites des capacités de l'homo sapiens.

Puisque l'homme possède une conscience développée avec un pouvoir d'abstraction qui lui est particulier et grâce auquel il peut discerner ce qui se passe en lui, il faut donc l'aider à mieux l'utiliser. Le cerveau n'a pas d'instinct. Il lui faut tout apprendre, et puisqu'il apprend, rien ne l'empêche de le faire de mille façons différentes.

Chacun a une façon qui lui est propre de se mouvoir parce qu'il n'y a pas de loi ni de modèle. Il n'y a donc pas de ce fait, une bonne posture ni une bonne démarche en soi. Il est aberrant d'enseigner la bonne façon de s'asseoir ou de respirer. Le travail proposé ne consiste donc pas à montrer, par exemple, de quelle façon il faut marcher, courir, tenir le buste, mais à mettre l'individu dans une situation qui lui permette de découvrir, par ses propres moyens, sans d'autres références, que ce qu'il ressent dans son corps est la meilleure façon, pour lui, d'accomplir ces actes. Il faut apprendre à savoir comment

on fait les choses. Car lorsqu'on sait comment on les fait, on peut faire ce que l'on veut.

L'expression du visage, l'attitude debout, la voix reflètent l'état du système nerveux. Ni l'attitude, ni l'expression, ni la voix ne peuvent être changées sans une modification du système nerveux. Pour améliorer quoi que ce soit de nous, il faut d'abord que le changement se produise en nous, dans le cerveau et le système nerveux. Il faut donc commencer par modifier le centre de contrôle qui régit une activité. “Il ne peut y avoir de changement dans la musculature sans qu'ait lieu préalablement un changement correspondant dans la région motrice de l'écorce cérébrale”. Dans chaque exercice préconisé, non seulement chacun est son propre modèle, mais encore le corps tout entier participe à ce travail qui mobilise la conscience.

Dans la pratique, Feldenkrais utilise deux techniques. La première, appelée “intégration fonctionnelle”, se déroule sans recours ou presque à la parole. La seconde, la “prise de conscience par le mouvement”, se pratique en groupe, en faisant intervenir la parole, mais sans qu'elle soit indispensable. Toutes deux ont pour objet de donner à chacun le moyen d'utiliser au mieux toutes ses facultés.

Annexe n°4 : « Eleleu eleleu », texte grec proposé par Yoshi Oida

Eleleu eleleu ; upo m'au sfakelos kai freenopleegeis.

Maniai thalpous' ; oistrou d'ardis ; khriei m'apuros.

Kradia de foboo frena laktizei ; trokhodineitai d'ommath 'eligdeen.

Exoo de dromou feromai lussees ; pneumatimargoo gloossees akratees.

Tholeroi de logoi paiouss 'eikee ; stugnees pros kumassin atees.

Chaque point marque la fin d'une phrase.

Chaque point virgule marque la fin d'un segment de phrase.

Le texte, non structuré, est consultable à l'adresse suivante, page 112 :

< <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-8HNFP2/cristiano.ata.digita.pdf?sequence=1> >

Peter Brook

priori conforme, et d'attendre un jugement.

Vincent, est-ce cela que tu voudrais voir au théâtre ? Quel serait ton théâtre fantastique ?

VR. : J'aimerais que cela soit plus prenant. Je pense aux spectacles de rue, que je n'ai pas vus, mais dont j'ai beaucoup entendu parler. Mais je n'ai peut-être pas vu les bonnes pièces, ou je ne suis pas suffisamment curieux. J'ai surtout été frappé par le spectacle d'Archons. Ça m'avait fait l'effet d'une représentation extraordinaire du monde.

G.M. : Archons, cela tient plus de l'effet de concert. Mais c'est vrai que cet effet de contraste, de mélange des genres au théâtre, fait peut-être défaut ; on a trop souvent une impression de linéarité.

Est-ce que pour vous le plateau est un bon endroit pour parler des problèmes de la société, de la jeunesse ? Est-ce un bon miroir pour parler des problèmes d'aujourd'hui ? Et n'avez-vous pas peur, tous les deux, faisant partie d'une vague de spectacles dits « sociaux », d'être récupérés par cette vague ?

VR. : Mes nouvelles sont avant tout réalistes, même si l'écriture en est poétique ; le réalisme est primordial dans mon projet d'écriture. Au théâtre, ce réalisme ne tient pas la route une seule seconde. Les comédiens, aussi bons soient-ils, dans la mise en scène, aussi bonne soit-elle, lorsqu'on les voit, ils ont l'allure de clowns. Les gens dont je parle dans mon livre, ce sont des gens normaux, ils existent. Au théâtre, on ne peut plus être normal. On est obligé de passer par un langage théâtral qui n'admet pas le réalisme tel que moi je le conçois, ce qui n'entraîne rien à la réussite de la pièce ! J'ai cette réserve par rapport au théâtre en général. C'est pour cela que j'ai du mal à penser écrire pour le théâtre ; il faudrait que je trouve un décalage qui me convienne, en me servant de ce langage théâtral.

G.M. : C'est intimement lié à la pratique. Si on met un ordinateur sur une scène, il est tellement réel qu'il en est magique. Bizarrement, tout est renversé. Idem pour un vrai arbre. Si on veut créer des effets de réel, il faut d'abord travailler quasiment en creux sur la magie. Les effets de réel sont des effets de miroir. Par rapport au fait d'être récupéré, je pense que personne n'est récupéré plus que nous. En créant un spectacle qui dérange, on joue le rôle de soupape par rapport au social, et finalement on lui donne

de l'air. Les jeux du cirque donnaient de l'air à Rome, comme les bons spectacles donnent de l'air à la politique actuelle. En oubliant le social, ou en le critiquant, on le fait respirer, et donc on est déjà récupéré. Il faut en être conscient. La notion de rébellion est difficile à manœuvrer.

Tu peux être pris au piège de ce que dénonces...

G.M. : Tu es forcément pris au piège de ce que tu dénonces. Si tu le dénonces véritablement, tu va donner de l'air à ceux que tu dénonces. Toutes les grandes sociétés ont des arts florissants. Plus elles acceptent d'être critiquées, plus elles vont respirer, puisque la pression peut sortir. C'est un paradoxe étrange, surtout aujourd'hui. Si tu as vraiment réussi à faire en sorte que les gens se sentent mieux, tu participes de leur servitude.

Parlons maintenant de la publication de vos textes. Avez-vous eu, l'un plus que l'autre, des difficultés à vous faire éditer ?

VR. : Je n'ai eu aucun problème ; j'ai donné mes textes, ils ont été publiés. Mais on est vite pris dans l'engrenage, surtout quand ça marche. Au début, j'écrivais pour moi. Après, j'écrivais des nouvelles à des amis, dans le but de faire des échanges artistiques épistolaires ! Puis je les ai envoyées à Françoise Verny, chez Flammarion. La machine était lancée. En cinq ans, j'ai écrit plus d'un livre par an. Je passe mon temps à ça, avec les scénarios de films.

G.M. : Pour moi, Actes-Sud a lu mes textes, et Claire David a été intéressée. Elle est venue voir le spectacle et m'a proposé de les éditer. Je ne pensais pas, avant, être jamais publié...

Pensez-vous que le théâtre a encore de l'avenir ?

VR. : Je pense que l'on est en ce moment sur une voie qui nous éloigne de ça. Mais cette voie, on va en arriver au bout, de ce système d'accélération de la vitesse. G.M. : Le revers de ça, c'est que le théâtre n'existera plus quand les hommes ne seront plus des hommes. Si l'homme arrive à être un Dieu, la nécessité de rencontrer les autres n'existera plus. Tant que l'homme sera un homme, le fait de rencontrer ses semblables est le seul miroir dont il dispose. La confrontation avec son semblable est déjà le lieu de la conscience de sa propre mort, elle est déjà le lieu du théâtre.

Entretien réalisé par Hélène Kuttner

« Qui est là ? » Travail de recherche à partir d'*Hamlet* de W. Shakespeare, au Théâtre des Bouffes du Nord avec Anne et David Bennent, Bruce Myers, Giovanna Mezzogiorno, Sotigui Keryate, Bakari Sangare, Yoshi Oida, et le musicien Mahmoud Tabrizi-Zadeh, travail sur le texte Jean Claude Carrière et Marie-Hélène Estienne.

« Oh, les beaux jours » de Samuel Beckett avec Natasha Parry et Jean-Claude Perrin. (En tournée. Coproduction Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E Ruhrfestspiele / Recklinghausen / Europaisches Festival).

« Déconstruire », dit-il.

Certaines médecines luttent contre la maladie, d'autres veulent inciter le corps à réagir à l'aide de quantités immesurables de matière.

L'art de cet anglais d'origine russe vivant en France, qui a commencé depuis longtemps à vider ses greniers, procède un peu de la même manière. Il ne garde du théâtre que ses éléments absolument actifs. L'homme, on le sait, a le goût de l'essentiel, l'intelligence mystique du renoncement, le talent du geste économe. Il sait signer le hasard, laisser sa place au monde, ne pas remplir ce qui n'a pas à l'être. Il sait que le théâtre est fait pour les vivants. Et que cet acte, dans son instant et après, se fait avant tout dans nos têtes. Il sait laisser à désirer.

Comme d'autres l'ont su avant lui, il sait que la beauté est ici, dans le presque rien, que l'art est un signe à peine posé sur le monde. Que le funambule nous fascine dans la mesure où il peut tomber.

Virtuose du détail il l'est, puissant et audacieux metteur en scène il l'est aussi, et directeur de ce théâtre de Paris où souffle l'esprit. Peter Brook n'a rien à prouver à personne.

Depuis longtemps déjà à l'écart des parcours convenus, l'ancien jeune diplômé d'Oxford et brillant directeur artistique du Covent Garden, le metteur en scène de Titus Andronicus qui connaît son Shakespeare aussi bien que Jan Kott, peut explorer en homme libre les questions les plus fondamentales et les plus simples.

L'ami de Grotowski, le lecteur d'Artaud et de Gurdjieff, peut se permettre le luxe d'une nudité de plus en plus radicale, remettre le compteur à zéro pour questionner, en se servant des questionnements du fils d'un célèbre spectre, le sens d'un art qui est celui du rapport de l'Homme au monde à travers l'homme. Après *l'Homme qui*, expérience du regard sur la souffrance et la perte, le burlesque et le tragique, Brook poursuit avec un noyau de fidèles et quelques comédiens parfois peu assurés, sa descente aux profondeurs du théâtre, du mot, du souffle, du souffle portant le mot, de la maladresse du geste assumée comme élément du langage. Et il serait intéressant de voir comment réagirait le public et la critique devant un tel travail, s'il était signé par un jeune inconnu. C'est la mise en perspective avec le parcours d'une vie de théâtre, sa place dans le chemin de Brook, qui lui donne vraiment son sens.

Et il peut au même moment offrir un somptueux cadeau à Natasha Parry, mettant en scène un clair et minuscule *Oh, les beaux jours*, sa première mise en scène de Beckett, qui ravira les fervents de ce texte.

NR

Le cri du Caméléon à La Villette, sous chapiteau

Le spectacle ne se joue plus depuis le 21 janvier, mais il me semble indispensable d'en dire deux mots. Rarement scène aura été le lieu d'un tel échange. Le chorégraphe Joseph Nadi et les élèves de l'école du Centre National du Cirque de Châlons-sur-Marne (qui fête aujourd'hui ses dix ans) ont réussi, avec ce spectacle sans texte où rien n'est sacrifié de la danse ni du véritable esprit circassien, ce qu'on aurait pu considérer comme impossible. En un temps où les frontières entre les arts se cherchent et se réinventent sans cesse,

la fusion de disciplines artistiques atteint ici un tel niveau de justesse que l'on croit voir une nouvelle forme s'inventer sous nos yeux. La preuve est ici faite, s'il en était besoin, qu'en art le salut est dans l'exogamie. Il a fallu le désir, la ténacité de cette équipe de jeunes gens à priori peu formés à la danse, l'audace et la curiosité de Nadi, et un travail acharné d'ateliers et de stages, pour nous procurer ce moment de bonheur rare. On pourra revoir cette merveille en Avignon, l'été prochain.

NR

Contre-jour 100

Annexe n°6 : Notes prises au cours du travail d'observation.

S'agissant de notes, excusez la mise en page. Il n'y pas, ou très peu, d'abréviations, excepté parfois CG pour Christian Giriat. Les noms des élèves ont été supprimés.

Il se peut que certaines remarques, certaines références, au cours de la réflexion, fassent référence à des événements non-référencés en notes, puisque je ne pouvais bien évidemment pas retranscrire toutes mes observations sur le papier. En voici, au moins, une généreuse partie :

Observations du 13 février

Les élèves travaillent sur trois axes matières principales : le dramatique, le post-dramatique (Castellucci), et leur propre écriture.

L'artiste, dans les concepts, cherche toujours des **outils** de travail.

Pour CG, objectif = « concret et identifiable ».

CG demande un retour « objectif » sur le travail d'écriture des élèves (5 séances) : importance pour lui de la **précision** : évaluation du temps d'écriture par séance en pourcentage.

Il n'aime pas le « flou ».

Importance pour lui de la **matière** : conscience des « os » et des « muscles profonds »

Quelle police d'écriture ? taille des caractères ? nombre de signes ? volume d'écriture ? support ?

Pendant les retours des élèves : prise de notes sur les retours « objectifs » et les retours « subjectifs ». Ces deux qualités de retours ont été clairement **nommées** et **distinguées**.

« Quel désir vous avez par rapport à votre écriture ? »

« Il va de soi que vous n'avez pas écrit pour rien. »

« Le plateau vous appelle »

« **Qu'avez-vous fait corporellement (durant les cinq semaines d'atelier d'écriture) ?** »

Chacun répond : sport (ils sont tous au lycée), étirement, musculation, danse, chant, étirements : quels étirements ?, enchaînement de Masunaga ... dit le « le truc du japonais ».

« **Le docteur estime qu'il y a un petit problème à cet endroit là** »

Objectif pour entrer dans la séance :

Centration – Scanner sur l'état du corps

Enchaînement de Masunaga : chose corporelle « capitale », « aussi importante que le texte », s'ils ne s'en rappellent plus, il considère que « vous ne connaissez pas votre texte ».

Méditation de 5min

Ce n'est pas du sport, ni le la gymnastique, c'est un training spécial.

Scanner horizontal ascendant ou descendant : « **comme si vous vouliez recouvrir votre corps de la douce caresse de la pensée** ».

Enchaînement sur quatre respirations : « vous devez automatiquement vous arrêtez si vous sentez que vous n'êtes pas **juste** »

Il arrête les plus perdus et les fait recommencer à la moindre approximation.

« laissez revenir » : insistance sur la mémoire corporelle ! « faites confiance à votre mémoire corporelle », « quelque chose s'est enregistré en vous »

Evolution depuis qu'il transmet l'enchaînement : les élèves arrivent de moins en moins à le retenir. Pensée de la dé-corporisation due, peut-être, à l'informatique.

On « suit » le mouvement de l'enchaînement : logique du corps.

« qui dit corps dit discipline » et « contraintes »

Mise en garde : ce n'est pas négatif.

Attention aux postures : ne pas se casser la nuque. **Précision pour ne pas se blesser.**

Démonstration visuelle de l'enchaînement : ils nous regardent, mémoire visuelle.

Puis ils le refont sur deux respirations.

Indications pour guider un peu le ressenti, mettre des mots : « vous devez sentir que ça chauffe, que ça picote », bref, « **vous êtes bien** »

« conscience du mouvement »

Liberté : « **je ne m'interdis pas** », « **je ne me dicte pas** »

La liberté est un état d'équilibre entre agir et laisser agir, respect et écoute corps/esprit.

Pour CG, les contraires sont dans un équilibre dynamique et ne se neutralisent pas.

« J'y mets toute ma respiration, toute ma conscience »

« étirer dans un esprit d'allonger » : ça c'est bien

« **Vous habitez votre corps** », « **si y a personne, ça ne répond pas** »

« On est tous faits de la même manière » : il nuance par la suite.

« ça s'est joli »

« comment ça bouge ? »

« Vous savez de quoi vous avez besoin »

Besoin d'être libre et ample : d'avoir une surface (pour accueillir le regard du public ?) et une hygiène.

Méditation : posture des mains pour être en « contact avec soi-même »

diagonale du regard vers un point précis, inspir/expir, puis laisser agir

« Comment je fais pour que ma tête me laisse tranquille ? »

« **Le chemin le plus court n'est pas toujours le meilleur.** »

« **C'est pas au mètre c'est au ressenti** »

Deux lignes d'élèves : ils s'approchent, contact mains, regards, reculent.

Puis s'enlacent. Occasionne des gênes.

Recouvrir le plus de surface possible.

Inspir/expir : **garder les fondamentaux**, les bases de la pratique.

La ligne qu'ils forment est aussi importante qu'une ligne d'un texte : géographie spatiale !

Dé-banalisation / suppression du cabotinage, du commentaire, surtout des mains

Surtout pas de mécanisation ! Toujours progresser !

Distinction entre le superficiel et le profond !

Comprendre la singularité de l'autre, mais ne pas s'adapter ; **conserver son intégrité**.

Changements de partenaire pour la diversité de l'expérience.

Par la répétition : « votre système nerveux va enregistrer un certain nombre de choses »

La pression de la main est déjà un commentaire.

Travail de confiance : se laisser chuter.

Exercice de la roulade : « si vous restez intègre après ça vous aurez franchi une étape » et « comment ne pas faire mal ? »

Marche dans l'espace :

un claquement de main : former un cercle qui tourne,

un claquement de main : changer de sens

deux claquements de main : abandonner le cercle

Notion de « partition spatiale », variation du tempo

Cohésion du groupe, unité.

Clarté dans l'expression, sinon l'acteur n'est pas lu ni vu.

Nécessité de « sentir avec le corps entier »

Joie dans la course.

PAUSE

Expérimentation de la chute : comment ne pas se faire mal, comment se faire mal, découverte empirique.

Faire **circuler** l'énergie et **l'économiser**

Mouvement de trancher la tête de Castellucci en deux temps : la tête puis le corps entier.

Interpréter par le corps, rien de plus.

La citation d'une élève : « j'avais l'impression de me dévoiler par l'écriture alors que ça ne parlait pas du tout de moi »

BEAUCOUP D'ENJEUX : s'assumer, devenir invisible, se purifier !

« Minimalisme dit toujours plus »

Début – Milieu – Fin de chaque mouvement

Travail de composition : marcher dans un endroit mi familier mi inconnu, de manière plutôt assurée. Puis regard lointain direction public en s'arrêtant genre milieu plateau selon l'envie. Puis coupage de tête par la septième personne, qui finit par couper la sienne. **Rien de Plus.**

La composition n'est pas un exercice : pourquoi ?

Puis chaque groupe fait varier la composition.

« On pense moins avec la parole qu'avec le corps », « un geste en dit long ».

Travailler la notion de **justesse**

Faire l'enchaînement jusqu'à la semaine prochaine.

Chercher l'étymologie de interpréter

« À quel moment le jeu prend le dessus sur le mouvement ? »

Observations du 20 février

Ils commencent le travail pieds nus, comme d'habitude.

CG demande des retours sur leur pratique de l'enchaînement :

☐ beaucoup de problèmes de « mémoire », parfois de « mémoire visuelle »

☐ ils le font souvent « visuellement »

☐ ils ne l'ont pas tous fait tous les jours

☐ ils ont ressenti de la chaleur

☐ certains l'ont fait le matin : ça fait mal, mais ça ouvre

☐ certains l'ont fait le soir : ça calme et ça permet de bien dormir... !

☐ moins de ressenti à la maison

Retours de Christian

« Vous la trouvez la logique [de l'enchaînement] ou pas ? »

« C'est un problème que ça te fasse mal ? »

« Je vois que j'ai plus de souplesse, alors je vois vais plus loin. A quoi ça sert ? »

« L'étirement ne se fait pas dans l'intention d'étirer, l'étirement se fait par la respiration. »

« Travaillez la partition et restez-y dedans un moment. »

A propos de la mémoire, CG demande d'ouvrir les Cinq Sens, et le Sixième sens kinesthésique

Nécessité d'accomplir ce premier travail : « Parce qu'à 30 ans ou 40 ans ils sont cassés, la scène les a cassés »

→ il ne faut pas travailler avec seulement la volonté sans s'écouter

→ il ne faut pas passer en force

En passant en force, ils tiendront, mais « combien de temps ? »

Ce premier feuilleté qu'ils travaillent : « j'y tiens »

Métaphore : Mouvement / Texte / Partition

Rappel : Christian fait de la guitare classique.

« Travailler corporellement, c'est travailler avec ses cinq sens »

« Travailler le corps c'est développer les sens »

« Le corps de l'interprète se transforme »

« Prendre conscience d'appuis, de circulations, d'énergie »

« Sentir à l'intérieur des rythmes »

CG a travaillé avec Jerzy Grotowsky : ils restaient sept jours à travailler sur deux mouvements.

« chaque être portait en lui quelque chose de très ancien »

importance de la « mémoire » du corps

« vous avez un stradivarius et vous ne l'utilisez pas »

A propos de l'enchaînement : « Comment tout d'un coup je comprends que c'est bon pour moi »

« Ce qui est important c'est la globalité » : de la sensation, de la perception du corps

Feldenkraïs pour « apprendre à apprendre »

A propos des appuis et de la mémoire corporelle : « C'est ça qu'on offre au personnage et à la situation »

Référence à Yoshi Oida : « Vous savez comment on devient acteur ? C'est en travaillant à partir du petit doigt »

CG fait des mouvements à partir de son petit doigt : « Comment je prends conscience que c'est lui qui me guide »

« Je ne mets aucun sentiment, je ne mets que mon corps »

Ce training n'est pas de la « gymnastique pour rien sentir, pour faire de l'air »

Il utilise des termes d'anatomie : « coccyx », « clavicule », ...

A propos des comédiens : « S'il est juste, tout de suite vous le sentez »

« Si j'ai un rapport juste à moi, j'aurais un juste rapport aux autres »

Démonstration du dialogue entre les petits doigts : CG fait venir une élève à ses côtés. Il lui demande de tendre son petit doigt vers le sien, sans pour autant bouger. Il fait de même. Puis ils se laissent aller l'un vers l'autre.

« C'est pas beau ? C'est émouvant non ? »

Puis il explique la situation d'un point de vue psychologique en décrivant un personnage tiraillé entre l'attraction pour un homme et un sentiment d'interdiction de céder à cette attraction.

En terme physique : le petit doigt veut y aller, le bassin reste bloqué. Ca suffit pour le comédien !

En parlant de l'enchaînement qu'ils s'appêtent à refaire :

« Essayer de le comprendre et essayer de vous comprendre dedans »

« Pensez clavicule »

Les choses du corps « ne peuvent plus être pour vous insignifiantes »

« Ce qui est important, c'est le lien entre les choses »

Il conseille de faire « plutôt petit que grand »

Les élèves font l'enchaînement.

« Vous devez comprendre le sens du mouvement »

« C'est en le faisant que vous allez comprendre le sens. Sens, direction, ce que ça signifie »

CG éveille la sensation des cervicales d'une élève quand celle-ci passe de la position bras étendus en avant à la posture assise. Elle ne doit pas oublier certaines cervicales ; elle doit porter son attention sur toutes !

Il est là pour aider à capter les informations envoyées par le squelette.

« Soyez gentils avec vous. Soyez gentils ça veut dire respectez votre rythme. »

« Lui l'exercice il sait ce qu'il a à faire », pour cela, « Simplement, restez éveillés et conscients »

A la fin : diagnostic / scanner

Les élèves sont invités à poser leur main sur les zones d'absence, « portez votre attention dans le contact entre la main et la partie », « je vais donner de l'énergie à cet endroit là »

Les élèves doivent se concentrer sur cette partie, mais « toujours en étant dans une perception globale »

Lecture des textes – Comment vous avez envie de le lire ?

□ Équilibre entre les propositions de CG et celles des élèves : il donne une palette et à eux de choisir la couleur qui leur correspond

1 – une lecture d'auteur c'est incroyable

2 – une lecture par un non-auteur non-acteur

3 – une lecture par un acteur : ça ronfle souvent trop et on entend plus rien

□ Deux choix pour eux : ils lisent eux-mêmes, ou ils font lire. Le reste est libre.

□ Questions :

« Que cherche-t-on à transmettre dans une lecture d'auteur ? »

□ « Tu fais ce que tu veux c'est toi l'auteur »

□ « Quand je donne des consignes j'aime bien qu'elles soient respectées »

□ Les lectures sont souvent chargées de l'enjeu de l'auteur présentant son propre
texte

Pas de commentaire sur le fond.

Toujours deux questions :

« Est-ce que tu as repéré des choses qui sont jouissives pour toi ? »

« Est-ce qu'il y a des endroits que tu sens plus faible ? »

« Qu'est-ce qui est de l'ordre de l'écriture et qu'est-ce qui est de l'ordre du jeu ? »

A chaque fin de lecture, avant de poser ses questions, il dit « Tu as fait le choix de... »

Pour la transition Catherine : « les élèves [qui avaient les cours de Feldenkraïs et de psychophonie] progressaient cinq fois plus vite »

PAUSE – CATHERINE

□ Premier travail au sol sur le « Mouvement primitif du bras »

« Inventaire de soi » : couchés, yeux fermés, silence, « soyez avec vous tout simplement »

« Progressez avec méthode »

« Comment vous sentez-vous déposé sur ce support ? Comment ce support vous soutient ? »

« Observez le rythme de votre respiration »

« Juste notez ça pour vous »

« D'abord, allez vers les premières sensations »

« Portez votre attention sur les mains »

→ une différence entre les deux ?

→ ne rien changer aux constats

Ils en choisissent une, « celle que vous voulez », avec laquelle ils vont travailler.

Elle demande sur quelle partie la main repose-t-elle sur le sol ? Puis elle cite « la paume », le « pouce » et ainsi de suite, puis demande comment sont les doigts, et cite « repliés » ...

« Comment vous pouvez faire pour faire le moins d'effort possible pour amener votre main sur votre ventre ? »

« Utilisez le moins d'énergie possible. »

Dans le sens du retour : « ne la laissez pas tomber »

Mouvement permet « d'apprendre de vous même », « comment vous vous organisez », « comment vous faites »

Notion d'organisation personnelle, de schéma

Comment bouger avec le plus de « fluidité » ?

Prise de conscience de soi par le mouvement.

Le mouvement va permettre d'apprendre sur nous-mêmes.

« On n'a pas besoin de la force pour faire des choses simples, il suffit d'avoir plus conscience de ce qu'on fait »

« Souvent on fait des mouvements trop volontaires car on est « déconnectés » de la sensation »

« Un mouvement intégré est un mouvement réversible », « Un mouvement intégré fonctionnellement »

« A quel moment le coude est-il obligé de se lever ? »

C'est un Mouvement Primitif Fonctionnel, le mouvement du bébé qui met son pouce dans sa bouche.

« Faîtes ça quelque fois pour observer tout le processus du mouvement »

« Observez si le bras que vous avez choisi est plus présent dans votre schéma »

Catherine demande des retours, pourquoi elle leur a fait faire ça...

« Faîtes confiance à votre système nerveux » pour rééquilibrer.

« Avec un exercice très simple on peut découvrir des choses sur soi »

« Souvent on fait des choses mais on ne sait pas ce qu'on fait »

Des sensations viennent parfois ailleurs que dans les zones travaillées : « C'est là où l'on se rend compte qu'on est global, qu'on est pas segmenté »

« Les comédiens ont besoin de la matière »

Corps / Esprit sont indissociables ! Fonctionnent ensemble !

Une élève a eu l'impression de remonter le temps

→ Catherine explique ça par le fait que le mouvement ramène à des perceptions essentielles, au cœur de soi.

→ c'est un mouvement fondamental

□ Nouvel exercice : travail sur la perception

Chaque élève a un numéro, celui que l'on nomme doit tomber, les autres doivent le rattraper/le relever.

Comment réagir dans l'urgence ?

« Pour moi ce qui est important c'est la réaction »

Ils doivent avoir une conscience d'ensemble, une vision d'ensemble, comme lorsqu'ils sont au plateau.

Ils doivent avoir conscience du visible et de l'invisible.

« Comment réagir ? »

« Soyez ensemble »

« Soyez vigilants sans être tendus »

« Vous devez être partout »

« Tous les capteurs sont ouverts. »

« Comment vous mobilisez ? »

Elle leur fait changer de plan.

« Qu'est-ce qui se passe derrière vous et sur les côtés ? »

→ il faut être avec soi-même pour être avec les autres

La justesse équivaut à la présence à soi-même.

Mise en garde vis-à-vis de la mécanisation ! Surtout pas !

Lors de la chute : « lâchez prise pour ne pas vous faire mal »

☐ Le même exercice sans les numéros : ils chutent quand ils veulent

« Comment vous permettez à votre camarade de se remettre debout ? »

« Prenez le temps »

« Où va votre regard là ? »

« Comment vous posez votre pied sur le sol ? »

« N'oubliez pas de respirer »

Discussion avec Catherine

Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*

Christian pratique Feldenkraï's chaque semaine

Moshé a travaillé avec Brook et connaît la médecine chinoise

Pour Catherine, s'il y a thérapie, c'est par la conscientisation des déséquilibres, et donc ça prend du temps ! Il ne faut pas dire aux élèves, il faut faire comprendre.

Problème de la vision sportive du corps et de la spontanéité. Penser à Albert Jacquard ?

Observations du 27 mars

Retours sur la semaine précédente, avec « recul », « ressenti », « réflexion », « précision » :

- « je sais ce que je dis, je dis ce que je sais, et quand je ne sais pas je pose une question »

- « je te donne la parole pour qu'on puisse travailler avec toi »

Exercices de la semaine dernière : Petite chorégraphie de Dominique Bagouet, et « accoucher de soi-même »

- « pourquoi quand ça va vite ça ne marche pas ? qu'est-ce que tu te dis à ce moment là ? »

Le temps de la réflexion tue, il ne faut court-circuiter l'intellect.

- « qu'est-ce qui est le plus simple : quand on va vite ou quand on va lentement ? »

- A propos de la marche : « comment je marche ? quelles parties du corps sont en mouvement ? »

- Une élève propose de distinguer les chorégraphies mécaniques des chorégraphies animées par quelque chose à l'intérieur.

- A propos de l'exercice sur l'accouchement : « douleur, » « cris », « souffrance », oui, « mais c'était beau » !

Christian dit que « la douleur peut, sur scène, être présentée avec douceur et fluidité », c'est-à-dire être présentée par « les contraires » et avec « économie de moyens »

- Une élève fait une distinction entre le réalisme, qu'elle assimile au théâtre, et la beauté, l'esthétisme, qu'elle assimile plutôt à la danse. Christian lui demande « Qu'est-ce que la réalité ? ». Car quand il demande d'accoucher de soi-même, c'est déjà quelque chose « « hors-réalité », mais que l'acteur peut « exprimer par le mouvement ».

- Question du théâtral : une élève dit « je ne me sentais pas comédienne », car « le public n'était pas vraiment présent ». « Qu'est-ce que c'est que de se sentir comédienne pour toi ? », « C'est la sensation d'avoir un public qui nous regarde ». Christian conclue « Comment tu le définis à l'intérieur de toi-même, il n'y a que ça qui compte », parce que au fond, « on ne sait pas trop ce que c'est un comédien ».

Théâtre et archaïsme :

- « Est-ce que le théâtre n'est pas un archaïsme qui nous plonge dans quelque chose de très très ancien ? »
- « Le théâtre a la capacité d'aller chercher dans les couches archaïques de notre histoire »
- Les grands textes de théâtre, *Woyzeck*, *Hamlet*, vont « toucher quelque chose de presque sauvage ».

Castellucci, archaïsme, performativité et symbolique :

- Christian le définit comme « un des plus grands auteurs », mais un auteur du mouvement : « c'est pas qu'un geste, c'est un symbole »
- Un spectacle de Castellucci « imprime le silence »
- « Le théâtre est action et pas parole, la parole au théâtre doit être action »
- « Beckett avait compris que le théâtre avait une valeur performative »
- L'animal ne peut pas être acteur, car « il est libre », « il fait ce qu'il veut »
- Les personnages de Castellucci : « c'est dans le geste qu'ils vont montrer qui ils sont »
- « Montrer les choses premières », « montrer ce qu'on ne voit pas », « montrer la vie telle qu'elle est, le concret »
- « c'est différent de voir dans la rue et sur le plateau »

Dernier retour sur la question du lâcher-prise, du laisser agir :

- Il faut « laisser le corps faire », même il ne faut pas s'abandonner non plus : juste entrer dans un état dans lequel on ne se rend plus compte qu'on contrôle
- D'où l'intérêt du travail de la chorégraphie en vitesse : faire lâcher prise au cerveau

Un élève va mobiliser un texte en tête, avec un autre, en essayant de remobiliser le travail de la dernière fois, qui aujourd'hui n'est plus un aboutissement mais un point de départ.

Pendant ce temps, deux élèves vont faire la chorégraphie en vitesse ! « lâchez pas le motif », « jusqu'à l'épuisement », « réfléchissez pas ».

Passage des deux élèves avec mobilisation du texte : ils s'approchent et s'agrippent comme des sauvages, se roulent par terre, peu à peu le texte sort. Puis ils se lâchent, et repartent lentement chacun.

Les retours, d'abord des spectateurs, parce qu' « il faut les nourrir maintenant » :

- une élève s'est racontée une histoire au-delà de deux corps, elle voyait deux individus cherchant la vie l'un dans l'autre.

- pour une autre, l'idée du corps avait disparu, elle voyait deux âmes qui volaient l'une à côté de l'autre. Christian souligne : « Quand on engage le corps, il disparaît ! »

- « Très sensuel », « très charnel », « vous vouliez vous réunir pour faire qu'un seul corps », « y avait plus de -nom de l'élève-, plus de -nom de l'élève-»

- le texte était perçu comme une pause, il a « permis de respirer » à certains

- l'émotion pouvait naître de toutes les parties du corps souligne une autre, pour qui les pieds d'un élève étaient étonnamment très expressifs

Retours des deux élèves :

- « on roulait sans s'en rendre compte »

- passation de pouvoir, sentiment de domination et contre-domination, puis grande tristesse avec la séparation

Retours Christian :

- « Vous nous avez fait entendre le silence, un silence lourd, pesant, vous nous avez fait entendre la qualité du contact et du geste »

- A un élève: « Ta parole n'a pas été forcée , tu l'as laissée s'épanouir [dans l'espace] », « une parole sortant d'un souffle ». Il fait référence à Régy en soulignant « une parole qui tombe dans un grand puits, un grand canal »

A propos du théâtre de l'expression de l'expressivité :

- « la parole reçoit la part [d'expressivité] du corps »

- ce n'est pas : « je distribue à la parole ce que la parole a à faire et je distribue au corps ce que le corps a à faire »

- « tous les textes du monde dialoguent entre eux »

- « au fond, on écrit toujours la même chose »

- A propos du *Platonov* de Lacascade : peu importe le texte, ce qui compte c'est le

cercle, l'ivresse, le fait de tourner en rond. A l'inverse, un spectacle de Guy Cassiers transmettra à travers la parole la sensation, « l'effort » ?, du cristal.

Partenaires et public :

- « Si quand tu rentres sur scène t'as pas envie de sauter sur l'autre, c'est pas la peine de rentrer »
- « Dialoguer, communiquer avec les autres et avec le public, je le sens physiquement en moi »

Passage des deux élèves sur la chorégraphie :

- « allez-y réfléchissez pas »
- encouragements de Christian
- « là il va falloir du courage », « c'est votre partition »
- « Allez on libère on libère on libère »

Passage du groupe sur l'accouchement : les élèves ont créé un cercle et se tirent par les mains, ceux qui ne tiennent plus sont expulsés du cercle.

Retour : « combiner la conscience et le lâcher-prise », « oui, oui, et trois fois oui »

Ronde de Castellucci : objectif, tous ensemble, lever les bras pour se donner la main en même temps, les yeux fermés. Sentir une même énergie commune, un même rythme.

- Un élève : « Comment peut-on se toucher les mains en même temps si l'on ne se voit pas ? »
- Je parle à Christian de cette citation de Barba : « Pour l'acteur, l'énergie est un comment et non un quoi. »

Il ajoute : « encore faut-il lui faire confiance »

- Difficulté selon lui, c'est la volonté des élèves d'« aller à la forme », et donc de « griller les étapes ».
- Finalement, l'élève, après expérimentation plutôt réussie, dit qu'il parvenait à « sentir les mouvements que faisaient les trois autres [élèves] »
- C'est un travail : « d'ouverture des sens », pendant lequel « faut faire confiance », en soi et en les autres. Christian assimile le contrôle à la non-confiance en autrui. Si l'on entend pas, on n'est pas libres.

- « Comment je permets à l'autre de s'épanouir en moi ? » : l'autre = partenaire + public ?

Ils font le même exercice avec les yeux ouverts :

- « en regardant on est plus aveugle »
- « est-ce que le fait de voir ne nous empêche pas de sentir ? »

Christian dit que pour trouver son chemin, sa voie, il faut explorer différentes modalités de faire les choses, déshabituer, changer, enrichir ses perceptions.

- « faut plus se prendre la tête, faut y aller »

Visionnage d'extraits de spectacles de Castellucci :

- pour christian, ses spectacles « rappellent en nous quelque chose de profond »
- une élève remarque qu'ils sont sombres, il répond : « sombres pour poser des questions essentielles »

Retours sur le passage des deux élèves de la chorégraphie :

- « Quand est-ce qu'il y a gain [de précision] et quand est-ce qu'il y a perte ? »
- Quand on veut imiter, ça ne marche pas
- Quand on fatigue, on perd en précision, mais il leur semble qu'il y a gain de quelque chose
- Une élève a cru sentir de la colère dans le mouvement, et Christian en dit qu'un « mouvement non-maîtrisé laisse surgir des affects »
- La physicalité du rythme diffère de la volonté

Dernière étape de la journée : « Je veux une matrice dont l'ouverture est vers le public et j'aimerais voir le corps propulsé vers le public, face public »

- Une matrice nécessite une structure, une architecture, une construction de corps
- « quelque chose de plus pur, de plus harmonieux »
- « une matrice qui donne le sentiment qu'elle ne bouge pas », alors que son propre est d'être toujours en mouvement

Conclusion ; « pourquoi faire de l'anatomie, de la biologie ? On fait du théâtre et on comprend le monde ! »

Observations du 3 avril

Théâtre drama : théâtre avec texte

Théâtre post-dramatique : écriture mouvement

Le cours commence par un moment pour que les élèves se centrent, trouvent leur axe, avec l'habituelle : « je laisse agir », « laisser faire les choses »

- « scanner rapide de la globalité du corps »
- imaginer de l' « eau qui monte dans le scaphandre »
- « l'eau c'est aussi notre respiration »
- « laissez vous respirer »
- les pieds doivent être parallèles, et le poids bien centré, ni sur l'avant du pied, ni sur l'arrière
- « ne contrôlez pas, laissez faire »

Ils exécutent à nouveau l'exercice de la ronde de Castellucci, « très simplement » :

- « sans perdre la sensation de globalité du corps »
- « sans affect »
- « moins de tension, pour ce faire, il ne faut pas passer par la volonté ». Il faut, au contraire, être « dans la sensation », « naturellement »
- MAIS « avant le laisser-agir, y a toujours une petite impulsion de votre part »
- « Sentez la forme, sentez le cercle, sentez l'énergie qui circule »

Puis mobilisation physique avec les exercices qu'ils connaissent, mais exercices « en conscience »

Exercice : les élèves doivent se prendre dans les bras, avec le plus de surface en contact possible, sans affect, et de donner chacun leur tour un texte (il ne s'agit pas de dialoguer, plutôt de donner à entendre de longues tirades chacun leur tour)

- « le but c'est de sentir les vibrations »
- « [dire le texte] de telle façon que tes camarades sentent comment ça bouge en toi »
- « Qu'est-ce qui vibre en toi ? », « Où ça résonne ? »

- il insiste pour les élèves mettent de plus en plus d'expression dans leur voix

Pour celui qui reçoit :

- « comment je m'ouvre ? »

L'objectif est que « ça passe par tout », « on est en quête de résonances ». Il faut que les voix soient « plus amples », « faut que ça bouge ».

A propos du théâtre drama sans corps : « vous parlez pour vous regarder ou pour vous écouter, vous êtes beaux, mais vous êtes chiants »

- « parler c'est bouger »

Ils continuent l'exercice.

- « faites la distinction entre les voyelles et les consonnes, pas cérébralement, mais en vous »

- « faites tourner le texte jusqu'à sentir le flot »

- « à quel étage ça vibre ? » : les couples sont invités à faire des retours entre eux pour qu'ils partagent leurs sensations »

- « amplifier dans tout le corps »

- « c'est pas cérébral, c'est physique »

- « ça part tout de suite, pas à la première syllabe »

« Souvent, le bien-dire est une excuse pour ne rien exprimer », « c'est très français »

Question de l'origine de la parole :

- « Comment on reconnaît Dom Juan ? Quand il parle, il parle du sexe. »

A propos des histoires racontées aux enfants :

- l'enfant se moque de l'histoire

- ce qui l'intéresse c'est comment est racontée l'histoire : si ça parle de lion, il veut sentir l'animal

Ils reprennent une dernière fois l'exercice : « laissez-[l'animal] sortir »

- Christian passe régulièrement et pose sa main sur une articulation ou une partie du dos d'un élève : il sent les vibrations et éveille les zones

- « Au théâtre, je fais avec ce que j'ai », et il énumère l'anatomie humaine, et le public s'y reconnaît

- « Si [le personnage] bande, « on va bander avec le personnage »

- « Vous pouvez tout faire au plateau »

Retours : qu'est-ce qui a été « vécu » et est « dicible » ?

- Un élève : penser au côté animal la beau aidé, comme si c'était quelque chose d'enfoui en lui qui ressortait

Et ça devient très puissant

- Christian : « si la chair de l'acteur vibre, la chair du public vibre »

- « le corps de l'autre est un prolongement de soi »

- notion « d'onde physique »

- « le public n'a plus son corps, donc il faut l'activer »

CERCLE FONDAMENTAL : l'acteur envoie une onde au public, qui la réceptionne et la renvoie à l'acteur

- « exprimer ce que l'on ressent » et « être complètement ouvert à 100 % »

- « Il faut communiquer »

- Une élève : « Ça voulait encore sortir, mais ma tête m'a retenue »

- L'acteur doit pouvoir « porter le public en soi », « porter la vibration », c'est pour cela que les spectacles solos sont les plus difficiles, parce que le seul partenaire est le public

- Cela oblige à ne plus jouer en miroir

2eme axe de travail de la journée : la Matrice

- « pensez à tous les plans »

- « je vous aide un peu parce que vous risquez de ne pas le voir sinon »

- « Toute l'architecture s'appuie sur le corps »

- « Comment construire quelque chose d'harmonieux ? »

- « Pensez toujours qu'une cathédrale se construit à partir d'une base »

- « Pensez à une symétrie »

- « Pensez histoire de l'art », « allez voir Rodin, les positions du corps »

- « Ce n'est pas juste une forme, chaque corps doit exprimer quelque chose »
- « Très harmonieux » = « très ressenti »

- « On est en train d'imiter quelque chose de la nature même », « on ne peut pas créer sans comprendre comment ça a été créé »

- « Il ne s'agit pas de penser mais d'expérimenter »
- « Castellucci : « il n'essaie pas d'imiter, il construit tout simplement »
- « Ce qui est intéressant ce n'est pas de reproduire, d'avoir le résultat, mais de savoir que c'est un mouvement »
- « Qu'est-ce qui se voûte dans mon corps ? se triangle ? s'ouvre ? » ...

Christian montre la position des doigts permettant naturellement aux yeux de faire le point, notamment pour les gens ayant des problèmes de vue :

- « Comment on a inventé les instruments ? Comment on a mesuré le monde ? »
- Il définit son théâtre, et celui de Castellucci, comme un « théâtre symbolique »
- « Pourquoi dit-on « quand on a le corps on a tout » ? », parce que « tout geste exprime quelque chose
- « Vous commencez à comprendre le monde à travers votre corps »
- « Harmonie dans le corps » = « pas de tension »

- Une sémiotique théâtrale qui reposerait sur le signe, car elle « touche quelque chose de subliminal »

- « on a tous en nous la pietà »
- Il faut que le « public comprenne avec [sa] mémoire »
- « Théâtre archaïque, des origines »
- « Travail avec des archétypes »
- Castellucci : « Il n'est pas en train de bavarder, il est »

Grotowsky : pendant 30 ans il a fait de la recherche

- un comédien, pendant 17 ans, répète un geste, un son ou un chant, tous les jours
- et quand ce geste est produit : « ça nous parle à quelque chose de très enfoui en nous »
- Public = « réceptacle d'une mémoire »
- « Dans ce geste là, il y avait tout »

Observations du 10 avril

Debriefing après *Four seasons restaurant* :

* « Une expérience », ce n'est l'idée « d'avoir aimé quelque chose mais d'avoir vécu quelque chose », « surréaliste », « transcendé »

Elle a peu retenu les paroles, mais bien les images et les corps.

* « le théâtre de Castellucci n'a pas besoin de mots pour qu'on le comprenne »

* « j'avais jamais imaginé voir ça de ma vie sur scène », « j'ai vu un trou noir sur scène »

* difficile de dire si elle a un avis. Elle sent que Castellucci l'a faite pénétrer à l'intérieur du spectacle par les sensations. Déception du texte, jugé non nécessaire. Spectacle extrêmement difficile à défendre.

Christian Giriat : paradoxe, « y en a qui pensent savoir ce que c'est le théâtre », puis il fait référence à Kantor qui a été détesté dans ses débuts par des gens qui disaient que ce n'était pas du théâtre

* spectacle qui touche à la perfection, « harmonieux ». « C'est pas le résultat qui compte c'est le chemin ». Y a pas de « blabla », « tout est choisi, tout est concret »

* « J'ai absolument rien compris à la pièce mais j'ai trouvé ça beau »

Christian Giriat : « **est-ce qu'on comprend avec notre tête uniquement ?** » « **est-ce qu'on peut comprendre avec le corps ?** », « **est-ce qu'on peut comprendre avec les sens, avec les vibrations ?** ». **Ce n'est pas un spectacle pour les gens cultivés. « C'est même pas un plaisir esthétique, c'est une évidence ».**

* « Je rejoins [...] sur l'idée de s'oublier »

Christian Giriat : « Est-ce qu'on peut pas aussi voir la parole ? » « On est le produit de notre convention. On est très très normalisés » « Le rapport à la parole, c'est une construction »

* « J'ai plongé dans le trou noir », « Je me lâche dedans », « J'ai été aspiré par le trou noir »

* Etablir un lien avec Pippo Delbono.

Christian Giriat : « j'attends le prochain [metteur en scène] qui va me déplacer », « Castellucci c'est l'essence même du théâtre » ; « le plus crédible sur la question de l'archaïsme, les origines du théâtre »

* « impression d'avoir été renvoyée à mon propre corps », « j'ai l'impression de ne pas comprendre ce que je dis », « il le dit souvent : « c'est le corps du spectateur qui

compte » »

Christian Giriat : « c'est quand on emmène quelque chose de l'extérieur qu'on sait qu'on est au théâtre » « Une spectacle qui nous fait penser différemment » « Pose des questions sur notre rôle de spectateur »

« Maximum d'effet et simplicité extrême »

Travail sur la Matrice sans préparation,
à part : le théâtre est une initiation à l'altérité et à la complémentarité

Travail sur le continuum : « laissez faire », « comment je passe d'une position à une autre », « donne toi la liberté », « d'abord le geste ensuite le texte », « ne jugez pas », « ne vous censurez pas »

Présentation du travail en l'état :

Christian Giriat : « vous initiez quelque chose mais vous avez du mal à le finir », « jusqu'à la dernière miette du geste », « comment on crée dans la continuité, de là naît la qualité »

« Une chose est importante dans le spectacle de Castellucci, c'est la continuité »

« On ne voit plus le détail, on voit le flux »

Cercle = forme parfaite

« Celui qui arrive derrière moi c'est aussi moi »

Singulier et tout en même temps

« Quand vous avez des appuis, vous les avez dès le départ »

« On se tient à la forme initiale, et on varie autour »

« C'est ce qu'il y a de plus simple, et on se rend compte que c'est ce qu'il y a de plus compliqué »

« Les choses les plus simples, les plus petites, sont les plus compliquées à faire »

Ronde de Castellucci : fonctionne pas, les élèves ne sont pas ensemble

« C'est quoi l'essence du mouvement ? / L'impulse »

Vis-à-vis des danseurs, « nous on est anecdotiques »

Notion de « pulsion originelle à l'intérieur de nous », référence explicite au travail d'Oida

Retours des groupes les uns sur les autres :

Christian Giriat constate un manque de vocabulaire pour décrire les **qualités** du mouvement : sec, fluide, discontinu, changement de plan, netteté, précision, ...

Question de l'expression du corps et de la voix :

« Comment on joint deux qualités ? » « Comment la parole nourrit le geste et vice versa ? »

Un élève sent qu'il a besoin d'une préparation, de « deux heures de training », sinon il est perdu au plateau

Discussion pendant la pause : importance de redécouvrir des mouvements fondamentaux : la marche, la nage, ... Mais attention, ce n'est pas le culturel qui compte

Proposition de deux élèves sur un extrait de *Et jamais nous ne serons séparés* de Fosse :

« Comment vous l'avez ressenti ? par rapport à ce que vous projetiez ? par rapport à vos appuis dans la langue ? »

Jon Fosse est une écriture très compliquée

Un élève dit : « on ne sait plus si les choses qui entourent [le personnage de la femme] existent ou pas »

Ils reprennent le texte très précisément, en portant notamment leur attention sur les didascalies :

« Ne pas penser qu'il y a une projection, parce que c'est très stérilisant »

« On parle de **couleurs** avec Jon Fosse » : « légèrement en colère », ...

« Il faut qu'il y ait un sourire intérieur »

Jon Fosse : 800 manières de l'interpréter, 2000 pour le spectateur de l'entendre

« Faut aller chercher la nature colorée des choses »

« Avec Jon Fosse, on joue les choses, on joue leurs contraires, on joue tout en même temps »

Observations du 17 avril

Toute référence au fonctionnement du CDN a été ôtée.

Séance de deux heures consacrée à la préparation de la journée portes ouvertes :

Certains proposent de sélectionner quelques uns de leurs textes et de les mettre en scène, d'autres de proposer des mises en lecture avec un travail de composition. Mais :

« Vous ne faites pas un spectacle, ce n'est pas l'objectif »

« Est-ce qu'on dit qu'on montre un exercice ou est-ce qu'on montre un plateau d'interprétation ? »

« Jamais le spectaculaire n'empiétera sur le temps de travaux »

« Tu veux faire travailler le public ? à partir du moment où on est en art, c'est nous qui décidons. »

Que tout le monde donne une idée, « que votre avis s'inscrive dans nos neurones »

Idées d'inviter le public sur scène, de jouer avec les lumières, l'espace et la vidéo.

Christian Giriat : « On a ouvert les capteurs, on a ouvert les portes, je serais assez pour faire cette recherche là »

Un élève : « comment utiliser le corps dans le noir ? »

Christian Giriat : « on pourrait faire un laboratoire du sensible »

« une parole peut être tactile »

« raconter une histoire par tous les moyens que l'on a »

« Comment ramener nos matériaux pour faire une composition »

Lorsque Christian crée : « je mets en place un jardin : des sens, des matières, un dispositif », « quand on a la matière, on commence à placer des motifs »

Agamben : *Qu'est-ce que le contemporain ?* aux éditions Rivages

« il ne faut pas se laisser aveugler »

« être contemporain c'est ne pas se laisser aveugler par les lumières du présent, ne pas oublier l'obscurité »

« il ne faut pas avoir peur de passer d'un extrême à l'autre »

Question de l'énergie : comment la faire sentir par le public ?

Possibilité d'avoir une caméra et de projeter des choses : sur le mur, sur le corps ..

De la superincarnation corporelle à la superincarnation numérique

Question de leurs textes : « Comment on les présente ? » « Il faut le prendre dramaturgiquement » « Qu'est-ce qu'une lecture d'auteur offre de plus ? »

« Il faut maintenant que nous nous racontions une histoire »

« Tout ce qui a été créé peut faire sens »

« ça va être une joie »

« on se laisse réfléchir »

Il faut une forme « simple et efficace », « qui donne envie de créer »

« Quand on aura mis le cœur, on mettra les poumons, le bassin, etc. »

Lecture de textes par les élèves-auteurs

« Qu'est-ce que tu éprouves quand tu lis ton texte ? Est-ce que c'est différent de lire son texte ? Honnêtement »

« ça facilite ? » ou « ça rend plus difficile quelque chose ? »

« qu'est-ce qui est en jeu dans la lecture d'auteur ? »

« cette relation à l'écriture touche quelque chose de très intime »

« qu'est-ce que tu veux révéler ? en quoi ce texte là aurait une vertu théâtrale ? »

« vous êtes aussi en position d'auteur »

« **moi je crois en la matière** »

Mots-clés :

Yoshi Oida, Christian Giritat, acteur, training, mouvement, unification, metakinesis

Résumé :

L'art de l'acteur, pour Yoshi Oida et Christian Giritat, est un art de l'unification : l'unification de l'acteur avec lui-même tout d'abord, c'est-à-dire de son corps et de son esprit, puis de son organisme (corps-esprit) avec l'environnement. Ce travail s'effectue au cours d'un training construit sur les notions de libération et de restitution des potentialités. La représentation théâtrale sera quant à elle l'espace-temps au cours duquel l'acteur, par le biais de mouvements « symboliques », devra unifier les spectateurs entre eux et avec leur environnement, c'est-à-dire le monde. Ceci s'explique par l'idée, aux accents infiniment taoïstes chez Oida, que l'être humain est un microcosme de l'Univers. Par conséquent, si les mouvements de l'acteur parviennent à restituer une certaine qualité intrinsèque de l'Univers, ils viendront éveiller une mémoire profonde du spectateur, et lui faire (re ?)-découvrir une sensation d'appartenance à l'humanité, ainsi qu'à l'Univers. Physiquement, nous expliquerons ce phénomène par les recherches se rapportant au concept de *metakinesis*, élaboré par John Martin, ainsi qu'aux découvertes concernant le fonctionnement des neurones miroirs.