



HAL
open science

Le Corps qui pense, l'esprit qui danse - l'acteur dans sa quête de l'unité perdue

Sirlei Alaniz

► **To cite this version:**

Sirlei Alaniz. Le Corps qui pense, l'esprit qui danse - l'acteur dans sa quête de l'unité perdue. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2014. Français. NNT : 2014PA030082 . tel-02118634

HAL Id: tel-02118634

<https://theses.hal.science/tel-02118634>

Submitted on 3 May 2019

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.

UNIVERSITE DE LA SORBONNE NOUVELLE PARIS III
ECOLE DOCTORALE 267 - ARTS ET MEDIAS
UFR D'ETUDES THEATRALES

DOCTORAT

Sirlei Alaniz

Leela Alaniz

Le Corps qui pense, l'esprit qui danse – l'acteur dans sa quête de l'unité perdue

Thèse dirigée par Monsieur Georges BANU

Présentée et soutenue publiquement le 13 octobre 2014
Université la Sorbonne Nouvelle Paris
Devant un jury composé de:

Monsieur Georges BANU (Professeur émérite Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

Madame Monique BORI (Professeur émérite Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

Madame Katia LEGERET (Professeur Université Paris 8 Saint-Denis)

Monsieur Jean-François DUSIGNE (Professeur Université Paris 8 Saint-Denis)

Monsieur Gilberto ICLE (Professeur Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brésil)

Monsieur Serge TROUDE (Expert extérieur – Président de l'Institut Gurdjieff, Paris)

RÉSUMÉ

Cette étude aborde le thème de la quête de vérité menée par l'acteur. Partant du « paradoxe de l'acteur » qui met en lumière la tension qui se joue entre Forme et Spontanéité, ainsi que sa difficulté à être simultanément artiste et œuvre d'art. Or une recherche comparative sur le théâtre Occidental/Oriental, et d'autres sources telles que les pensées de Georges Gurdjieff et de François Delsarte nous ont conduit à considérer le travail du comédien d'un point de vue trinitaire, en prenant en compte les trois éléments essentiels que sont son corps, son émotion et son esprit. La quête de vérité que mène l'acteur tout au long de sa vie doit s'enraciner dans une compréhension de sa propre nature trinitaire et d'un éventuel manque d'harmonie qui peut résulter dans des comportements automatiques et stéréotypés. Cette vision nous a servi de base pour mener une étude de la pensée de certains grands réformateurs du théâtre du XXe siècle. Ainsi, les méthodes de Jerzy Grotowski et d'Etienne Decroux sont analysées à partir des approches de l'organicité et de l'artificialité selon la perspective de Grotowski. Notre but est de trouver une possible complémentarité entre les travaux de ces deux investigateurs, dans la quête de l'équilibre du trinôme corps-émotion-esprit. Finalement, l'acteur doit cultiver simultanément ses trois centres pour unifier le créateur, l'artisan et la matière de son œuvre, et retrouver ainsi sa vraie Présence sur scène.

SUMMARY

This study begins with the actor's quest for truth. Starting from the « actor's paradox » which shines light on the tension that plays between Form and Spontaneity, and the difficulty of being simultaneously artist and work of art. A comparative research of Occidental/Oriental theatre, and other sources such as the thoughts of George Gurdjieff and François Delsarte led us to consider the work of the actor from the point of Trinitarian view, taking into account the three essential elements that are his body, his emotion and his mind. The quest for the truth that drives the actor has to begin with the comprehension of his own nature of this human trinity; before the understanding of its fragmentation, that is, the lack of harmony that can exist between these three principle functions and the danger of falling into automatic and stereotypic behaviors and reactions. This study allows us to observe the thought of certain great theatre reformers of the 20th century. Therefore, methods of Jerzy Grotowski and Etienne Decroux are analyzed using approaches of organicity and artificiality from the perspective of Grotowski. Our objective is to find a possible complementarity between the works of these two researchers in the quest for balance of the trinity body/emotion/intellect. Finally, the actor must simultaneously cultivate the three centers in order to unify the creator, the artisan and the matter of his work, and find his true presence on stage.

| | |
|--|------------|
| INTRODUCTION | 6 |
| <i>Les Chercheurs de Vérité</i> | |
| | |
| CHAPITRE 1 | |
| L'ACTEUR – DE LA MACHINE À L'OBJET D'ART | 20 |
| 1.1 L'Homme / l'acteur – Le paradoxe d'être l'artiste et l'œuvre d'art à la fois | 20 |
| 1.2 <i>L'Homme machine</i> ou l'impossibilité de créer – l'approche gurdjévienne | 25 |
| 1.2.1 Le corps – véhicule et empêchement | 34 |
| 1.2.2 <i>La voiture hippomobile</i> | 43 |
| 1.2.3 <i>L'Identification</i> | 49 |
| 1.2.4 Le fonctionnement des centres – Intellectuel – émotionnel – moteur | 61 |
| 1.3 <i>L'Homme, OBJET de l'Art</i> – l'approche delkartienne | 67 |
| 1.3.1 François Delsarte – du chant au geste et vice-versa | 71 |
| 1.3.2 Triade ou Trinité - de la tri-unité vers l'unité | 84 |
| 1.3.3 Le principe de trinité delkartienne – Lumière et énigme..... | 89 |
| 1.3.4 Les trinités de la trinité corporelle | 99 |
| 1.3.5 Le jeu des forces et le point d'équilibre | 103 |
| | |
| CHAPITRE 2 | |
| L'ACTEUR – DIFFERENTES APPROCHES SUR LA RELATION CORPS-EMOTION-ESPRIT | 124 |
| 2.1 De l'Émotion aux actions physiques – Une Vérité unilatérale | 125 |
| 2.2 Des Actions physiques à l'émotion – Où est l'émotion ? | 139 |
| 2.3 L'Intelligence et l'imagination – Corps suggéré ? Cœur évoqué ?..... | 151 |
| 2.3.1 Des héritages confidentiels..... | 166 |
| 2.3.2 De la nécessité d'un entraînement régulier et méthodique chez l'acteur ... | 169 |
| 2.4 Héritages – des disciples et des traîtres | 185 |
| 2.5 Le « Nouvel acteur » – la lutte contre le cabotinage | 193 |
| 2.6 L'art de l'acteur – « où est son pied-à-terre ? » | 204 |

CHAPITRE 3

| | |
|--|------------|
| L'ACTEUR ENTRE L'ORGANICITÉ ET L'ARTIFICIALITÉ | 217 |
| 3.1 Approche <i>organique</i> du travail de l'acteur | 220 |
| 3.1.1 La Réappropriation de l'instinct | 226 |
| L'essence dans la perspective de l'acteur | |
| 3.1.2 La Qualité dans la verticalité | 242 |
| 3.1.3 L' <i>Artificialité</i> de l' <i>organicité</i> – la tension créative entre les opposés | 247 |
| 3.2 Approche <i>artificielle</i> du travail de l'acteur | 253 |
| 3.2.1 Le mime corporel d'Etienne Decroux et la perspective grotowskienne d' <i>artificialité</i> | 255 |
| Bref regard sur le parcours de Decroux en relation à une possible influence du théâtre traditionnel asiatique | |
| Zeami et Decroux | |
| 3.2.2. Les points principaux qui caractérisent l'approche <i>artificielle</i> , vus par la perspective de Grotowski | 269 |
| a – La Recherche de l'expressivité | 270 |
| b – La Transmission de père en fils | 284 |
| c – La Prédominance des codes et de positions | 298 |
| d – L'Absence d'engagement émotionnel | 319 |
| 3.2.3. L' <i>Organicité</i> de l' <i>artificialité</i> du mime corporel – la vie toujours renouvelée..... | 325 |
| a – La Notion de <i>Dynamo-rythme</i> | 330 |
| b – La Notion de <i>Contrepoids</i> | 354 |
| 3.3 <i>Présence/Absence</i> – Le Maître intérieur ou la quête de l'équilibre parfait..... | 360 |
| 3.3.1 Présence scénique x présence ordinaire | 363 |
| 3.3.2 <i>Présence/Absence</i> | 374 |
| CONCLUSION..... | 395 |
| BIBLIOGRAPHIE | 402 |
| ANNEXES | 413 |

REMERCIEMENTS

À l'heure de conclure ce travail, mes pensées se tournent vers tous ceux qui m'ont soutenue et encouragée pendant ces années.

J'adresse tout d'abord ma profonde gratitude à mon directeur de recherche, Professeur Georges Banu qui m'a accordé sa confiance en acceptant de suivre patiemment mon processus de recherche. Je suis heureuse et fière qu'il ait accepté de diriger cette thèse.

Je tiens à exprimer mes remerciements à Thomas Leabhart, mon professeur en Californie, qui m'a transmis l'art qu'il avait lui-même appris d'Etienne Decroux à Paris. Je suis infiniment reconnaissante de son encouragement depuis le premier jour de cours jusqu'à maintenant. Mes remerciements s'étendent à Sally Leabhart pour ses nombreux enseignements de travail corporel qu'elle transmet toujours avec un regard bienveillant.

Je remercie du fond de mon cœur Diana Trujillo, la personne qui m'a accompagnée dans le processus de corrections de cette thèse, nécessitant de mieux comprendre les multiples nuances de la langue française.

Je voudrais également remercier mon frère et camarade Won Kim, nous nous avons mis dans ce voyage pour toujours transformer « l'ordinaire en extraordinaire ». Merci pour me donner des coups de pied quand je perds mes forces.

Je veux exprimer ma gratitude à Evania Reichert et Sergio Veleda pour leur soutien sans faille, non seulement pour l'accomplissement de ce travail, mais pour leur support d'une vie ; à Caiano Veleda pour les très beaux dessins et sa générosité.

Cette thèse n'est pas seulement le fruit de mes efforts: il n'y aurait pas de résultat sans les rencontres qui se sont fait dans ce parcours. C'est pour cela que je tiens à remercier à :

- Monsieur Serge Troude, Président de l'Institut Gurdjieff que pour sa générosité, sa belle énergie et ses très bons conseils ; Sasitharan Thirunalan, directeur de l'Intercultural Theatre Institute à Singapour, sans son support ce travail n'arriverait pas à sa fin ;

- tous mes amies qui m'ont aidé en distincts moments : Christina Komi, Ligia Brock, Maria Elisa Froes et Maria Elise Bernd.

- tous nos élèves en France, au Brésil, à Singapour ou n'importe où vous y êtes, je suis vraiment reconnaissable de la collaboration de travail, lequel m'a possibilité la théorisation de notre pratique.

- et bien sûr, mon grand merci à ma famille.

INTRODUCTION

Les Chercheurs de Vérité

« À partir du moment où un homme a senti qu'il se devait d'aller au fond des choses, qu'il ne pouvait plus se limiter à vivre seulement comme le lui demande le monde ordinaire, et qu'une question se pose sur ce qu'il est lui-même et sur le sens de sa propre vie, la manière dont cet homme cherche et celle selon laquelle il se pose cette question peuvent prendre au début des formes très diverses. Mais finalement, au-delà des aspects partiels qui apparaissent seuls d'abord, n'y a-t-il pas dans ce domaine une seule recherche : celle de savoir, derrière les apparences, ce qui est vrai ; et tout homme qui se pose une question de cette sorte n'est-il pas, en définitive, essentiellement un chercheur de vérité?¹ »

Cette thèse se centre sur le travail de l'acteur et plus précisément sur le paradoxe que représente ce dernier le fait d'être à la fois l'artiste et l'œuvre d'art. Cette position l'oblige d'une part à se confronter à la difficile tâche de ne pas s'identifier avec son œuvre, problème qui apparaît s'il ne parvient pas à garder une distance suffisante avec son œuvre, et d'autre part, à ne pas tomber dans une mécanisation ou un exercice simplement technique de son art s'il s'en distancie trop. Par ce biais et plus généralement, cette thèse examine la quête de vérité qui mène chaque acteur tout au long de sa vie dans l'exercice de son art.

La nécessité métaphysique qui pousse un homme à se connaître lui-même est, et doit être présente chez le vrai artiste. Ce dernier est toujours en quête de sens et, au bout du compte, il recherche la vérité dans son travail.

La vie de l'homme a deux dimensions ; l'une personnelle au sein de laquelle se trouvent ses rapports avec la vie ordinaire, concrète, sociale, où l'occupation et la productivité ont une place considérable; et l'autre, qui est tournée vers l'intériorité, dont les valeurs sont liées au développement humain, et dont les puissances originales sont en rapport avec une ouverture à ce que nous pourrions appeler le Mystère. Le vrai artiste, celui qui ne fait pas de son art une marchandise, mais une voie d'évolution, considère, en plus du côté pragmatique et extérieur de son travail, son côté plus intérieur et, de ce fait, sa dimension spirituelle. Cette dernière étant bien entendu considérée en dehors de tout

¹ Jean Vaysse, *Vers l'Eveil à soi-même*, Paris, Tchou éd., 1973, p. 12.

contexte religieux, sans dogmes et guidée par une compréhension claire issue d'une pensée profonde.

Pour qu'il soit définitivement un vrai artiste, il ne suffit pas à l'acteur de connaître et de développer ses potentiels artistiques. En plus d'apprendre à maîtriser les techniques de son art, c'est-à-dire les outils de sa création et de sa communication, il doit se poser la question du sujet (lui-même) qui crée, de ce qu'il veut créer et des raisons pour lesquelles il crée. Pour cela, un travail sur soi doit avoir lieu constamment. En effet, nous soutenons que la création d'une œuvre n'est pas un exercice dû au hasard, ou l'aboutissement de l'apprentissage d'une technique. C'est au contraire un long cheminement provoqué par une quête permanente de l'artiste face à lui-même, face au monde et à son art, et jalonné de questionnements. En définitive, la pratique doit aller de pair avec une éthique.

Vers une conception tripolaire/ trinitaire de l'art de l'acteur

Depuis Diderot, l'art de l'acteur a été considéré sous l'angle d'une contradiction entre la Forme et la Spontanéité. Dans notre étude, nous ne chercherons pas de réponses relatives à l'art de l'acteur à partir d'une dualité, mais plutôt d'une trinité, à savoir le corps, l'émotion et l'esprit de l'acteur. Considérant que ces trois éléments sont le fondement non seulement de l'acteur mais aussi de l'homme, nous supposons qu'à travers la conscience et la maîtrise de ces trois principes il est possible à l'acteur de trouver un équilibre dans l'exercice de son art. En effet, lorsqu'il est en pleine possession de lui-même, ce dernier peut atteindre un état créatif plutôt que rechercher l'imitation ; et il accède ainsi à une Présence plus intense que celle qu'il a dans la vie ordinaire. Nous définirons la Présence comme un état d'être, qui varie selon le développement de plusieurs aspects de l'ensemble de l'être : son attention, sa conscience et sa volonté, c'est-à-dire que dans le cas de l'acteur, plus haut sera son niveau d'attention, de conscience et de volonté, plus grande sera sa Présence². Néanmoins, pour arriver à ses buts, l'acteur doit tout d'abord se connaître lui-même, être conscient de ses capacités et de ses déficiences, de ses excès et de ses manques par rapport à ce qu'il possède au même titre que tout homme, c'est-à-dire son corps, ses émotions et son intelligence.

² Cela est issu de la pensée de Georges Ivanovitch Gurdjieff, à qui nous allons nous référer prochainement, et qui n'a pas développé un travail dirigé vers l'acteur, mais vers une possible évolution de l'homme.

L'expression *travail sur soi* est présente chez Stanislavski et chez Grotowski, mais aussi chez Gurdjieff, pour exprimer la nécessité que ressent l'homme/l'acteur qui suit la voie du renouvellement, d'une évolution. Dans ce même registre qui exprime le fait pour l'homme d'être conscient de sa propre existence, François Delsarte³ utilise l'expression *observateur silencieux*. Ces expressions trouvent une résonance dans l'aphorisme de Socrate *connais-toi toi-même*, dans lequel il apparaît que la sincérité envers soi-même est la condition première pour tous ceux qui cherchent la vérité.

La quête de vérité s'est révélée être la raison d'exister de certaines personnes, certes pas uniquement des artistes, mais ces derniers sont finalement ceux qui ont laissé des traces de leurs enseignements, traces orales pour la plupart mais aussi écrites lorsqu'eux-mêmes ou leurs élèves ont publié des livres. Ces enseignements subsistent toujours et nous ont été transmis bien que certains aient été oubliés pendant des périodes plus ou moins longues après la disparition du Maître, comme ce fut le cas du système de François Delsarte.

Si dans la pensée occidentale toute évolution est le résultat d'un antagonisme de deux forces qui par la suite produira un phénomène – par exemple l'électricité avec un pôle positif et un pôle négatif – la pensée orientale utilise le concept de triangle pour présenter la réalité : c'est-à-dire qu'en plus des deux pôles antagonistes en présence, une troisième force apparaît pour harmoniser ou pour neutraliser les deux autres en opposition. On retrouve aussi cette notion trinitaire d'*unification* dans la formation de certains acteurs orientaux en opposition à la notion dualiste de conflit toujours enseignée aux acteurs occidentaux.

La division Orient/Occident, plus que géographique, est culturelle. Elle est donc très complexe et difficile à analyser. Selon Grotowski les frontières Orient/Occident « sont toujours mouvantes, des exceptions s'ouvrent, des analogies s'ouvrent »⁴. Néanmoins, l'Orient et l'Occident offrent deux visions essentielles et complémentaires pour ceux qui cherchent à élargir leur perception du monde.

³ François Delsarte, dont le système sera analysé bientôt, a travaillé dans le but de trouver l'unité de l'homme en tant qu'artiste.

⁴ Jerzy Grotowski, « Orient / Occident », *Confluences, Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains, Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld*, texte établi d'après la conférence donnée à l'Université de Rome, Istituto dello Spettacolo, Séminaire sur l'Orient et l'Occident. 24 septembre 1984. Publié in sous la direction de Patrice Pavis, Saint-Cyr l'école, Petit bricoleur de Bois-Robert, sans date.

En Occident, depuis le début du XXe siècle, le regard des artistes de théâtre s'est tourné de plus en plus vers certaines formes de théâtre oriental. Cela s'est avéré nécessaire afin de trouver un enseignement capable de s'éloigner du réalisme qui était alors dominant, et dont le psychologisme et l'identification font partie. Certains, comme Meyerhold, cherchaient à créer un théâtre plus symbolique ; d'autres, comme Bertolt Brecht, voulaient s'éloigner du réalisme dans le but de parvenir à établir une *distanciation* pour éviter que le spectateur ne s'identifie pas avec le personnage afin que ce premier puisse avoir un discernement critique pendant le spectacle ; d'autres enfin, comme Antonin Artaud étaient en quête d'une transcendance. Dans son livre *Le Théâtre et son double* il oppose le théâtre occidental – à *tendances psychologiques* – au théâtre oriental – à *tendances métaphysiques* – et c'est dans ce dernier qu'il voit la possibilité de tirer « les conséquences poétiques extrêmes des moyens de réalisation » et cela veut dire « faire [de] la métaphysique »⁵.

Outre la recherche en relation au travail de l'acteur basée sur la comparaison du théâtre Occidental/Oriental, les investigations de cette thèse utilisent d'autres sources très importantes, comme par exemple les pensées et les pratiques de deux *chercheurs de vérité*⁶, Georges Ivanovitch Gurdjieff (1877-1949)⁷, et François Delsarte (1811-1871).

Le premier, Gurdjieff, né à Alexandropol, - aujourd'hui Gyumri en Arménie -, était chercheur et enseignant d'une méthode non doctrinale appelée la *4^{ème} Voie*⁸. Notre intérêt pour le travail de Gurdjieff réside justement dans sa profonde connaissance des pratiques rituelles orientales en vue du développement de la Présence, et ensuite de son envie de les développer et les adapter afin qu'elles servent à l'homme contemporain. Selon Jean Néaumat⁹ « Gurdjieff a transcrit la connaissance et l'expérience qu'il avait acquises en

⁵ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 66.

⁶ *Chercheurs de vérité* est une expression utilisée par Gurdjieff dans sa jeunesse pour désigner le groupe auquel il faisait partie et qui réalisait des expéditions à la recherche des connaissances cachées. Nous reviendrons sur ce thème dans le premier chapitre.

⁷ La méthode de Gurdjieff est issue de ses investigations approfondies dans les traditions anciennes et contemporaines en vue de l'évolution humaine. Son enseignement était théorique et pratique, entre autres à travers les *Mouvements* et la musique. Il s'appelait lui-même *professeur de mouvement*.

⁸ La *4^{ème} voie* est un terme créé par Gurdjieff pour désigner le travail synchronique sur les trois centres fondamentaux (physique, émotionnel et intellectuel) qui constituent l'homme. Gurdjieff a vu que les trois grandes voies initiatiques traditionnelles ont toutes le même objectif, celui d'aboutir à la faculté autonome, la liberté intérieure, cependant, à son avis elles sont incomplètes. Chaque voie se concentre sur le travail spécifique d'un centre : la *voie du Fakir*, c'est le travail avec le corps physique ; la *voie du Moine* c'est la voie du travail sur les émotions, sur le sacrifice, sur la foi ; la *voie du Yogi* c'est le travail sur le centre intellectuel. La *4^{ème} voie* c'est la voie qui travaille sur la recherche de l'harmonie de ces trois premières.

⁹ Jean Néaumat, auteur de œuvres telles que *René Daumal et l'ésotérisme* (1976) ; avec John Godolphin Bennett, *Les Maîtres de sagesse* (1979) ; traducteur de plusieurs œuvre d'Idries Shah ; il collabore avec la

Orient en un langage accessible à l'homme occidental du vingtième siècle. »¹⁰

Parallèlement, nous reprenons la pensée et les recherches de François Delsarte¹¹, chanteur, orateur et enseignant français, qui a laissé un vaste matériel de recherche afin que l'artiste puisse avoir accès à une harmonie entre trois importantes composantes de l'homme, à savoir le corps, l'émotion et l'intellect. Delsarte parlait respectivement de *Vie*, d'*Âme* et d'*Esprit*. Selon lui, à partir de la connaissance et de l'équilibre de ces trois composantes, l'artiste est capable de devenir lui-même la liaison entre le monde concret et le monde divin. Delsarte, tout comme Gurdjieff, était un *chercheur de vérité*, il cherchait « la vérité organique de l'art »¹². Son travail, d'une valeur inestimable, a été presque complètement oublié en Europe après sa disparition en 1871¹³ et l'étude de son système a été indispensable pour l'élaboration de cette thèse.

De la même façon que Delsarte, la recherche de Gurdjieff s'articule autour de ces trois principaux centres de l'homme dont le rapport harmonique est, à son avis, essentiel pour produire l'état de Présence.

Considérant la quête et la transmission du travail de ces deux chercheurs, nous avons estimé que leurs pensées et les pratiques approfondies qu'ils ont transmises et enseignées sont des procédés fondamentaux à considérer dans la formation et l'évolution du travail de l'acteur si l'on considère une perspective nouvelle qui souhaite combiner des

Revue 3^e millénaire, Fontenoy, France.

¹⁰ Jean Néaumet, « Les sources de l'enseignement de Gurdjieff », *Revue 3^e millénaire*, Fontenoy, Revue Question De. N° 23. Mars-Avril 1978. Disponible sur : <http://www.revue3emillenaire.com/blog/les-sources-de-lenseignement-de-gurdjieff-par-jean-neaumet>.

¹¹ Le système de Delsarte est issu des recherches en lui-même à partir de sa perte de voix en tant que chanteur. Il s'inspire de la Trinité Chrétienne (Père/Fils/Saint-Esprit) pour trouver la notion consubstantielle de trinité dans l'homme (vie-âme-esprit ou corps-émotion-intellect). Il trouve aussi ses inspirations dans la *Table d'Émeraude* : « Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas » Un texte très court anciennement attribué à Hermès Trismégiste.

¹² Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, Paris, éd. IPMC, 1992, Introduction, p. XVII.

¹³ Delsarte a travaillé en France pendant presque 40 ans, où la reconnaissance de son travail était établie. Après sa mort il sera peu à peu oublié. Sauf par la publication de trois de ses anciens élèves français, à savoir l'Abbé Delaumosne (?-1897), *Pratique de l'art oratoire de Delsarte*, Paris, Joseph Albanel, 1874, 181 p. ; Angélique Arnaud (1799–1884) *François Del Sarte : ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode*, Paris, Librairie Charles Delagrave, 1882, 258 p. ; et Alfred-Auguste Giraudet (1845-1911), *Mimique, Physionomie et Gestes. Méthode Pratique D'après le système de François Del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*, Paris, Ancienne Maison Quantin, Librairies, Imprimeries Réunies, 1895, 128 p. Delsarte, lui-même, en dehors de ses manuscrits n'a laissé aucune publication ou registre écrit officiellement de son système de travail, qui était transmis oralement. Curieusement, c'est aux États-Unis que son nom et sa méthode seront connus après sa disparition en 1871. Actuellement, l'un des documents plus importants sur Delsarte est la thèse de Doctorat de Frank Waïlle intitulée *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1971). Des interactions dynamiques*, Lille, ANRT, 2011, 3 volumes (522 + 513 + 213 pages).

horizons différents, où l'Orient et l'Occident se côtoieraient.

En Occident, au XIXe siècle, l'acteur portait son attention sur un travail intellectuel, principalement sur le texte écrit et la recherche de l'émotion juste, alors que son corps n'avait pas encore d'importance en tant qu'élément artistique. En revanche, au cours du XXe siècle, émerge un nouveau regard sur la place du corps et par conséquent celle-ci changera considérablement. Plusieurs approches sont apparues, à commencer par la *Biomécanique* de Meyerhold, suivie de la *Méthode des Actions physiques* de Stanislavski; les créations artistiques et les écrits de Gordon Craig sur la *Sur-Marionnette* ainsi que les écrits d'Artaud sur l'*Athlète du cœur*; pour arriver aux recherches de l'*organicité* dans ce que Grotowski a appelé la *Voie négative* et l'*Art comme véhicule*; et finalement au *mime corporel* d'Étienne Decroux.

Aujourd'hui, au XXIe siècle, la création artistique dans le champ du spectacle vivant présente des acteurs/danseurs/circassiens/mimes qui ont atteint un très haut niveau corporel, jamais vu auparavant. Nous sommes arrivés au sommet de la virtuosité corporelle, et cependant la plupart de ces spectacles sont vides de sens, d'humanité, parfois très ennuyeux, à cause d'un rythme frénétique et mécanique à la fois. Où sont passées la pensée et l'émotion dans ces créations? Que pensent, que ressentent ces acteurs corporels à l'instant où ils se trouvent devant un public, ou même avant, pendant le processus de la création? Et le public, que peut-il ressentir ou penser face à ces acteurs?

Selon Yoshi Oida, l'acteur doit travailler sa dimension intérieure en plus de la forme de son travail, sans quoi tout se passe comme s'il avait « construit une belle 'boîte' mais sans rien à l'intérieur » et donc le « public ne sera pas ému, puisque la boîte ne contient rien d'intéressant »¹⁴. Si lors d'une création l'attention est portée à l'excès sur l'aspect physique de l'œuvre et si, de ce fait, l'aspect psychique (mental/émotionnel) est laissé de côté, il en résulte de belles performances plastiques mais qui restent souvent superficielles. Par ailleurs, et comme par opposition, le théâtre de texte continue dans la plupart des compagnies à ignorer les potentiels corporels et vocaux des acteurs et à les laisser inexplorés. Dans ces compagnies, les acteurs changent de personnages, de costumes, et les scénographies où ils jouent, cependant ils gardent toujours leurs corps et voix quotidiens. N'ayant pas pris le temps de connaître et de développer en profondeur ces

¹⁴ Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 96.

éléments matériels du jeu, ces acteurs tombent souvent dans la caricature quand ils essaient d'aller au-delà des conditions auxquelles ils sont habitués. À ce propos, Yoshi Oida, déclare que si l'acteur porte uniquement son attention sur l'intériorité du jeu, sans avoir développé une technique pour la structure, la *boîte*, alors si « aucune technique ne vient modeler ma vie intérieure, on ne peut rien voir »¹⁵.

Nous vivons l'émergence de la formation de l'acteur contemporain qui est un être de plus en plus *compartimentalisé*, catégorisé en plusieurs tiroirs. On rencontre par exemple des acteurs physiques, des acteurs chanteurs, des acteurs réalistes, des acteurs danseurs, des acteurs mimes, etc. Il s'agit toujours de spécialités qui, souvent, cachent des formations superficielles, puisqu'elles n'enseignent que certains éléments qui peuvent être utilisés, comme des boîtes à outils, mais qui n'abordent pas et n'approfondissent pas le vrai travail qui permettrait à l'acteur de devenir un *vrai artiste*¹⁶.

Si Étienne Decroux a dédié presque 60 ans de sa vie à une recherche pour que « l'acteur soit l'instrumentiste de son propre corps »¹⁷, c'est-à-dire pour que l'acteur puisse jouer avec son corps comme un musicien joue avec son instrument, il ne voulait certainement pas que ceux qui apprennent cette technique deviennent des *robots* qui dominent leur corps mais qui sont morts à l'intérieur d'eux-mêmes. Si Jerzy Grotowski a cherché l'impulsion primaire, la naissance de l'action et qu'il a pour cela exploré des exercices organiques où la forme, la précision ou même la signification n'y sont pas recherchés dans une première phase, est-ce que cela veut dire pour autant que l'acteur chez lui doit nécessairement être chaotique et que tout ce qu'il fait doit être exagéré, pour être *organique* ?

Est-il possible que l'acteur trouve une voie pour devenir un vrai artiste, et que ce qu'il fait soit le résultat d'un cheminement et d'une intégration de son corps, de son émotion et de son esprit ?

Dans le **premier chapitre** de cette thèse intitulé « **L'Acteur – de la *machine* à**

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Cette expression est une analogie à l'expression gurdjievienne « Vrai Homme ». Gurdjieff voulait dire par là, l'homme qui est capable de faire quelque chose en ayant un équilibre entre ces trois centres. Archives de l'Institut Gurdjieff, publié avec l'autorisation des éditions Triangle. Bruno de Panafieu Éd., « La Parole de Gurdjieff, Questions et réponses », *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, Paris, 1992, p. 304.

¹⁷ Étienne Decroux, in «An Interview with Decroux», *Mime Journal Number One*, Fayetteville, Arkansas, Thomas Leabhart éd., Mime School Inc., 1974, p. 33.

l'objet de l'art », nous procéderons tout d'abord à l'analyse synthétique du travail de Georges Ivanovitch Gurdjieff par rapport à sa vision de *l'homme machine* ou du manque d'équilibre qui existe dans le trinôme corps-émotion-esprit. Dans cette partie nous nous occuperons également des recherches de Jerzy Grotowski et de Peter Brook des éléments très proches de ceux que Gurdjieff avait identifiés par rapport au travail de l'acteur.

Nous aborderons ensuite le travail de François Delsarte qui a surnommé sa recherche : *l'Homme objet de l'art*. Selon lui l'homme/artiste est le vecteur à travers lequel tous les principes et qualités invisibles et spirituels se manifestent dans le monde matériel. Son approche concerne également la relation du trinôme corps-émotion-esprit.

Ensuite, dans un **deuxième chapitre** intitulé ***L'Acteur – Différentes approches sur la relation corps-émotion-esprit***, nous examinons, à la lumière du système élaboré par Delsarte, le travail des grands réformateurs du théâtre au XXe siècle tels que Stanislavski, Meyerhold, Craig, ainsi que Michael Tchekhov, Copeau, Decroux et Grotowski. Nous mettons en contraste leurs recherches qui, chacune, s'est construite par rapport à une conception spécifique du jeu de l'acteur, mais surtout par rapport au centre (corporel, émotionnel, intellectuel) qui était le plus développé chez chacun de ces praticiens/théoriciens. Nous analyserons alors les rapports possibles de ces théoriciens avec François Delsarte, qu'il s'agisse de rapports implicites ou explicites.

Dans le **troisième chapitre** intitulé « ***L'Acteur entre l'organicité et l'artificialité*** » notre regard se posera sur deux *chercheurs de vérité* contemporains : Jerzy Grotowski et Étienne Decroux. Ce premier se considère lui-même comme un continuateur des investigations de Stanislavski sur la question des actions physiques de l'acteur, alors que le deuxième s'inspire de la pensée de Gordon Craig même s'il a travaillé aux côtés de Jacques Copeau et chez Charles Dullin. Les méthodes de Grotowski et de Decroux seront analysées à partir des approches de *l'organicité* et de *l'artificialité* selon le prisme qu'avait proposé Grotowski. Notre but est de trouver une possible complémentarité entre les travaux de ces deux investigateurs, dans la quête de l'équilibre du trinôme *corps-émotion-esprit*.

Enfin, dans ce dernier chapitre nous allons analyser la question de la Présence scénique de l'acteur à travers de la *Présence-absence*. L'expression *Présence-absence* se réfère à l'état paradoxal de l'homme/acteur quand son attention ne se dirige

particulièrement ni vers son corps, ni vers sa pensée, ni vers son émotion, mais qu'elle est centrée simultanément sur l'ensemble des composantes (*corps/émotion/pensée*), lui permettant ainsi d'atteindre l'équilibre entre les trois. L'homme/acteur est donc complètement présent à l'intérieur de ce trinôme et cependant absent de chacune des composantes prises individuellement. Un tel état est presque impossible à atteindre pour l'acteur occidental.

MÉTHODOLOGIE

L'intérêt de cette thèse, à notre sens, réside principalement dans le parcours pratique que nous avons effectué dans les arts théâtraux, et qui dès son commencement, a soulevé les questions abordées dans cette recherche.

Ce parcours a commencé par un apprentissage du système stanislavskien, dont la recherche fondée sur la « mémoire affective » nous a marquée par sa profondeur et son intensité. Ce chemin s'est poursuivi lorsque nous avons rejoint un groupe de recherche pratique qui suivait la *lignée organique* de Grotowski et de l'Anthropologie Théâtrale d'Eugenio Barba. Parallèlement à notre immersion dans ce groupe de recherche, nous avons mené un travail issu de pratiques gurdjiéviennes. Dès ce moment, nous avons été étonnée par les convergences que nous pouvions identifier entre les pensées gurdjiévienne et grotowskienne. Par la suite, l'occasion d'effectuer une forte immersion dans la technique du mime corporel auprès de Thomas Leabhart s'est présentée. Cette technique, que nous n'avions alors jamais abordée semblait à première vue en complète divergence avec la *lignée organique* et avec l'Anthropologie Théâtrale. Cependant, pendant notre apprentissage dans le groupe des « Souris » – tel était le nom qui avait été donné aux étudiants en mime corporel à l'Université de Pomona en référence aux souris des laboratoires – nous commençais à percevoir de manière plus ou moins consciente des convergences entre notre expérience passée dans *l'organicité* du mouvement, et l'enseignement que nous étions en train de suivre basé sur le système du mime corporel. Ces convergences n'apparaissaient pas dans la méthode, mais dans quelque chose de plus profond, de plus intuitif, quelque chose que nous ne pouvions pas exprimer par les mots. En effet, les citations d'Etienne Decroux que nous transmettait Thomas Leabhart pendant les cours faisait écho à tout notre bagage théâtral d'alors, nous y reconnaissons certains aspects des recherches ou de la pensée de Grotowski et de Barba et en remontant plus loin, de la pensée de Gurdjieff. Pendant les cours, nous ne posions aucune question à propos de l'apprentissage du mime corporel. Nous ressentions le besoin de mettre de côté nos expériences vécues dans la *lignée organique*, dont la recherche se fondait à priori sur les impulsions tout en se détachant de la forme et de l'esthétique que cette impulsion pouvait prendre, pour nous consacrer à suivre le Maître, car il s'agissait d'imiter le plus parfaitement possible ce qu'il nous enseignait. Ainsi comme auparavant, mais par différentes techniques corporelles, il nous fallait dépasser nos limitations qui étaient

nombreuses à plusieurs niveaux : au niveau corporel, mental et émotionnel. Cet apprentissage demandait une grande capacité d'observation et d'acceptation. Cependant, plusieurs questions étaient toujours présentes à notre esprit : Comment arriver à une précision corporelle telle que nous l'observions chez notre Maître, tout en gardant vivante cette forme, comme si nous l'exécutions pour la première fois ? Comment faire jaillir ce flot d'énergie et lui donner les nuances permettant d'aller des mouvements les plus forts aux plus délicats ? Comment garder ce regard pétillant sans être porté par une histoire, sans jouer un personnage ? Où devrions-nous être en ce moment ? Concentrés sur les actions, sur des images ? Nous nous demandions également comment émouvoir le public comme le faisait si bien notre Maître, qui lui était très vigilant et exigeant envers nous : il ne souhaitait pas que nous cherchions consciemment et volontairement à émouvoir le public « Il faut être honnête dans chaque action, il y a une logique dans l'enchaînement des actions qu'il faut suivre. Ne cherchez pas les grandes choses, soyez simples. Les images viennent, observez-les mais ne vous attachez pas à cette image qui vient pour que d'autres encore puissent venir », nous disait Thomas. Dans les moments de recherches personnelles, en l'absence du Maître, animée par le désir de comprendre les apparents antagonismes que nous ressentions entre les différents courants théâtraux, nous nous mettions à pratiquer les mouvements giratoires des *Derviches tourneurs* et à observer le silence qui découlait de cette pratique, ce qui nous valut le regard étonné et méfiant de nos collègues. A cette époque, nous avions l'intuition de correspondances entre tous les courants théâtraux que nous avions expérimentés, mais les résonances nous apparaissaient encore de manière imprécise et embryonnaire.

Ce n'est que plus tard, lorsque nous avons entamé nos recherches pour notre travail de Maîtrise, intitulé *La notion de dynamo-rythme chez Etienne Decroux et ses successeurs*¹⁸, que des similitudes entre Decroux et Grotowski nous sont apparues clairement. Le *dynamo-rythme*, ce terme créé par Decroux désigne l'ensemble des qualités des mouvements corporels, dans leur complexité, qu'elles soient liées à leur dessin ou à leurs parcours, à leur vitesse ou à leur force ainsi qu'à la partie du corps qui réalise ce mouvement, nous apparut alors comme l'*organicité* (terme emprunté à la *lignée organique* de Grotowski) du mime corporel. Le premier pont entre ces courants, à première vue si

¹⁸ Sirlei (Leela) Alaniz, *La Notion de 'dynamo-rythme' chez Étienne Decroux et ses successeurs*, Mémoire de Maîtrise, Saint-Denis, Université Paris VIII Saint-Denis, 2004.

opposés était posé.

Au moment d'entreprendre la recherche pour notre mémoire, dans le souhait d'éviter les dangers d'une interprétation purement subjective, nous avons effectué une recherche détaillée pour retrouver l'origine de la technique du mime corporel. Nous nous sommes basés sur un certain nombre d'écrits d'Etienne Decroux dans un premier temps, mais la technique du mime corporel étant transmise fondamentalement par la voie orale, il nous fallut fabriquer notre matériel de recherche, à travers des enquêtes et des entretiens réalisés auprès de nombreux successeurs de Decroux, aujourd'hui acteurs, metteurs en scène, professeurs ou performers et établis en France, à Londres, en Italie et aux Etats-Unis. Ce riche matériel, réalisé dans ces divers pays nous a servi pour nos recherches de Master ainsi que pour cette thèse. Mes recherches se sont par ailleurs appuyées sur le contenu des publications du *Mime Journal* de Thomas Leabhart, existantes depuis maintenant 40 ans. J'ai aussi utilisé mes notes personnelles prises pendant toutes mes années d'études auprès de lui en Californie et à Paris (1997-2003).

Par la suite, toujours dans le cadre de notre Master, nous avons analysé le « Grand Projet »¹⁹ d'Etienne Decroux, c'est-à-dire le mime corporel, mais à travers un nouveau prisme : en effet, nous avons utilisé la distinction élaborée par Grotowski entre *organicité* et *artificialité*. Le mime corporel d'Etienne Decroux, a d'abord été défini grâce à l'étude de ses différentes sources d'inspiration, puis appréhendé comme un nouvel art de l'acteur jaillissant d'une technique naissante, bouleversant le rapport de ce dernier avec son corps qui devient dès lors essentiel et posant les bases d'un nouveau genre théâtral. Une fois les bases du mime corporel posées, il était nécessaire de les mettre en perspective avec la *lignée organique* de Grotowski et plus précisément avec le système des actions physiques, en introduisant la notion de *dynamo-rythme* et la notion de contrepoids decrousien. Plusieurs éléments se sont révélés être en résonance dans ces deux lignes de travail, mais l'un d'entre eux a particulièrement retenu notre attention, il s'agit de l'état paradoxal de « présence/absence ». Cet état fait référence au détachement que l'acteur doit trouver en étant tout à fait présent à ce qu'il fait, un état d'absence, alors même qu'il réalise ses actions. Nous avons identifié cet état tant chez Decroux que chez Grotowski. C'est à partir

¹⁹ Sirlei (Leela) Alaniz, *Le 'Grand Projet' d'Etienne Decroux – organicité et artificialité – selon la perspective de Jerzy Grotowski*, Mémoire de Master, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2006.

de ce constat que nous avons souhaité commencer les recherches pour cette thèse.

Tout au long de ce parcours académique, nous menions en parallèle un travail pratique en tant que pédagogue et metteur-en-scène, tout au long duquel nous avons eu la possibilité d'observer les acteurs et les élèves qui travaillaient avec nous. Nos recherches se sont approfondies sur les enjeux et l'expérience que traversait cette personne, l'acteur, qui doit devenir une œuvre d'art lorsqu'il se présente en public. Or pour que l'acteur puisse arriver à travailler sur lui-même comme il le ferait pour la matière d'une œuvre d'art, il doit d'abord se connaître en tant que « matière ». C'est donc à travers une immersion dans les pensées de Gurdjieff et de François Delsarte, et à travers une compréhension de leur vision trinitaire de l'homme que nous avons trouvé des réponses à plusieurs questions qui s'étaient posées jusqu'alors.

Beaucoup des recherches ont eu lieu dans les œuvres de Stanislavski, de Gordon Craig et de Meyerhold, toujours d'un point de vue trinitaire.

Nous étions ravies de voir se corroborer des liens entre Etienne Decroux et Gordon Craig (déjà remarqués par ce premier) ; entre Grotowski et Gurdjieff, Grotowski ayant pratiquement lu toute l'œuvre de Gurdjieff²⁰; et d'autres liens comme celui existant entre Gordon Craig et François Delsarte, jamais révélé publiquement par Craig, mais que l'on peut établir par la présence du livre de Geneviève Stebbins *Delsarte System of Expression*²¹, ayant appartenu à Craig et qui se trouve dans les fonds Craig de la Bibliothèque nationale de France, annoté à plusieurs endroits par la main de Craig. Nous avons également apprécié notre recherche sur les liens qui existent entre Stanislavski ou Meyerhold et François Delsarte, bien que ces liens soient peu documentés ; ou même de

²⁰ En 2001, dans une conférence où étaient présents avec Peter Brook : James Moore, l'auteur d'une vaste biographie de Gurdjieff, le professeur Tilo Ulbricht de Grande-Bretagne et Laurence Rosenthal, pianiste et chef d'orchestre, auteur de la musique du film *Rencontres avec des hommes remarquables* que Brook avait réalisé d'après la biographie de Gurdjieff, Peter Brook déclare à propos de ce qui représentait Gurdjieff et comprit à Grotowski :

« Pour de nombreuses personnes, y compris j'imagine toute notre assemblée aujourd'hui, Gurdjieff est la figure qui a le plus compté au XXe siècle, dans la recherche de la vraie compréhension. Et c'est ce que ressentait Grotowski. Il connaissait tous les écrits de Gurdjieff, il connaissait beaucoup de personnes qui étaient directement liées à l'enseignement de Gurdjieff, et reconnaissait que Gurdjieff traitait non seulement du théâtre mais aussi de tous les domaines de la vie. » Cependant il laisse claire du parcours de Grotowski et son originalité : « Mais l'une des choses dont Grotowski se souciait le plus, c'est de la pureté de chaque action, et c'est ainsi qu'il a trace son chemin sans imiter les formes de qui que ce soit. Ce serait donc une grande erreur de croire qu'il ait pu utiliser à ses fins le respect et l'admiration immenses qu'il avait pour Gurdjieff. Non, le travail de Grotowski lui revient exclusivement. » Peter Brook, *Avec Grotowski*, Paris, Actes Sud, 2009, p. 103-104.

²¹ Genevieve Stebbins, *Delsarte System of Oratory*, New York, Edgar S. Werner, (édition 1902), 606 p.

Grotowski avec Delsarte, même si Grotowski a pu déclarer que le travail de Delsarte ne l'avait pas réellement inspiré.

Certaines rencontres ont été très importantes pendant la période de recherche, comme celle faite avec Monsieur Serge Troude, directeur du Gurdjieff Institute de Paris, qui a élucidé plusieurs points importants du travail de Gurdjieff ; le Colloque International sur François Delsarte qui a eu lieu au Centre National de la Danse, à Pantin, en novembre 2011.

L'étude sur François Delsarte a été particulièrement difficile et comprendre son système nous a pris beaucoup de temps. Actuellement, l'un des documents les plus importants sur Delsarte est la thèse de Doctorat de Frank Waille intitulée *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1971). Des interactions dynamiques.*²²

Finalement, le recul nous a permis de voir une grande cohérence non seulement entre tous les chercheurs occidentaux de l'art théâtral, mais également entre le théâtre tel qu'il est enseigné en Orient et en Occident.

²² Frank Waille, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte...*, op. cit.

CHAPITRE 1

L'ACTEUR – DE LA MACHINE À L'OBJET D'ART

Dans ce premier chapitre, nous mettons d'abord en lumière la difficile tâche de l'acteur qui consiste à faire de son corps une œuvre d'art. L'acteur – un être humain qui mène une vie ordinaire – doit cependant être extraordinaire sur scène. Il est très difficile pour lui d'éviter de s'identifier à l'une ou l'autre de ces deux vies.

Nous aborderons les principaux centres de l'homme : physique, émotionnel et intellectuel, et le manque d'unité que l'on peut observer entre eux, à travers l'analyse synthétique du travail de Georges Ivanovitch Gurdjieff et de sa vision de l'*homme machine*. Nous aborderons ce même manque d'harmonie chez l'acteur contemporain à travers les recherches de Jerzy Grotowski et de Peter Brook, très proches à certains égards de celles de Gurdjieff sur le travail de l'acteur.

Ensuite nous aborderons le travail de François Delsarte qui a surnommé sa recherche : l'*Homme objet de l'art*. Selon lui l'homme/artiste est le vecteur à travers lequel tous les principes et toutes les qualités invisibles et spirituelles se manifestent dans le monde matériel. Son approche de l'homme est également construite sur la relation ternaire corps-émotion-esprit. À ce sujet, notre regard se posera sur les possibles rapports de certains réformateurs du théâtre du XXe siècle, tels que Stanislavski et Meyerhold avec Delsarte.

1.1 L'Homme / l'acteur – Le paradoxe d'être l'artiste et l'œuvre d'art à la fois

« L'acteur fait corps avec son œuvre »²³, écrivait Étienne Decroux, pour exprimer la différence fondamentale qu'il y a selon lui entre l'acteur (parlant, mime ou danseur) et les autres artistes dont le corps est « séparé » de leurs œuvres, comme les peintres, les écrivains ou les sculpteurs.

L'acteur n'a pas besoin d'encre, de pâte ou de pierre, il n'a besoin d'aucun autre

²³ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie Théâtrale, 1963, p. 117.

matériel que de son propre corps et de son imagination pour créer son œuvre d'art. L'art de l'acteur est donc a priori plus facile à exercer que les autres arts. Cependant, du fait même que la personne est déjà une *œuvre* accomplie, l'art de l'acteur « peut devenir le plus difficile à cause d[e ce] même fait »²⁴.

Il n'est pas nécessaire de dire à quel point cette matière que l'acteur doit travailler pour devenir une œuvre d'art est plus complexe que celles citées précédemment. Elle englobe la matière tangible qu'est le corps physique, peut-être la plus facile à manœuvrer, mais aussi d'autres matières telles que les pensées, les sentiments, les instincts qui y sont toujours présents et en mouvement continu.

La particularité de l'art de l'acteur, l'intangibilité de son travail, qui est principalement un travail sur soi, reste souvent incomprise ou dévalorisée de la part de ceux qui ne voient cet art que de l'extérieur ; et cela a pu influencer grandement la manière dont ont été (et sont encore) perçus les comédiens par la société de leur temps.

Ainsi, la condition d'être de l'acteur qui est homme et œuvre à la fois est évoquée par Robert Abirached dans la préface du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot. Il y parle de la grande responsabilité morale et sociale de l'acteur au moment où, sur scène, il doit « remettre en harmonie le monde par la vertu de la fiction qu'il incarne »²⁵.

Cependant, cette tâche si importante est mise en pratique, selon lui, par « une corporation légère, inconséquente et corrompue, vouée à la misère et au libertinage »²⁶. Si cette image négative des acteurs du XVIII^e siècle peut choquer, on peut noter que la situation en Europe était encore pire avant cela. Pendant des siècles l'Église Catholique considérait les acteurs comme des dissimulateurs maudits, les plaçant dans la même catégorie que les prostituées. Par conséquent, ils étaient excommuniés.

Il se peut que cette problématique de l'acteur, « faire œuvre avec son corps », soit née à Athènes en même temps que le premier acteur occidental, Thespis (coryphée) en 354 av. J.-C., quand il devient le protagoniste en donnant la réplique au chœur dans le *Dithyrambe*²⁷. Jusque-là, coryphée et chœur récitaient et chantaient les histoires des Dieux

²⁴ *Idem*, p. 122.

²⁵ Robert Abirached, « Préface » in Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*, Paris, Gallimard, 1994, p. 21.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Le dithyrambe était à l'origine un hymne religieux chanté par un chœur (coryphée) d'hommes accompagné

et des Héros à la troisième personne, gardant ainsi une distance entre les humains qui récitaient et les Dieux et les Héros dont ils parlaient. À partir de la naissance de ce protagoniste, c'est donc le début de la confusion entre acteur et personnage, l'être humain qui se trouve sur scène au moment de la représentation et celui qui existe dans la fiction, dans la littérature.

Par la suite, le théâtre va peu à peu perdre son caractère sacré pour devenir plus profane et se rapprocher du public avec des personnages inspirés des hommes communs. Malgré la définition de *Mimesis* dans *La Poétique* d'Aristote, qui évoque l'imitation des « actions des hommes » plutôt que leurs caractères psychologiques, le travail de l'acteur va devenir de plus en plus ardu pour incarner le plus fidèlement possible le personnage/rôle qui lui est accordé. Cela est dû au fait que l'acteur doit restituer et donner une dimension psychologique à son jeu. L'expression *travail de l'acteur* est d'ailleurs appropriée, car le mot travail entendu dans son sens étymologique (du latin *tripaliare*) signifie *tourment*, *torture*, ce qui évoque les états dans lesquels les acteurs peuvent se trouver lorsqu'ils *travaillent* sur leurs personnages. L'acteur peut éprouver du tourment ou un sentiment de torture dans le travail, dans la mesure où il doit parcourir un cheminement psychologique particulier, mais souvent sans avoir de recul par rapport à ce qui appartient au personnage et ce qui lui appartient, à lui-même.

Par le biais de ce travail, le comédien donne naissance au processus d'*identification*. Non pas celle du spectateur avec le personnage tragique, afin de provoquer une libération des passions de ce premier, comme dans le phénomène de *Catharsis* dont parle Aristote dans le chapitre VI de sa *Poétique*. Il s'agit de l'identification de l'acteur avec le personnage que lui-même personnifie sur scène. Diderot va s'opposer à ce processus en raison de la perte de contrôle qu'il induit chez l'acteur et ce, à cause de ses propres émotions qu'il doit mobiliser pour recréer le personnage.

L'identification est une particularité très éloignée de la pratique du théâtre en Orient, comme par exemple dans le Théâtre Nô ou l'Opéra de Pékin, où les acteurs ne

d'une danse, adressé à la divinité de Dionysos. « Thespis imagina d'associer au chœur tragique un *réciteur* qui n'en fit pas partie [...] *réciteur* entra dans cette fiction ; il fut censé être un des personnages participant à l'action. Son rôle propre fut de converser avec le chœur, c'est-à-dire, le plus souvent sans doute, de répondre à ses questions par des récits ; d'où son nom de « répondant » ; car tel semble bien avoir été le sens premier du mot *παίκτης* (l'acteur). » A. & M. Croiset, *Manuel d'Histoire de la Littérature grecque*, Paris, Fontemoing & Cte. Ed., 1900, p. 242.

cherchent jamais à interpréter les rôles en y ajoutant des éléments personnels pour *donner vie* aux personnages. En effet, les acteurs travaillent aussi dans l'objectif de s'approcher de la perfection dans leurs rôles, mais conformément aux règles et aux codes de la tradition qui régissent leur art, c'est-à-dire sans essayer de copier la vie ordinaire. Ces acteurs se concentreront pendant plusieurs années et s'appliqueront à construire dans leurs corps et leurs voix, des aptitudes « extra-quotidiennes »²⁸ à travers un travail physique. Par exemple les acteurs du Nô japonais se concentreront sur la façon de marcher : le talon ne doit pas se décoller du sol, les jambes doivent rester pliées afin que le corps reste toujours à la même hauteur, et ils doivent suivre un rythme spécial et précis. Toute leur concentration sera dirigée vers la questions de *comment marcher* et non sur le pourquoi ils marchent.²⁹ La formation de ces acteurs nécessite donc de longues années d'apprentissage et d'entraînement sous la direction d'un maître.

Certaines formes de théâtre traditionnel asiatique sont apparues après la dite « naissance du premier acteur occidental » aux alentours de 354 av. J.-C. C'est le cas de l'Opéra de Pékin, présenté pour la première fois environ en 1790³⁰, ou même le plus ancien Théâtre Nô³¹, apparu il y a environ sept cents ans. Auparavant ; il y a environ 2000 ans, le théâtre Kutiyattam³² est apparu en Inde, mais le traité sur le théâtre indien, le Natyasastra, rédigé en langue sanskrite est estimé avoir été écrit entre les années 200 av. J.-C. et 200 ap. J.-C. Si les formes traditionnelles orientales ont établi des bases pour l'enseignement du travail des acteurs bien avant celles du théâtre occidental, c'est bien entendu parce que les acteurs du théâtre traditionnel doivent apprendre des gestes très codifiés et qu'ils doivent développer des qualités vocales particulières à leur culture pour aborder chaque rôle. Même si les techniques se transmettent oralement et par la pratique, une codification a de ce fait été entreprise très tôt. Grâce à ces codes, les mêmes rôles sont joués par différents acteurs, mais ils sont joués toujours de la même façon et leur exécution exige une grande

²⁸ Selon Eugenio Barba, les techniques *extra-quotidiennes* « ne respectent pas les conditionnements habituels dans l'utilisation du corps », car le corps quotidien travaille avec un minimum d'énergie pour un résultat maximum, tandis que le principe des techniques *extra-quotidiennes* s'agit « d'une dépense maximum d'énergie pour un résultat minimum ». Eugenio Barba, *Le Canoë de paier*, Saussan, L'Entretemps, 2004, p. 40.

²⁹ Nous reviendrons sur ce sujet au 3^{ème} chapitre de cette thèse.

³⁰ Ruru Li, *The Soul of Beijing Opera: Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010, p. 54.

³¹ Zeami, *La Tradition secrète du Nô*, traduit par René Sieffert, Paris : Gallimard Unesco, 1960, p. 35.

³² Gopalan Nair Venu, *Kathakali, Kutiyattam and other performing arts*, Kerala, (Inde), Natana Kairali, 2005, p. 27.

précision.

Par opposition, l'acteur du théâtre occidental appuie son travail sur un texte classique ou populaire. Son jeu sera toujours composé selon le personnage et l'histoire du texte. Cet acteur doit créer le plus fidèlement possible le personnage le plus proche de la personne décrite par l'auteur du texte. C'est-à-dire qu'il doit donner sa chair et ses os aux paroles qui décrivent la personne de l'histoire, qui a par ailleurs un corps quotidien, donc très proche du corps ordinaire de l'acteur. Dans ce dernier cas l'acteur aura, bien sûr, une compréhension du texte dans sa totalité, mais aussi une interprétation personnelle, et donc subjective du personnage. Dans ce cas, il arrive très souvent que l'acteur s'identifie avec son personnage.

En revanche, dans les différentes formations des acteurs de théâtre traditionnel, il existe un point commun qui est la structuration d'un nouveau corps physique de l'acteur et souvent d'une nouvelle voix, tous deux très éloignés du corps et de la voix quotidiens. Il n'y a pas d'interdiction ou de consigne guidant les émotions des acteurs au moment de la présentation, mais le personnage joué est tellement construit physiquement et vocalement, et la composition scénique à suivre est fixée avec tant d'exactitude, que l'émotion présente pourra « couler » à travers des canaux édifiés à l'intérieur du corps du personnage. Les acteurs gardent alors une distance entre eux-mêmes et les personnages qu'ils incarnent et ils ne s'identifient donc jamais avec le rôle joué.

Les acteurs occidentaux sont tournés vers un jeu très proche de la vie quotidienne. Ils ne passent généralement pas par un apprentissage des possibilités créatives de leur propre corps et de leur voix, et se lancent dans le jeu théâtral par la voie de la reproduction d'un rôle qu'ils croient avoir compris dans toutes ses nuances. Et pour donner plus de vérité aux rôles, certains acteurs admettent qu'ils ne jouent pas un personnage, mais qu'en fait ils *sont* véritablement ce personnage. Le risque de cette identification, à laquelle finalement l'acteur ne croit pas toujours, est qu'un jour l'acteur joue le rôle avec un manque de contrôle sur son émotion et que cette dernière le submerge et soit démesurée, ou qu'un autre jour au contraire, son émotion n'émerge pas du tout, ou encore, mais très rarement, que l'acteur puisse jouer le rôle avec justesse.

À ce propos, Gordon Craig fait référence au « caractère accidentel » de l'art du théâtre du fait que celui-ci s'appuie sur la personne du comédien. Ce dernier n'a pas la

possibilité d'être employé comme « matière théâtrale », puisque sa matière ou personne est toujours changeante et qu'il n'y a donc pas de certitude sur la prestation pour laquelle il est employé. Or, si « l'Art ne se développe que selon un plan ordonné », toujours selon Gordon Craig l'art du théâtre n'est pas un art. Et cela est surtout la conséquence du manque de contrôle de ses émotions par l'acteur :

« Les gestes de l'acteur, l'expression de son visage, le son de sa voix, tout cela est à la merci de ses émotions : souffles qui toujours environnent l'Artiste et mènent son esquif sans le faire verser. Mais l'acteur, lui, est possédé par son émotion; elle enchaîne ses membres, dispose de lui à son gré. Il est son esclave, il se meut comme perdu en un rêve, comme en démence, vacillant çà et là. Son visage et ses membres, s'ils n'échappent pas à tout contrôle, résistent bien faiblement au torrent de la passion intérieure et manquent de le trahir à tout instant. Inutile d'essayer de se raisonner.³³ »

Si, comme l'énonce Gordon Craig, le théâtre ne peut pas être considéré comme un art du fait du caractère accidentel du travail de l'acteur, il est nécessaire d'isoler et d'éliminer cette source de variabilité. Pour ce faire, il faut ordonner la matière vivante qu'est la personne de l'acteur pour le transformer en œuvre d'art. Ce processus peut commencer par la connaissance du fonctionnement au niveau moteur, émotionnel et intellectuel de cette même matière qu'est l'acteur. C'est cette démarche que propose le chercheur Georges Ivanovitch Gurdjieff, que, bien qu'étranger au monde du théâtre, nous allons étudier de plus près.

1.2 ***L'homme machine* ou l'impossibilité de créer – l'approche gurdjévienne**

Si l'art du théâtre nécessite un travail sur soi de l'acteur lui permettant d'être maître de lui-même au moment d'interpréter un personnage, on peut trouver dans les recherches de Georges Ivanovitch Gurdjieff un système qui permet à l'acteur d'effectuer une quête le menant à une meilleure connaissance de lui-même en tant que personne, et de ce fait, en tant que matière pour élaborer un travail artistique et théâtral.

Certes, les investigations de Gurdjieff requièrent une attention particulière car il est peut-être facile de tomber dans la simplification de réflexions profondes sur la condition de

³³ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, Belval, Circé, 1999, p. 80-81.

l'être humain. Néanmoins, il est aussi possible de s'en servir comme d'une petite lumière pour avancer dans la recherche sur la Présence de l'acteur et ses possibilités d'être un artiste créateur.

Pour mieux comprendre le travail de Gurdjieff, il est intéressant de retracer, même brièvement, le parcours de cette figure très controversée. Il est considéré par certains comme l'un des Maîtres spirituels les plus influents du XXe siècle et par d'autres comme un charlatan. Depuis la transmission de son système de 1910 jusqu'à nos jours il a certainement influencé plusieurs personnalités du monde intellectuel, scientifique et artistique.

Son enseignement se transmettait oralement à travers la musique, le chant, à travers des danses sacrées issues de plusieurs cultures du Moyen-Orient et de l'Asie centrale, à travers des exercices intellectuels et physiques, et surtout, à travers l'observation de soi. Pendant ses cours, Gurdjieff ne permettait pas à ses élèves de prendre des notes. C'est donc grâce à quelques-uns d'entre eux, « doués d'une mémoire exceptionnelle, [qui] s'efforçaient ensuite de reconstituer ce qu'ils avaient entendu »³⁴ que nous avons eu accès à son enseignement. Ces notes ont permis la publication du livre *Views from the Real World, Early Talks of Gurdjieff*³⁵.

Lui-même a écrit trois livres, afin de transmettre ses idées en trois étapes différentes. Il donne à son œuvre le titre général de *Du tout et de tout* : Le premier livre s'intitule *Les Récits de Belzébuth à son Petit-fils*³⁶ ; le second, *Rencontres avec des Hommes Remarquables*³⁷ ; et finalement, *La Vie n'est Réelle Que Lorsque Je Suis*³⁸. Dans son deuxième livre Gurdjieff raconte les expéditions auxquelles il a participé lorsqu'il était à la recherche d'anciens enseignements. Ce livre a été le point de départ d'un film dirigé par Peter Brook en 1978³⁹.

Gurdjieff est né en 1877 à Alexandropol, aujourd'hui Gyumri en Arménie, d'un

³⁴ Note de l'éditeur, in G. I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves*, Monaco, Rocher, 1985, p. 8.

³⁵ G. I. Gurdjieff, *Views from the Real World, Early Talks of Gurdjieff*, Etats-Unis, Triangle Ed. Inc., 1973, 276 p. Traduction en française *Gurdjieff parle à ses élèves*, op. cit.

³⁶ G. I. Gurdjieff, *Récits de Belzébuth à son petit-fils*, traduit par Jeanne de Salzmans avec l'aide d'Henri Tracol, Paris, Janus, 1956, 1186 p.

³⁷ G. I. Gurdjieff, *Rencontres avec des hommes remarquables*, Paris, Rocher, 2004, 374 p.

³⁸ G. I. Gurdjieff, *La Vie n'est Réelle Que Lorsque Je Suis*, Monaco, Rocher, 1983, 205 p.

³⁹ Peter Brook, *Rencontres avec des hommes remarquables*, titre original *Meetings with Remarkable Men*, Scénario : Peter Brook et Jeanne de Salzmans, d'après l'œuvre de Georges I. Gurdjieff, 1979, 108 min.

père grec et d'une mère arménienne. Il est mort à Neuilly-sur-Seine, France, en 1949.

Gurdjieff était convaincu d'être en mesure de comprendre par lui-même, le sens et le but de l'existence humaine. Il était désireux de connaître les voies qui permettent à l'homme de développer ce qu'il y a de *plus élevé en lui*. Pour cela, depuis sa jeunesse il s'est entouré d'un groupe d'hommes et de femmes qui partageaient sa vision et qui se nommait *Chercheurs de Vérité*. Avec ce groupe et ensuite seul, il recueillait des connaissances ancestrales partout où le menait cette quête⁴⁰.

Pour ce faire, il voyagea au Moyen-Orient et en Asie ; il se rendit en Égypte, en Palestine, en Mongolie, dans le désert de Gobi, en Inde et également au Tibet. Sa quête le mena même jusqu'à une confrérie secrète en Asie centrale où les Maîtres qui y enseignaient étaient appelés anciennement *Khwajagan*. Ces derniers ont transmis leurs connaissances à la confrérie Soufi Naqshbandi⁴¹ qui finalement se réunira sous le nom de *Sarmoun*⁴². Gurdjieff y trouve les sources vivantes d'une connaissance qui se trouve au cœur de rituels et d'enseignements pratiques et corporels. Dans quelques écoles il connaît

⁴⁰ Thomas et Olga de Hartmann, *Notre Vie avec Monsieur Gurdjieff*, Monaco, éd. du Rocher, 2003, p. 23-24. Voici un témoignage de Thomas de Hartmann sur une anecdote qui a été racontée par Gurdjieff : « Il dut trouver et avoir accès à plusieurs écoles de sagesse ancienne, parfois secrètes, dont l'une des plus remarquables, une école essénienne, qui était réputée exister déjà du temps du Christ. Au sein du monde islamique, il étudia les méthodes de nombreux ordres derviches et parvint à franchir les portes de La Mecque. Afin de pouvoir pénétrer dans un monastère du Kâfiristan, pays où les étrangers étaient en danger de mort sitôt découverts, lui et son ami Skridlov, professeur d'archéologie, compagnon des « Chercheurs de Vérité », décidèrent de se déguiser respectivement en « sayyid » et en « derviche persan ». Durant toute une année, ils laissèrent pousser leurs cheveux et apprirent les chants sacrés, les pratiques et les aphorismes des temps anciens nécessaires pour perfectionner leur rôle. »

⁴¹ Ce maître dont la confrérie porte le nom Khwaja Baha-ud- dîn Naqshaband al Uwayssi, le plus grand des maîtres de sagesse du 14^{ème} siècle, naquit en janvier 1318 à Qasr-i-'Arifan près de Boukhara dans l'Uzbekistan et mourut (en 1389) dans le même village où sera construit un mausolée et une école qui furent longtemps un phare pour toute l'Asie. Ces lieux très visités furent pourtant confisqués après la révolution bolchévique. Une rénovation fut annoncée en 1957 sans véritable suite, pourtant les nouveaux développements géopolitiques dans la région après les immenses changements survenus en URSS permettent d'envisager une réelle restauration. Cité dans le site de L'institut Naqshbandi à Paris. Disponible sur : <http://www.naqshbandia.fr/article-shah-naqshband-54360663.html>

⁴² John Godolphin Bennett, *Gurdjieff, artisan d'un monde nouveau*, Paris, Le Courrier du Livre, 1978, p. 71. Cité par Jean Néaumet in *Revue 3^e millénaire*, art. cit.

Les trois sens du mot Sarmoun : Ce mot vient de l'ancien persan et il a trois sens. Premièrement, il signifie abeille — ce qui a toujours été le symbole de ceux qui recueillent le miel précieux de la sagesse traditionnelle en le préservant pour les générations futures. « Une traduction plus évidente, note Bennet, considère *man* dans son sens persan de qualité transmise héréditairement, distinguant par conséquent une famille ou une race ... Le mot *sar* signifie tête, au sens propre ou au sens figuré de principe ou de chef. La locution *Sarman* évoquerait donc le principal dépositaire de la tradition transmise de génération en génération par des « initiés », ainsi que Gurdjieff le décrit. Le troisième sens possible du nom *Sarman* est « ceux qui ont été éclairés ». Dans le chapitre consacré à « l'opinion de Belzébuth sur la guerre », allusion est faite à une ancienne confrérie d'Asie centrale, connue sous le nom d' « Assemblée des Éclairés » ... Cette allusion est ce qui pourrait le plus ressembler, dans tous les écrits de Gurdjieff, à une mention spécifique d'un groupe correspondant à l'idée de « cercle intérieur de l'humanité ».

et pratique « la 'gymnastique' sacrée, de même que des danses, des rites et [d']autres formes de mouvements visant à la connaissance de soi et au développement intérieur ». Dans ces écoles, on enseignait également la science, la « musique sacrée [...] qui a quelquefois le pouvoir de toucher l'être intérieur, de l'éveiller et de l'aider à s'élever vers l'«Être supérieur»⁴³. Cette dernière expression correspond à un état de conscience supérieur, considéré déjà de nature divine, autrement dit, il s'agit de s'éveiller.

Au bout d'une vingtaine d'années de recherche et d'apprentissage en Orient, Gurdjieff commence à organiser son propre enseignement « composé des mêmes vérités universelles, mais rassemblées et reliées selon une structure à ramification unique »⁴⁴ et qui vise à organiser sa transmission d'une façon plus adaptée à l'Occident.

De la même façon qu'il les apprit, il transmet oralement ses enseignements à ses élèves dans des écoles qu'il fonda à Moscou et à Saint-Pétersbourg, à Yessentouki, à Tiflis, à Constantinople (aujourd'hui Istanbul), à Berlin et à Londres. Il s'installa finalement en France au château du Prieuré, près de Fontainebleau pour y créer l'*Institut pour le développement harmonique de l'Homme*. Plus tard il enseignera également aux Etats-Unis.

Gurdjieff a nommé sa méthode la 4^{ème} Voie pour désigner le travail synchronique sur les trois centres fondamentaux (physique, émotionnel et intellectuel) qui constituent l'homme. Il a observé que les trois grandes voies initiatiques traditionnelles ont toutes le même objectif, celui d'aboutir à une faculté d'autonomie et à la liberté intérieure. Cependant, selon lui, chacune, prise isolément est incomplète. En effet, chaque voie se concentre sur le travail spécifique d'un centre : la *voie du Fakir* se centre sur le travail du corps physique : le Fakir atteint la volonté physique en développant une maîtrise totale de son corps à travers plusieurs expériences corporelles. Cependant, ses fonctions émotionnelles et intellectuelles restent sous ou non développées. La *voie du Moine* centre son travail sur les émotions, sur le sacrifice, sur la foi. La lutte avec ses multiples désirs amène le Moine à la maîtrise de ses émotions. Mais ici c'est son corps physique et ses aptitudes intellectuelles qui ne seront pas développées. La *voie du Yogi* centre son travail sur l'intellect. Les efforts intellectuels du Yogi l'amènent à la connaissance, mais, comme c'est le cas avec les autres voies de recherche, deux autres fonctions, celle du corps et celle

⁴³ Thomas et Olga de Hartmann, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁴ *Idem*.

des émotions ne seront pas travaillées.

Dans la 4^{ème} voie, les trois centres devront être travaillés en synchronie afin de trouver l'unité et ainsi l'harmonie de l'homme.

De la même façon que l'homme qui met son attention sur le travail d'un seul centre crée une dissonance intérieure, l'acteur qui développe un travail seulement physique, ou émotionnel, ou intellectuel, ne pourra aboutir qu'à une création disharmonieuse, qui n'est donc pas artistique. Selon Gurdjieff cet acteur n'aura que l'illusion d'en être un⁴⁵.

Gurdjieff aborde le travail de l'acteur sous un angle nouveau et développe le concept de 'mécanicité' des fonctions de l'homme. La réalisation de ce fonctionnement ouvre de nouvelles pistes pour chercher des manières d'être et d'agir radicalement nouvelles qui peuvent profiter aussi bien à l'homme dans sa recherche personnelle qu'à l'acteur dans sa quête artistique.

En se référant aux hommes en tant que machines, il dit que nous ne devons malheureusement espérer de ceux-là rien d'autre que des actions, des pensées, des sentiments, des opinions ou des habitudes mécaniques. Les hommes seraient dans l'impossibilité de produire quoi que ce soit par eux-mêmes car tout ne serait en eux que le résultat d'influences externes.

Selon lui, l'art moderne n'est que « reproduction mécanique, imitation de la nature – [ou, comme certains se désignant comme] [...] 'artistes' – simple fantaisie, ou encore essai d'originalité »⁴⁶. Ces résultats sont donc subjectifs, accidentels, ce qui est contraire, selon lui, au concept d'« art véritable »⁴⁷ où tout est calculé et prévu d'avance.

Dans ce même esprit, Grotowski et Decroux rejoignent Gurdjieff en ce qui concerne l'art de l'acteur. Voici la pensée de Grotowski qui considère l'acteur comme « un homme qui travaille en public avec son corps, l'offrant publiquement. Si ce corps se limite à ne démontrer que ce qu'il est — quelque chose qui est à la portée de tout individu moyen — alors, il n'est pas capable de réaliser un acte total »⁴⁸. Cette exigence avait sa source dans un désir profond de trouver une place centrale à l'acteur dans le théâtre contemporain.

⁴⁵ G. I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves*, op.cit., p. 229.

⁴⁶ G. I. Gurdjieff, in P. D. Ouspensky, *Fragments d'un enseignement inconnu*, Paris, Stock, 1986, p. 50.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, p. 31.

Decroux avait également une très grande exigence en défendant un théâtre où l'acteur pourrait transformer son corps en un instrument dont il pourrait jouer comme un musicien joue de son instrument de musique et « tout ce qu'il fait, [qu']il le fasse en artiste et non pas qu'il expose sa nature personnelle seulement »⁴⁹.

Dans ces deux pensées, on remarque le désir que l'acteur éprouve de dépasser sa forme d'expression quotidienne en développant des talents objectifs et concrets, car sa présence corporelle est une caractéristique *sine qua non* de sa création artistique. Ainsi, la *nature personnelle* de l'acteur, comme disait Decroux aussi bien que Grotowski, doit disparaître pour céder l'espace à « une espèce de 'translumination' »⁵⁰.

Pour comprendre les contours de la notion de *nature personnelle*, on peut le rapprocher de la notion de personnalité qui, selon Georges de Maleville, est le « bagage de l'homme, tout ce qu'il a appris par l'expérience et par l'instruction »⁵¹. Elle a été un des points d'étude de Gurdjieff, dans le but de rendre à l'homme la possibilité de reconnaître et d'éliminer ses obstacles personnels et intérieurs afin d'accéder à un état de Présence plus élevée.

Ainsi, tout comme la personnalité qui fait partie des registres mentaux, deux autres fonctions fondamentales font partie du délicat et complexe mécanisme humain : la fonction motrice et celle de l'émotion dont le mécanisme harmonieux conditionne le développement humain. Gurdjieff proposait un enseignement qui donne « les principes généraux de la structure de ce mécanisme »⁵².

Dans une étude approfondie de ses enseignements, il est important de préciser qu'il existe d'autres centres comme le centre instinctif et le centre sexuel liés au centre moteur, ou les centres mental et émotionnel supérieurs. Cependant, seuls les trois centres – moteur, émotionnel et mental – seront utilisés dans cette analyse. Plus tard, dans le 3^{ème} chapitre une analyse de la fonction instinctive dans le travail de l'acteur sera aussi réalisée.

L'homme-machine, l'homme qui ne peut rien faire car il ne fait que réagir à tout ce qui lui arrive, n'a pas d'individualité ; il est en fait un groupe de petits 'moi'.

⁴⁹ Étienne Decroux, in "An Interview with Decroux", *Mime Journal – Number One*, art. cit., p. 33.

⁵⁰ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 14.

⁵¹ Georges de Maleville, *L'Harmonie intérieure*, Paris, Dervy, 2006, p. 63.

⁵² G. I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves*, op. cit., p. 100.

« *L'homme n'a pas de 'Moi' permanent et immuable. Chaque pensée, chaque humeur, chaque désir, chaque sensation dit 'Moi'. [...] L'homme est une pluralité.*⁵³ »

Gurdjieff entend alors par le *vrai homme*, celui qui d'abord connaît ces multiples *je*, qui habitent dans sa *maison* et qui ne s'identifie pas à eux. Il n'est jamais le serviteur de ces *je*.

Mais d'où viennent ces je ?

Gurdjieff disait que ce sont des *voix* qui viennent notamment de trois centres de l'homme, catégorisés par lui comme centre moteur (ou physique), centre émotionnel et centre intellectuel, et que chacun fonctionne avec sa propre énergie. Le manque d'harmonie entre ces centres est ce qui caractérise l'*homme machine*. Ces *voix* sont en général en désaccord entre elles, ce qui cause des conflits entre le corps, les sentiments et la pensée.

À ce propos, Piotr Demianovitch Ouspensky⁵⁴, philosophe russe et élève de Gurdjieff, cite ce dernier dans son livre *Fragments d'un enseignement inconnu* : « L'homme, dans son état ordinaire, est pris comme une 'dualité'. Il est entièrement constitué de dualités, ou de 'couples de contraires'.⁵⁵ »

Gurdjieff continue :

« *Toutes les sensations de l'homme, ses impressions, ses émotions, ses pensées, sont divisées en positives et négatives, utiles et nuisibles, nécessaires et superflues, bonnes et mauvaises, plaisantes et déplaisantes. Le travail des centres se fait sous le signe de cette division. Les pensées s'opposent aux sentiments. Les impulsions motrices s'opposent à la soif instinctive de tranquillité.*⁵⁶ »

Il faut alors travailler pour que chacun de ces centres-là soit en résonance avec les autres et que l'homme puisse finalement *faire*.

⁵³ G. I. Gurdjieff, in P. D. Ouspensky, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁴ P. D. Ouspensky (1878-1947), philosophe russe né à Moscou en 1878. Il a travaillé auprès de Gurdjieff pendant 6 ans (1915-1921).

⁵⁵ G. I. Gurdjieff, in P. D. Ouspensky, *op. cit.*, p. 397.

⁵⁶ *Idem*.

À ce propos Ouspensky relate dans son œuvre l'étonnement de Gurdjieff lorsqu'il lui demanda ce qu'un homme devait faire pour assimiler son enseignement :

« Ce qu'il doit 'faire' ? s'écria-t-il comme si cette question le surprenait. Mais il est incapable de 'faire' quoi que ce soit. Il doit avant tout 'comprendre' certaines choses. [...] Pour faire, il faut être. Et il faut d'abord comprendre ce que cela signifie : être.⁵⁷ »

Voici la résonance de ces paroles dans une déclaration que Decroux fit par rapport à l'artiste : « Avant d'être un artiste, on l'oublie trop, il faut être un homme.⁵⁸ »

L'harmonie de l'homme ou sa présence éveillée, selon Gurdjieff, serait donc possible dans un travail qui implique ses trois centres pris ensemble. Le grand défi de l'homme est comparable, pour Gurdjieff, à quelque chose d'apparemment très simple comme la fabrication du pain. Trouver la valeur et les proportions exactes des éléments tels que la farine, l'eau et le feu pour obtenir du vrai pain. De manière à ce que « chez l'homme, chaque source [centre] [apporte] une contribution correspondante, en qualité et quantité »⁵⁹. Ce sera, en effet, le fruit d'un long et dur travail sur soi.

Selon Gurdjieff, la relation d'un homme ordinaire avec le monde se fait habituellement par des réactions émanant de deux des centres principaux. L'un des centres est toutefois plus prononcé que les autres. Par exemple, prenons quelqu'un qui fonctionne plutôt à partir des centres moteur et émotionnel ; si le centre émotionnel prédomine toujours dans ses actions et réactions, on peut dire de cet homme qu'il a une façon émotionnelle de répondre aux événements autour de lui.

Thomas Leabhart⁶⁰, acteur, metteur-en-scène et pédagogue américain, l'un des successeurs d'Étienne Decroux, insiste également sur la nécessité pour l'acteur de varier et d'étendre la palette des qualités qu'il utilise dans son jeu. Ainsi, en vue d'aider les acteurs/danseurs à trouver les bonnes qualités énergétiques et l'équilibre entre la forme et les dynamiques corporelles, il utilise une métaphore culinaire. Il parle d'une recette de

⁵⁷ P. D. Ouspensky, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁸ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., p. 190.

⁵⁹ G. I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves*, *op.cit.*, p. 186.

⁶⁰ Thomas Leabhart est né à Pennsylvanie, Etats-Unis. Acteur, metteur en scène, pédagogue, a étudié à l'École de Mime Étienne Decroux à Boulogne-Billancourt, de 1968 à 1972. Actuellement professeur et artiste résident à Pomona College, Californie.

gâteau au chocolat et met l'accent sur l'importance d'avoir tous les ingrédients en quantités précises et de bonne qualité, sinon la préparation du gâteau sera un échec.

Considérant la vision de Gurdjef par rapport au systématisme de l'homme dans une réaction dictée par un seul centre, il est possible de prédire que l'acteur peut aussi tomber dans cette répétition. Même dans les qualités du mouvement, l'acteur n'est pas à l'abri de ne solliciter qu'une seule qualité. Selon Leabhart, l'acteur doit trouver, à travers un travail permanent, différentes qualités entre les relaxations et les tensions musculaires. À l'aide d'une autre métaphore gastronomique, il explique : « [Si] un acteur aime la cannelle », – que l'on pourrait imaginer ici comme une certaine qualité de légèreté dans son jeu – « et que par conséquent il en met dans tous ses plats, ce sera terrible »⁶¹. La valeur d'une bonne cuisine réside dans le choix, la variété et principalement la quantité de chaque ingrédient, aussi bien que dans le temps de cuisson.

Jusqu'aux recherches et interventions des grands réformateurs du théâtre occidental du XXe siècle tels que Stanislavski, Meyerhold, Craig, Appia, Copeau, Artaud, Decroux et Grotowski, le travail corporel de l'acteur n'existait presque pas. Un grand intérêt des acteurs et praticiens du théâtre pour la recherche de techniques corporelles a surgi à cette époque et continue de nos jours.

Le sujet de la présence de l'acteur sur scène est devenu courant dans le langage théâtral, banalisé, tout comme le mot *énergie* est aujourd'hui vulgarisé. Ces découvertes ont coïncidé avec l'apparition d'un grand nombre d'*acteurs virtuoses*. Une survalorisation de l'aspect physique en même temps qu'une négation de l'aspect psychique – aussi bien mental qu'émotionnel – sont de plus en plus apparentes dans le travail des acteurs/danseurs. Le résultat de ce déséquilibre est lisible dans des performances, souvent belles plastiquement, mais assez superficielles ; simples démonstrations de virtuosité et parfois trop chargées de sentimentalisme.

Par opposition, Gurdjef a créé des compositions chorégraphiques appelées *Mouvements*, dans le même esprit que les *Danses Sacrées* et il exprime ainsi sa pensée à propos de la forme extérieure de ces présentations :

« *Vous avez-vous vu nos mouvements et nos danses. Mais vous n'avez vu*

⁶¹ Thomas Leabhart, in notes personnelles, Claremont, Californie, 2000.

*que la forme extérieure, la beauté, la technique. Je n'aime pas le côté extérieur que vous voyez. Pour moi, l'art est un moyen en vue d'un développement harmonieux.*⁶² »

D'autre part, le théâtre de texte, par une sorte d'effet de résistance, continue à être pratiqué dans la plupart des compagnies sans que soit prise en compte la voie corporelle de l'acteur. Et il est possible de voir sur scène des acteurs professionnels ou amateurs qui imaginent que le public croit aux personnages qu'ils interprètent. Le même acteur change de texte, de costume, il change la scénographie dans laquelle il joue, mais il ne change ni son corps ni même sa voix. Et s'il essaie le résultat est souvent caricatural.

Ainsi, on s'aperçoit que les théories de ces réformateurs sont parfois mal comprises, prises superficiellement voire interprétées à contre-sens. C'est le cas de ceux qui considèrent les techniques corporelles de la recherche de Grotowski comme *transcendantes*, et qui tombent dans des démonstrations *cathartiques*, sortes de pseudo-transes où il n'y a en fait que perte d'énergie. En pensant faire des choses étonnantes, ils oublient que Grotowski utilisait non seulement des exercices pour le déblocage du corps, mais qu'il utilisait aussi des choses très simples et pourtant difficiles, comme par exemple un travail où il était très proche physiquement de l'acteur où il pouvait l'observer et lui dire : « Je ne comprends pas », « Je comprends » ou « Je comprends, mais je ne crois pas... »⁶³.

1.2.1 Le corps – véhicule et empêchement

Le théâtre occidental a pratiquement redécouvert le corps de l'acteur lors de deux événements majeurs : d'abord, au début du XXe siècle, la rencontre de Mei Lan Fang – l'acteur de l'Opéra de Pékin – avec Stanislavski, Meyerhold, Brecht et Eisenstein, ce qui va provoquer des changements dans la pensée et la pratique de ces derniers ; ensuite l'Exposition Coloniale en 1931 à Paris où Artaud a vu le spectacle de danse Balinaise et où Decroux a pu également voir la danse Cambodgienne. Tous ont été frappés par le corps, les gestes, la précision, la rigueur des acteurs/danseurs. Toutefois, pour Artaud, quelque chose en plus transparaissait dans ces représentations : la dimension sacrée des acteurs/danseurs

⁶² G. I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves*, op.cit., p. 236.

⁶³ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op.cit., p. 180.

et des représentations elles-mêmes.

Plus tard Grotowski, dans le Théâtre Laboratoire à Opole et ensuite à Wrocław, a pris entre autres quelques éléments du Kathakali, de l'Opéra de Pékin et du Théâtre Nô⁶⁴, pour l'entraînement de ses acteurs. Ces techniques corporelles n'avaient pas pour but de donner aux acteurs un « bagage d'artifices »⁶⁵, mais plutôt un matériel pour les explorations psycho-physiques qui évoluaient au fur et à mesure qu'ils se transformaient ou s'ouvraient au niveau corporel, vocal ou au niveau de leur conscience. Il a surtout analysé profondément les rapports de l'énergie, des impulsions et des associations, de la présence et de la complémentarité entre l'*intérieur/extérieur* dans le théâtre traditionnel de l'Asie aussi bien que dans le travail de ses acteurs. Il a également étudié les représentations de ces formes de théâtre traditionnel, ses codifications et sa dimension spirituelle.

Pour Grotowski, une structure bien élaborée, comme dans les formes de théâtre oriental, est nécessaire pour permettre le « processus de passage de l'énergie »⁶⁶, sans que la pensée de l'acteur ne soit pas un obstacle. Ce canal est donc construit et « fixé, mais ce qui passe par le canal est toujours nouveau-né »⁶⁷. Dans cette même idée, Decroux expliquait à ses élèves qu'ils étaient en train de travailler sur les canalisations d'une maison, un travail dur de construction. Le résultat ne peut pas être vu, mais à partir de ce travail bien fait, ils pourraient avoir plus tard une maison avec de l'eau chaude.⁶⁸

Dans ces deux cas, le corps est perçu comme le véhicule d'un passage de quelque chose de vivant et d'incommensurable.

Dans le théâtre, la matière principale est justement le jeu des oppositions et des conflits de l'existence humaine. Le sentiment qui dit oui contre la pensée qui dit non ; la pensée qui dit oui contre le corps qui dit non. « Voilà l'homme, il n'est pas un, il est deux. Seul sur une île déserte, il est déjà dramatique »⁶⁹. Pour Decroux, ces conflits inhérents à l'homme étaient clairs et c'est précisément ce qu'il a transposé à l'intérieur du corps. Si pour Gurdjieff la présence de l'homme est augmentée au fur et à mesure qu'il contrôle et

⁶⁴ *Idem*, p. 14.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Jerzy Grotowski, *Anthropologie théâtrale*, « Leçon inaugurale au Théâtre des Bouffes du Nord », cassette, Collection Collège de France, Paris, *Le Livre Qui parle*, le 24 mars 1997.

⁶⁷ Jerzy Grotowski, *Anthropologie théâtrale*, « Leçon inaugurale au Théâtre des Bouffes du Nord », cassette, *op. cit.*

⁶⁸ Thomas Leabhart, *Entretien*, Claremont (Californie), 02-09-2001.

⁶⁹ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 103.

arrive à une harmonie de ses centres, pour Decroux ce sont justement ces conflits qui doivent demeurer à l'intérieur de son corps et devenir visibles.

On pourrait voir une contradiction entre ces deux formes de travail ; cependant si l'on y regarde de plus près, on voit que ce que Decroux souhaitait était peut-être d'atteindre une maîtrise de ces conflits afin de les canaliser dans le corps, dans les muscles ou même comme il disait « vers la limite extrême : les os »⁷⁰.

Lui-même est décrit par la plupart de ses successeurs comme un homme d'un tempérament passionné et même parfois emporté. Il était aussi doté d'un esprit extrêmement aigu capable de catégoriser tout un système de travail tel que le mime corporel. Ce système n'était évidemment pas fondé sur ses capacités intellectuelles et émotionnelles ; il était ancré là où Decroux devait peut-être se concentrer le plus, sur son corps et ses limites ; ce qui lui imposait continuellement des défis. Ce besoin qu'éprouvait Decroux de s'ancrer dans le corps, alors qu'il était plus prédisposé à avoir recours à ses centres intellectuel et émotionnel peut illustrer à quel point le besoin d'unité et d'équilibre peut être fort chez un individu, et comment atteindre cet équilibre peut permettre à l'homme ou à l'artiste d'exprimer son être entier, dans toutes ses dimensions :

« Eh bien, voilà: quand un homme a vraiment du tempérament, ce qu'il cherche, c'est la raison. Il sait que son tempérament il pourra le convoquer quand il le voudra. Au torrent, il fera barrage. Quand on a la passion, on ne cherche pas l'autorisation de crier cette passion sur la place publique. On cherche un langage, et un langage est une discipline, une chose raisonnable.⁷¹ »

Si la pratique corporelle peut conduire à un éveil de l'homme en favorisant un équilibrage de ses fonctions, on peut s'interroger sur la façon dont naît ce besoin, et sur la pratique qui permettra le mieux de sortir de l'état d'*homme machine*.

En observant les investigations de Gurdjieff et ce qu'il présente comme un système très complexe de fonctionnement de l'homme, on remarque que celui-ci ne peut pas s'échapper spontanément de sa condition de machine. Certes, le travail sur le corps est essentiel pour son éveil, néanmoins il doit obligatoirement être équilibré avec les centres émotionnel et intellectuel, du contraire dans l'envie d'avoir un corps vertueux, l'homme

⁷⁰ *Idem*, p. 65.

⁷¹ *Ibid.*, p. 190.

pourrait cristalliser son état machinal. L'homme ne peut sortir de son état machinal que s'il entre dans un processus d'observation de soi, non dans le but d'en finir avec sa condition de machine ou dans le but de devenir quelqu'un de meilleur qu'avant, mais plutôt afin de connaître et de comprendre son propre fonctionnement. Et finalement, peut-être de trouver son unité, ce qui lui permettra d'élever son état de Présence.

Or la technique du mime corporel exige pour son apprentissage, non pas une observation de soi, mais une imitation exacte du professeur. Si l'on compare la notion de *mécanicité*, mise en avant par Gurdjieff, dans laquelle l'homme ne se voit pas, ne s'observe pas et la technique du mime corporel, où l'élève ne fait apparemment que copier son professeur sans faire d'introspection, comment considérer la technique créée par Étienne Decroux comme une quête d'équilibre et de connaissance de soi face à un acteur qui, a priori, n'exécute que des mouvements de façon mécanique?

Or, si l'on regarde de plus près la vision qu'Étienne Decroux avait du mime corporel, on s'aperçoit que le formalisme de la discipline n'était pas pour lui une fin en soi, mais bien un véhicule qui permettait de transmettre une émotion, un drame humain. En effet, selon ses successeurs, si Decroux avait à choisir entre la forme et le rythme, il choisissait ce dernier, car « le rythme porte un message dramatique en soi alors que la forme peut être dépouillée d'intention »⁷², même si son exigence au niveau de la forme et de la précision était très grande.

Bien qu'il portât une attention particulière à la force dramatique qui se situe au-delà du formalisme, on voit souvent des mimes sortant des écoles de mime corporel capables de reproduire quelques pièces du répertoire d'Étienne Decroux ou même de créer de nouvelles pièces en suivant le style de son école. Différents styles ont alors été créés même si chacun garde les principes de ce travail. En observant les travaux des acteurs/mimes actuels, on peut se demander pourquoi ces acteurs/mime nous semblent si souvent *mécaniques*. Au-delà de la similitude formelle de leur travail avec celui de Decroux, pourquoi leurs prestations peuvent-elles nous sembler parfois automatiques, sans vie ?

Decroux a laissé un système de travail raffiné, qu'il a élaboré pendant presque 60 ans. Il était acteur et avait conscience de l'importance de la présence de l'acteur sur scène.

⁷² Ivan Bacciocchi, *Entretien*, Paris, 09-01-2002. Ivan Bacciocchi a fait sa formation en mime corporel avec Étienne Decroux à Paris. Il est le directeur de *L'École de mime corporel Dramatique* à Paris.

Sa recherche sur les niveaux d'énergie avant, pendant et à la suite d'une action, était très minutieuse. Lui-même à l'aube de ses 80 ans avait une gamme de vibrations musculaires très large, et était capable de passer de niveaux très puissants à des niveaux très subtils. Il a voulu que l'acteur puisse être « instrument et instrumentiste » à la fois, et il a travaillé intensément pour réaliser cette ambition. Peut-être que l'acteur/mime en prenant énormément de temps pour maîtriser la technique afin d'avoir un *instrument accordé*, un corps capable de prendre les formes désirées par l'artiste, oublie de travailler l'*instrumentiste*, l'être humain, sa conscience, ce qui lui permettrait d'être présent et absent à la fois. En effet, c'est la *musique*, l'œuvre produite, cette vibration que l'artiste offre et transmet au public qui est le but ultime, et non pas l'*instrument* ou l'*instrumentiste*.

Ainsi Peter Brook considère que :

« C'est le paradoxe de la forme, si indispensable et si souvent cadavre de l'impulsion vivante. Se pose alors la question suivante : comment accueillir, dans le sens " vivant " du terme, tout ce qui est traditionnel, comment recevoir ce qui remonte comme un courant du passé sans pour autant l'assécher ?⁷³ »

Selon Gurdjieff le centre moteur est celui qui est le plus apte à copier, à imiter les mouvements du corps, les attitudes etc. La technique du mime corporel doit, bien entendu, être apprise à travers l'imitation du maître/professeur. C'est donc un travail qui est d'abord destiné au centre moteur. Le temps d'assimilation de cet apprentissage et de ce travail est très long, car ce sont des vocabulaires étrangers au corps de l'élève et son esprit doit être présent constamment afin de déchiffrer et d'enregistrer ce travail simultanément avec le corps.

Chaque élève arrive avec une structure corporelle, émotionnelle et intellectuelle bien particulière dans une formation de mime corporel. Si d'un côté l'élève cherche une forme d'expression par le corps, ce sera peut-être ce même corps qui dévoilera les blocages qui sont enregistrés en lui, lesquels retarderont, si ce n'est qu'ils empêcheront l'apprentissage. Une période de trois ans en école est souhaitable pour que les élèves partent avec une certaine maîtrise du corps et avec la possibilité d'exécuter quelques pièces du répertoire d'Étienne Decroux. Si une période de trois ans est généralement considérée comme suffisante pour la préparation d'un acteur dans les écoles occidentales de théâtre,

⁷³ Peter Brook, *Avec Grotowski, op. cit.*, p. 96.

pourquoi, au terme de ce temps normal de formation, cette caractéristique « mécanique » demeure-t-elle dans les présentations de ces mimes, laissant une impression d'inabouti ou d'inachevé quant au travail présenté ?

Gurdjieff nous parle du nombre limité de poses ou positions qui sont propres aux hommes selon leur nation, race, époque, pays, classe, profession, etc. Ces poses représentent un style particulier et chaque individu a un répertoire de poses limité. Et il en va de même pour les mouvements car ils sont fortement liés à certaines formes de pensées et de sentiments. Cette observation a permis à Gurdjieff d'affirmer qu'un homme « ne peut changer ni la forme de ses pensées ni celles de ses sentiments sans avoir changé son répertoire de poses »⁷⁴.

Voici maintenant comment Gurdjieff explique le lien entre l'automatisme de nos mouvements et de nos pensées et émotions :

« Que nos mouvements soient volontaires est une illusion ; en fait, ils sont automatiques. Nos pensées et nos sentiments, eux aussi, sont automatiques. Et l'automatisme de nos pensées et de nos sentiments est étroitement lié à l'automatisme de nos mouvements. L'un ne peut pas être changé sans l'autre. Et si, par exemple, l'attention d'un homme est mobilisée en vue de changer l'automatisme de la pensée, ses mouvements habituels et ses postures viendront entraver cette nouvelle manière de penser en faisant surgir les vieilles associations habituelles. »⁷⁵

La longue période d'apprentissage de la technique afin, à terme, de se libérer de cette même technique, est bien entendu une caractéristique importante du processus de la libération du corps de l'acteur, cependant ce n'est pas la seule. C'est peut-être aussi la continuation d'une recherche personnelle à partir des principes fondamentaux élaborés, dans ce cas pour le travail du mime corporel, alliée éventuellement à d'autres éléments considérés nécessaires à sa propre évolution artistique. Mais, c'est peut-être le changement de ses propres automatismes, la plupart du temps inconscients, qui se pose comme quelque chose de plus difficile à reconnaître et à saisir. Pour Grotowski la révélation d'un acteur peut se produire à partir d'un déblocage du corps réalisé grâce à une profonde et réciproque confiance entre le maître et l'acteur :

⁷⁴ G. I. Gurdjieff, in P. D. Ouspensky, *op. cit.*, p. 489.

⁷⁵ *Idem.*

« J'entends le centre même de l'art de l'acteur : ce que l'acteur accomplit doit être — comment dirais-je — un acte total ; ce qu'il fait, il doit le faire avec son être tout entier, et non pas seulement un geste mécanique (donc, rigide) du bras ou de la jambe, ni quelque grimace aidée par une inflexion logique et une pensée.⁷⁶ »

C'est dans les années 1930, une période antérieure à Grotowski et contemporaine à Gurdjieff et Decroux, que Wilhelm Reich⁷⁷ a introduit la notion d'*inconscient corporel*, dans le but d'identifier les traces physiques découlant des affections psychiques. Selon lui, les contractions musculaires produites par nos émotions conduisent à la formation d'une *armure caractérielle* à la fois physique et psychique, qui s'est fabriquée au fil des années de façon involontaire à force d'inhibition des émotions. Elle a pour but de nous préserver de la souffrance, mais corrélativement, elle empêche la circulation de l'énergie et conduit finalement à l'incapacité de créer. À ce propos Reich déclare :

« C'est comme si la personnalité affective se revêtait d'une cuirasse, d'un blindage rigide, capable d'absorber les coups portés contre elle par le monde extérieur et intérieur. Cette cuirasse rend l'individu moins sensible au déplaisir, mais elle réduit en même temps sa mobilité libidinale et agressive, ce qui entraîne, par contrecoup, une réduction de sa sensibilité au plaisir et de sa puissance créatrice.⁷⁸ »

Reich considérait cette *armure* comme un ensemble de bandes rigides autour du corps. Nos mouvements qui devraient être spontanés, sont souvent interrompus par ces segments immobiles qui peuvent se situer autour des yeux, de la bouche, de la gorge, de la poitrine, du diaphragme, du ventre et du bassin. Reich voyait cette rigidité comme une relation de cause/conséquence entre le centre émotionnel et les contractions de la musculature. La psychothérapeute Evania Reichert déclare que Reich s'est rendu compte que l'être humain est né en bonne santé émotionnelle avec des potentialités latentes de développement. Cependant, celui-ci reçoit depuis le début de sa vie des influences névrotiques de sa famille et de son environnement social, qui vont influencer la formation de la structure de sa personnalité tout comme les « modes défensifs et programmés de

⁷⁶ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 91.

⁷⁷ Wilhelm Reich (1897-1957), psychiatre, psychanalyste et critique, né à Dobrzynica, Autriche-Hongrie, aujourd'hui Ukraine, et mort en prison à Lewisburg, Pennsylvanie, États-Unis.

⁷⁸ Wilhelm Reich, *L'Analyse caractérielle*, Paris, Payot, 2006, p. 287.

penser, de sentir et d'agir »⁷⁹. Les cuirasses ainsi créées soutiennent, selon Reichert, l'assemblage des spécificités de chaque personne comme leurs actions, leurs émotions et leurs pensées automatiques et répétitives.⁸⁰

L'*armure* ou *cuirasse* peut également être constituée par l'absence de rigidité et se composer d'un tissu lâche et faible. Dans les deux cas, qu'ils soient durs ou souples, le flux de l'énergie vitale est troublé, éloignant l'homme de son unité et par conséquent de sa force vitale⁸¹.

L'ouverture corporelle et émotionnelle d'un acteur n'est possible que si ce dernier se rend disponible à une réelle transformation. Son degré de disponibilité pour le travail qui conduit à cette ouverture corporelle et émotionnelle dépend de sa compréhension de l'attitude qui est requise de lui. Et, même s'il comprend la nécessité de s'adonner complètement à cette tâche, il va se confronter à des freins et à des limitations physiques et psychiques inconscientes. Or, si « la cuirasse musculaire empêche tout don, tout abandon et qu'elle occasionne le rétrécissement biopathique de la fonction vitale »⁸², ce n'est donc qu'en travaillant avec un enseignant ou un metteur-en-scène conscient et capable de reconnaître chez l'acteur ces difficultés que cet acteur pourra, à travers la confiance, franchir ses barrières intérieures et arriver à la sincérité. Voici un témoignage de Grotowski sur l'expérience de relaxation des cuirasses et de l'abandon de l'acteur :

« Nous sentons qu'un acteur atteint l'essence de sa vocation quand il s'engage dans un acte de sincérité, quand il se dévoile, s'ouvre et se donne dans une réaction extrême, solennelle, et ne recule devant aucun obstacle posé par les us et coutumes. Plus encore, quand cet acte de sincérité est modelé dans un organisme vivant, dans des impulsions, dans une manière de respirer, dans un rythme de pensée et dans la circulation du sang, quand c'est ordonné et amené jusqu'à la conscience, sans se dissoudre dans le chaos et l'anarchie formelle — en un mot, quand cet acte accompli par le théâtre est total, alors même s'il nous protège par des puissances obscures, au moins il nous permet de répondre totalement, c'est-à-dire qu'on commence à exister. Quotidiennement, c'est à moitié seulement que nous

⁷⁹ Evania Reichert, *Infância, a idade sagrada*, Porto Alegre, (Brésil), Vale do Ser, 2008, p. 22. « Reich comprendeu que o ser humano nasce emocionalmente saudável, com suas potencialidades latentes para posterior desenvolvimento. Porém, já no início da vida, sofre a ação neurótica do meio familiar e social, que interfere sobre a estrutura em formação, constituindo assim as estruturas de caráter e os modos defensivos e programados de pensar, sentir e agir. »

⁸⁰ Evania Reichert, *op. cit.*, p. 65.

⁸¹ Wilhelm Reich, *op. cit.*, p. 88.

⁸² *Idem*, p. 310.

*vivons.*⁸³ »

Si le travail sur le corps de l'acteur permet à ce dernier d'aller vers un éveil de tout son être, ce même travail corporel peut également être un vecteur d'émotion et de compréhension qui touche le spectateur au-delà de la simple représentation physique.

Bien entendu, Decroux ne voulait pas que ses spectacles ne soient que de simples démonstrations physiques ; cependant, il était persuadé que l'acteur sur scène devait faire des *choses matérielles*, c'est-à-dire avoir des actions physiques et qu'il ne devait pas se contenter de s'exprimer seulement par la parole.

Par la parole, « très souvent l'homme exprime ses sentiments »⁸⁴, mais par les actes et les actions physiques, il peut raconter d'autres choses. Decroux voulait aller du physique au métaphysique comme une *métaphore à l'envers* ou comme il le dit lui-même : « Le mime fait la chose, et le spectateur en voyant la chose matérielle pense à son analogie spirituelle.⁸⁵ »

Pour Grotowski « le corps n'a pas de mémoire, il est la mémoire »⁸⁶ ; son intention était de parvenir à une transcendance de la présence charnelle de l'acteur. Il voulait que celui-ci aille au-delà du corps physique pour arriver à un certain état de disponibilité afin d'accéder à une révélation de tout son être et à une véritable expression. L'acteur devait alors se libérer de tous ses blocages, de toutes ses contraintes personnelles pour aller vers son intérieur et finalement trouver ses impulsions les plus intimes. Si l'acteur doit encore faire face à des difficultés physiques, « il ne peut pas pénétrer à l'intérieur de lui-même ni se révéler. Le corps doit être libéré de toute résistance. Il doit virtuellement cesser

⁸³ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 93.

⁸⁴ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 78.

⁸⁵ Étienne Decroux cité par Corinne Soum in Patrick Pezin Éd., *Étienne Decroux, mime corporel*, *op. cit.*, p. 407. Voici une citation plus détaillée de Decroux à propos de la *métaphore à l'envers* « L'artiste de mime est concret, il est là sur trois dimensions, il bouge, il remue, il est vivant et tout ce qu'il fait, ce sont des actions qui sont nécessairement concrètes. On ne croit pas qu'une chose concrète puisse faire une chose abstraite, mais comment se fait-il que de simples actions concrètes, poser la main quelque part, se lever, etc., nous émeuvent en réveillant en nous tout un monde d'abstractions ? Eh bien, c'est parce que ce sont des métaphores, et très souvent, le mime c'est une métaphore à l'envers. » Étienne Decroux, in *Étienne Decroux, mime corporel*, p. 105.

⁸⁶ Jerzy Grotowski, *Training in the theatre-laboratory in Wroclaw, Work demonstrations Ryszard Cieslak*, DVD, (commentaires à partir du texte « Exercices », Jerzy Grotowski, Marseille, 1970), Wroclaw, Pologne, 1972.

d'exister »⁸⁷.

Une fois que tous ses blocages sont dépassés, pour Grotowski, l'acteur accède à l'expression authentique de l'être. Pour Decroux, cette expression se trouve directement dans le corps et son dépassement n'est possible que par son utilisation. Parvenu à l'état final de ces deux parcours, l'acteur de Grotowski et de Decroux se transcende dans le présent. Cet aboutissement est décrit ainsi métaphoriquement par les deux maîtres :

Pour Grotowski « *il n'y a pas de différence dans le temps entre l'impulsion 'intérieure' et la réaction 'extérieure', de telle manière que l'impulsion est en même temps la réaction. L'impulsion et l'action sont concurrentes : le corps disparaît, brûle, et le spectateur ne voit qu'une série d'impulsions visibles.*⁸⁸ »

Et Decroux complète : « Le corps est à la fois agissant et agi. Il transporte et est transporté.⁸⁹ »

Finalement, malgré deux cheminements corporels différents, la transcendance immédiate est la même dans les deux cas, et à chaque fois le corps est le véhicule qui permet cette finalité commune.

1.2.2 – La voiture hippomobile

Gurdjieff utilisait une analogie inspirée du langage imagé tiré de certains enseignements orientaux pour représenter l'homme et son manque d'unité. L'image est celle d'une voiture hippomobile, la voiture représentant le corps ; le cheval, l'émotion et les désirs ; et le cocher, la pensée. Pour finir le maître, le voyageur à l'intérieur de la voiture, sera le Moi, la conscience, la volonté.

Faite pour le mouvement, la *voiture* en elle-même ne possède pas l'énergie capable de la faire se mouvoir. Sans la motivation provenant de ses sentiments, de ses désirs, ou sans la clarté de son esprit, l'homme resterait avec son corps au repos. Et, comme il est possible de voir dans les observations précédentes, cette *voiture* doit être bien préparée

⁸⁷ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 34.

⁸⁸ *Idem*, p. 14.

⁸⁹ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *Étienne Decroux, mime corporel*, op. cit., p. 193.

pour les voyages, sans blocages et bien structurée. Ce seront donc les techniques du corps, par exemple sa résistance, sa souplesse et une large gamme de tensions et relaxations qui assureront la préparation du corps ou de la voiture pour la représentation ou pour le voyage.

Les *exercices plastiques*⁹⁰ de Grotowski, par lesquels la mobilité des articulations du corps devient de plus en plus conscientes et aisée pour l'acteur ; ou les *gammes* de Decroux, dans lesquelles le mime/acteur décompose et apprend à maîtriser toutes les articulations de la tête, des bras et des jambes, de la ceinture ainsi que d'autres articulations moins apparentes. Ces exercices peuvent être comparables à des huiles spéciales pour le moteur de la voiture, qui permettent de réaliser de beaux voyages.

La technique, très chère à Decroux aussi bien qu'à Grotowski, ne peut être acquise que par un long processus qui servira finalement à « l'obéissance du corps, de tout le corps, à l'esprit »⁹¹. Ceci est bien entendu dans une phase d'apprentissage technique, car Decroux était conscient que au moment de jouer le corps n'aura plus besoin du contrôle de l'esprit, ils seront en fait unifiés. En effet, dans la phase technique l'attention requise pour suivre un entraînement physique d'une grande précision exige de la concentration et sollicite un investissement total de la pensée de l'acteur qui se soumet à cet apprentissage. L'entraînement du corps déclenche l'action de la pensée, tout comme le fait la *voiture* qui devra être guidée par le *cocher*.

La grande technicité exigée par Decroux et Grotowski n'a pas pour seul but d'aiguiser le jeu de l'acteur par la clarté corporelle et mentale qu'elle entraîne. En effet, la technicité, qui peut être perçue comme un frein ou une entrave à la liberté de création a une fin qui transcende la seule prestation de l'acteur. La technique, selon Decroux, est nécessaire pour la « révélation de la présence humaine dans le monde »⁹². Évidemment, lorsqu'il fait cette référence à la *présence humaine*, il ne s'agit pas de la présence ordinaire,

⁹⁰ Grotowski décrit dans *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, une série d'exercices plastiques et il les définit ainsi : « Ces exercices sont fondés sur Dalcroze et d'autres méthodes européennes classiques. Leur principe fondamental est l'étude de vecteurs contraires. Particulièrement importante est l'étude des vecteurs des mouvements opposés (par exemple, la main effectue des mouvements circulaires dans une direction, le coude en sens inverse) et des images contrastantes (par exemple, la main accepte tandis que la jambe refuse). De la sorte, chaque exercice est subordonné à la « recherche » et à l'étude des moyens d'expression de chacun, de ses propres résistances et des centres communs dans l'organisme. » In *Vers un Théâtre pauvre*, p. 108. Ces exercices seront analysés dans le 3^{ème} chapitre de cette thèse.

⁹¹ Étienne Decroux, In Patrick Pezin Éd., *Étienne Decroux, mime corporel*, *op. cit.*, p. 119.

⁹² Won Kim, *Le Mime corporel d'Étienne Decroux et le Dasein de Heidegger*, Mémoire de Maîtrise, Université Paris 8, Saint-Denis, 2005, 112 p.

mais de celle de l'*extraordinaire*. Ainsi, comme les musiciens qui doivent toujours faire leurs gammes avant de jouer de leur instrument, les acteurs, aussi, doivent maîtriser leur corps avant d'improviser et de laisser s'exprimer leur inspiration. Sans la technique, sans les notes, sans les gammes, le musicien ne peut pas produire de musique, l'acteur ne peut pas donner à voir son art. Mais de même qu'il ne suffit pas d'avoir une bonne technique pour être un bon musicien, la connaissance des techniques de base ne suffit pas à l'acteur/mime pour exercer son art. Decroux disait à ses élèves : « Il faut que tu chantes avec tes muscles »⁹³, il voulait que l'acteur ait un corps qui puisse « chanter intérieurement » pour devenir « en-chanté »⁹⁴. C'est peut-être à travers une maîtrise rigoureuse de la technique que l'acteur/mime va pouvoir l'oublier et que celle-ci va disparaître, et permettre de laisser affleurer une autre forme de Présence, autre que la présence quotidienne. Decroux et Grotowski avaient donc la même préoccupation quant au travail de l'acteur dont l'éthique, solliciter et travailler le corps pour révéler une présence d'une qualité extraordinaire, était fondamentale. Cependant, leurs chemins ne semblent pas les mêmes, puisque Decroux souhaitait l'élaboration d'une technique, et Grotowski désirait avant tout la rupture des comportements habituels de l'acteur, afin qu'il parvienne à connaître sa vérité intérieure.

Dans le but d'établir un rapport clair entre eux, nous poserons les questions suivantes : l'apprentissage de la technique de Decroux n'entraîne-t-elle pas une transformation de l'acteur ? Et le travail de Grotowski n'exigeait-il pas la maîtrise d'une technique ?

Nous avons déjà pu remarquer que les deux Maîtres avaient un point commun : la nécessité absolue d'une pratique physique, d'une Présence corporelle impeccable de l'acteur afin de justement transcender la dimension simplement corporelle de ce dernier lors d'une représentation. Dans l'optique d'une telle pratique physique, l'acteur doit allier un effort constant à une attention dirigée vers lui-même pour savoir quand avancer ou quand se retenir dans le travail corporel, car c'est « le corps, c'est lui qui paie la facture, c'est lui qui souffre, c'est lui qui veut, c'est lui qui prouve, et quand je vois se dresser un corps, j'ai l'impression que c'est l'humanité qui se dresse »⁹⁵.

⁹³ Étienne Decroux, cité par Thomas Leabhart, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 436.

⁹⁴ Thomas Leabhart, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 436.

⁹⁵ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 73.

De même que le *corps voiture* est à la fois le véhicule, le réservoir et les blocages de l'acteur, il ne peut rien faire par lui-même et l'être ne peut fonctionner qu'en faisant corps avec son sentiment et sa raison.

Ainsi, l'acteur mobilise sa raison, sa motivation, tous ses sentiments au cours de l'apprentissage. Ainsi comme l'énonçait Decroux : « L'école enseigne la technique et l'art du beau mais elle ne donne pas la passion.⁹⁶ » C'est sur cette composante essentielle de l'homme, sa passion, son émotion que nous allons maintenant porter notre attention.

Si l'on reprend la métaphore de la voiture hippomobile, c'est le *cheval* qui symbolise la partie émotionnelle de l'homme, fondamentale pour l'activité de tout l'*assemblage*.

Selon Gurdjieff, si l'homme se guide seulement à travers ses considérations émotionnelles, il amène la *voiture*, le *cocher* et le *voyageur* sur une route sans parvenir à aucun accord collectif. Cette action est l'effet de ses désirs, d'une volonté qui n'est sûrement pas celle des trois autres éléments.

Le *cheval* alors n'a pas la faculté de raisonnement et peut être facilement trompé par quelqu'un qui par exemple le caresse ou qui lui donne des friandises. Avec une propension accentuée à vouloir être aimé, sa vulnérabilité le met en danger s'il n'a pas un contact convenable avec les autres éléments de l'*attelage* auquel il appartient.

Se référant aux acteurs, Decroux utilisait des images du soleil pour définir les caractéristiques d'un acteur émotionnel : « L'acteur 'Soleil', exagéré dans son jeu et dans son désir de plaire, se dirige vers le public comme s'il voulait le manger.⁹⁷ »

Dans l'hypothèse inverse, le *cheval* accomplit les ordres du *cocher*, qui est le canalisateur et exécuteur des règles sociales et qui le contraint par la menace ou par la récompense. Dans cette hypothèse, le cheval est trop obéissant, timide et quasiment sans vivacité.

Enfin, pour Decroux, l'acteur idéal est l'acteur *Lune* « qui n'a pas peur, mais qui garde une certaine modestie, crée l'ambiance et invite le public à venir chez lui »⁹⁸.

⁹⁶ *Idem*, p. 122.

⁹⁷ Étienne Decroux, cité par Thomas Leabhart, in notes personnelles des cours, Claremont, Californie, 2001.

⁹⁸ *Idem*.

Si Decroux et Grotowski ancrent le travail de l'acteur dans une démarche tout d'abord corporelle, d'autres chercheurs en théâtre préconisent une recherche centrée avant tout sur les centres émotionnel et intellectuel, comme c'est le cas de Stanislavski.

Dans sa méthode basée sur la *mémoire affective*, Stanislavski proposait la composition d'un rôle à partir des propres souvenirs de l'acteur. Il est clair que l'acteur doit puiser en lui-même des sentiments *analogues* à ceux du personnage car « on ne peut prendre à un autre ses 'sentiments' »⁹⁹. L'acteur doit d'abord travailler avec son centre intellectuel associé à son centre émotionnel en vue de construire son rôle. Ensuite, pendant la représentation, l'harmonie entre les trois centres est nécessaire pour que l'émotion et les actions physiques soient justes, et qu'un esprit clair et présent puisse assurer la précision et le bon déroulement de la pièce.

Même si le personnage est composé à partir des souvenirs de l'acteur, celui-ci doit toujours garder le contact avec lui-même, et savoir se dissocier du personnage, conformément aux indications de Stanislavski :

« N'oubliez jamais que sur scène, vous restez un acteur. Ne vous éloignez pas de vous-même. Dès que vous perdrez ce contact avec vous-même, vous cessez de vivre réellement votre rôle et à votre place apparaîtra un personnage faux et ridiculement exagéré.¹⁰⁰ »

Le troisième élément de l'image de l'*attelage* est le *cocher*, c'est-à-dire l'intellect, la personnalité, qui est également nécessaire pour le déplacement de l'*attelage*.

Si la fonction émotionnelle peut être répétitive en reprenant les mêmes mécanismes entre les extrêmes d'une impulsion sans frein et d'une impulsion étouffée, la fonction intellectuelle peut également être déployée de façon mécanique.

Le *cocher* est la partie de l'homme qui accumule toutes les informations reçues et apprises depuis sa naissance. Il sait parler, calculer, tout cela ayant été appris à l'école et au contact des hommes qui l'entourent. Le *cocher* entend le langage du *passager* et sait à son tour transmettre au *cheval* par l'intermédiaire des *brides* des ordres simples qui permettent à l'*équipage* complet de se diriger vers un lieu déterminé. Le *cocher* a de l'expérience ; il analyse, il raisonne, et calcule en fonction de son vécu. Il est également capable

⁹⁹ Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur* », Paris, Payot, 2001, p. 179.

¹⁰⁰ *Idem*, 180.

d'enregistrer et d'absorber n'importe quelle information de façon involontaire, il suffit qu'elle nous soit répétée plusieurs fois.

Or, comme nous l'avons vu auparavant, dans la vie ordinaire le niveau d'énergie requis pour le travail mental est très réduit. Si l'homme entre dans un mécanisme de répétition de ses activités, il réduira encore plus le niveau d'énergie vitale. Il en est de même pour le travail de l'acteur qui néanmoins doit travailler avec une capacité d'énergie beaucoup plus élevée que celle du quotidien. Si celui-ci réduit son travail à la mémorisation d'un texte et/ou des actions et les répète automatiquement sur scène, sa vibration énergétique, sa Présence seront réduites ; le public devra donc faire un effort pour percevoir cet acteur.

Chez les acteurs qui ont un centre mental plus affirmé que les deux autres, il y a toujours le danger de rester dans l'intellectualisation pour la création d'un rôle, aussi bien au moment de la représentation qu'au moment de la répétition. Effectivement, trouver une synergie des fonctions mentales, motrices et émotionnelles n'est pas évident.

Grotowski explique que le niveau intellectuel peut nous prendre dans sa logique et nous faire croire que nous avons créé.

« Nous tombons dans l'illusion de découvrir les choses alors que nous sommes seulement en train de faire du bruit informatique. C'est cela le problème du niveau intellectuel.¹⁰¹ »

Nous devons éviter de nous identifier à nos pensées, afin d'avoir le discernement le plus juste possible par rapport à ces mêmes pensées. Grotowski trouve une analogie avec l'utilisation d'un ordinateur ; il exige deux choses : « d'une part, d'avoir un très bon ordinateur, de l'autre d'avoir une liberté face à cet ordinateur » afin de n'être pas « mangé par cet ordinateur »¹⁰².

Une écoute plus approfondie devrait rendre possible une unité et par conséquent une Présence totale de l'acteur sur scène.

« Nulle pensée ne peut guider l'organisme entier d'un acteur de manière vivante. Elle doit le stimuler, et c'est tout ce qu'elle peut réellement faire. Entre une réaction totale et une réaction guidée par une pensée il y a la

¹⁰¹ Jerzy Grotowski, « C'était une sorte de volcan », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 233.

¹⁰² *Idem.*

même différence qu'entre un arbre et une plante. Finalement, nous sommes en train de parler de l'impossibilité de séparer le spirituel et le physique. L'acteur ne doit pas utiliser son organisme pour illustrer un 'mouvement de l'âme', il doit accomplir ce mouvement avec son organisme.¹⁰³ »

Decroux croyait fortement que l'émotion aussi bien que la pensée doivent être *corporifiées*, c'est-à-dire que le corps tout entier ne représente pas l'émotion mais matérialise lui-même les conflits provenant de ces deux centres :

« En effet, quand l'homme pense, il lutte contre les idées, comme on lutte contre la matière. Puisqu'on ne voit pas les idées, puisqu'on ne voit pas la pensée, puisqu'on n'a pas de prise directe sur la pensée, la meilleure chose est de faire un travail matériel qui implique l'intelligence et dont les gestes sont comme l'écho de notre intelligence.¹⁰⁴ »

1.2.3 L'Identification

« Ces "moi" doivent mourir pour que le grand "Moi" puisse naître.¹⁰⁵ »

Pour Gurdjieff, l'identification est ce qui caractérise l'homme, lorsqu'il suit aveuglément tout ce qu'il rencontre dans sa vie, sans se poser de questions. Cette attitude peut sembler être celle d'un homme naïf, mais elle est en fait bien plus répandue qu'on ne peut le penser car elle englobe un mode de fonctionnement très courant : il s'agit de l'identification de l'homme avec sa position sociale, sa profession, ses désirs, ses rôles dans la vie quotidienne et même son imagination. Le principal facteur qui pousse à l'identification est l'automatisation, c'est-à-dire la répétition des actions et réactions, des pensées et des sentiments sans que celles-ci soient jamais remises en cause ou conscientes.

L'identification est l'effet principal du *sommeil éveillé*¹⁰⁶ – il s'agit d'un état entre celui de veille et celui du sommeil, dans lequel l'homme n'a aucun contrôle ni de lui-même, ni des événements autour de lui – et qui constitue le principal obstacle pour le développement d'une vie plus consciente.

¹⁰³ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 91.

¹⁰⁴ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., op. cit., p. 77.

¹⁰⁵ G. I. Gurdjieff, in P. D. Ouspensky, op. cit., p. 308.

¹⁰⁶ L'état de *sommeil éveillé* ou de *demi-sommeil*, ou état de *rêve* sera exposé dans cette thèse ultérieurement, au chapitre 3, 3.3.1 Présence scénique x présence ordinaire.

Gurdjieff parle alors à Ouspensky :

« L'identification est notre plus terrible ennemi parce qu'elle pénètre partout. Au moment même où nous croyons lutter contre elle, nous sommes encore son dupe. Et s'il nous est si difficile de nous libérer de l'identification, c'est que nous nous identifions plus facilement aux choses qui nous intéressent davantage, celles auxquelles nous donnons notre temps, notre travail et notre attention. Pour se libérer de l'identification, l'homme doit donc être constamment sur ses gardes et impitoyable envers lui-même. C'est-à-dire qu'il ne doit pas avoir peur de démasquer toutes ses formes subtiles et cachées.¹⁰⁷ »

En fait l'identification pourrait être le résultat de facteurs simples, tels que le manque de vocabulaire allié à certaines prédispositions culturelles. Par exemple, par l'utilisation du verbe *être* pour simplifier la façon de parler des faits de soi-même ou des autres. Georges de Maleville en donne un exemple : « On dira d'un homme qu'il est gaucher, qu'il est employé de banque et qu'il est père de trois enfants. » Mais en réalité cette catégorisation n'est pas vraie car cet homme « a sa main gauche plus habile que la droite, il a une fonction dans une banque et il a engendré des enfants. » Ce deuxième point de vue est alors dans l'action ; en revanche le premier est plutôt une classification figée.

L'homme qui n'a pas conscience de son fonctionnement interne sera toujours le jouet des événements extérieurs. Il ne trouvera pas d'unité, c'est-à-dire qu'il ne sera pas le *maître de l'attelage* qui dirige ses centres physique, émotionnel et mental. Les identifications seront innombrables et elles se déplaceront à tout instant d'un centre à l'autre. Il s'identifiera avec une pensée, ensuite avec une émotion qui pourrait par ailleurs être opposée à la première. Cet homme aura en plus la nécessité d'être accepté ou reconnu, car lui-même ne sait pas qui il est. Il sera donc très sensible aux réactions de ceux qui l'entourent en essayant de capter des signes qui pourront le rassurer sur le fait qu'il est accepté.

Selon Gurdjieff, cela est une caractéristique générale de l'être humain à laquelle il lui est difficile d'échapper :

« L'homme s'identifie à un petit problème qu'il trouve sur son chemin et il oublie complètement les grands buts qu'il se proposait au début de son

¹⁰⁷ G. I. Gurdjieff, in P. D. Ouspensky, *op. cit.*, p. 218.

travail. Il s'identifie à une pensée et il oublie toutes les autres. Il s'identifie à une émotion, à une humeur, et il oublie ses autres sentiments plus profonds. En ne travaillant pas sur eux-mêmes, les gens s'identifient à tel point à des buts isolés qu'ils perdent de vue l'ensemble. Les deux ou trois arbres plus proches viennent à représenter pour eux toute la forêt.¹⁰⁸ »

Ainsi, de même que l'homme qui s'identifie quotidiennement à plusieurs facteurs s'écarte de ses objectifs essentiels, l'acteur qui s'identifie constamment à divers éléments qui captent son attention sera finalement éloigné de sa totalité. Par exemple, l'acteur qui est en train de jouer, se rend compte que lui-même ou son partenaire s'est trompé. S'il attache sa pensée à cette faute, se critiquant soi-même ou critiquant son partenaire, d'autres maladresses surviendront ou, du moins, l'énergie de sa Présence déclinera, puisqu'un blocage dans sa pensée aura perturbé son flux énergétique. Son esprit ne devrait être ni dans le passé, ni dans le futur, mais toujours au présent, à l'unisson avec chaque action.

Un autre exemple est celui de l'acteur qui commence à avoir une certaine reconnaissance du public. Il se peut qu'il s'identifie à cette image, celle d'un acteur célèbre. Soucieux de toujours plaire à « son » public, pour ne pas perdre cette image qu'il a de soi-même, il sera continuellement dépendant des réactions du public dans la salle et par conséquent, la qualité de son travail variera selon ses différentes réponses. Plus l'acteur est vulnérable à la réaction du public, plus son œuvre sera sujette à des hauts et des bas en termes de qualité, au moment précis mais éphémère où elle sera mise en forme.

Étant un être de chair, peuplé de pensées et de sentiments, comment l'acteur, qui réalise l'œuvre avec cette même matière, avec sa personne et tout ce qu'il y a de plus intime en elle – doit-il faire pour ne pas se laisser imprégner par l'écho de ce qui se passe dans le public ?

Sur ces problèmes d'identifications, il y a d'abord le manque de distance entre l'acteur et le personnage qu'il incarne qui rend ce premier fragile aux réactions extérieures. Il doit donc trouver ce recul à l'intérieur de lui-même ; ensuite, même s'il n'y a pas un personnage spécifique, c'est entre l'acteur et ce qu'il réalise sur scène que doit avoir lieu cette absence d'identification ; et finalement après avoir atteint un certain niveau de compétence professionnelle, l'acteur doit parvenir à se détacher de l'image d'*acteur* à

¹⁰⁸ *Idem.*

succès.

Pour Grotowski la question de l'identification de l'acteur avec son personnage est une caractéristique de l'acteur occidental. Cet acteur conçoit son personnage à partir de ses expériences et de sa compréhension personnelle, bien que le personnage ait d'abord été créé par l'auteur. L'acteur va donc se référer toujours à lui-même comme étant le seul créateur « c'est moi, et c'est 'du moi' que je le (le personnage) crée »¹⁰⁹. Pour Grotowski, cette attitude est ancrée dans « la culture occidentale, car on est très préoccupé par la notion du *moi* »¹¹⁰.

Pour Peter Brook, le fait qu'il soit préférable pour l'acteur de ne pas s'identifier à son personnage pour construire son rôle n'est qu'un apparent paradoxe. Le fait que l'acteur s'identifie moins avec son rôle lui permet de s'engager plus intensément dans le travail car il garde la distance et la clarté nécessaires pour le jeu.

Il est utile de remarquer que Peter Brook utilisait la notion gurdjévienne de l'identification pour exprimer sa pensée à propos de la justesse et du malentendu du travail de l'acteur et du rôle qu'il joue :

« Un bon acteur ne croit jamais complètement à son personnage alors qu'un mauvais acteur se jette corps et âme dans son interprétation au point de s'y perdre entièrement; il sort souvent de scène convaincu d'avoir donné le meilleur de lui-même, alors qu'il est clair pour tout ceux qui l'ont vu, qu'il a été excessif, artificiel, faux. Mais il ne peut en aucune façon s'en rendre compte car il est aveugle: il n'y a pas la moindre distance entre lui-même et l'image qu'il projette, il a été avalé par ce que Gurdjieff nomme 'l'identification'. À l'inverse, meilleur est l'acteur et moins il s'identifie à son rôle.¹¹¹ »

Il est important d'analyser la notion d'identification dans la vie quotidienne de l'homme aussi bien que dans le travail de l'acteur. À ce propos, Gurdjieff remarque que dans la vie comme sur scène, il y aura toujours ceux qui considèrent que l'état d'identification est indispensable pour faire *du bon travail*, ils considèrent cet état comme une propriété bienfaisante et lui attribuent des noms tels que « 'enthousiasme', 'zèle', 'passion', 'spontanéité', 'inspiration', etc. »¹¹². En fait, il s'agit d'un oubli de soi, l'homme

¹⁰⁹ Jerzy Grotowski, « Orient / Occident », *Confluences*, art. cit., p. 237.

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ Peter Brook, « Une Autre Dimension : la qualité », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 83.

¹¹² G. I. Gurdjieff, in P. D. Ouspensky, *op. cit.*, p. 218.

ne sait pas ce qu'il est et, en conséquent, il se laisse emporter par l'écoulement des événements, soit satisfait quand ceux-ci lui conviennent ; soit en conflit si ces événements ne sont pas en sa faveur. Dans les deux cas la participation de son esprit trompeur qui créera toutes sortes d'arguments pour lui faire croire à ce à quoi il s'attache.

Gurdjieff demandait à ses élèves d'observer les gens dans des cadres sociaux tels que les restaurants, les magasins ou les théâtres, quand ils parlent et insistent pour justifier des choses auxquelles ils s'identifient. Il est courant d'écouter quelqu'un qui se plaint de quelqu'un d'autre qui, selon le premier, ne l'estime pas assez, soit à l'école, soit au travail, ou dans la famille, et se plaint de ce que les gens ne se montrent pas assez polis envers lui. Au contraire, il existe les cas de ceux qui aiment attester qu'un autre individu les aime beaucoup pour telle ou telle raison. Ils sont toujours soucieux de ce que les autres pensent d'eux, de ce que les autres disent à leur sujet. « Ils ne sont plus que désir, avidité, ou paroles: d'eux-mêmes, il ne reste rien.¹¹³ »

Un des aspects particuliers de l'identification, c'est la *considération*, à savoir, ce que l'homme considère par rapport aux gens, aux institutions, aux gouvernements, enfin par rapport à tout ce qui, à un certain moment, n'est pas en accord avec ce qu'il juge adéquat pour lui-même.

À ce propos Gurdjieff déclare :

« L'homme, en son for intérieur, 'exige' que tout le monde le prenne pour quelqu'un de remarquable, auquel chacun devrait constamment témoigner respect, estime et admiration, pour son intelligence, sa beauté, son adresse, son humour, sa présence d'esprit, son originalité et toutes ses autres qualités. Ces 'exigences' se fondent à leur tour sur la notion complètement fantastique que les gens ont d'eux-mêmes, ce qui arrive très souvent, même avec des personnes d'apparence très modeste. Quant aux écrivains, acteurs, musiciens, artistes et politiciens, ils sont presque sans exception des malades. Et de quoi souffrent-ils? Avant tout, d'une extraordinaire opinion d'eux-mêmes, ensuite d'exigences et, enfin, de 'considération', c'est-à-dire d'une disposition préalable à s'offenser du moindre manque de compréhension ou d'appréciation.¹¹⁴ »

En ouvrant une petite parenthèse, il est intéressant de mentionner que si l'analogie

¹¹³ *Idem*, p. 219.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 220.

entre l'acteur et l'homme ordinaire qui se confond avec les événements extérieurs peut aider l'acteur à comprendre la question de l'identification, Gurdjieff, proposait cependant la démarche inverse, c'est-à-dire que l'homme utilise l'image de l'acteur pour s'engager dans différentes situations de la vie en évitant toute forme d'identification, en regardant alors le monde comme un grand théâtre et ainsi garder sa liberté intérieure. Cette liberté intérieure est certainement le but recherché, tant par l'homme dans sa vie que par l'acteur sur scène. Ainsi, Peter Brook conclut : « C'est exactement ce qu'on attend d'un bon acteur.¹¹⁵ »

L'identification peut être vue comme un grand obstacle qui empêche l'homme de se *rappeler à lui-même*. Et pour se rappeler à soi, il est impossible de s'identifier aux plusieurs *moi* qui se présentent à tout instant. Or, si nous considérons que le vrai *Moi* est l'harmonie entre nos pensées, nos émotions et nos actions, et donc ce *voyageur silencieux* à l'intérieur de la *voiture*, nous ne pourrions pas nous identifier seulement à ce que nous pensons, ou seulement à ce que nous sentons, ou encore à ce que nous avons comme tâches à faire. Si nous nous identifions à une pensée, il est bien probable que très vite nous allons nous identifier à un sentiment, qui pourrait être contraire à cette pensée. Cela sera un *petit moi* qui pense quelque chose et puis un autre *petit moi* qui ressent quelque chose. Se rappeler à soi est penser, sentir et agir à l'unisson, en d'autres mots, il s'agit d'être conscient à la fois de ce que nous pensons, ce que nous ressentons et ce que nous sommes en train de faire. À cet effet il faut être vigilant aux attachements constants à tous ces *petits mois* qui nous emprisonnent et volent notre énergie.

Selon Gurdjieff, pour arriver à cette liberté, l'homme doit travailler dur sur lui-même, puisque « la liberté signifie avant tout : se libérer de l'identification »¹¹⁶.

Le travail sur soi-même est une expression utilisée par Gurdjieff dans son enseignement. Ce travail implique une quête honnête de la vérité envers soi-même afin de lutter contre l'automatisme qui plonge l'homme dans l'état de *sommeil éveillé*. Dans cette recherche la plupart des qualités intellectuelles, émotionnelles et motrices de l'homme, ensevelies sous la croûte des habitudes quotidiennes sont mises en lumière.

Cette expression *travail sur soi-même* n'est devenue familière chez Stanislavski

¹¹⁵ Peter Brook, « Une Autre Dimension : la qualité », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 82.

¹¹⁶ G. I. Gurdjieff, in P. D. Ouspensky, *op. cit.*, p. 219.

que récemment ; cependant il l'utilisait beaucoup, comme nous le dit Grotowski qui affirme également qu'il la tenait¹¹⁷ de ce premier pour travailler avec ses acteurs. Grotowski donnait une importance fondamentale au training des acteurs comme méthode pour travailler sur soi. Selon lui, c'est à travers un travail rigoureux sur le corps, intégré au cœur et à l'esprit, que l'acteur parvient à se connaître. Le titre original de l'ouvrage fondamental de Stanislavski, dans une traduction littérale, citée par Grotowski, serait « Le Travail sur soi-même »¹¹⁸. Cependant ce titre n'a pas été gardé pour les traductions anglaise et française. Grotowski a commencé à connaître le travail de Gurdjieff par l'œuvre *Fragments d'un enseignement inconnu* d'Ouspensky ; mais il dit que sa connaissance « est par trop livresque ».¹¹⁹ S'il avait dû prendre un seul aspect du travail de cet enseignement, il aurait choisi le « travail sur soi-même »¹²⁰.

En ce qui concerne le travail sur soi de Stanislavski, il existe un apparent paradoxe dans son enseignement à propos de l'identification, qu'il semble prôner et de la liberté intérieure qui n'est accessible que par l'abandon total de tout processus d'identification. Dans son livre *Stanislavski in Rehearsal*, Vasili Toporkov¹²¹ affirme que selon Stanislavski, c'est quand l'acteur s'identifie avec le personnage qu'il éprouve la « grande joie »¹²² à laquelle se réfère son Maître ; néanmoins, l'acteur doit travailler sur lui-même pour trouver son autonomie intérieure. Or, chez Gurdjieff, le travail sur soi-même a comme but la libération des pièges de l'identification pour accéder ainsi à la liberté intérieure. Selon ce dernier, il est possible d'observer que chez Stanislavski, la *grande joie* à laquelle Toporkov se réfère est le but recherché par l'acteur qui réussit à créer un personnage et qui, au moment de le jouer, observe son propre travail sans s'identifier à celui-ci ; car au final, si l'acteur s'est identifié au personnage qu'il joue, il n'est pas libre intérieurement et ressent alors la joie d'une illusion.

La difficulté se situe précisément dans le *personnage*, cet être qui devra exister sur scène et qui a la dure tâche de prendre le public avec lui, de l'entraîner dans son voyage jusqu'à sa disparition du plateau. L'acteur chez Stanislavski doit alors créer ce personnage

¹¹⁷ Jerzy Grotowski, « C'était une sorte de volcan », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 100.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*, p.107.

¹²¹ Vasily Osipovich Toporkov (1889-1970), né à St. Petersburg, Russie, acteur professionnel invité à travailler au Théâtre d'Art de Moscou. Il y travaille sur la direction de Stanislavski de 1928 à 1938.

¹²² Constantin Stanislavski, in Vasili Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, New York ; Londres, Routledge, 1998, p. 218.

à partir de ce que l'auteur en donne comme référence, et à partir de lui-même ; d'abord de sa mémoire affective, puis en suivant et en construisant les actions physiques de façon logique au fil de la création du spectacle.

Selon Thomas Richards, qui a travaillé avec Grotowski, l'acteur de Stanislavski développe ses actions physiques dans « le contexte de la vie normale des relations: des gens qui se trouvent dans des circonstances 'réalistes' de la vie quotidienne, et des conventions sociales »¹²³. Le fait que l'acteur doive exercer son art dans des conditions très proches de la vie ordinaire, parfois proches de sa propre vie, et qu'il soit convaincu qu'il doit s'identifier avec son personnage, crée une réelle difficulté et des contradictions chez ce même acteur.

En revanche, Grotowski voulait que « le 'personnage' [fonctionne] plutôt comme un paravent qui [protège] l'acteur »¹²⁴. Il n'existe pas d'identification, pas d'approche réaliste, dans le sens du réalisme quotidien.

En citant le personnage du Prince Constant de Ryszard Cieslak, Thomas Richards décrit ainsi le processus :

« Le 'personnage' était construit par le montage et était destiné principalement au mental du spectateur ; derrière ce paravent l'acteur gardait son intimité, sa sécurité. En outre, le paravent du 'personnage' occupait le mental du spectateur de telle façon qu'il pouvait percevoir le processus caché de l'acteur, avec la partie de lui-même plus apte à cette tâche.¹²⁵ »

Pour Grotowski, la principale différence entre son travail et celui de Stanislavski réside dans la recherche des *impulsions*, fondamentale chez ce premier et pas déterminante chez ce dernier qui travaillait sur des actions physiques souvent quotidiennes dans des relations réalistes. De son côté, Grotowski « cherchait plutôt les actions physiques dans un courant essentiel de vie et non pas dans une situation sociale quotidienne. Dans ce courant de vie, les impulsions sont de la plus grande importance »¹²⁶.

Finalement, l'expression *travail sur soi-même* commune aux processus de travail de

¹²³ Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Paris, Actes Sud, 1995, p. 159-160.

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

Gurdjieff, Stanislavski et Grotowski, malgré leurs divergences, indique un exercice paradoxal, car le *moi* n'est ni une autre personne, ni une chose, ni un concept extérieur sur lequel il est possible de travailler. Il s'agit avant tout d'une confrontation avec soi-même.

Pour Étienne Decroux le regard de l'artiste sur lui-même par rapport à son œuvre crée déjà la distance nécessaire pour l'empêcher de s'identifier et ainsi garder de la clarté dans sa création. Decroux dit à propos de cet artiste : « Alors il sent, il éprouve qu'il est lui-même un spectateur assis dans la salle. ¹²⁷ »

Peter Brook trouve une métaphore pour illustrer sa pensée à propos de l'acteur et son rôle :

« Il est comme une main dans un gant, séparée et pourtant inséparables. Le rôle pénètre chacune de ses cellules et cependant ne l'emprisonne pas. À l'intérieur du rôle, il est libre et hautement vigilant. ¹²⁸ »

Decroux exprime sa pensée en utilisant la même image du *gant*, mais dans un sens un peu différent, ici le *gant* est comme le corps, et la *main* devient la pensée :

*« Le corps est un gant dont le doigt serait la pensée.
Pensée, poussée, pousse et pincée qui sont presque homonymes, sont presque synonymes.
Notre pensée pousse nos gestes ainsi qu'un pouce de statuaire pousse des formes; et notre corps, sculpté de l'intérieur, s'étend.
Notre pensée, entre son pouce et son index, nous pince le revers de notre enveloppe et notre corps, sculpté de l'intérieur, se plie.
Le mime est à la fois statuaire et statue.
Donc, son témoin se lève pour retoucher le monde. ¹²⁹ »*

Le travail sur soi commun à tous ces chercheurs résonne tout particulièrement avec le *connais-toi toi-même* socratique.

L'inscription au fronton du Temple de Delphes dédié à Apollon *Connais-toi toi-même* dont la pensée fut approfondie par Socrate (-470 à -399), reste donc vivante aujourd'hui. Cette expression invite l'homme à se tourner vers lui-même, se regarder en

¹²⁷ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op.cit.*, p. 120.

¹²⁸ Peter Brook, « Une Autre Dimension : la qualité », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 83.

¹²⁹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 30.

face afin de réfléchir à sa propre condition humaine pour arriver à une connaissance de lui-même et finalement à une prise en charge de lui-même. Cependant, l'inscription présente un caractère paradoxal dans la mesure où ce qui suit le *connais-toi toi-même, laisse le monde aux Dieux*, indique que ce n'est pas aux mortels de décider de l'avenir.

Plus tard, Socrate avouera « Je ne sais qu'une chose, c'est que je ne sais rien »¹³⁰ ce qui deviendra sa maxime *tout ce que je sais, c'est que je ne sais rien* puisque tout est en éternel mouvement.

L'acteur qui se consacre à son métier sait qu'il ne pourra jamais dire qu'il domine complètement son travail, qu'il est arrivé à un état où il n'a plus besoin de s'inquiéter pour la prochaine création. Ne pas savoir, n'avoir aucune certitude (sur le futur) est le souci de tout acteur et c'est peut-être ce qui rend l'œuvre touchante ; car même en tant qu'œuvre d'art cet acteur doit garder son humanité pour toucher d'autres individus comme lui.

L'acteur qui veut que son travail soit de qualité doit s'observer lui-même avec sincérité. Certes, l'observation de son travail par rapport à ce que le metteur-en-scène lui donne comme retour ou, plus tard, ce que ce travail donne à voir à l'extérieur ; en d'autres termes comment le public et les critiques reçoivent sa création, doit être pris en compte. Cependant, il s'agit ici de s'observer de l'intérieur sans parti pris, s'observer pour remarquer, sans critiquer, comme quelqu'un qui est assis et regarde autour de lui et constate les choses sans vouloir rien en changer, simplement regarder et accepter.

Porter à la lumière certaines choses que l'acteur fait sans s'en rendre compte, sans même avoir pour but de les changer, peut aider l'acteur à en prendre conscience et peut-être une prochaine fois aura-t-il le choix de les faire ou non.

Tous les processus qui visent l'évolution de l'homme impliquent l'observation de soi-même. Il ne s'agit pas d'une observation ordinaire ou superficielle car cela ne mène nulle part.

Selon Gurdjieff, pour s'étudier soi-même et comprendre les connexions et les correspondances des diverses fonctions en soi, il est nécessaire de savoir d'abord comment les appréhender. Puis, en toute sincérité, prendre conscience de ce qui travaille, des processus à l'œuvre dans l'observation de soi.

¹³⁰ Platon, *Apologie de Socrate*, trad. et notes par Luc Brisson, Flammarion, Paris, 1997, 262 p.

L'observation de soi est l'observation des fonctionnements des centres tels que le centre moteur, le centre émotionnel et le centre intellectuel. Cette pratique est fondamentale pour que l'homme ait une Présence réelle et permanente dans sa vie, dans ses actes et sur scène. Pour qu'une observation de soi soit complète et véritable, une Présence intégrale et réelle à soi-même est nécessaire.

Comment résoudre cette opération improbable?

Dans l'enseignement de Gurdjieff la proposition est de trouver tout d'abord une présence relative, une connexion appropriée des manifestations intérieures et extérieures à soi. Cela veut dire qu'un effort sera toujours nécessaire pour une réelle observation. Cet effort sera dirigé vers trois facultés fondamentales ou trois forces créatrices:

- **La volonté** ou force active – consiste en l'effort de l'être entier – qui ne devrait pas être confondue avec le désir qui est seulement une manifestation de l'un des plusieurs *moi* – à l'intérieur de l'homme.
- **L'attention** ou force réceptive – consiste en une forme de concentration qui permet de recevoir les informations sans interférer avec des commentaires ou des jugements.
- **La conscience** ou force conciliatrice – consiste en une ouverture qui englobe l'attention et la volonté. Être conscient du manque de volonté peut faire que celle-ci se réactive ; être conscient lorsque l'attention change et devient moins réceptive et commence par conséquent à juger, peut aider à ce qu'elle revienne à une qualité de pure attention.

Contrairement à une croyance généralisée, ces facultés de discernement ne sont pas naturelles ; elles doivent être cherchées et développées. Et comme elles sont nécessaires pour faire évoluer l'état de Présence, c'est le niveau de cet état qui permet de déterminer la qualité de ces facultés. En d'autres termes, en regardant la qualité de l'attention, de la conscience et de la volonté – voire de toutes ensemble d'une personne au moment d'une action qu'elle réalise, il est possible d'estimer son niveau de Présence et vice-versa.

Jean Vaysse a écrit dans son œuvre *L'éveil à soi-même* :

« Chez l'homme pour qui les états de présence changent sans cesse et n'ont pas la permanence qu'il s'attribue, les fluctuations de la qualité de l'une ou l'autre de ces trois facultés fondamentales est importante puisqu'elle lui permet de caractériser à chaque instant sur quel niveau s'écoule sa vie.¹³¹ »

L'homme doit alors connaître les méthodes de l'étude de soi. Gurdjieff parlait de deux méthodes de l'observation de soi : la *Méthode de l'analyse* et la *Méthode des constatations*.

Tout d'abord, n'importe quel type d'observation doit être fondé sur la compréhension des principes fondamentaux de l'activité de l'ensemble des fonctions de l'homme. En se référant aux fonctions des centres de l'homme, Gurdjieff explique à Ouspensky : « L'observation de soi ne peut être correctement conduite si l'on ne comprend pas ces principes, et si on ne les a pas constamment présents à l'esprit.¹³² »

Dans la *Méthode de l'analyse*, pour chaque événement observé par l'homme il se demande : de quoi s'agit-il ? Comment cela arrive-t-il ?, etc. D'autres éléments s'ajoutent à ce sujet et le point central de la recherche est donc l'événement examiné. Le problème de cette méthode réside dans le fait que l'homme peut alors perdre de vue ce qui était son but, c'est-à-dire l'observation de soi. Il se peut qu'un engrenage intellectuel se mette en route et que celui qui s'observe perde beaucoup de temps pour que finalement cette tâche « non seulement ne progresse plus dans la connaissance de soi, mais encore fasse progresser en lui des idées ou des imaginations sur soi dont certaines deviendront le pire obstacle à cette connaissance »¹³³.

L'acteur qui analyse son travail à partir de ce qu'il écoute autour de lui, peut se trouver éloigné de son propre chemin. Surtout s'il commence à critiquer son travail au moment où il joue, car au lieu d'être Présent à chaque instant à l'action qu'il joue, il anticipe ou retarde son jeu puisque son attention se déplace vers l'analyse, vers son intellect. Selon Yoshi Oida, l'acteur doit comprendre et restituer le jeu avec son corps et non avec sa tête. Pour lui, jouer « ne relève effectivement pas de la compréhension intellectuelle ou de la théorie »¹³⁴.

¹³¹ Jean Vaysse, *op. cit.*, p. 40.

¹³² G. I. Gurdjieff cité par P. D. Ouspensky, *op. cit.*, p. 159.

¹³³ Jean Vaysse, *op. cit.*, p. 30.

¹³⁴ Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, *op. cit.*, p. 53.

C'est encore plus grave quand l'acteur essaye de faire quelque chose d'*intéressant* en jugeant, au moment de jouer, que ce qu'il fait ne l'est pas. Cette décision provient alors d'une comparaison appuyée sur des suppositions subjectives. Gurdjieff propose la *Méthode des constatations* qui consiste à enregistrer dans la pensée tout ce que l'on observe en soi-même, exactement au moment où les choses se passent à l'intérieur de soi. Il y a là une attention et une clarté dirigées vers l'ensemble de celui qui s'observe ; en d'autres termes l'action est observée aussi bien que l'émotion qui se dégage et la pensée qui est présente à ce moment. Sans comparaisons ni jugements de valeur, c'est une observation. Il n'y a aucune relation entre l'un ou l'autre des phénomènes observés.

À ce moment précis, la naissance de l'*observateur* se produit, celui qui pourrait être le *maître de l'attelage*.

À la suite de l'assemblage d'« un nombre suffisant de 'constatations' »¹³⁵ l'analyse devient alors possible. Mais pour que tout cela soit possible, il est nécessaire de connaître les principaux centres et ses fonctions.

1.2.4 Le fonctionnement des centres – Intellectuel – émotionnel – moteur

Selon Gurdjieff, les trois centres principaux, moteur, émotionnel et intellectuel sont appelés également trois *cerveaux*, car chacun a sa propre mémoire et ses propres associations. Ils ont des désirs, des intérêts, des nourritures et des rythmes de fonctionnements distincts. Ils ont des connexions entre eux qui permettent des transferts d'énergie. Ce sont les qualités de ces connexions qui déterminent les états de Présence de l'homme. Si l'une de ces connexions est par exemple coupée ou ne fonctionne plus, l'état de Présence de cette personne n'est ni endormi ni éveillé.

La nourriture de base de chaque centre va servir respectivement au centre qui lui correspond, mais si l'une d'entre elles est interrompue, cela aura des conséquences sur les trois centres.

Chaque personne a un centre dominant, et l'un des deux autres centres sera le plus faible ou le moins développé. En d'autres termes, chaque personne est emportée

¹³⁵ G. I. Gurdjieff cité par P. D. Ouspensky, *op. cit.*, p. 159.

couramment soit par son centre intellectuel, ayant tendance à être rationnelle avec des considérations mentales a priori ; soit par son centre émotionnel, dont la caractéristique principale est de prendre les décisions à partir de ses sentiments ; soit par son centre moteur qui le fait agir par le mouvement ou par l'instinct.

À partir de l'observation de soi, l'homme peut constater l'existence de ces différents centres, leurs spécificités et les relations entre eux.

Un travail préparatoire d'étude du fonctionnement de ces trois centres sera alors nécessaire. Selon Gurdjieff le fonctionnement des centres se présente comme l'intellectualité, l'affectivité et la motricité. Cette étude est, bien entendu, loin d'être exhaustive ; elle aura comme objectif de servir d'inspiration pour un possible travail de l'acteur qui a le désir de trouver une harmonie intérieure.

Le plus lent des trois centres est le centre intellectuel, situé dans la tête, ayant comme nourriture les impressions que l'homme reçoit. La fonction *intellectualité* lie tout ce qui vient du mental comme la pensée, les idées, la mémoire. Elle travaille dans un sens binaire de comparaisons et de jugements : *bon ou mauvais*. Elle peut ordonner, arranger et prévoir.

À travers l'étude du centre intellectuel et l'observation de son fonctionnement, il est possible de constater que ce centre travaille continuellement avec un flux de pensées produit par des stimulations extérieures et intérieures indépendamment de la volonté de la personne. C'est un processus automatique qui fonctionne par associations. La façon de penser de chaque personne est enregistrée comme un ensemble d'habitudes apprises qui sont en nombre limité.

Une autre caractéristique du mauvais fonctionnement est la distraction ou le manque d'attention dû à la paresse du centre qui entraîne l'imagination, non pas dans un sens créatif, mais plutôt comme échappatoire des tâches à réaliser, et incite à la rêverie qui s'infiltré dans le flux des désirs fictifs pour apporter des sensations agréables. Jean Vaysse écrit dans son œuvre *Vers l'éveil à soi-même* que la rêverie et l'imagination sont le « contraire d'une activité mentale utile »¹³⁶ et si l'homme veut les observer et finalement

¹³⁶ Jean Vaysse, *op. cit.*, p. 60.

les connaître, il doit s'astreindre « à des tâches précises, concrètes et définies »¹³⁷.

Le centre émotionnel est le plus rapide des trois centres ; il est situé dans le plexus solaire. Sa nourriture est l'air inspiré. Sa fonction est principalement l'*affectivité*, c'est-à-dire l'émotion et le sentiment. C'est à partir de l'émotion que les choses sont évaluées par rapport à ce que nous discernons et éprouvons de nous-mêmes. Elle est également binaire dans le sens où elle s'exprime par le biais des affirmations telles *j'aime ça* ou *je n'aime pas ça*.

L'étude du centre émotionnel est très difficile à réaliser. À partir de son observation il est possible de s'apercevoir que les réactions émotives sont automatiques à tout ce qui nous attire ou ce que nous rejetons. Ces émotions changent sans cesse.

Le centre moteur est situé dans la base de la colonne vertébrale ; il a comme nourriture les aliments ingérés par l'homme. Sa fonction est la motricité - ce qui est relatif à l'aspect matériel, support de l'organisme – l'action et le mouvement. Par la motricité nous avons la perception de notre corps. La dualité de ce fonctionnement se traduit par l'alternance du *mouvement* et du *repos*. En comparaison avec les deux autres centres, il est moins difficile de l'observer ; néanmoins un effort est nécessaire pour maintenir cette observation. Comme pour les autres centres, on constate que le nombre d'aspects moteurs est limité. Chaque personne a un répertoire corporel étroit et répétitif.

Decroux observait beaucoup les gens, leurs actions, leurs attitudes et dans son livre *Paroles sur le mime* il décrit – comme l'avait souligné Gurdjieff – le répertoire limité de l'homme :

« En ne regardant qu'un seul homme, nous voyons que d'une circonstance à une autre, son air et sa manière changent peu : assis et réservé au restaurant comme au bureau, au théâtre comme à l'école, à l'enterrement comme à la noce.¹³⁸ »

Le travail sur soi-même, qui a comme outil principal l'observation de soi, est une tâche difficile car l'homme est à la fois l'observateur et celui qui est observé. Pour que cette division soit possible il est nécessaire qu'entre ces deux parties il y ait un certain espace qui donnera naissance à une conscience ; en un mot la dissociation de l'*observé* et

¹³⁷ *Idem*.

¹³⁸ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 116.

de l'*observateur*. Ce que l'homme constatera toujours c'est l'automatisme de ses centres et le manque d'unité entre eux. Pour Gurdjieff, à partir de ces constatations l'homme découvre que : « La principale cause de notre faiblesse est notre incapacité à appliquer notre volonté aux trois centres simultanément »¹³⁹.

Il est nécessaire de citer ici également le *centre Instinctif*, responsable de la fonction d'*instinctivité*, c'est-à-dire la qualité de ce qui est spontané, il s'agit de la fonction de la vie organique de l'usine qu'est notre corps interne, ses mouvements, ses réflexes. Ce centre est directement lié au centre moteur qui est bien entendu responsable du travail lié au mouvement.

Une citation de Charles Dullin souligne l'importance de la bonne connexion de ces deux centres, i.e. le centre instinctif et le centre moteur. Si l'on considère que chaque centre est aussi un *cerveau*, l'acteur doit savoir que pendant qu'il joue, il peut faire confiance à son intelligence motrice car elle est liée à son intelligence instinctive. Il n'est pas besoin d'un travail intellectuel à ce moment car cette intervention produira seulement un ralentissement du travail moteur, étant donné que le centre instinctif/moteur fonctionne beaucoup plus vite que le centre intellectuel.

Dullin exprime ainsi sa pensée :

« Le jeu n'est pas toujours fonction de l'intelligence du comédien, mais de son instinct. En effet, si le comédien se critique pendant qu'il joue, il est perdu car il se refroidit au lieu de s'échauffer. »¹⁴⁰

Pour Dullin, l'importance de l'instinct a été une découverte très importante, car lui-même était comédien et interprétait des textes classiques pour lesquels la compréhension intellectuelle du comédien était fondamentale. Finalement, lui-même était quelqu'un de plus instinctif, et à travers l'observation de ses élèves et les comédiens qu'il mettait en scène, cette réflexion le renvoyait à sa propre façon de jouer. Voici ce qu'il dit par rapport à la recherche des lois de la création chez le comédien :

« Je n'ai pas la sottise prétention de les avoir découvertes, mais le désir plus modeste de contribuer à faciliter pour certains l'apprentissage d'un art difficile parce que précisément il chemine continuellement par des voies

¹³⁹ G. I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves*, op. cit., p. 94.

¹⁴⁰ Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Librairie Théâtrale, 1985, p. 90.

obscur entre l'instinct et l'intelligence, l'intuition et la déduction et que notre état d'âme, notre constitution physique, notre volonté ont une part à peu près égale; la tête ne suffit pas ; elle suggère et contrôle, c'est beaucoup, certes, mais ce n'est pas tout.¹⁴¹ »

Malgré la perfection de la machine humaine décrite par Georges de Maleville¹⁴² comme « chef d'œuvre dans son organisation théorique »¹⁴³, il y a plusieurs facteurs qui agissent dans le fonctionnement des centres aussi bien que dans leur observation. Il s'agit entre autres de la difficulté de faire la différence entre chaque centre, des différentes perceptions de phénomènes que chacun induit et des vitesses variables chez chacun d'eux.

Dans le processus de l'observation de notre travail moteur, émotionnel et mental, l'une des difficultés est de savoir à quel centre appartient un phénomène observé. Par exemple, au début il est courant de ne pas faire la différence entre un sentiment et une pensée ou entre une sensation et un sentiment ou même, entre une impulsion motrice et une pensée. Gurdjieff cependant nous donne des indications afin d'éclairer la recherche : « Les conclusions intellectuelles sont toujours le résultat de la comparaison de deux ou de plusieurs impressions.¹⁴⁴ » En revanche, l'émotion et la sensation ne réfléchissent pas et ne comparent pas, « elles définissent seulement une impression donnée par son aspect, son caractère plaisant ou déplaisant dans un sens ou dans un autre, sa couleur, son goût ou son odeur »¹⁴⁵. Les sensations proviennent des cinq sens et les émotions ou sentiments ne sont jamais indifférents ; elles sont toujours « plaisantes ou déplaisantes »¹⁴⁶.

Une autre caractéristique de la perception des phénomènes extérieurs et intérieurs est que chaque personne va les percevoir de manière différente, c'est-à-dire à travers la voie de la pensée pour certains, à travers les sensations ou encore l'émotion pour d'autres. De plus, il faut considérer les différentes combinaisons possibles entre ces trois voies : sensation et émotion, pensée et émotion, etc. Dans ces cas, pour Gurdjieff, l'homme n'a jamais une vision globale et correcte des événements et de lui-même, car cette dernière est toujours partielle. Il explique :

¹⁴¹ *Idem*, p. 48-49.

¹⁴² Georges de Maleville (??-2006), juriste français, auteur également de *La tragédie arménienne de 1915*, Paris, Lanore, 1988, 147 p. Il a fait de nombreuses conférences à travers la France.

¹⁴³ Georges de Maleville, *L'Harmonie intérieure*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁴⁴ G. I. Gurdjieff cité par P. D. Ouspensky, *op. cit.*, p. 160.

¹⁴⁵ *Idem*.

¹⁴⁶ *Ibid.*

« La connaissance la plus complète que nous puissions avoir: d'un sujet donné ne peut être obtenue que si nous l'examinons simultanément à travers nos pensées, nos sentiments et nos sensations.¹⁴⁷ »

Chaque centre travaille à une vitesse différente. Le centre intellectuel est le plus lent des trois centres ; ensuite c'est le centre moteur et finalement le plus rapide c'est le centre émotionnel. Ces différences de vitesses et la domination d'un centre sur l'autre donnent des caractéristiques particulières aux actions et aux réactions de l'homme.

Par exemple, dans une situation où le corps doit réagir à partir d'un stimulus externe et où la fonction *intellectualité* veut comprendre cela avant que le corps réagisse, le résultat sera une réaction du corps très tardive et donc, non organique. En revanche, si le corps agit par son propre *cerveau*, c'est-à-dire par sa propre intelligence, la réaction sera plus juste par rapport à l'action qui a été déclenchée.

Si l'émotion domine l'homme au moment où il devrait être raisonnable ; ce qui devrait être un travail pour le centre intellectuel, celui-ci sera corrompu et étouffé par l'émotion ; ce qui empêchera finalement l'intellect de trancher et de prendre une décision. Si l'émotion prend la place du centre moteur, elle peut l'empêcher de faire ce qu'il sait faire naturellement.

Il est donc possible de dire que chez chacun, certains centres essayent toujours de prendre la place des autres. Et, en partant « de son rythme, de son énergie et de ses habitudes acquises, chaque centre développe ses propres tendances sans relation avec les autres »¹⁴⁸, ce qui cause une lutte entre eux et une grande perte d'énergie. Et c'est dans ce chaos que se trouvent les plusieurs *moi*.

Les trois centres sont donc trois forces autonomes productrices et transformatrices d'énergie, d'où émergent émotions, pensées et mouvements. Et pourtant, ces centres sont connectés entre eux et tout ce qui survient chez l'un va résonner chez les autres. Le manque d'équilibre entre ces trois forces engendre la formation d'impulsions désordonnées. Des contradictions peuvent s'en suivre et les centres prédominants prennent le contrôle.

Il en est de même pour l'acteur car c'est cet équilibre intérieur qui va donner le

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 161.

¹⁴⁸ Patrick Decant, « Mécanicité et conscience », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 230.

degré de qualité dans à sa Présence. Selon Peter Brook au moment où les centres « cessent de produire des explosions d'énergies spasmodiques et désordonnées, et commencent à fonctionner ensemble, en harmonie » une transformation devient possible et l'absence des faux 'moi' laisse place à un 'moi' stable et permanent. Peter Brook continue :

« Alors, pour la première fois, une qualité nouvelle apparaît, que Gurdjieff appelle la 'présence'. Au fur et à mesure que celle-ci croît, la matrice de nos réactions et de nos désirs, que nous nommons l'ego se dissout et, au centre même de notre structure automatique de comportement, un nouvel espace se forme où une vraie individualité peut apparaître.¹⁴⁹ »

Paradoxalement, cette Présence est une absence car elle n'apparaît qu'avec la dissolution de l'ego, en d'autres termes à partir du silence de ces plusieurs faux 'moi'. Ces derniers n'étant que des *réactions* et des désirs qui ne sont que le fruit d'identifications.

Si les *centres* ont comme forme de fonctionnement les impulsions binaires et contradictoires telles que : *j'aime/je n'aime pas* pour l'émotionnel, *bon/mouvais* pour le jugement intellectuel; et *mouvement/repos* pour le centre moteur, l'apparition de l'observateur sera donc une troisième force. Celle qui sera neutralisante ou force conciliatrice.

C'est à travers la création de cet *observateur* que l'homme sera capable de prendre de la distance par rapport à ce qu'il fait tout en le faisant. Il devra s'installer simultanément à l'intérieur de lui-même « sinon il ne connaîtrait rien de réel en lui » et à l'extérieur « sinon il ne connaîtrait rien de global »¹⁵⁰. Avec ce troisième état d'observation, la dualité en lui deviendra une trinité.

1.3 – L'Homme, *OBJET de l'Art* – l'approche *delsartienne*

En Orient, au XIXe siècle, l'enseignement des arts de la scène – du théâtre ou de la danse – suivait comme toujours fidèlement la tradition de chaque culture spécifique, en y intégrant la dimension rituelle et religieuse propre à chaque culture. Le caractère sacré était donc présent dans presque toutes les formes d'arts du spectacle et la figure d'un maître faisait toujours partie intégrante de la formation des acteurs/danseurs. Cette présence était

¹⁴⁹ Peter Brook, « Une autre dimension : la qualité », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 82.

¹⁵⁰ Georges de Maleville, *op. cit.*, p. 81.

essentielle, afin de garantir la transmission et le maintien d'une forme immuable. En revanche, en Occident à cette même époque, le théâtre s'était éloigné de sa qualité sacrée originelle et aucune méthode d'enseignement pour les acteurs n'avait été encore élaborée.

Toutefois, au cours de la première moitié du XIXe siècle, la France a connu un grand réformateur dans le monde théâtral, en la personne de François Delsarte (1811-1871). Il est considéré par certains comme le pré-réformateur de l'art du théâtre, et le premier réformateur, malgré lui, de la danse en Occident. Pendant presque 40 ans, cet artiste et chercheur, très peu connu du grand public, mais ayant atteint une certaine notoriété dans le milieu artistique s'est consacré au travail de la voix, du geste et de la parole. Il a créé un système et a enseigné sa méthode à des chanteurs et à des acteurs, ainsi qu'à des orateurs intéressés par ses découvertes et son enseignement. Lui-même était chanteur et orateur, et il est devenu célèbre après sa mort, non pas en France, mais surtout aux États-Unis, où sa méthode a influencé le théâtre, mais aussi et surtout le monde de la danse américaine, au point que certains le considèrent comme le père de la *Modern Dance*¹⁵¹. En Europe, son travail n'a pas reçu de réelle reconnaissance publique. Cependant, le système qu'il a élaboré trouve d'importantes résonances dans le travail d'au moins deux importants chercheurs et pédagogues du mouvement. Il s'agit de Rudolf Laban (1879-1958), danseur et chorégraphe, pédagogue et théoricien hongrois, créateur de la *Cinétographie*, un système de notation de la danse ; et d'Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), musicien compositeur, metteur-en-scène et pédagogue suisse, créateur de la *Rythmique*, un enseignement musical dans lequel le corps et le mouvement corporel sont essentiels dans le processus d'apprentissage de la musique. Laban et Dalcroze n'ont pas reçu l'enseignement direct de Delsarte, et ils n'ont pas laissé d'écrits ou de documents sur cette possible transmission. Néanmoins, les influences dans leur travail sont telles qu'il nous paraît essentiel de les étudier et de les souligner.

Delsarte peut être considéré comme un précurseur de l'*Anthropologie Théâtrale*¹⁵² telle qu'elle a été conçue par Grotowski et Eugenio Barba. Il considérait l'homme comme

¹⁵¹ Ted Shawn, *Chaque Petit Mouvement, à propos de François Delsarte*, traduit de l'américain, introduit et annoté par Annie Suquet, Bruxelles, Editions Complexe et Centre national de la danse, 2005, p. 32.

¹⁵² L'Expression Anthropologie Théâtrale a été diffusée par Eugenio Barba et Nicola Savarese dans son *Dictionnaire d'Anthropologie Théâtrale* (version anglaise apparue en 1991). Grotowski a commencé à travailler dans ce champ qu'il appelait *Anthropologie Culturelle* 30 ans auparavant (Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 21). En 1985, Richard Schechner, publie *Between Theater & Anthropology*, University of Pennsylvania éd., où il évoque "L'Anthropologie Théâtrale". Il est également l'auteur d'autres ouvrages notamment celle avec Lisa Wolford Wylam de *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, 1997.

*objet de l'art*¹⁵³, dans une approche dite « anthropologique », dans laquelle le corps de l'homme était observé à la fois en tant qu'être humain et en tant que manifestation artistique. Cependant, ses investigations ne se limitaient pas au champ du spectacle, puisque celles-ci s'étendaient à une dimension métaphysique et spirituelle. Il cherchait obstinément « la vérité organique de l'art »¹⁵⁴ à travers des investigations sur les fonctions, les expressions et les relations réciproques de trois « principes » basés sur l'homme, à savoir un principe vital qu'il appelait *vie* ; un principe intellectuel, appelé *esprit* ; et le troisième, un principe émotionnel ou *animique*, qu'il appelle *âme*. Cependant, malgré ses efforts pour développer chez l'acteur une gestualité cohérente entre l'émotion et la pensée, le système de Delsarte a été assimilé, après sa mort, à un système formel et rigide par la plupart des acteurs. Par la suite, le manque d'écrits de sa plume et le manque de publications visant à la théorisation et à la transmission de son travail ainsi que son utilisation de tableaux dont les dessins des attitudes du corps, des mains, de la tête, ne pouvaient transmettre le côté vivant du corps de l'homme ont renforcé cette idée d'une connaissance rigide et formelle de son travail. Cependant, l'aspect vivant du corps de l'homme était très cher à Delsarte.

Par ailleurs, la relation directe entre certains éléments de sa pédagogie et la religion catholique a causé soit un rejet du système de François Delsarte par une grande partie des artistes ; soit une assimilation mais uniquement dans son aspect rationnel, c'est-à-dire à travers la reproduction des formes. Après son décès, le système de Delsarte n'a donc pas été intégré au monde du théâtre, car l'utilisation purement formelle de ses tableaux ne conduisait qu'à des clichés, à des imitations des positions du corps avec de fausses émotions, complètement dépourvues de l'énergie pétillante à laquelle il donnait plus d'importance.

En effet, comme l'observe Franck Waille, auteur de la première thèse en France concernant François Delsarte¹⁵⁵, l'héritage de Delsarte « présente une série de paradoxes, en grande partie liés au fait que ses enseignements ont connu une vie propre après sa mort »¹⁵⁶. L'accueil de ses recherches et le mouvement de refus qui s'en est suivi dans le monde du théâtre aux Etats-Unis, dû à une mauvaise interprétation de celles-ci, n'a pas été

¹⁵³ Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, op. cit., p. 233.

¹⁵⁴ *Idem*, p. XVII.

¹⁵⁵ Frank Waille, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte...*, op. cit.

¹⁵⁶ Frank Waille, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte ...*, Ch. 1, op. cit., p. 13.

suivi par le monde de la danse. Au contraire, c'est le champ de la danse, auquel Delsarte ne s'adressait pas, qui d'une certaine façon a eu plus de réceptivité en accueillant et en utilisant son riche matériel de recherche.¹⁵⁷

En Europe, bien qu'après la mort de Delsarte en 1871 son fils Gustave Delsarte (1836-1879), et un de ses élèves Alfred-Auguste Giraudet (1845-1911), avec d'autres anciens élèves aient transmis le système delsartien à Paris, le monde du théâtre européen n'y a pas prêté attention pendant de longues années. Néanmoins, 150 ans après la disparition de François Delsarte, plusieurs recherches sont apparues sur son travail dans le champ du spectacle vivant en Europe au cours des trois dernières décennies. Son travail sur la présence du corps et le mouvement de l'acteur a reçu un nouveau regain d'intérêt. En effet, de nouveaux points de vue sont apparus sur son travail, et les nouvelles réflexions sur ce sujet ont été possibles grâce à l'importance de la place que le corps a occupé peu à peu dans les pensées et pratiques des réformateurs du théâtre du XXe siècle, à commencer par la *Biomécanique* de Meyerhold (1874-1940)¹⁵⁸ et les recherches sur les *actions physiques* de Stanislavski (1863-1938)¹⁵⁹, menées dans les années 1930.

Dans le cadre de cette thèse, l'importance des recherches de Delsarte nous semble significative pour la création de fondements organiques et métaphysiques dans le travail de l'acteur. Ainsi nous prendrons en considération les outils de recherche pratique et les outils d'observation qu'il nous a proposés. Ces outils visent le développement des qualités corporelles, émotionnelles et intellectuelles de l'acteur prises chacune individuellement ainsi que dans leur ensemble, c'est-à-dire en considérant les relations de causalité entre elles, ce qui peut aider l'acteur dans sa quête d'unité afin de devenir un artiste. C'est donc pour cette raison que nous allons approfondir notre réflexion sur la pensée et l'investigation pratique de François Delsarte.

¹⁵⁷ « Si, comme le rapporte Nancy Lee Chalfa Ruyter (...), la lignée théâtrale de Delsarte a vu en son système "une formule rigide et mécanique pour l'expression", nous pouvons dire avec Odette Aslan que ce sont les danseurs qui "comprendront le mieux les idées de Delsarte et les débarrasseront de toute idée de pathos et de cliché." » (Christophe Damour, « L'influence de Delsarte sur le jeu de l'acteur aux États-Unis », in *L'acteur de cinéma : approches pluridisciplinaires*, Actes du colloque international tenu en octobre 2005 à Cerisy, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 20).

¹⁵⁸ Vsevolod Emilievitch Meyerhold, né Karl Kasimir Theodor Meyerhold le 9 février 1874 à Penza en Russie et mort le 2 février 1940, dramaturge et metteur en scène russe, créateur de la *Biomécanique*.

¹⁵⁹ Né à Moscou, Stanislavski, de son vrai nom Konstantin Sergheïevitch Alexeïev, le 5 janvier 1863, et mort le 7 août 1938, comédien, metteur en scène et pédagogue d'art dramatique. Il est l'un des créateurs, avec Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, du Théâtre d'Art de Moscou.

Il convient maintenant de tracer le parcours de François Delsarte et, même sommairement, les fondements de son système de travail. En effet, cette étude permettra d'identifier l'influence et les résonances que son travail a pu avoir sur les recherches de grands praticiens/théoriciens du théâtre tels que Stanislavski qui, à leur tour, vont « poser les bases d'une véritable formation du comédien et tenter de comprendre les mécanismes du mouvement naturel »¹⁶⁰.

1.3.1 François Delsarte – du chant au geste et vice-versa

François Delsarte est né et a vécu en France entre 1811 et 1871. Ayant un talent particulier pour le chant, et étant reconnu comme un chanteur brillant, il entre au Conservatoire de Paris comme étudiant dans la classe de chant. Cependant, quelques années plus tard, alors qu'il n'a pas encore 18 ans, il perd sa voix, selon lui, à cause d'une méthode de travail inadéquate qui lui a été imposée dans ce même conservatoire. Les examens médicaux qu'il passe alors ne le laissent pas espérer de rétablissement réel. Malgré cet incident, il termine sa formation mais va ensuite travailler de manière indépendante et contestataire, car il est convaincu que l'enseignement conventionnel qu'il a reçu au conservatoire manque de bases solides contenant des règles qui pourraient être appliquées en vue de l'évolution et d'une future indépendance des élèves et qui ne se bornent pas à la simple imitation des maîtres. Il étudie alors l'anatomie et la physiologie et se lance dans une recherche plus personnelle avec passion et rigueur. Un an et demi plus tard il réussit à se *refaire* une voix et revient au chant. Il développe une méthodologie d'entraînement basée sur des principes esthétiques et scientifiques qui sera le résultat « d'un travail acharné, d'une foi inébranlable en ses idées en même temps que l'expression d'un génie indéniable »¹⁶¹. La voix, à l'issue de ses découvertes, ne pourrait plus jamais être dissociée de l'émotion et du geste qui naissent à l'intérieur de l'être.

Pour comprendre son cheminement, on peut noter que la perte de sa voix alors qu'il est en classe de chant au conservatoire cause en lui une sorte de « désintégration artistique

¹⁶⁰ Christophe Damour, « L'influence de Delsarte sur le jeu de l'acteur de cinéma aux Etats-Unis », in Franck Waille Éd., *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 171.

¹⁶¹ Franck Waille Éd., *op. cit.*, p. 32.

»¹⁶². C'est justement grâce à cette désintégration qu'il va entamer sa quête vers la découverte de l'unification et de la force intérieure, qu'il transmettra ensuite à ses élèves. Selon Alain Porte¹⁶³ : « Le soleil avait explosé en d'innombrables fragments d'étoile, et Delsarte se vouait à la tâche de rassembler les morceaux épars pour restaurer son unité perdue.¹⁶⁴ »

Delsarte appartient à une époque au cours de laquelle les questionnements entre raison et foi avaient cours et un *nouveau christianisme*, basé sur la science et les pensées de Saint-Simon (1760-1825)¹⁶⁵, s'était fortement propagé en France. Baigné par la vague scientifique, Delsarte désirait créer une « science du geste »¹⁶⁶, en élaborant et en transmettant aux générations futures un système d'analyse du mouvement, non seulement comme méthode de travail pour le chant et la déclamation, mais aussi pour le travail du comédien. Toujours soucieux de garder une rigueur scientifique dans son travail, c'est néanmoins son rapport profond avec les questions spirituelles qui va toujours donner les *couleurs* de son travail. Pour lui, l'art est étroitement lié à Dieu, car selon lui c'est Dieu qui manifeste « la tendance de l'âme déchue vers sa pureté primitive »¹⁶⁷.

À mesure que le système de travail de Delsarte prend forme, travail pour lequel il utilise des schémas soigneusement structurés, une certaine notoriété vient à sa rencontre et ses enseignements commencent peu à peu à se propager. De ce fait, ceux qui suivaient son

¹⁶² Alain Porte, « François Delsarte & l'instant créateur », in Franck Waille Éd., *op. cit.*, p. 236.

¹⁶³ Alain Porte est né à Lyon le 28 janvier 1942. Licence et Capes de lettres classiques. Diplômé d'études supérieures en littérature française. Il a monté de nombreux spectacles avec la compagnie Présence de l'Inde composée de Málaviká, Nita Klein et Michel Herbault,

¹⁶⁴ Alain Porte, « François Delsarte & l'instant créateur », in Franck Waille Éd., *op. cit.*, p. 236.

¹⁶⁵ Saint-Simon, philosophe et économiste français, a vécu la fin de l'Ancien Régime et la période post-Révolution, où les réformes dans tous les niveaux notamment politique, administratif et religieux se faisaient urgentes. Dans une France désordonnée, pleine d'inégalités et d'injustices où les vieux systèmes étaient tombés mais où ils n'ont pas encore été remplacés, il reprend les bases du christianisme pour concevoir une doctrine socio-économique et politique fondée sur le principe de l'égalité exemplaire et sur l'association fraternelle entre les hommes.

Dans la trinité simonienne, Dieu, une idée abstraite selon les philosophes, sera remplacé par la loi universelle de la gravité, c'est-à-dire par les lois des phénomènes naturels. Il comprenait par-là la suppression du pouvoir de l'Église comme représentante de Dieu, afin d'avoir un pouvoir spirituel parfaitement constitué par l'organisation de l'ensemble des savants et des artistes. Son fondement général était dirigé de la société vers le progrès physique, moral et intellectuel de l'homme en ayant en même temps les pouvoirs de la raison et de la foi, car il y aura l'amour du prochain entre les membres de la société.

Il a été l'annonciateur du socialisme tel qu'il apparaîtra finalement plus tard. Sa pensée crée les bases du saint-simonisme.

Source : Nicholas Gustave Hubbard, Saint-Simon, sa vie et ses travaux, 1857. Livre numérique gratuit : http://books.google.fr/books/about/Saint_Simon.html?id=frYWAAAAYAAJ&redir_esc=y

¹⁶⁶ Anne-Marie Drouin-Hans, « La sémiologie du geste au service de l'acteur et du danseur : le système de François Delsarte (1811-1871) » in Franck Waille Éd., *op. cit.*, p. 66.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 67.

système, sans en comprendre parfaitement l'essence prenaient le risque de s'éloigner du principe vital qui sous-tend tout son système et pouvaient le considérer comme une structure rigide et formelle. Beaucoup plus tard c'est malheureusement sous une forme rigide et stéréotypée que son système sera perçu, confirmant ainsi sa crainte. Il a laissé ces mots dans un manuscrit :

« *La science est si étroitement liée à mes croyances que j'ai bien peur, en vous voyant nier la source qui la féconde, que cette chaude et vivante réalité ne soit plus dans vos mains qu'un cadavre.*¹⁶⁸ »

Après une première période de recherche, il finit son premier texte *Méthode philosophique du chant* (1833)¹⁶⁹. Dans cette méthode il fait ressortir pour la première fois la possibilité de travailler conjointement le chant et la déclamation et va lui-même devenir acteur/chanteur, deux arts qui étaient jusqu'alors séparés. Sa recherche et son enseignement visaient alors le développement de lois permettant d'arriver à la naturalité de la voix parlée, de la voix chantée aussi bien que du geste.

Des élèves commencèrent à se présenter de plus en plus nombreux à ses cours ; ils étaient le plus souvent chanteurs, acteurs, avocats et orateurs... Même si aucun danseur ne venait prendre de cours chez lui et que lui-même ne cherchait pas à pousser sa réflexion dans la direction de cette forme artistique, c'est pourtant la danse qui, plus tard, va accueillir sa méthode et lui faire connaître une évolution significative. Selon Ted Shawn¹⁷⁰, Delsarte ne s'intéressait pas à la danse car, à cette époque, la seule forme de danse à laquelle il a possiblement assisté était le ballet. Or le ballet ou danse classique requiert une technique spécifique et fermée avec un « vocabulaire fossilisé de pas et de positions de bras strictement codifiées. Tout cela était encore aggravé par la rigidité obligée du

¹⁶⁸ François Delsarte cité par Alain Porte, « François Delsarte le théâtre et l'esprit de l'auteur », in Franck Waille Éd., *op. cit.*, p. 82. Retiré des manuscrits de Delsarte conservés au Hill Memorial Library de l'Université d'État de Louisiane (L.S.U.) à Baton Rouge.

¹⁶⁹ *Méthode philosophique du chant : Préliminaires de la Méthode philosophique du chant*, 1933, texte reproduit in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, *op. cit.*, p. 149-153 sous le titre de *Méthode philosophique du chant*. La version imprimée se trouve à la BNF (section musique), ainsi que dans le FSB (carton jaune, section 1, document 2), où est également présente la version manuscrite du document. Source : Franck Waille, thèse *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte... op. cit.*, Première partie. Chapitre 1, p. 127.

¹⁷⁰ Ted Shawn, danseur, chorégraphe et pédagogue américain né à Kansas City, l'état de Kansas le 21 octobre 1891 et mort à Orlando l'état de Floride le 9 janvier 1972. Auteur de *Every Little Movement: A Book About Delsarte* en 1954, traduit au français en 2005 par Annie Suquet *Chaque Petit Mouvement*, *op. cit.*

torse »¹⁷¹.

Bien qu'il ait travaillé en France durant presque 40 ans, y atteignant bientôt une certaine reconnaissance, Delsarte sera peu à peu oublié après sa mort. Seule la publication de trois de ses anciens élèves français, à savoir l'Abbé Delaumosne (?-1897)¹⁷², Angélique Arnaud (1799–1884)¹⁷³ et Alfred-Auguste Giraudet (1845-1911)¹⁷⁴, fournissent une source écrite à son travail. En effet, Delsarte, lui-même n'a laissé aucun document écrit officiellement de son système de travail, qu'il transmettait exclusivement oralement. Curieusement c'est aux États-Unis que son nom et sa méthode seront connus après sa disparition en 1871.

Deux ans avant sa mort, en octobre 1869, Delsarte accueille chez lui James Steele MacKaye comme élève. Cet acteur américain qui est venu à Paris pour étudier l'art dramatique avec Régnier, fini par rencontrer Delsarte et c'est lui qui va redonner à son Maître la joie et l'espoir de voir son travail compris, assimilé et transmis. MacKaye devient son disciple puis son assistant. Après la mort de Delsarte, MacKaye enseigne le système de son Maître aux États-Unis, qu'il va nommer « gymnastique esthétique (ou harmonique) »¹⁷⁵. Son travail va se répandre fructueusement aux générations suivantes dans les domaines du théâtre et de l'éducation physique.

Cette forte influence sera surtout visible dans le travail pratique et théorique de Geneviève Stebbins, qui a elle-même, travaillé avec MacKaye ainsi qu'avec l'Abbé Delaumosne, ancien élève de Delsarte en France à la fin des années 1950.¹⁷⁶ Stebbins développe une interprétation personnelle du travail de Delsarte, et influencera Mary Dora Gray Duncan,¹⁷⁷ qui à son tour transmettra cet héritage à sa fille Isadora Duncan¹⁷⁸, (nous

¹⁷¹ Ted Shawn, *op. cit.*, p. 114.

¹⁷² Abbé Delaumosne, *op. cit.* « L'abbé Delaumosne (mort en 1897) a reçu l'enseignement direct de Delsarte à la fin des années 1850 » Cité par Annie Suquet, dans les notes de Ted Shawn, *op. cit.*, p. 229.

¹⁷³ Angélique Arnaud, *op. cit.* Arnaud était une romancière féministe et écrivaine française, impliquée dans les cercles féministes autour d'Henri de Saint-Simon. Ainsi que ses romans, elle a écrit des articles et des brochures polémiques. Elle a étudié avec François Delsarte, et écrivit une étude critique à son propos.

¹⁷⁴ Alfred Giraudet, *op. cit.* Alfred Giraudet étudia avec Delsarte de 1861 à 1866. Cité par Annie Suquet, dans les notes de Shawn, *op. cit.*, p. 253.

¹⁷⁵ Nancy Lee Ruyter, « Préface », in Ted Shawn, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷⁶ Notes de la traductrice Annie Suquet in Ted Shawn, *op.cit.*, p. 229.

¹⁷⁷ Franck Waille, *Corps, arts et spiritualité Chez François Delsarte*, *op. cit.*, Ch. 1, p. 33. Waille écrit dans sa thèse à propos de la filiation Delsarte-Duncan : « John Martin indique qu'Isadora Duncan fréquentait régulièrement l'une de ses tantes, qui était *delsartiste* (John Martin, *La danse moderne*, Actes Sud, Arles, 1991, p. 39) ». Waille cite Ted Shawn, qui a également écrit : 'Je tiens de Mary Fanton Roberts, historienne qui fait autorité à propos d'Isadora Duncan (elle fut l'une de ses plus proches amies et connaît très bien sa vie

reviendrons sur le thème de cette filiation ultérieurement)'. »

Ruth Saint-Denis¹⁷⁹, une autre élève de Stebbins, a également reçu cet enseignement et le transmettra avec son mari et collaborateur Ted Shawn¹⁸⁰ au sein de leur école *Denishawn School of Dance*. C'est à travers cette école que Marta Graham¹⁸¹, Doris Humphrey¹⁸² et Charles Weidman¹⁸³ recevront les influences des recherches de Delsarte, toujours par le biais de la compréhension et de la pratique de Genevieve Stebbins¹⁸⁴.

Cependant, au cours des 30 dernières années, l'authenticité du travail de Delsarte tel qu'ils l'observent aux États-Unis est mise en question par des chercheurs, surtout par des chercheurs français¹⁸⁵. Ils considèrent comme importantes les déviations de ce que MacKaye a transmis et développé de l'œuvre de son Maître aux États-Unis. Néanmoins, il est clair pour Alain Porte que MacKaye aussi bien que Ted Shawn ont gardé l'élément essentiel du travail de Delsarte, à savoir que « la richesse du travail de Delsarte était la perception vitale du mouvement intérieur de la vie, source de toute authenticité »¹⁸⁶, et non la façon de suivre à la lettre la théorie d'un système. Surtout MacKaye, qui avait eu un contact direct avec son Maître, connaissait l'importance d'un travail direct entre un maître et son élève, pour qu'une vraie transmission puisse se réaliser. Il était également conscient de l'importance d'une transmission des connaissances à vif, particulièrement pour un sujet

et sa carrière) que la mère d'Isadora aurait, à un moment donné, étudié la méthode de Delsarte." (Ted Shawn, *op. cit.*, p. 141). »

¹⁷⁸ Isadora Duncan (1877-1927), danseuse américaine qui révolutionna la pratique de la danse en se rebellant au ballet classique et ses contraintes imposées au corps. Elle est devenue célèbre par sa grande liberté d'expression où la spontanéité était très présente. Isadora établit ainsi les premiers fondements de la danse moderne.

¹⁷⁹ Ruth St Denis (1891-1968) de son vrai nom Ruth Dennis, danseuse et pédagogue américaine, codirectrice avec Ted Shawn de l'école *Denishawn* (1915-1931), école de danse, dans laquelle il va naître une nouvelle génération de danseurs et de chorégraphes qui seront les pionniers de la danse moderne, comme Martha Graham, Doris Humphrey, Louis Horst et Charles Weidman.

¹⁸⁰ Ted Shawn (1891-1972), danseur, chorégraphe et pédagogue américain, codirecteur avec Ruth St Denis de l'école *Denishawn*.

¹⁸¹ Marta Graham (1894-1991), États-Unis, danseuse et chorégraphe américaine. Elle est considérée comme l'une des plus grandes innovatrices de la danse moderne à l'origine de la danse contemporaine.

¹⁸² Doris Batcheller Humphrey (1895-1958) danseuse, chorégraphe et pédagogue américaine. Connue par la création de la technique du *tomber et rattraper*. Codirectrice avec Charles Weidman d'une compagnie artistique et d'une école de formation en danse moderne.

¹⁸³ Charles Weidman (1901-1975) danseur, chorégraphe et pédagogue américain, codirecteur avec Doris Humphrey d'une compagnie artistique et une d'école de formation en danse moderne.

¹⁸⁴ Les héritiers indirects de Delsarte, Genevieve Stebbins en 1882 et Ted Shawn en 1954 publient ce qui l'essentiel du corpus écrit à propos des méthodes de Delsarte:

Le Delsarte System of Expression de Genevieve Stebbins, sera l'une des principales sources du *delsartisme*, où se trouve l'interprétation personnelle de Stebbins et sa catégorisation par rapport à l'expression de Delsarte. Ted Shawn publie en 1954 *Every Little Movement...*, *op. cit.*

¹⁸⁵ Frank Waille Éd., *op. cit.*

¹⁸⁶ *Idem*, p. 48.

dont l'ambition est de faire, en quelques sortes, transparaître la vie.

Voici ce que Delsarte écrit à MacKaye dans une lettre datée du 9 octobre 1870, en réponse à une demande de matériel requis par ce dernier :

« Vous me demandez, pour ce que vous comptez faire actuellement, des avis pratiques ! - Ce que vous me demandez là, mon cher ami, est bien difficile à réaliser sur le papier ! De tels avis, privés de l'action sur laquelle ils reposent, dénudés de la passion qui les fait naître et les justifie incessamment sous l'œil du maître et de l'élève, sont ainsi fatalement condamnés à l'impuissance. Toujours est-il que, séparés de la vie qui les féconde, de tels avis ne sauraient répondre au but qu'on se propose. Et cela résulte de la loi même que je vous ai enseignée relativement au rôle de la parole dont l'infériorité et l'insuffisance en matière de sentiments n'est plus pour vous un mystère. Ne soyez donc pas surpris de mon hésitation quand il s'agit de vous écrire des théories qui appellent à leur appui une justification que l'écriture ne saurait leur prêter.¹⁸⁷ »

Même si James Steele MacKaye a été l'héritier direct des enseignements de Delsarte, au point d'être considéré comme un fils par ce dernier, « un fils d'adoption, plus cher à mon cœur que mes propres enfants »¹⁸⁸, c'est son fils Gustave Delsarte (1836-1879), qui a enseigné le système delsartien à Paris, et ce jusqu'à sa propre mort, c'est-à-dire seulement huit ans après la disparition de son père. Une autre transmission importante a été assurée par Alfred-Auguste Giraudet (1845-1911), ancien élève de Delsarte, qui a enseigné le chant au Conservatoire de Paris en 1888, aussi bien qu'au sein de sa propre école à partir de 1892¹⁸⁹.

L'intuition et les bases de l'enseignement de Delsarte

Delsarte émet et développe l'hypothèse, selon laquelle l'homme est le moyen au travers duquel tous les principes et qualités invisibles et spirituels se manifestent dans le

¹⁸⁷ François Delsarte, Lettre de F. Delsarte au père de MacKaye, après le départ de ce dernier pour les États-Unis, datée du 14 octobre 1870, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, op. cit., p. 6-7.

¹⁸⁸ *Idem*.

¹⁸⁹ Cette école, proposant une formation en "art lyrique et dramatique", attira de nombreux étudiants américains, grâce aux annonces publicitaires que Giraudet fit paraître dans le *Werner's Voice Magazine*, qui est alors le principal support éditorial de la diffusion des enseignements de Delsarte aux États-Unis. Cité par Franck Waille, *Corps, arts et spiritualité Chez François Delsarte*, op. cit., Ch. 1, p. 21. Cité également dans Ted Shawn, op. cit., p. 253, note 21 de la traductrice Annie Suquet.

monde matériel. Pour ce faire, il a recours à des méthodes expérimentales pour prouver l'unité du spirituel et du matériel à travers l'unité du corps, de l'émotion et de l'intellect de l'homme.

Delsarte fonde donc son système sur deux axes principaux :

D'une part, il avance une idée tripartite de l'homme, c'est-à-dire qu'il pressent que l'homme est constitué d'une triade d'appareils (corps, cœur, intellect) qui s'expriment respectivement à travers leurs fonctions (sentir/agir, aimer/vouloir, penser/comprendre) et trois formes de langage spécifiques (voix, geste, parole).

D'autre part, il met en lumière la relation réciproque de causalités entre le monde des idées et le monde matériel.

Il surnomme sa recherche « l'Homme OBJET de l'Art »¹⁹⁰, il s'agit d'une approche anthropologique inédite où l'homme est pris comme objet d'étude scientifique dans un contexte artistique.

Les héritiers de Delsarte et son influence

Aux États-Unis, les liens de filiation avec Delsarte sont clairs grâce à la transmission effectuée par MacKaye, à laquelle s'associent plusieurs noms importants. Il est en revanche plus difficile de définir l'influence de François Delsarte sur d'autres artistes en dehors des États-Unis et ce même en recherchant quels étaient les élèves de Gustave Delsarte et d'Alfred Giraudet, seuls à avoir transmis l'enseignement de Delsarte en France. En effet, leurs enseignements sont les seules sources sur le travail de Delsarte qui soient restées disponibles après sa mort, et il n'existe aucun document provenant des écoles ou des enseignants de son système en France.

Cependant en Europe Émile Jaques-Dalcroze et Rudolf Laban, deux figures importantes du monde du mouvement corporel lié à la musique et du monde de la danse peuvent être liés à Delsarte en tant qu'inspirateur pour leurs propres recherches. Ni Dalcroze ni Laban n'ont travaillé directement avec Delsarte et nous n'avons pas non plus d'informations détaillées à propos de cette filiation.

¹⁹⁰ Ted Shawn, *op. cit.*, p. 37.

Des chercheurs ont établi que ces deux héritiers ont été en contact avec le système delbartien à travers des enseignants européens et/ ou américains. Franck Waille dans sa thèse *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte*¹⁹¹, approfondit la question de l'influence de Delsarte en Europe.

D'abord Émile Jaques-Dalcroze¹⁹² a connu le système delbartien d'abord par la voie des enseignants européens, ensuite par l'héritage *delsartiste*.¹⁹³ Dalcroze va créer la *Rythmique*, un enseignement musical dans lequel le corps et le mouvement corporel sont essentiels dans le processus d'apprentissage de la musique. Il observe la difficulté que rencontrent ses élèves par rapport au rythme et prend en compte la perception physique de la musique pour développer son enseignement. La *rythmique* sera fondée alors sur la musicalité du mouvement et l'interaction du trinôme *temps/espace/énergie*.

Par la suite, Rudolf Laban¹⁹⁴, considéré comme un des pionniers de la danse moderne européenne, va également s'inspirer du travail de Delsarte. En 1900 en tant qu'étudiant des Beaux-Arts à Paris, Laban était surtout intéressé par le mouvement des

¹⁹¹ Franck Waille, *Corps, arts et spiritualité Chez François Delsarte*, op. cit., 1^{ère} partie, p. 38-44. « Le théoricien de la danse Fritz Böhme cite Delsarte comme l'inspirateur d'Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), musicien et pédagogue fondateur de la Rythmique, méthode basée sur la musicalité du mouvement qui influença la danse moderne allemande et américaine. L'historienne du théâtre Odette Aslan propose elle aussi des liens de filiation entre Delsarte et Jaques-Dalcroze. Irwin Spector, biographe de Jaques-Dalcroze, affirme que celui-ci a étudié avec Delsarte en 1883 'en plus de son travail formel' ('in addition to his formal work') lors de son séjour à Genève, ce qui n'est pas possible, Delsarte étant mort en 1871. Mais cela indique que son système expressif était alors enseigné en Suisse, probablement par un de ses élèves francophone ou germanophone. Jaques-Dalcroze aurait ensuite étudié son enseignement dans une version américaine en 1906 auprès d'une delbartiste de renom, qui pourrait être Güssbache. Il a ainsi bénéficié d'une double rencontre avec le travail de Delsarte : d'abord par une filière européenne et probablement française, puis ensuite par une filière liée au delbartisme. »

¹⁹² Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), musicien compositeur, metteur en scène et pédagogue suisse.

¹⁹³ « Le théoricien de la danse Fritz Böhme cite Delsarte comme l'inspirateur d'Émile Jacques-Dalcroze [...] fondateur de la Rythmique, méthode basée sur la musicalité du mouvement qui influença la danse moderne allemande [en particulier par l'intermédiaire de son élève Mary Wigman (1886-1973), l'une des principales figures de la danse moderne allemande] et américaine [« La rythmique dalcrozienne exerce une forte influence sur Ruth Saint Denis et est l'une des nombreuses matières enseignées à la Denishawn. » (Annie Suquet, in Ted Shawn, *Chaque petit mouvement...*, op. cit., p. 237-238, note 5). L'historienne du théâtre Odette Aslan propose elle aussi des liens de filiation entre Delsarte et Jacques-Dalcroze [Odette Aslan, *L'Acteur au XX^e siècle : évolution de la technique, problème d'éthique*, Paris, Seghers, 1974, p. 53-55.]. Irwin Spector, biographe de Jacques-Dalcroze, affirme que celui-ci a étudié avec Delsarte en 1883 « en plus de son travail formel » (« in addition to his formal work ») lors de son séjour à Genève, ce qui n'est pas possible, Delsarte étant mort en 1871. Mais cela indique que son système expressif était alors enseigné en Suisse, probablement par un de ses élèves francophone ou germanophone. Jacques-Dalcroze aurait ensuite étudié son enseignement dans une version américaine en 1906 auprès d'une delbartiste de renom, qui pourrait être Güssbacher [Annie Suquet, dans les notes à sa traduction de Shawn, émet cette hypothèse (Ted Shawn, *Chaque petit mouvement...*, op. cit., p. 250, note 25)], in Frank Waille, thèse de doctorat *Corps, arts et spiritualité*... Introduction.

¹⁹⁴ Rudolf Laban (1879-1958), danseur et chorégraphe hongrois.

formes dans l'espace. Un jour, il est frappé par une présentation d'Isadora Duncan au Théâtre Sarah Bernhardt, qu'il considère alors comme une « réveilleuse du sens poétique de l'homme moderne. » À ce propos, il écrit que cette « danseuse a eu le courage de démontrer avec succès qu'il existe dans le flux du mouvement de l'homme un principe de commande qui ne peut être expliqué de la manière rationaliste habituelle »¹⁹⁵. Toujours à Paris, Laban devient l'élève d'un acteur nommé Morel, qui à son tour avait été élève de Delsarte et qui lui aurait donc transmis le système de ce dernier¹⁹⁶. Laban était en quête d'un moyen de retrouver le contact avec son intérieur et avec la nature, pour compenser l'évolution du monde qu'il percevait comme de plus en plus mécanisée. Dans cette recherche, il est allé jusqu'à développer la *Cinétographie*¹⁹⁷, un système de notation de la danse.

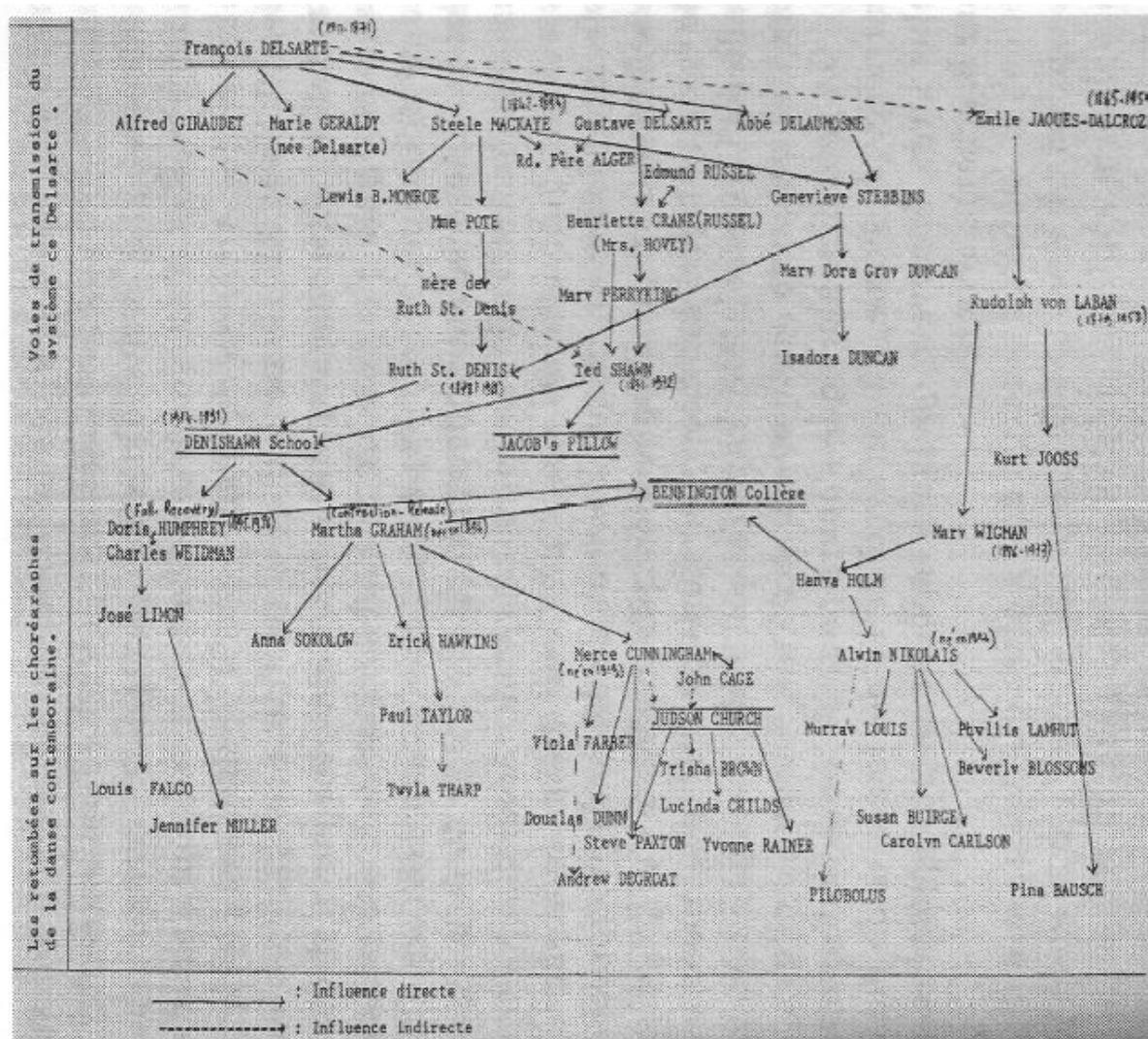
Le tableau suivant fait état de l'héritage direct et indirect qu'a eu Delsarte dans le monde de la danse moderne en Europe et aux États-Unis.

Tableau de l'héritage de Delsarte dans la danse :

¹⁹⁵ Isa Partsch-Bergsohn, Harold Bergsohn, *The Makers of Modern Dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss*, New Jersey (Etats-Unis), Princeton Book Company, 2002, p. 3-4. « This dancer had the courage to demonstrate successfully that there exists in the flow of man's movement some ordering principle which cannot be explained in the usual rationalistic manner. »

¹⁹⁶ Valérie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban. An extraordinary life*, Londres, Dance Books, 1998, p. 14 ; Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban, Mary Wigman*, Paris, Chiron/Librairie de la Danse, 1993, p. 13. Cité par Frank Waille, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte..., op. cit.*, Ch. 1, p. 22.

¹⁹⁷ La *Cinétographie* est une méthode de notation du mouvement conçue par Rudolf Laban: « Laban décrit son système qui présente une certaine similitude avec la forme universellement acceptée de la notation musicale, dans le sens où des séquences complètes de mouvement et de danse peuvent être conservées et relues. Des ballets, des danses folkloriques et tout mouvement scénique, ainsi que des opérations liées à l'industrie, transcrits de cette manière, peuvent être reconstruits par quelqu'un n'ayant jamais vu le mouvement d'origine s'il connaît les principes de la cinétographie. » Note des traductrices, in Rudolf Laban, *La Maîtrise du Mouvement*, traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Paris, Actes du Sud, 1994, p. 51.



198

Il est important de visualiser ce tableau dans la mesure où il présente l'influence de Delsarte sur le travail des danseurs américains aussi bien que sur celui des danseurs européens. Il montre également que la danse moderne, et ensuite la danse contemporaine ont influencé le théâtre contemporain. Tout d'abord l'emploi des éléments théâtraux par les danseurs, comme par exemple les marches, les arrêts, le regard d'Isadora Duncan, ont permis de changer la figure de la « danseuse poupée » de la danse classique en danseuse humaine, sans pour autant tomber dans l'ordinaire. Par la suite, d'autres danseurs ont continué à chercher d'autres éléments dans le théâtre jusqu'à intégrer la parole, pour finalement parvenir, avec Pina Bausch, à créer la *Danse-Théâtre*. C'est ainsi que d'une

¹⁹⁸ Anne-Marie Drouin, *Sémiologie du geste dans le système de François Delsarte, sous la direction de François Bresson*, Mémoire DEA, EHESS, Paris, 1984. Publié dans l'article du même auteur « La Sémiologie du geste au service de l'acteur et du danseur : le système de François Delsarte (1811-1871) », in Frank Waille Éd., p. 64.

part, la danse a assimilé le théâtre, et d'autre part, le théâtre a ouvert la possibilité à ce que les techniques corporelles issues de la danse fassent partie de l'entraînement de l'acteur permettant ainsi aux acteurs de jouer de façon moins naturaliste.

L'enseignement de Delsarte a donc eu des résonances sur le travail de plusieurs artistes en Europe et aux Etats-Unis qui à leur tour ont façonné les disciplines respectives auxquelles ils appartenaient. Si l'on se penche sur le rayonnement qu'ont eu les enseignements de Delsarte en Russie, on peut supposer que son travail a eu une incidence sur certains artistes, dont Stanislavski comme cela a été supposé ; qui à leur tour ont influencé l'art théâtral russe, et de ce fait, l'art théâtral mondial. Si de réelles ressemblances existent entre le travail de Delsarte et les recherches de Stanislavski laissant supposer une réelle filiation, nous ne possédons aucun document permettant d'attester cette filiation de manière incontestable.

Ainsi, selon Frank Waille, des approches du système delsartien ont été cherchées dans le travail de Stanislavski et malgré la similarité dans leur quête de « vérité dans l'expression » aussi bien que dans l'« étude plus minutieuse de son prochain et de son propre corps »¹⁹⁹, d'autres recherches ont été nécessaires « pour établir d'éventuelles filiations entre le travail de Delsarte et celui de Stanislavski d'un point de vue historique »²⁰⁰. Ainsi, certains indices, relevant surtout des circonstances de la diffusion des enseignements de Delsarte en Russie permettent de supposer qu'une telle filiation a effectivement eu lieu.

Nancy Lee Ruyter, déclare qu'en 1913, un traité sur le système Delsarte rédigé par le Prince Sergei Volkonsky²⁰¹ a été publié en Russie²⁰². Dans ce recueil 23 textes de Delsarte ont été recensés en français, en allemand et en anglais, y compris le *Delsarte System* de la *delsartiste* américaine Geneviève Stebbins²⁰³, rendant l'enseignement de Delsarte accessible au moins à un cercle d'artistes cultivés et polyglottes, incluant

¹⁹⁹ Frank Waille, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte... op. cit.*, Ch. 1, p. 41.

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ Sergei Mikhailovich Volkonsky, le prince Serge Volkonski, ou Volkonsky né Sergueï Mikhaïlovitch Volkonski le 4 mai 1860 au château de Fall dans le gouvernement d'Estland et mort le 25 octobre 1937 à Hot Springs, près de Richmond aux États-Unis, est un aristocrate russe devenu administrateur des théâtres impériaux et critique de théâtre.

²⁰² Nancy Lee Chalfa Ruyter, *The Cultivation of the Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Westport, Praeger, 1999, p. 67. Cité également par Julia A. Walker, dans *Expressionism and Modernism in the American Theatre: Bodies, Voices, Words*, Cambridge University Press, 2009, p. 244.

²⁰³ Geneviève Stebbins, *Delsarte System of Oratory*, *op. cit.*, 607 p.

possiblement Stanislavski. Vers 1912, le prince Volkonsky, qui était par ailleurs le premier partisan russe de la *Rythmique*, élève et ami d'Émile Jaques-Dalcroze, organisait une tournée de celui-ci et de ses élèves en Russie. Sergeï Volkinsky a lui-même enseigné la « méthode Delsarte » à Saint-Pétersbourg et, pendant les années 1920, cette méthode a continué à être enseignée au sein de l'Institut d'État de l'Écran de Léninegrad²⁰⁴. Frank Waille considère que le Prince Volkonsky avait acquis une « synthèse des différentes transmissions du travail de Delsarte », de la même façon que Dalcroze et Laban, c'est-à-dire par des voies européennes et américaines (*dersartistes*)²⁰⁵.

D'autres éléments rendent probable le contact entre Stanislavski et les enseignements de Delsarte. En effet, le travail de Delsarte s'est également présenté à Stanislavski et à Meyerhold, et plus tard également à Laban, à travers la déjà célèbre danseuse Isadora Duncan. Dès 1908 à Moscou²⁰⁶, elle mentionne le travail de Delsarte dans une interview : « Delsarte est le maître de tous les principes de flexibilité et de légèreté du corps et il devrait recevoir des remerciements universels pour avoir brisé les chaînes qui entravaient nos membres.²⁰⁷ » Cependant, ses réponses ne permettaient pas d'identifier clairement l'influence delsartienne dans son style de danse.

Stanislavski aussi bien que Meyerhold ont vu des présentations d'Isadora Duncan entre 1905 et 1908. Ce premier note qu'après avoir vu pour la première fois une présentation d'Isadora, il ne manquait plus un seul de ses spectacles et que plus tard, après s'être familiarisé avec sa méthode, il arrivait à « comprendre que dans tous les coins du monde, par la force de conditions dont nous ne savions rien, des gens de toutes sortes cherchaient dans l'art, de tous les côtés et dans toutes sortes de domaines, les mêmes principes créateurs »²⁰⁸.

Meyerhold a également été très touché par Isadora Duncan lors de sa présentation, voici

²⁰⁴ Cf. René Marchand, Pierre Weinstein, *Le cinéma dans la Russie nouvelle, 1917-1926*, Paris, Reider, 1927.

²⁰⁵ Frank Waille, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte... op. cit.*, Ch. 1, p. 40.

²⁰⁶ Sally Mackey et Simon Cooper, *Drama and Theatre Studies*, Nelson Thornes, Rev. Exp. édition octobre 2000, p. 249.

²⁰⁷ Isadora Duncan, in Ted Shawn, *op. cit.*, p. 142.

Cet extrait a été aussi cité par Anne-Marie Drouin-Hans, *Sémiologie du geste dans le système de François Delsarte*, *op. cit.*, p. 29. Aussi bien que par Silvana Sinisi, « Il gesto e l'anima », in Elena Randi, *François Delsarte : le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Roma, Bulzoni editore, 1993, p. 107-108.

²⁰⁸ Constantin Stanislavski, *Ma Vie dans l'art*, traduction Denise Yoccoz, L'Âge d'Homme, Lausanne, Suisse, 1999, p. 413.

comment il s'exprime à son sujet :

« *J'ai été ému aux larmes. Aucune trace de scolarité. La danseuse danse aussi joyeusement que si elle était dans une prairie verte. Un troupeau heureux. Il faudrait dithyrambes pour peindre le portrait. Poètes écriront des chansons à la gloire de Duncan. Les citoyens pourront ériger des monuments d'or à cette femme qui veut redonner aux enfants la joie qui a été effacée par le vacarme des tramways et de l'automobile.*²⁰⁹ »

Néanmoins, quelques années plus tard, dans le but d'échapper à toute influence émotionnelle dans le travail d'acteur, Meyerhold utilisait l'image d'Isadora Duncan comme contre-exemple de la qualité de présence qu'il souhaitait voir sur scène, car il la trouvait extrêmement émotionnelle. À propos du jeu d'acteur dans le rôle de Hamlet, Meyerhold déclare : « Nous ne pouvons pas espérer la brillante restitution de cet extrait avant d'avoir éliminé toutes traces de balletisme Duncanesque.²¹⁰ »

Comme nous l'avons vu au cours des précédents paragraphes, il n'existe pas de document fondateur qui expose exhaustivement l'enseignement de Delsarte. Il a donc été nécessaire de rassembler un nombre important d'études, de recherches et de témoignages pour parvenir, le plus fidèlement possible nous l'espérons, à exposer son enseignement.

Il a donc été important de prendre en compte les recherches américaines, à commencer par celles de Nancy Lee Chalfa Ruyter, qui en 1979²¹¹ et 1999²¹² a été la première à publier des recherches sur Delsarte. Ces documents ont également été pris en compte : la traduction française par Annie Suquet, de *Every Little Mouvement*, de Ted Shawn²¹³, la plus récente édition du *Mime Journal – Essays on François Delsarte*, édité par Thomas Leabhart en 2005²¹⁴, dont les articles ont été écrits par des chercheurs pratiques et théoriques, originaires des États-Unis aussi bien que d'Europe. Ensuite, les

²⁰⁹ Vsevolod Meyerhold, *Meyerhold on Theatre*, translated by Edward Braun, New York, Hill and Wang, 1969, p. 142. « I was moved to tears. No trace of schooling. The dancer dances as joyfully as if she were in a green meadow. A happy flock. One would need dithyrambs to convey the picture. Poets will write songs in praise of Duncan. Citizens will erect golden monuments to this woman who wants to give back to children the joy which has been obliterated by the din of tramcars and auto-mobiles. »

²¹⁰ *Idem*, p. 142. « Nous ne pouvons pas espérer un rendu fidèle de cet extrait à moins d'éliminer toute trace de balletisme Duncanesque »

²¹¹ Nancy Lee Chalfa Ruyter, *Reformers and visionaries: the Americanization of the Art of Dance*, New York, Dance Horizons, 1979.

²¹² Nancy Lee Chalfa Ruyter, *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, *op. cit.*

²¹³ Ted Shawn, *op. cit.*

²¹⁴ Thomas Leabhart Éd., *Mime Journal – Essays on François Delsarte*, Pomona College, Californie, 2005.

publications françaises comme celle d'Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie* (1992)²¹⁵, élaborée à partir des manuscrits originaux laissés par Delsarte ; et finalement la thèse de doctorat de Frank Waille, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1971) - des interactions dynamiques*²¹⁶, ce dernier étant un travail essentiel et profond centré sur le travail du corps et sur la pédagogie delbartienne ; elle-même basée sur la liberté de l'artiste et non sur la codification de son expression.

1.3.2 Triade ou Trinité - de la tri-unité vers l'unité

« *Je m'aperçois que depuis notre venue à la lumière nous rencontrons le 'chiffre 3'.*
*Ce n'est pas un hasard.*²¹⁷ »

Une triade est un ensemble de trois unités liées entre elles par des rapports généralement étroits et complémentaires. Il pourrait s'agir d'agrégats de choses, d'idées, de personnes, etc., ou dans le cas des religions, de déités. C'est dans ce dernier cas qu'apparaît le concept de Trinité dans le christianisme, c'est-à-dire le Père, le Fils et le Saint-Esprit dont la relation entre eux est une forme dite consubstantielle, car *les trois ne sont qu'un*. Cependant ce n'est pas dans le christianisme que la notion de triade ou de trinité est apparue pour la première fois. En effet elle était déjà présente dans plusieurs mythologies anciennes, telle que les mythologies égyptienne, grecque et romaine, entre autres.

Depuis *La République* de Platon, la vision tripartite de l'âme *Epithymia* (ventre), *Nous* (tête) et *Thymos* (cœur), a connu plusieurs sortes de variations en Occident. Plus tard, le *Traité de l'âme* d'Aristote définit trois niveaux de l'âme, c'est-à-dire *végétatif* (*nutrition et reproduction*), *passionnel* (*le concupiscible et l'irascible*) et *intellectuel* (*intelligence et volonté*). Cependant il procède à cette division de l'âme pour mieux l'étudier et comprendre ses capacités car il n'existe pas de divisions réelles. Selon lui, il n'existe même pas de division entre âme et corps, ce qui ne coïncide pas avec la pensée de son Maître Platon. Aristote constate aussi que l'homme seul possède le niveau dit intellectuel,

²¹⁵ Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, op. cit.

²¹⁶ Frank Waille, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte...*, op. cit.

²¹⁷ Jean-Louis Barrault, *Saisir le présent*, Paris, Robert Laffont, 1984, p. 176.

ce qui fait de lui le seul être vivant tripartite.

Cette caractéristique humaine se trouve également dans la pensée gurdjiévienne, où chaque *centre* ou *fonction* est appelée aussi *cerveau*. Gurdjieff se référait aux êtres vivants dans la nature comme *unicérébraux*, *bicérébraux*, ou encore *tricérébraux*²¹⁸ pour décrire respectivement ceux qui vivent seulement avec le centre *moteur* ; ceux qui ont les deux centres *moteur* et *émotionnel* ; et finalement ceux qui ont les centres *moteur*, *émotionnel* et *intellectuel*. Selon lui, seul l'homme possède les *cerveaux* au nombre de trois, et il est donc le seul être capable d'avoir une relation avec les trois forces créatrices essentielles à la fois.

François Delsarte connaissait évidemment les grandes controverses entre religion et science qui ont eu lieu depuis l'Antiquité et spécialement celle de son époque, qui ne laissait pratiquement plus aucune place à la religion, la science ayant largement pris le dessus. Il était convaincu de pouvoir trouver les bases de son travail non à partir de la division de ces deux sources, mais plutôt à partir de leur combinaison. À l'opposé de Platon qui abandonne le chemin des arts pour suivre celui de la philosophie après sa rencontre avec Socrate, Delsarte prend la voie de l'art, tout en gardant à cœur de travailler dans le sillage de la science et de celui de la religion, sans laisser qu'elles ne s'opposent entre elles. En d'autres mots, il va s'appuyer fortement sur la foi, au point de se convertir au Christianisme, pour ériger sa méthode. Il avouait que la base de son enseignement est d'origine divine « en ce sens qu'elle procède de la méthode même du Christ »²¹⁹, c'est-à-dire de la Trinité chrétienne, « laquelle prête à toute vérité, comme à toute proposition d'ordre métaphysique, l'appui d'une démonstration matérielle ou organique. »²²⁰ Or, son matériel organique c'est le corps de l'homme qu'il étudie de façon systématique. À partir de trois manifestations *vie-âme-esprit*, trois voies d'expression artistiques pourront voir le jour, celles-ci étant respectivement la voix, le mouvement et la parole. A leur tour, ces formes artistiques humaines (le chant, la danse et la poésie) permettent, pour Delsarte, de connecter l'homme au divin. C'est en fait toujours une relation d'aller-retour qui se tisse entre l'humain et le divin.²²¹

²¹⁸ Jean Vaysse, *op. cit.*, p. 99.

²¹⁹ François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 25.

²²⁰ *Idem.*

²²¹ Plus tard, la science aura un de ses grands théoriciens Albert Einstein (1879-1955) qui va mettre en rapprochement cette fameuse dualité en s'exprimant : « La science sans religion est boiteuse, la religion sans science est aveugle. »

Quant à Gurdjieff, il tirait ses enseignements de sources religieuses, bien qu'il utilisât une méthode scientifique pour mener ses recherches par l'observation et l'expérimentation, c'est-à-dire à travers les fonctions du centre intellectuel. Il parlait ainsi à ses élèves à propos de la science et de la religion :

« Je raisonne ainsi: 'Je suis un pauvre petit homme. Il n'y a que cinquante ans que je suis en vie, et la religion, elle, existe depuis des milliers d'années. Des milliers d'hommes ont étudié les religions et moi je les nie.' Je me demande: 'Est-il possible qu'ils aient tous été des idiots et qu'il n'y ait que moi d'intelligent?' C'est la même chose avec la science. Elle aussi existe depuis très longtemps. Supposons que je la nie. De nouveau la même question surgit: 'Se peut-il qu'à moi seul je sois plus intelligent que la multitude d'hommes qui, depuis tant de temps, ont étudié la science?' Si je suis un homme normal et que je raisonne impartialement, je comprends que je peux bien être plus intelligent qu'un ou deux hommes, mais pas plus intelligent que des milliers, que des millions d'hommes. Je le répète, je ne suis qu'un petit homme. Puis-je critiquer la religion et la science? Alors, que puis-je faire? Je commence à penser qu'il y a peut-être du vrai dans 'l'une et l'autre'. Il est impossible que tous se soient trompés »²²².

Chez Delsarte, l'art est le troisième sommet nécessaire pour former la trinité de base de sa recherche qui comprend la *science – la religion – l'art*, à laquelle il va consacrer toute sa vie.

Finalement, le mot trinité nous renvoie immédiatement à la notion de Trinité catholique, qui a été par ailleurs rejetée non seulement par le rationalisme, mais aussi par d'autres religions monothéistes et même par certains chrétiens, comme par la branche chrétienne de l'*unitarisme*.

La conception de trinité delsartienne directement inspirée de la Trinité catholique, s'inscrit bien dans une vision néoplatonicienne, dans la mesure où Delsarte croyait au principe *d'unité systématisante*, c'est-à-dire que toute multiplicité prédit une unité qui lui assure sa structure. La division en trois est orientée vers la recherche de l'unité. Sa notion de trinité, fondamentale comme base de toutes ses recherches, était orientée sur les trois axes de l'homme : *corps (vie), émotion (âme) et pensée (esprit)*.

Nous pourrions trouver alors une identité entre cette vision tripartite de l'homme et

²²² G. I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves*, op. cit., p. 259.

la pensée gurdjievienne, car nous y trouvons le concept trinitaire des centres : *moteur, émotionnel et intellectuel*, très proche de celui de Delsarte, *vie, âme, esprit*²²³.

Si pour Delsarte la réussite de cette unité générerait la naissance d'un *vrai artiste*, dont l'œuvre d'art serait le « résultat d'une émotion qui passe par la pensée et se fixe dans une forme »²²⁴ ; pour Gurdjieff le résultat souhaité était l'évolution de l'homme en *vrai homme*, c'est-à-dire l'homme qui n'est pas endormi, qui a sa conscience éveillée et qui peut se libérer de ses automatismes moteurs, émotionnels et intellectuels, permettant ainsi la libre connexion entre ses centres. Le *vrai artiste* selon Delsarte, doit également faire l'expérience d'un libre flux dans la trinité *vie-âme-esprit* qui le constitue, puisque pour lui, la vérité d'une œuvre d'art est directement liée à la vérité organique de l'artiste. En définitive, Delsarte voyait en l'homme lui-même l'accomplissement d'un *chef-d'œuvre*²²⁵.

François Delsarte et Gurdjieff recherchaient des fins apparemment différentes, le premier étant un artiste qui souhaitait unir l'art, la science et la religion, comme a écrit Alain Porte²²⁶; tandis que Gurdjieff considérait l'art non comme un but en soi, mais comme un moyen de conserver et de transmettre une certaine connaissance objective (à travers par exemple les danses sacrées) pour assurer l'évolution de l'humanité. Malheureusement, selon Gurdjieff cette fonction de l'art a disparu depuis plusieurs siècles²²⁷. Cette divergence n'est qu'apparente car ils souhaitaient que l'art permette d'accéder à la connaissance, dans le cas de Gurdjieff, et à la vérité, dans le cas de Delsarte²²⁸ deux termes qui font référence à une même intuition de spiritualité.

Delsarte croyait et travaillait son art comme quelqu'un construirait un télescope

²²³ Il n'existe pas de repères qui puissent montrer une influence des recherches de François Delsarte sur celles de Gurdjieff, car ce dernier a épuisé ses investigations dans le Moyen et l'Extrême Orient; cependant il y a des convergences en ce qui concerne ses recherches sur les mouvements du corps associés à l'émotion et à la pensée, afin d'aboutir à une unité harmonique de l'homme.

²²⁴ François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 31.

²²⁵ Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 233.

²²⁶ Alain Porte est l'auteur de la première anthologie de textes de François Delsarte publiés pour la première fois dans leur langue d'origine, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.* Il fut le premier francophone à entreprendre une recherche systématique des manuscrits de Delsarte et de ses élèves, en France, au Québec et aux États-Unis d'Amérique (New Hampshire et Louisiane). Source : « François Delsarte ou le chant des signes », in Franck Waille Éd., *op. cit.*

²²⁷ G. I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves, op.cit.*, p. 51.

²²⁸ Selon Delsarte l'artiste « doit instruire ceux à qu'il il s'adresse et ne les intéresser que par la vérité. Donc, il doit supérioriser les autres comme il s'est supériorisé lui-même et ne les convaincre qu'en vue de la possession du seul vrai bien. » François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 185.

pour permettre à ceux qui l'entourent de regarder et de percevoir des perspectives vagues et profondes qui ne pourraient être dévoilées sans l'aide de ce même appareil. Henry Miller utilise l'image de la lentille que les artistes, les philosophes et les savants passent selon lui, leur temps à polir, en vue de parvenir à une vision parfaite qui permettra, un jour aux hommes de voir « l'extraordinaire beauté de ce monde. »²²⁹ Il disait d'ailleurs que ce n'est pas le télescope qui importe, ce n'est pas l'art en soi qui importe, mais la révélation de ce qui est invisible aux yeux, impossible de saisir sans l'aide de l'art ou du télescope.

Voici comment Delsarte se réfère à l'art :

« Celui qui sait aimer l'art, aime quelque chose qui se situe au-delà de l'art. L'art lui-même n'est pas ce que vous devriez aimer dans l'art. Aussi élevé par son origine et magnifique qu'il puisse être, l'art n'est pas une fin en soi. Il ne devrait pas, et n'est pas à nos yeux, autre chose qu'un moyen, un moyen sublime sans doute, mais un moyen seulement. Toute autre manière de regarder l'art le rabaisse et le dégrade car c'est dans l'objet, et non dans les effets que l'on doit chercher les secrets de sa grandeur. »²³⁰

Delsarte et Gurdjieff étaient conscients de la fragmentation de l'homme et du besoin de trouver un axe intérieur qui pourrait lui redonner son unité. Tous deux cherchaient à travers l'observation de soi le discernement détaillé du fonctionnement des principales fonctions humaines et leurs corrélations : celles du corps, de l'émotion et de l'esprit, afin de trouver un alignement entre ces centres. Ils voulaient par ce biais s'éloigner de la mécanicité et des actions accidentelles qui engendrent des imitations constantes.

Les deux principaux fondements du travail de Delsarte sont le *principe de la trinité* et la *théorie des correspondances universelles*.

Le principe de trinité se réfère aux différentes qualités des mouvements corporels, des pensées et des émotions et leur interdépendance. Le deuxième fondement, la *théorie des correspondances universelles* se réfère aux causalités entre pensée, action et émotion, c'est-à-dire que toute émotion cause une action et une pensée et ce rapport se vérifie pour

²²⁹ « A mon sens voyez-vous, les artistes, les savants, les philosophes semblent très affairés à polir des lentilles. Tout cela n'est que vastes préparatifs en vue d'un événement qui ne se produit jamais. Un jour la lentille sera parfaite; et ce jour-là nous percevrons tous clairement la stupéfiante, l'extraordinaire beauté de ce monde. » Henry Miller cité in Gilles Deleuze *Spinoza, philosophie pratique*, Paris, Les Éditions de minuit, 2003, p. 24.

²³⁰ François Delsarte, Extrait d'une conférence prononcée dans le cadre des soirées littéraires de l'Athénée (entre 1860 et 1865), cite in Exposition François Delsarte 1811 -1871: sources-pensée, Ollioules, Théâtre national de la danse et de l'image (TNDI) de Châteaувallon, 1991, p. 69. Cité par Ted Shawn, *op. cit.*, p. 59.

chaque élément vis-à-vis des autres éléments. Il est curieux de noter que dès le XVII^{ème} siècle, Spinoza avait pressenti l'existence d'un « parallélisme » entre le corps et l'âme à travers lequel il refusait toute supériorité de l'un sur l'autre et qui admettait des correspondances entre ces éléments : « ce qui est action dans l'âme est aussi nécessairement action dans le corps, ce qui est passion dans le corps est aussi nécessairement passion dans l'âme. »²³¹ Cette pensée rompait avec la Morale de son temps qui instaurait une supériorité de l'âme sur le corps, et un rapport inverse ou négatif entre eux, « quand le corps agissait, l'âme pâtissait, et l'âme pâtissait lorsque le corps agissait »²³².

La théorie des correspondances universelles trouve également un parallèle dans la littérature alchimique et hermétique la *Table d'Émeraude*, en particulier avec l'énoncé : *ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut ; et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas*. Ces deux principaux fondements seront analysés en vue de trouver une approche de la quête de l'unité.

1.3.3 Le principe de *trinité* delgartienne – Lumière et énigme

Ainsi, comme dans la vision platonicienne *tête-ventre-cœur*, Delsarte trouvait dans sa conception tripartite une division métaphorique de l'homme. Le but pédagogique devient donc d'orienter ce dernier et de l'inviter à retrouver son unité pour pouvoir finalement atteindre une expression artistique.

Dans la trinité delgartienne, la tête représente *l'esprit*, le torse le siège de *l'âme*²³³ et les membres (jambes et bras) les délégués de *la vie*. Et dans une approche plus aristotélicienne, il considère que l'âme et le corps ne sont qu'un. Cette certitude d'unité découle entre autres de ses études de la pensée de Thomas d'Aquin, dont l'« Aquinate

²³¹ Spinoza, *Ethique*, III, 2, scolie, in Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique, op. cit.*, p. 28.

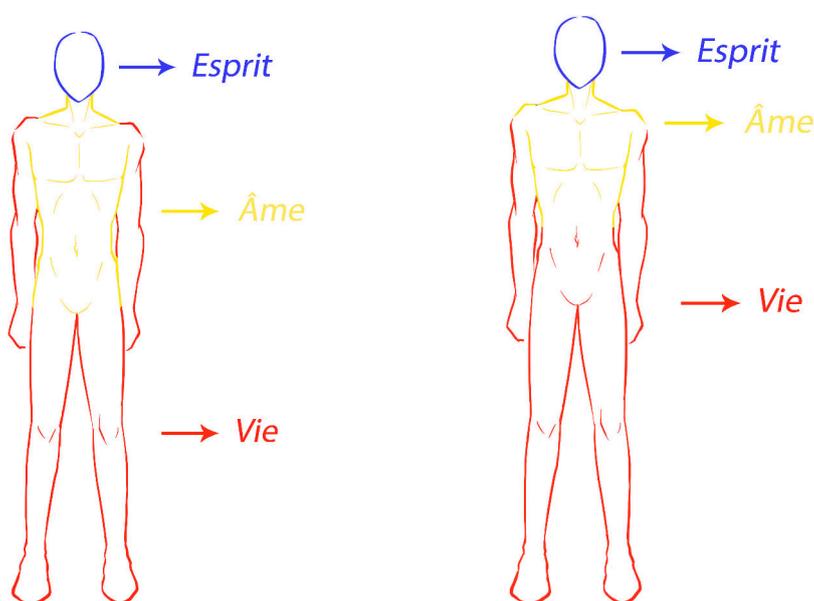
²³² Descartes, *Traité des passions*, article 1 et 2 cités dans Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique, op. cit.*, p. 28.

²³³ Selon Ted Shawn, il y a deux versions de la place de l'âme chez Delsarte, car il ne s'arrêtait pas de chercher et son système était toujours en évolution. Voici donc ce que Ted Shawn dit : « *Il est possible que l'une des versions corresponde aux premières années de recherche de Delsarte, et l'autre, au stade final de sa carrière d'enseignant. Les deux versions sont par ailleurs décrites de manière différente par l'abbé Delaumosne, Angélique Arnaud et Steele MacKaye [anciens élèves de Delsarte qui ont publié] ainsi que par d'autres commentateurs de Delsarte.* » Ted Shawn, *op. cit.*, p. 72.

s'inscrivait dans la vision aristotélicienne de l'homme.²³⁴ » Delsarte citait souvent ce dernier en rendant claire sa compréhension non dualiste de l'être humain : « L'âme, considérée selon son essence, est la forme du corps.²³⁵ »

Franck Waille conclut alors que cette conception présente une « unité complexe du composé humain » qui relie deux concepts opposés : « l'âme cause formelle, et le corps, cause matérielle.²³⁶ »

Dans les figures suivantes nous voyons les deux versions de la trinité première delsartienne, c'est-à-dire les divisions de base du corps de l'homme *vie-âme-esprit*.²³⁷



La figure suivante représente la trinité gurdjiévienne dont la division ressemble plutôt à la deuxième version de Delsarte eu égard à la division du tronc. En revanche, contrairement à la division delsartienne, les bras et les jambes ne sont pas mentionnés

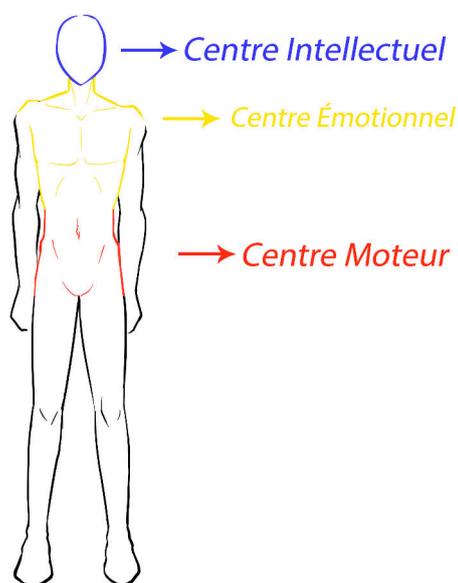
²³⁴ Franck Waille Éd., *op. cit.*, p. 142.

²³⁵ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, la Q.76, a. 1, sol.4, voll, p. 665. Cité par Franck Waille, *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, *op. cit.*, p. 142.

²³⁶ Franck Waille, *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, *op. cit.*, p. 142.

²³⁷ Selon Ted Shawn, il y a deux versions de la place de l'âme chez Delsarte, car il ne s'arrêterait pas de chercher et son système était toujours en évolution. Voici donc ce que Ted Shawn dit : « Il est possible que l'une des versions corresponde aux premières années de recherche de Delsarte, [dont la vie se réfère aux bras et jambes] et l'autre, au stade final de sa carrière d'enseignant, [dont la vie se réfère aux bras et aux jambes mais couvre également la partie inférieure du torse et le bassin]. Les deux versions sont par ailleurs décrites de manière différente par l'abbé Delaumosne, Angélique Arnaud et Steele MacKaye [anciens élèves de Delsarte qui ont publié] ainsi que par d'autres commentateurs de Delsarte. » Ted Shawn, *op. cit.*, p. 72.

comme centre moteur.²³⁸



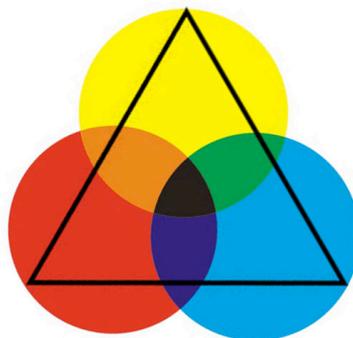
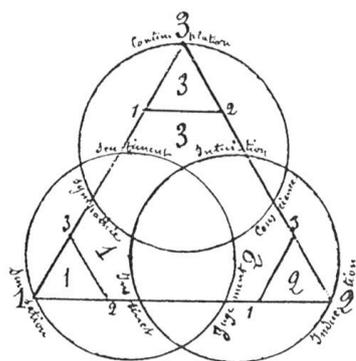
La notion de trinité *vie-âme-esprit* chez Delsarte a un caractère de *consubstantialité*²³⁹, comme dans la trinité chrétienne où *Père*, *Fils* et *Saint-Esprit* font partie d'une même essence et cependant sont distincts entre eux. Le *Père* sera toujours dans le *Fils* et vice-versa, comme le *Père* et le *Saint-Esprit*, et le *Saint-Esprit* et le *Fils*. Pour Delsarte, les rapports entre *vie-âme-esprit* s'interpénètrent également entre eux. En d'autres mots, l'*esprit* contient des éléments de l'*âme* et de la *vie*, et à son tour, l'*âme* a des éléments de l'*esprit* et de la *vie* et de même pour la *vie* vis-à-vis des autres éléments.

En définitif, les trois principes de la trinité delsartienne sont mutuellement engagés et il « faut que chacun des trois termes comprenne les deux autres, qu'il y ait en même temps co-nécessité absolue entre eux »²⁴⁰.

²³⁸ Tous les modèles ont été spécialement créés pour cette thèse, sans l'exigence des droites d'auteur, par le dessinateur graphique Caiano Veleda,

²³⁹ « La consubstantialité est le caractère de ce qui n'est constitué que d'une seule et unique substance. En théologie chrétienne, la Sainte Trinité (Dieu-le père, Jésus-Christ et le Saint-Esprit) est consubstantielle depuis le concile de Nicée qui condamna l'arianisme, » (Les ariens niaient la consubstantialité du Fils avec le Père). Dictionnaire des religions et des mouvements philosophiques associés, http://atheisme.free.fr/Religion/Definition_ci_cy.htm

²⁴⁰ Angélique Arnaud, *François Del Sarte : ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode*, op. cit., p. 228. Citée par Annie Suquet, dans les Notes du livre de Ted Shawn, op. cit., p. 228.



241

Dans ce dessin, nous pourrions visualiser l'idée de *consubstantialité*, dans laquelle chaque élément est lié aux deux autres ce qui permettra qu'un rapport de causalité soit toujours présent.

Selon Franck Waïlle c'est aussi notamment dans la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin que Delsarte trouve les correspondances entre les *trois puissances psychospirituelles* : « au Père il fait correspondre la vie qui est liée à la puissance fécondante, au Fils il fait correspondre l'esprit qui est lié à l'intelligence, au Saint-Esprit il fait correspondre l'âme qui est liée à l'amour et à la volonté.²⁴² »

Voici comment Delsarte nous parle des trois principes d'une façon très vivante, voir passionnée :

« Il est dans l'homme une puissance féconde, essentiellement assimilatrice, qui insubjective en quelque sorte le monde à notre être, qui rapproche les distances, qui actualise le passé, qui donne la permanence à l'instantanéité, et qui, malgré les ravages du temps qui s'opèrent en nous, laisse cependant

²⁴¹ Dessin de François Delsarte, reproduit également par Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 110. Delsarte exprime ainsi sa pensée par rapport à ce dessin : « Dans chaque sphère, nous voyons se constituer, pour ces trois orbes, un monde : le monde vital, le monde intellectif et le monde animique, de sorte qu'ici la vie semble recevoir la puissance sympathique et appétitive de l'âme ; elle reçoit de l'esprit, de la forme intellectuelle, l'instinct. Elle porte à l'âme, en échange des sympathies qu'elle en reçoit, le sentiment qui est la forme vitale de l'âme ; et en échange de l'instinct qu'elle a reçu de la puissance intellectuelle, elle y porte le jugement. « Il y a donc trois expressions qui caractérisent dans ces trois mondes et la vie particulière ... Comment désignerons-nous ces trois termes : la vie est ce qui, dans les phénomènes, constate, l'esprit est ce qui distingue, l'âme est ce qui unit. » Nous avons suivi une indication de Delsarte par rapport aux couleurs de la figure : « Si vous voulez reproduire cette figure chez vous, vous y peindrez le cercle vital en ROUGE, le rouge a, depuis la plus haute antiquité, symbolisé la majesté, la puissance de la vie. C'est la chaleur. Le cercle intellectif sera peint en BLEU. C'est une couleur qui a, de tout temps, symbolisé le Verbe, la Parole ; l'intelligence, c'est la lumière. Le cercle animique sera peint en JAUNE. Il répond, à la flamme de l'amour et toutes les traditions s'accordent à affecter ces couleurs à divers attributs de notre être. »

²⁴² Franck Waïlle, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte...*, op. cit. Ch. 2, p. 192.

incorrupible et inaltérable en nous le produit de ses perceptions. Cette puissance qui échappe aux conditions du temps et qui est l'être lui-même, cette puissance est la 'Vie' ... là ne s'arrête pas le rôle de la vie. Essentiellement féconde, elle puise dans le trésor de la 'Mémoire', qui est sa faculté propre, les éléments d'un monde idéal. Elle engendre donc en nous un principe lumineux dans lequel résident les raisons spéculatives des choses. Ce principe intellectif qu'on peut appeler la splendeur même de la vie, c'est 'l'Esprit'.

Voilà donc en nous deux créations, deux mondes distincts. Il procède en nous, de ces deux mondes, de ces deux principes, une troisième puissance qui les contemple, qui cependant les régit, les contient dans son unité, qui est pour l'un la chaleur et le mouvement, pour l'autre l'initiateur de l'esprit et sa lumière. Cette puissance merveilleuse, translumineuse, qui est en nous, c'est l'âme'.

L'homme voit, connaît et croit.²⁴³ »

Voilà donc deux pôles qui s'opposent et qui se complètent (corps et esprit) à travers le troisième point (cœur) qui crée l'harmonie entre eux. Pour mieux comprendre la division métaphorique trinitaire de l'homme, proposée par Delsarte, considérant bien entendu son essence indivisible, nous essayerons de présenter un tableau des trois puissances *vie-âme-esprit*, où il est possible de visualiser la nature correspondante ainsi que l'état essentiel, la faculté et les fonctions primaires de chaque puissance.

| Puissance | Nature | Etat Essentiel | Faculté | Fonctions |
|--------------------|---|----------------------------|-------------|-------------------|
| Vie (corps) | Vitale/ Passionnelle/ Sensorielle | Sensible/ Sensitif | Mémoire | Sent et Agit |
| Âme (cœur) | Affective/ Morale | Mystique/ Animique | Volonté | Aime et Veut |
| Esprit (intellect) | Mentale/ Réflexive | Intellectif/ Spéculatif | Entendement | Pense et Comprend |

Dans l'œuvre de Ted Shawn on trouve plusieurs variations de la trinité de base delsartienne *vie-âme-esprit*. Selon Annie Suquet²⁴⁴ il s'agit-là des mélanges de différents

²⁴³ François Delsarte, in Alain Porte dans *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 167.

²⁴⁴ Annie Suquet, historienne de la danse, enseignante, conférencière et chercheuse au Centre national de la

registres, dont certains sont issus des doctrines ésotériques sur lesquelles Delsarte a porté son attention pendant ses recherches²⁴⁵.

La conception delsartienne de l'homme est donc l'unité, dont l'âme est la forme du corps et dans laquelle essence et matière sont unies.

Déjà cette conception avait été pressentie par Spinoza et plus tard, dans un même sillage, par Nietzsche. L'un comme l'autre voyaient en l'homme un être dont l'essence se ramifiait en un corps et un esprit. Mais contrairement aux doctrines prévalant chez leurs contemporains, il n'y avait dans leur conception aucune supériorité²⁴⁶ de l'esprit sur le corps, ou, inversement, du corps sur l'esprit. Pour Spinoza, le rapport était strictement « parallèle » entre l'un et l'autre, et pour Nietzsche, l'esprit était une partie du corps, habitait le corps comme un membre à part entière. Dans *Ainsi Parlait Zarathoustra*, Nietzsche nous révèle *Des contempteurs du corps* :

*« Je suis corps et âme » – ainsi parle l'enfant. Et pourquoi ne parlerait-on pas comme les enfants ?
Mais celui qui est éveillé et conscient dit : Je suis corps tout entier et rien d'autre ; l'âme n'est qu'un mot pour une parcelle du corps.*

danse, à l'Université de Paris VIII, à Paris, et à l'École des Beaux-arts, l'Université, l'ADC et Fondation Fluxus, à Genève.

²⁴⁵ Voici ce qu'Annie Suquet donne comme référence par rapport au néoplatonisme à l'origine de l'ésotérisme auquel Delsarte s'est aussi inspiré :

« La référence à Emanuel Swedenborg est ici manifeste (dans l'allusion aux trois sortes de lumières, et aux catégories divines – amour-sagesse-pouvoir – qui correspondent respectivement chez le visionnaire suédois aux qualités du Père, du Fils et du Saint-Esprit). La triade beau-bon-vrai est issue du néoplatonisme, dont les théories ont inspiré de nombreuses formes d'ésotérisme. L'idée, récurrente chez Delsarte, que l'art a pour vocation d'accomplir la ressemblance de l'homme à l'image divine (plus précisément, l'idée que cette ressemblance a été perdue et doit être reconquise) est un postulat central des doctrines néoplatoniciennes de Marsile Ficin et Jean Pic de La Mirandole à la Renaissance.

Les romantiques allemands puiseront à ces sources néoplatoniciennes leur vision d'une Nature vivante et tissée de correspondances, où tout est hiéroglyphe, « signature » du divin à déchiffrer. Certains courants ésotériques du XIX^e siècle sont à leur tour une chambre d'écho de cette conception romantique (cf. Antoine Faivre, *Accès de l'ésotérisme occidental*, t. II, Paris, Gallimard, 1996) ». Annie Suquet, in Ted Shawn, *op. cit.*, p. 229.

²⁴⁶ En réaction à la Morale traditionnelle qui préconisait la domination des passions par la conscience. Ainsi, Spinoza proposait une thèse connue sous le nom de *parallélisme* : elle ne consiste pas seulement à nier tout rapport de causalité réelle entre l'esprit et le corps, mais interdit toute éminence de l'un sur l'autre. Si Spinoza refuse toute supériorité de l'âme sur le corps, ce n'est pas pour instaurer une supériorité du corps sur l'âme, qui ne serait pas davantage intelligible. (...) D'après l'Éthique, au contraire, ce qui est action dans l'âme est aussi nécessairement action dans le corps, ce qui est passion dans le corps est aussi nécessairement passion dans l'âme. Nulle éminence d'une série sur l'autre (...) Pour Spinoza, il s'agit de montrer que le corps dépasse la connaissance qu'on en a, et que la pensée ne dépasse moins la conscience qu'on en a. Il n'y a pas moins de choses dans l'esprit qui dépassent notre conscience que de choses dans le corps qui dépassent notre connaissance. C'est donc par un seul et même mouvement que nous arriverons, si c'est possible, à saisir la puissance du corps au-delà des conditions données de notre connaissance, et à saisir la puissance de l'esprit

Le corps est un grand système de raison, une multiplicité avec un seul sens, une guerre et une paix, un troupeau et un berger.²⁴⁷ »

Dans cette même veine, chez Delsarte, la trinité *vie-âme-esprit* qui représente l'élan *vital* ou *organique*, l'élan *spirituel* ou *émotionnel* et le principe *intellectuel* ou de *l'intelligence* sont placés dans le corps de l'homme. D'autres subdivisions ou ramifications apparaissent ensuite puisque chaque principe a en soi une partie vitale, une partie émotionnelle et une partie intellectuelle.

Les trois facultés qui sont la *mémoire*, la *volonté* et l'*entendement* vues dans le tableau ci-dessus, ont chacune à leur tour trois manifestations.

Il sera plus facile de comprendre la trinité en la localisant dans le corps de l'homme car chaque principe pur y a un placement spécifique. Et ce corps est considéré comme une source d'expression qui a une qualité énergétique particulière ainsi qu'un critère de mouvement ou une attitude par rapport à son expansion, sa rétraction ou sa neutralité.

Sa vision tout à fait novatrice, même si elle trouvait des ancrages dans un courant philosophique marginal, était totalement en rupture avec les croyances et les pratiques de son temps.

En effet, au fil des siècles la tradition catholique a œuvré à effacer les passions et les désirs, au profit de l'austérité et de la pudeur, voire de l'auto-application de souffrances corporelles disparates comme châtement. À l'époque de Delsarte la culture chrétienne excluait encore les études plus approfondies sur le corps humain. Même si elle considérait le corps comme le siège de l'âme, ce même corps était en même temps la cause des péchés et, de ce fait, d'une possible *perte de l'âme*.

C'est cependant le corps humain que Delsarte a pris comme instrument d'observation et d'investigation.

Au début de sa recherche, il a eu l'occasion de visiter l'École de Médecine avec l'un de ses cousins. Lors de l'une de ces visites, il observe des corps inanimés dans l'amphithéâtre de l'école pratique. Après avoir surpassé l'émotion due au fait de se trouver dans un tel lieu, il observe ces corps à la recherche d'un élément qui serait commun à tous.

²⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *Ainsi Parlait Zarathoustra*, Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 22.

C'est dans les *maines* plus spécifiquement dans l'*adduction*²⁴⁸ des pouces qu'il va trouver le trait marquant qui différencie le corps ensommeillé du corps mort, car tous les cadavres qu'il observe ont les pouces très rapprochés du centre des mains. Plus tard il observe aussi des mourants à l'hôpital et c'est encore le mouvement d'*adduction*²⁴⁹ qui le frappe dans la mesure où il voit la lutte de la personne contre la mort dans des mouvements d'alternance entre l'*écartement* et l'*adduction* des pouces²⁵⁰.

Ensuite il va enquêter sur le phénomène des pouces en observant les gens qui se promènent au Jardin de Tuileries, là où se trouvait habituellement l'aristocratie parisienne. Mais il abandonne rapidement ses investigations dans ce lieu car à son avis, ce milieu de « *courtisans, poseurs et désœuvrés* »²⁵¹ n'a rien à lui proposer comme véritable matériel d'étude. À ce propos, Delsarte exprime ainsi sa pensée :

*« Ce milieu, me dis-je, est évidemment faux des pieds à la tête, il ne vit que d'une vie factice et guindée, je n'y vois qu'artifice, or l'art, je le sens, se déshonore en tout ce qui emprunte à l'artifice. »*²⁵²

À la suite de cette constatation il se dirige vers le lieu où il peut observer des enfants et leurs nourrices. Dans ce nouveau milieu il constate que les pouces des mains des nourrices qui soutiennent les enfants s'écartent proportionnellement à l'affection qu'elles leurs portent. Dans le cas d'une mère qui embrasse ou soulève son enfant, les pouces s'écartent davantage.

Delsarte va alors appeler les pouces le *thermomètre de la vie et de la mort*. Voici ce qu'il a exprimé à ce propos dans les *Épisodes révélateurs* :

« Ainsi, je ne tardai pas à reconnaître que l'abduction ou l'écartement du pouce, est proportionnel à l'exaltation affective de la vie. Nul doute, me dis-je, le pouce est, dans la progression abductive, le thermomètre de la vie comme il l'est de la mort dans sa progression inverse. Plus de deux cents exemples vinrent confirmer cette remarque, et séance tenante, je pus, à la

²⁴⁸ Mouvement qui rapproche un membre de l'axe du corps. (Dictionnaire Petit Robert). Dans le cas cité, c'est le mouvement du pouce vers le centre de la main.

²⁴⁹ Mouvement qui écarte un membre ou une partie quelconque du plan médian du corps. (Dictionnaire Petit Robert). Dans le cas cité, c'est le mouvement d'écartement du pouce du centre de la main.

²⁵⁰ François Delsarte, « Les Épisodes révélateurs », in Alain Porte, in *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 66.

²⁵¹ *Idem*, p. 70.

²⁵² *Ibid.*

seule inspection des mains, caractériser chez toutes les femmes qui me passaient successivement sous les yeux le degré d'affection qu'elles ressentaient pour l'enfant confié à leur garde.²⁵³ »

Les investigations de Delsarte sur le corps ne s'arrêteront jamais ; il cherchera toujours à partir de la trinité de base *vie-âme-esprit* le flux des énergies vivantes qui se déplacent à l'intérieur du corps et créent les différentes formes d'expression. Dans l'exemple ci-dessus, les rapports des femmes avec les enfants laissaient déjà entrevoir la relation du geste avec l'émotion.

À partir de toutes ses expériences, il va définir que la voix est reliée à la *vie* ; le geste est relié à l'*âme* et le langage est relié à l'*esprit*. Et bien sûr, toutes ses observations avaient pour but de trouver les formes d'expression dirigées vers l'art qui, selon lui, « n'est pas autre chose que ce triple état dans l'homme »²⁵⁴.

La notion de trinité établit ainsi que, comme dans d'autres systèmes trinitaires, un phénomène dynamique a deux points opposés ou complémentaires et un point central. Ce dernier étant le médiateur de l'opposition ou bien le catalyseur des deux autres, il sera aussi celui qui contiendra la fusion de ces trois points. Dans le cas de l'homme, il s'agit de l'*âme* ou du principe émotionnel.

Chez Delsarte, les trois principes placés dans le corps émanent constamment des impulsions dont les résultats seront des manifestations concrètes directement liées à ces principes. Il remarquait que chaque principe a une spécificité par rapport à la qualité du flux énergétique. Dans le cas de l'*esprit* ou principe intellectuel, celui-ci présente un critère *concentrique*, ce qui signifie que la qualité énergétique sera dépendante de l'introspection et de la concentration ayant un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur. La *vie* ou principe vital, opposé ou complémentaire au principe intellectuel, sera l'*excentrique*, dont la qualité énergétique sera l'expansion et l'extériorisation, suivant la direction de l'intérieur vers l'extérieur.

Cela est remarquable dans les actions quotidiennes de l'homme qui, soit a besoin de se recueillir pour mieux réfléchir et prendre une décision, soit nécessite de se déplacer afin de trouver de la nourriture ou de se défendre pour préserver sa vie.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 97.

L'*âme* ou principe animique ou émotionnel à son tour possède un critère *normal*, dont la qualité énergétique sera l'équilibre.

Dans cet équilibre, le principe animique présente un apparent paradoxe s'il est comparé au centre émotionnel chez Gurdjieff, assimilé à un cheval sauvage, et donc l'un des centres les plus difficiles à maîtriser. Or Delsarte se réfère au cœur ou centre émotionnel justement comme un lieu opposé au chaos passionnel, à savoir comme un *abri*, un centre où nous pouvons *nous placer* pour trouver la paix intérieure. Chez Delsarte, le principe émotionnel est donc très proche de cette dernière image, il est considéré comme le point où l'homme trinitaire atteint l'équilibre. Nous approfondirons ce sujet ultérieurement.

Cette théorie où les critères *excentrique-normal-concentrique* apparaissent, peut être vue sous une forme plus schématisée :

| Principe, critère | Placement | Source | Qualité énergétique |
|---|--|------------|---------------------------------|
| Esprit/intellectuel/ réflexive concentrique | tête | du langage | introspection, concentration |
| Âme/moral/ émotionnel/spirituel normal | torse | du geste | équilibre, normal |
| Vie/vital/ physique/sens excentrique | partie inférieure du torse, ²⁵⁵ (bassin) et membres | de la voix | extériorisation, expansion |

Dans une lecture de ce tableau nous pourrions dire que le principe intellectuel est placé dans la tête de l'homme ; il est la source du langage ; il a comme caractéristiques l'introspection et la concentration et il présente un critère concentrique. Ensuite, le principe émotionnel se trouve dans la région du torse de l'homme ; il est la source de tout mouvement ; il a comme caractéristiques l'équilibre, la neutralité et il présente un critère normal. Et, finalement, le principe vital se trouve dans la partie inférieure du torse aussi bien que dans les membres ; il est la source de la voix ; il a comme caractéristique

²⁵⁵ Le registre ici présenté est tel qu'il apparaît dans les registres de Delsarte et dans les différentes publications de son travail. Cependant, il y a une différence par rapport aux parties du corps chez Étienne Decroux, où le torse est la partie qui comprend le corps de la ceinture aux épaules. Sa partie inférieure ne sera pas le bassin mais la ceinture. Pour Étienne Decroux, la partie située entre le bassin et les épaules était désignée par le terme "tronc".

l'extériorisation, l'expansion et il a un critère excentrique.

Pour Delsarte, tous les mouvements chez l'homme ont une relation avec son centre, c'est-à-dire, soit ils partent du centre vers les extrémités pour finalement se diriger vers l'extérieur ; soit, ils commencent dans les extrémités, lesquelles reçoivent des stimuli de l'extérieur, et se dirigent vers le centre. Le centre du corps étant le siège de l'*âme*, tous les mouvements partent ou arrivent donc à l'*âme*. Centrifuge et centripète.

L'importance de ce point de réception et de diffusion des stimuli est fondamentale dans les recherches de Delsarte, puisque pour lui c'est par le contrôle du centre que les extrémités peuvent être finalement libérées pour exprimer la vérité de l'*âme*²⁵⁶.

Le corps considéré comme un instrument d'expression artistique capable de dévoiler le divin à travers le mot, le ton et le geste, est ainsi présenté par Delsarte :

« On pourrait designer la parole comme le sens de l'intelligence. Le geste est le sens du cœur. Le son, le timbre de la voix, est le sens physique de la vie du corps. Car pour exprimer sa nature ternaire, l'homme est doté de trois langages : le mot, le ton, le geste. Le ton exprime la condition corporelle et les sensations, les plaisirs et les douleurs physiques. Les mots sont des symboles mentaux arbitraires et interprètent les pensées et les idées - ils décrivent désignent, limitent. Mais les gestes nous relient aux autres êtres vivants. Ils expriment nos émotions, depuis les plus élevées jusqu'aux plus triviales, depuis la joie spirituelle jusqu'à la haine, la luxure et l'avidité »²⁵⁷.

1.3.4 Les trinités de la trinité corporelle

Les recherches de Delsarte, qui ont débuté à partir de sa détermination à retrouver sa propre voix ont fini par avoir une influence fondamentale sur le mouvement corporel des acteurs et danseurs. Elles ont même influencé la danse moderne, et s'interrogeaient sur le corps dans sa totalité. D'après la division ternaire, *vie-âme-esprit* sont placés dans le corps de l'homme respectivement dans les *membres et le tronc(bas)-le torse-la tête*. Et chacun de ces segments se voit divisé à son tour en trois parties, à savoir la tête aura une partie liée à la *vie*, une partie liée à l'*âme* et une autre partie liée à l'*esprit*. Tout comme le torse aura une partie liée à la *vie*, une à l'*âme* et une autre à l'*esprit*. De même pour les

²⁵⁶ François Delsarte, in Ted Shawn, *op. cit.*, p. 111.

²⁵⁷ *Idem*, p. 111-112

membres qui seront également divisés en *vie-âme-esprit*. Dans les subdivisions de la tête et des membres, les parties qui se trouvent proches du centre du corps sont toujours liées au principe *vie* ou *vital*. En ce qui concerne la tête, cette partie sera le menton, et dans les membres ces parties seront les cuisses pour les jambes et les parties hautes des bras. Les parties médianes de la tête et des membres seront reliées au principe *âme* ou *émotionnel*, c'est-à-dire dans la tête cela correspond à la région qui comprend les yeux, et dans les membres aux régions des tibias et des avant-bras. Finalement les parties distales seront associées au principe *esprit* ou *intellectuel*, à savoir pour la tête ce sera le front du visage, mais aussi le sommet de la tête en général, pour les membres ce seront les pieds et les mains.

Dans la subdivision du torse, siège de l'*âme*, la partie haute qui est proche de la tête sera liée au principe *intellectuel*, la partie centrale sera le principe *émotionnel* et la partie plus basse (proche du bassin) sera le principe *vital*.

Schématiquement les divisions se présentent comme suit, les trois principes de base sont eux-mêmes composés d'autres principes :

| | | |
|---------------------|--|--|
| Tête – intellectuel | Front – Intellectuel/intellectuel Yeux – Intellectuel/émotionnel Menton – Intellectuel/vital | |
| Torse – émotionnel | Partie supérieure de la poitrine – Émotionnel/intellectuel Partie médiane de la poitrine – Émotionnel/émotionnel Partie basse du torse – Émotionnel/vital | |
| Membres – vital | Jambes | Cuisse–Vital/vital Tibia – Vital/émotionnel Pied – Vital/intellectuel |
| | Bras | Haut du bras – Vital/vital Avant-bras – Vital/émotionnel Main – Vital/intellectuel |

Dans ces nouvelles divisions les critères *excentrique*, *normal* et *concentrique* sont présents et également multipliés en suivant les multiplications des principes. Par exemple le principe *vie* qui a le critère *excentrique*, aura un côté vital, qui sera alors

Excentrique/excentrique ; un côté animique ou *Excentrique/normal* et un côté intellectuel *Excentrique/concentrique*. Ces nouvelles combinaisons seraient d'abord au nombre de neuf, ce que Delsarte va appeler l'*accord de neuvième*.

La terminologie *accord de neuvième*, inspirée du vocabulaire musical, a été reproduite par Delsarte pour désigner les subdivisions de sa trinité dominante *vie-âme-esprit*. Dans la première subdivision il y aura création de nouvelles trinités au nombre de neuf. Cette dynamique poursuivant en conséquence d'autres divisions par trois, elle engendrera de nouvelles combinaisons.

Dans l'*accord de neuvième* delsartien, la subdivision de la trinité est, bien entendu, due à la qualité particulière d'interdépendance ou d'interpénétration de chaque élément, c'est-à-dire que la partie *vie* accueillera les deux autres parties *âme* et *esprit* et ainsi de suite. Dans les nouvelles trinités formées, l'une des parties aura alors la double caractéristique de son original et de deux autres qui seront les résultats des combinaisons des deux éléments différents. Chaque principe est subdivisé en trois comme suit :

| Principe | Rapport avec la vie | Rapport avec l'âme | Rapport avec l'esprit |
|--------------------------------|--|---|--|
| Esprit/intellectuel | la vie de l'esprit rationnel CONCENTRIQUE / Excentrique | l'âme de l'esprit réflexif CONCENTRIQUE/ /Normal | l'esprit de l'esprit spéculatif - état essentiel CONCENTRIQUE/ Concentrique |
| Âme/moral/émotionnel/spirituel | la vie de l'âme aspirative NORMAL/ Excentrique | l'âme de l'âme mystique – état essentiel NORMAL/Normal | L'esprit de l'âme inspirative NORMAL/ Concentrique |
| Vie/vital/Physique | la vie de la vie sensitif - état essentiel EXCENTRIQUE/ Excentrique | l'âme de la vie affective, EXCENTRIQUE /Normal | l'esprit de la vie industrielle, EXCENTRIQUE/ Concentrique |

258

²⁵⁸ « La vie est d'abord **sensitive**, et par ce que la vie emprunte à l'esprit, elle est **industrielle**, et par ce que la vie emprunte à l'âme, elle est **affective**.

Dans le domaine de l'esprit, nous retrouvons la même chose : l'esprit est essentiellement **spéculatif**. Voilà son être. En ce qui touche la vie il est **rationnel**. En ce qui touche à l'âme, il est **réfléchi**.

L'âme à son tour se trouve donc en rapport, et doit réverbérer deux congénères. L'âme est essentiellement **mystique**, de sa nature voilà ce qui la constitue âme. Elle est, par ses affinités avec la vie, **aspirative**. Et comme elle est la lumière et l'institutrice de l'esprit, car l'esprit ne fonctionnerait pas s'il ne se mouvait pas au service de l'âme ... L'esprit n'ayant pas de besoins particuliers se trouve être le très humble serviteur du cœur, il n'est que sous l'incubation du cœur ; du côté de l'esprit, l'âme est donc **inspirative**. » François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte..., op. cit.*, p. 97.

Ted Shawn, reprenant les schémas trouvés dans les manuscrits de Giraudet²⁵⁹, témoigne que Delsarte a nommé *genres* les trois premières fractions de la division trinitaire, c'est-à-dire *excentrique*, relatif à la *vie*; *normal* pour ce qui concerne l'*âme*; et *concentrique* correspondant à l'*esprit*. Les *genres* sont aussi divisés en trois, ce qui engendre, à nouveau, neuf *espèces*. Les *genres* sont indiqués en lettres majuscules et les *espèces* en minuscules. Puis, chacune des neuf fractions sera à son tour divisée en trois, donnant ainsi vingt-sept *variétés*. Les *variétés* divisées également en trois, produisent alors les *sous-variétés* qui sont au nombre de soixante et une. Ces dernières aussi divisées en trois, constituent les *types*, qui seront au nombre de deux cent quarante-trois. Les *types*, finalement divisés en trois, engendrent sept cent vingt-neuf *phénomènes*.

Selon Giraudet, Delsarte considérait la *vie* ou l'attitude *excentrique*, comme étant l'action des puissances sensibles de l'homme, c'est-à-dire que les sens, surtout le toucher, la vision et l'écoute, en vue de prendre contact avec l'extérieur éprouvent une espèce d'auto dilatation, d'expansion des organes exposant ainsi *une plus large surface à la sensation*²⁶⁰. Ce qui causera alors un éloignement de ces organes de leur centre. Les directions des manifestations physiques iront alors du centre vers l'extérieur.

L'*esprit*, attitude *concentrique*, en opposition au principe vital, essaie d'échapper à la sensation ayant une action également puissante, mais cependant dirigée vers l'intérieur. Giraudet confirme que Delsarte disait que les « spéculations intellectuelles, la réflexion ramènent tout l'être vers un centre unique, le cerveau, qui détermine une rétraction générale des organes et des sens.²⁶¹ »

Les manifestations physiques de l'âme, ou le genre *animique*, attitude *normale*, seront alors neutres, car l'*âme* se tient au centre entre les deux autres états opposés et garde « un état d'équilibre qui donne aux organes le calme, la quiétude, la proportion normale.²⁶² »

Il n'y a pas d'ordre hiérarchique pour les trois concepts *vie*, *esprit* et *âme*²⁶³. Toutefois, puisque les qualités de la *vie* et de l'*esprit* sont opposées ou complémentaires et

²⁵⁹ Ted Shawn, *op. cit.*, p. 179-180.

²⁶⁰ Alfred Giraudet, in Ted Shawn, *op. cit.*, p. 182.

²⁶¹ *Idem*, p. 185.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Alan Porte, « François Delsarte ou le chant des signes » in Franck Waille Éd., *op. cit.*, p. 154.

trouvent l'équilibre à travers les qualités de l'*âme*, puisque la *vie* est essentiellement expansive et l'*esprit* essentiellement rétractif et que l'action de l'*âme* devra alors assurer l'harmonie entre eux, il y a, pour la lecture des tableaux, un ordre hiérarchique, c'est-à-dire que l'on lira la *vie* en premier, l'*esprit* ensuite, et l'*âme* entre les deux.

Dans la représentation graphique suivante sont indiquées les subdivisions des termes *excentrique*, *normal* et *concentrique*, synthétisant les trois critères de la trinité. Les consignes en majuscule représentent les *genres*, la tendance dominante, et celles en minuscule, les *espèces*, le facteur le moins déterminant. Chacune des neuf fractions aura une qualité d'expression particulière comme nous allons voir dans les tableaux de mains et du corps que nous présenterons plus avant :

| | Vie | Âme | Esprit |
|--------|-----------------------------|------------------------|------------------------------|
| Esprit | EXCENTRIQUE Concentrique | NORMAL Concentrique | CONCENTRIQUE Concentrique |
| Âme | EXCENTRIQUE Normal | NORMAL Normal | CONCENTRIQUE Normal |
| Vie | EXCENTRIQUE Excentrique | NORMAL Excentrique | CONCENTRIQUE Excentrique |

264

1.3.5 Le jeu des forces et le point d'équilibre

Dans la nature il y a un jeu des forces entre la force positive, la force négative et la « force » neutre. La force positive, vue comme un caractère masculin ou d'action est donc contraire à la force négative, féminine, plus réceptive. Selon Delsarte, c'est dans la manifestation du principe de neutralité que l'équilibre sera atteint et que pourra se déclencher le processus créatif. Cela ne veut pas dire que l'état de neutralité est l'idéal. Il est fondamental, car s'il n'existe pas, l'antagonisme entre les deux forces négative et positive sera éternel, et n'amènera nulle part. Paradoxalement, pour que la création naisse, la confrontation entre masculin et féminin est fondamentale, car si on reste dans l'état de neutralité, le processus de création ne démarre pas.

Cette approche trinitaire où chaque élément est en recherche constante d'un équilibre, telle qu'identifiée par Delsarte, est à l'œuvre dans un grand nombre de

²⁶⁴ Ce tableau qui montre l'organisation des principes apparaît dans le livre de Ted Shawn, *op. cit.*, p. 70.

phénomènes, et il est consciemment à l'œuvre dans de nombreuses cultures.

D'anciennes cultures, dont certaines sont toujours vivantes aujourd'hui, conçoivent l'être humain comme une créature tripartite, composée d'une partie masculine, d'une partie féminine et d'une troisième qui est l'enfant. Le respect et l'écoute de ces parties se font naturellement.

En Inde, par exemple, dans le *Kutiyattam*, la forme la plus ancienne de théâtre, l'acteur travaille dans cette optique trinitaire. Celui-ci doit toujours avoir la conscience de ses énergies masculine et féminine, en même temps qu'il se maintient au centre de lui-même. Physiquement il doit avoir une conscience concomitante des côtés gauche et droit du corps et de l'axe central qui les unit.²⁶⁵

En France, l'acteur et metteur-en-scène Jean-Louis Barrault (1910-1994) qui cherchait une forme de *Théâtre total*, considère que la division ternaire est partout dans la vie. Selon lui l'être humain se constitue de trois courants, le masculin, le féminin et le neutre et l'existence humaine « consiste à donner ; à recevoir ; à être »²⁶⁶. Il déclare ainsi dans son livre *Saisir le présent* : « Pour que l'être humain devienne vraiment un *être-un*, il faut pour le moins qu'il soit triple.²⁶⁷ »

Nous présenterons ensuite deux tableaux reproduits par l'abbé Delaumosne dans son livre *Pratique de l'art oratoire de Delsarte*²⁶⁸, qui figuraient également dans le livre *Chaque Petit Mouvement* de Ted Shawn. Ces tableaux ont été créés par Delsarte dans le but d'avoir un support visuel lié à la théorisation d'une pratique très détaillée. Cependant, par la suite, ces mêmes tableaux ont été pris et utilisés comme modèle d'expression corporelle ; mais leur utilisation était dépourvue de la compréhension du jeu énergétique qu'ils impliquent et surtout quelle était la cause ou l'impulsion de ces formes.

L'objectif ici est d'illustrer l'*accord de neuvième* qui figure ci-dessous, et qui a toujours comme base les trinités. Comme dans le précédent schéma, les abréviations des consignes en majuscules représentent les *genres*, la tendance dominante, et celles en minuscules, les *espèces*.

²⁶⁵ Gopalan Nair Venu, Entretien, Singapour, Janvier 2011.

²⁶⁶ Jean-Louis Barrault, *Saisir le présent*, *op. cit.*, p. 176.

²⁶⁷ *Idem*, p. 175.

²⁶⁸ Abbe Delaumosne, *op. cit.*

| | | |
|---|---|---|
|  |  |  |
|  |  |  |
|  |  |  |
| | | |
| Attitude EX-con <i>Crispation</i> | Attitude NOR-con <i>Autorité</i> | Attitude CON-con <i>Lutte, conflit</i> |
| Attitude EX-nor <i>Expansion</i> | Attitude NOR-nor <i>État normal, détendu</i> | Attitude CON-nor <i>Prostration</i> |
| Attitude EX-ex <i>Exaspération</i> | Attitude NOR-ex <i>Exaltation</i> | Attitude CON-ex <i>Détestation</i> |

269

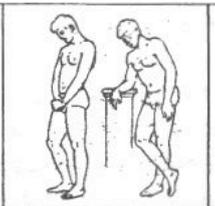
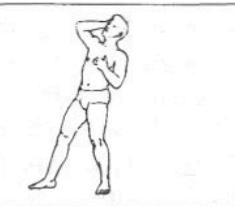
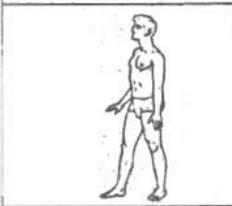
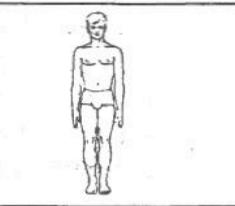
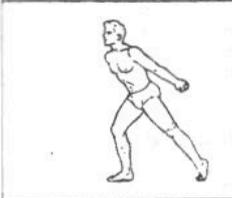
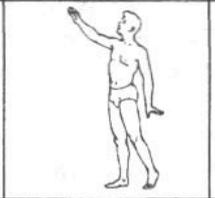
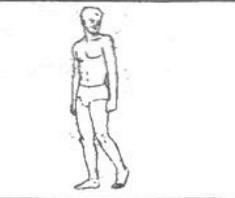
Il est intéressant de remarquer que les deux attitudes où se trouvent les états purs d'une tendance, c'est-à-dire l'EX-ex et le CON-con le niveau d'énergie en action est très fort. Il est possible d'imaginer que cette deuxième tendance dont l'expression indique la *lutte, le conflit* pourrait précéder l'expression d'*exaspération* (EX-ex), et la transition de l'une à l'autre interviendrait de façon brusque ou précipitée. Toutefois, il y a plusieurs possibilités de transitions, par exemple, que l'*état normal, détendu* se change en *autorité*, qui se change encore en *exaltation*, laquelle ensuite passerait à l'état de *détestation*, pour se changer finalement en *prostration*. Ces types d'investigations ont très certainement été proposés par Delsarte à ses élèves ; soit en partant d'un travail de tension/relaxation musculaire capables de les entraîner vers des émotions et des pensées correspondant à ces mouvements ; soit à partir d'émotions ou de pensées qui les amèneraient aux actions

²⁶⁹ Reproduction du tableau *accord de neuvième des attitudes fondamentales de la main*, in Ted Shawn, *op. cit.*, p. 90. *cit.*

concordantes.

Le tableau suivant désigne les tripartitions du corps entier. Il présente les mêmes règles de subdivision que celles utilisées dans le tableau des mains. Il présente par conséquent neuf attitudes qui représentent les différentes qualités énergétiques d'expression qui comprennent les *états purs* (par exemple Excentrique-excentrique) et par les jeux d'oppositions (par exemple Excentrique-concentrique).

Tableau accord de neuvième – les attitudes du corps :

| | | |
|---|---|--|
|  |  |  |
|  |  |  |
|  |  |  |
| Attitude EX-con <i>Défi</i> | Attitude NOR-con <i>Réflexion</i> | Attitude CON-con <i>Prostration</i> |
| Attitude EX-nor <i>Indécision</i> | Attitude NOR-nor <i>Bien-être, ivresse, « repos » militaire</i> | Attitude CON-nor <i>« garde-à-vous » militaire, respect de l'enfant devant ses parents, respect envers un supérieur</i> |
| Attitude EX-ex <i>Véhémence, attaque</i> | Attitude NOR-ex <i>Exaltation, expansion</i> | Attitude CON-ex <i>État incolore ou de transition</i> |

270

A la suite, nous allons étudier le tableau inspiré par un tableau préalablement inspiré par Giraudet, et qui résume ce que nous avons exposé. Les états d'être conformes

²⁷⁰ Reproduction du tableau accord de neuvième du livre *des attitudes du corps*, Ted Shawn, *op. cit.*, p. 92. Ces tableaux sont également reproduits dans les œuvres de l'Abbé Delaumosne, et d'Alfred Giraudet, *op. cit.*

aux tableaux antérieurs y ont été ajoutés pour rendre possibles des comparaisons. Nous avons ajouté également les chiffres pour indiquer l'ordre dans lequel le tableau doit être lu.

Si la lecture de ce tableau est faite de gauche à droite et du bas vers le haut, elle commencera ainsi:

- espèce *vitale* du genre *vital*, ayant une tendance *excentra-excentrique* et comme manifestations l'*exaspération* dans les mains et l'état de *véhémence*, *attaque* dans le corps tout entier ;
- ensuite, espèce *animique* du genre *vital*, ayant une tendance *normo-excentrique*, comme manifestations l'*exaltation* dans les mains, également *exaltation* et *expansion* dans le corps tout entier ;
- puis l'espèce *intellective* du genre *vital*, ayant une tendance *centro-excentrique* et comme manifestations la *détestation* dans les mains et l'état *incolore* dans le corps tout entier.

| | | | | Mains | Corps |
|--------------------------|--|---------------------|--|---|--|
| 2. Intellectif | intellection pure animisme intellectif vitalisme intellectif | concentrique | centro-concentrique normo-concentrique excentra-concentrique | Conflit Autorité Crispation | Prostration 5 Réflexion 6 Défi 4 |
| 3. Animique | esprit appartenant à l'âme animisme pur vitalisme animique | normal | centro-normal normo-normal excentra-normal | Prostration Détendu Expansion | <i>Garde-à-vous</i> 8 Bien-être 9 Indécision 7 |
| 1. Vital | intellection vitale animisme vital vitalisme pur | excentrique | centro-excentrique normo-excentrique excentra-excentrique | Détestation Exaltation Exaspération | État incolore 2 Exaltation 3 Véhémence 1 |

Il est possible de remarquer qu'une même espèce donne comme résultats des expressions similaires, mais aussi bien distinctes, par exemple l'espèce *normo-concentrique* (NOR-con) exprime l'*autorité* par les mains et la *réflexion* par le corps entier.

Cette triple trinité représentant les nouvelles combinaisons d'énergies, à savoir d'expansion, de neutralité et de concentration, ont été étudiées par Delsarte dans différentes parties du corps, ce qui lui a montré la possibilité d'une infinité dynamique d'attitudes et de gestes dans la mesure où de nouvelles combinaisons peuvent être faites. Dans les archives de ses anciens élèves français²⁷¹ se trouvent d'autres tableaux représentant l'*accord de neuvième* des attitudes des mains, de la tête, des jambes, et du corps tout entier, entre autres.

Delsarte utilisait les schémas pour synthétiser et faciliter son organisation et postérieurement pour parvenir à la transmission de sa théorie qu'il tournait vers la pratique. Il va parvenir à créer un tableau plus complexe qu'il a surnommé « *Compendium* », un schéma dans lequel la loi de la trinité ainsi que l'accord de neuvième sont primordiaux, c'est-à-dire les subdivisions successives des trinités et les nouvelles trinités subséquentes ont une importance capitale. Une division entre la partie supérieure et la partie inférieure représente respectivement les mondes spirituel et matériel ou physique ; ou bien le macrocosme et le microcosme, ce dernier étant le reflet du premier.

Selon Delsarte, les trois principes de base de notre être engendrent en nous trois états complètement distincts. Il parlait de l'importance d'observer et de constater ces différences, et de pouvoir discerner leur origine car, selon lui, l'art est finalement le résultat de ces triples rapports et de leurs manifestations dans l'homme. Nous verrons par la suite chaque principe et ses rapports avec les deux autres.

La *Vie* est essentiellement *sensitive*. En rapport avec l'*esprit*, la *vie* aura un caractère *industriel*, puisqu'elle recevra de celui-ci l'énergie intellectuelle et donc une façon plus logique de fonctionner. En rapport avec l'*âme*, la *vie* aura un caractère *affectif*, vu que l'*âme* est le siège des émotions. Cet état *sensible* de la *vie*, s'exprime en mouvement, alors à travers trois manifestations physiques : *excentrique*, *concentrique* et *normale*.

La *mémoire* est la faculté de la *vie* et permet de retenir et de conserver les choses. Son mode de manifestation sera aussi trinitaire, elle répond d'abord par la *sensation*, son facteur premier, puis par l'*instinct* et finalement par la *sympathie*.

²⁷¹ Tels que l'Abbé Delaumosne, Alfred Giraudet et Angelique Arnaud.

Selon Delsarte, une impression ne sera vraiment enregistrée dans la mémoire, que si elle a touché la *sympathie* et les *instincts* ; le contraire ne serait qu'une simple impression éphémère qui ne resterait pas dans la mémoire et qui ne pourrait pas être appelée une *sensation*. Delsarte s'exprime ainsi à propos de l'interdépendance de ces facteurs, qui sont fondamentaux pour la mémoire :

« Chacune de ces expressions n'est telle qu'en vue de ses congénères ; ainsi il n'y a pas sensation là où il n'y a pas instinct, [et] sympathie ... Là où il n'y a pas instinct [et] sympathie, il n'y a pas sensation.²⁷² »

L'*Esprit* a un caractère essentiellement *spéculatif*, s'il est en rapport avec la *vie* il aura un caractère *rationnel*, parce que celle-ci va lui apporter sa qualité plus matérielle ; s'il est en rapport avec l'*âme*, son caractère sera *réfléchi*, la réflexion sera donc encore plus profonde avec l'émotion. Les relations que l'esprit aura avec les deux autres principes se manifesteront à travers trois types de rapports : *d'identité*, *d'opposition* et de *coexistence*.

La faculté de l'esprit est l'*entendement*. Il se manifeste à travers des rapports et non à travers des actions, c'est-à-dire qu'il compte, examine, compare, choisit, c'est alors le *jugement*. À partir du jugement, l'intelligence « induit des conséquences de ces rapports, voilà l'« induction », puis elle en pèse la valeur, et voilà la « conscience »²⁷³.

L'*Âme* dans sa pureté a un caractère essentiel *mystique*, en relation avec la *vie* elle aura un caractère *aspiratif*, ou le désir d'accomplir et de l'autre côté, en relation avec l'esprit, l'*âme* aura un caractère *inspiratif*. La façon dont l'âme s'exprime s'accomplit à travers trois actes : *répulsif*, *attractif* et *expansif*.

La *volonté* se présente comme la faculté essentielle de l'*âme* laquelle se manifeste par trois actes. D'abord le *sentiment* lié à la *vie* ; ensuite l'*intuition* dans la relation avec l'*esprit* et finalement la *contemplation* « acte par lequel l'âme s'élève au-dessus d'elle-même »²⁷⁴.

Dans la 4^{ème} conférence du cycle d'esthétique appliquée de 1859, Delsarte définit encore plus clairement sa notion de trinité dans laquelle ces trois principes sont à la fois

²⁷² François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 98.

²⁷³ *Idem.*

²⁷⁴ *Ibid.*

liés entre eux et interdépendants :

« [Les trois principes] *co-nécessaires entre eux, sont consubstantiellement unis: ils n'ont qu'une essence indivise. Ainsi, dire la vie et l'âme, c'est dire l'esprit. Ainsi on peut dire que la vie et l'âme sont un seul et même esprit. On peut dire de l'âme et de l'esprit que c'est une seule et même vie. Ces trois bases de notre être se pénètrent en se réverbérant mutuellement. Sans cela, il n'y aurait pas d'unité, et l'unité résulte précisément de ce que chacun d'eux emprunte à ses congénères.*²⁷⁵ »

C'est toujours de l'unité dont traite Delsarte, une unité trinitaire dont les parties sont toujours en rapport d'interdépendance. Ce sont alors les mêmes principes qui se trouvent dans les recherches de Gurdjieff, dont les centres sont aussi interdépendants et pourtant gardent leurs spécificités. Et, c'est vers la connaissance du fonctionnement et vers la quête de l'harmonie entre ces centres que l'acteur doit se lancer pour arriver à l'état créatif.

Delsarte est arrivé à la définition de ces trois qualités dynamiques du geste : *excentrique, normal* et *concentrique*, à partir de l'observation de la réaction physique immédiate de l'homme par rapport à un événement. Il a remarqué que tout ce que l'homme reçoit par sa perception sensorielle est envoyé au centre du corps, voire dans le haut du torse, provoquant d'abord un recul, plus ou moins fort, de cette partie. Ensuite il y aura une action d'extériorisation par d'autres parties du corps. Il appellera ce phénomène : *rétroaction*.

Cette découverte s'est présentée spontanément à Delsarte lors d'une rencontre avec son cousin. La surprise ressentie par ce premier à cette occasion lui provoque un discernement immédiat de sa réaction corporelle, liée à l'émotion provoquée par la vue de ce dernier. Au moment de l'arrivée de son cousin, ce qui était pour lui une surprise agréable, Delsarte remarque qu'au lieu de se diriger vers lui (à bras ouverts), le haut de son torse s'incline en arrière, et sa tête et ses bras ne réagissent pas non plus de manière conforme à ce que les professeurs du conservatoire lui avaient donné comme forme évoquant la réaction à une vision joyeuse.

« Or, voici ce qui s'était produit sous l'action naturelle de ma surprise : mes mains ne s'étaient point avancées vers l'objet de ma surprise, pas le

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 97.

moins du monde ! Elles s'étaient, par une extension antérieure des bras, élevées jusqu'au-dessus de ma tête, laquelle, loin de s'élever avec l'exaltation que j'avais affectée jusque-là, s'était abaissée jusqu'à ma poitrine ; et mon corps, chose plus étrange encore, au lieu de se porter vers cet objet attractif, avait rétrogradé en se portant en arrière.²⁷⁶ »

Cette heureuse rencontre a révélé un fait auquel Delsarte fera souvent référence, il s'agit de la nécessité physique d'une réaction de rétroaction quand l'homme expérimente un état émotionnel qui met en rapport l'émotion, l'action et l'entendement de façon simultanée. Cela a été fondamental pour la recherche et la structuration de son système de travail²⁷⁷.

À partir de cette notion de *rétroaction*, dont le triple état mentionné est susceptible de donner lieu à de multiples subdivisions, Delsarte développera la théorie des correspondances universelles, présente dans les anciennes traditions. Il placera également cette théorie dans le corps pour rechercher les relations entre corps/voix, intellect/parole et émotion/geste.

Le principe de la trinité est inséparable de celui de la notion des *correspondances universelles*²⁷⁸, elle-même issue de plusieurs influences théologiques²⁷⁹, elle découle notamment du principe d'harmonie universelle trouvé dans le texte connu de la littérature alchimique et hermétique la *Table d'Émeraude* : « Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas.²⁸⁰ »

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 58.

²⁷⁷ François Delsarte, registre dans *Cours d'Esthétique appliquée*, cité par Alain Porte, « François Delsarte (1811-1871) Le Théâtre et l'Esprit de l'auteur », in Franck Waille Éd., *op. cit.*, p. 93.

²⁷⁸ Nous utilisons le terme *théorie des correspondances universelles*, conforme le registre dans la thèse de Franck Waille, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte...*, *op. cit.*, p. 190. Selon lui « la plupart des delstartistes (du moins dans les premières décennies) ont bien compris l'importance fondamentale dans le système expressif de Delsarte de ces deux éléments, qu'ils ont systématiquement formulé en termes de lois, parlant de la « loi de la Trinité » comme nous l'avons vu, et de la « loi de la correspondance » (« Law of Correspondence »), au singulier. Cette dernière expression est absente des écrits de Delsarte, où nous n'avons trouvé que deux occurrences du mot 'correspondance' (une fois au singulier et une fois au pluriel, et jamais pour parler d'une loi quelconque). Delsarte utilisait en revanche de manière récurrente le verbe « correspondre » (à la troisième personne du singulier ou du pluriel, ou encore au participe présent), indication de la prégnance de l'idée de correspondances universelles dans sa pensée. »

²⁷⁹ Franck Waille, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte...*, première partie, chapitre 2 *op. cit.*, p. 187,

²⁸⁰ La Table d'Émeraude est un texte très court anciennement attribué à Hermès Trismégiste et exposant un condensé des opérations alchimiques du Grand Œuvre. On sait aujourd'hui que la « Tabula Smaragdina », fait partie d'un traité nommé « Le livre du secret de la création et technique de la Nature » (Balīnus, Kitab Sīr al-Khālīqa wa San 'at al-Tabī'a), rédigé sous le règne du Khalife Ma'Mūn en 833. Dennis William HAUCK, *The*

La notion des *correspondances universelles* sera aussi transposée au corps pour y trouver des résonances synchroniques entre les principes *vie, âme et esprit*. En d'autres termes, une émotion va déclencher une pensée et une action. Une pensée va avoir comme résonance une action et une émotion. De même qu'une action aboutira à une émotion et à une pensée. Pour lui, l'homme « est un univers miniature, composé comme l'univers infini, d'un corps, d'une âme, d'un esprit »²⁸¹. Ces éléments sont bien entendu reliés entre eux et en constant échange. Delsarte conclut par ces mots :

« Ainsi, toute action de l'âme se manifeste-t-elle par une action de l'esprit. L'action de l'esprit s'exprime par l'organisme physique : par une expression du visage, un geste du bras, une attitude du corps, ou plus parfaitement encore, par un mélange harmonieux de ces trois expressions. »²⁸²

Cela était lié toujours à la notion de trinité, ou lois de trois, dont les trois forces « d'action, de réaction et d'équilibre, ou des trois principes actif, passif et neutre²⁸³ étaient également présents dans les événements des plus simples aux plus complexes. Bien que la Table d'Emeraude soit issue des doctrines de l'occultisme et des alchimistes, Gurdjieff laissait comprendre qu'il n'est pas obligatoire d'approfondir ces doctrines « pour s'approcher de la connaissance de la vérité. La vérité parle pour elle-même sous quelque forme qu'elle se manifeste »²⁸⁴.

Gurdjieff et Delsarte faisaient des analogies entre le macrocosme et le microcosme. Si Gurdjieff prenait des exemples concrets et accessibles pour que ses élèves puissent arriver à la compréhension et au contrôle de leurs propres vies ; Delsarte était plus concerné par la façon d'aborder l'expressivité artistique, mais aussi comme un ensemble, un jeu d'aller-retour entre la vie et l'art en parfaite correspondance. À cet effet nous remarquons l'originalité de ses démarches, car cette approche approfondie n'existait pas dans le milieu artistique avant lui. Il établissait d'une part que l'homme est le véhicule qui peut révéler au monde matériel les principes et qualités invisibles et spirituels du monde divin ; d'autre part, c'est dans le travail concret sur le corps qu'il croyait à la

Emerald Tablett (Penguin 1999).

²⁸¹ François Delsarte, cité par Genevieve Stebbins, in Ted Shawn, *op. cit.*, p. 225.

²⁸² *Idem*, p. 226.

²⁸³ Rédigé vers 1915 par un des membres du groupe de Moscou, « Lueurs de vérité », in G. I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves*, p. 29.

²⁸⁴ G. I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves*, *op. cit.*, p. 28.

réappropriation des bases physiques de la métaphysique, sans lesquelles celle-ci « n'est qu'une ombre vaine »²⁸⁵.

Cela nous renvoie à la pensée d'Étienne Decroux qui disait être un « spiritualiste matérialiste » : « C'est-à-dire que le spirituel s'impose à moi quand il donne forme au matériel.²⁸⁶ »

Delsarte a développé un diagramme comme outil pédagogique qu'il a nommé d'abord « tableau synoptique ». Il l'appellera ensuite « Système de François Delsarte – Compendium »²⁸⁷, à travers lequel il pouvait enseigner la notion des correspondances universelles à l'intérieur de l'homme. Ce schéma est divisé en deux parties: celle du haut symbolise les propriétés divines et l'intellect, tout ce qui correspond à la pensée; celle du bas représente le monde matériel, le corps physique de l'homme. Chaque élément est subdivisé en trois autres comme nous l'avons vu auparavant à propos des trinités et des subdivisions successives ou accords de neuvième.

Tout est lié comme dans une toile, comme dans un tissu dont les lois seraient « les fils de trame et de chaîne d'une unité »²⁸⁸, comme l'a écrit Ted Shawn ; chaque manifestation d'un élément va provoquer des causalités dans tous les autres éléments.

Au milieu de ce diagramme Delsarte a mis *L'Homme OBJET de l'Art*, ce qui représente pour lui le rôle de l'homme comme celui qui peut recevoir les manifestations divines, les matérialiser à travers son corps et les exprimer à d'autres êtres humains. L'homme en tant qu'œuvre d'art, dont l'intellect est lié aux actions physiques à travers son émotion, trouve ainsi son unité, son harmonie originale et le pouvoir de création.

À travers les rapports consubstantiels dans l'unité des forces de l'homme *vie-âme-esprit* apparaît l'accord des manifestations voix, geste et parole.

Selon Franck Waïlle : « Pris dans sa globalité, le compendium représente l'unité : Dieu est un ; de même l'homme, fait à son image et à sa ressemblance, est un.²⁸⁹ »

Ci-dessous le diagramme :

²⁸⁵ François Delsarte, in Franck Waïlle Éd., *op. cit.*, p. 138.

²⁸⁶ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 57.

²⁸⁷ Franck Waïlle, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte...*, *op. cit.* Ch. 4, p. 295.

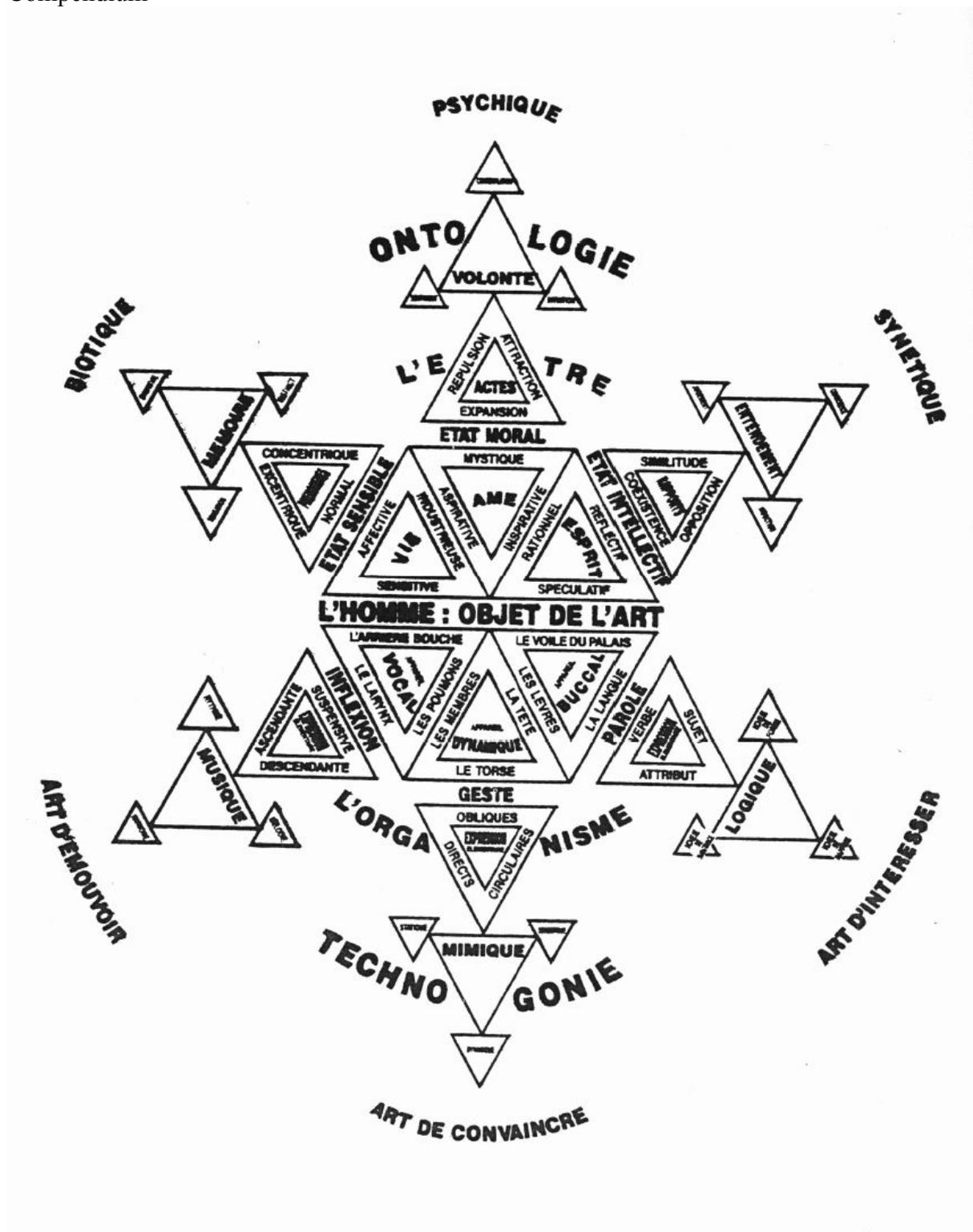
²⁸⁸ Ted Shawn, *op. cit.*, p. 66.

²⁸⁹ Franck Waïlle, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte...*, *op. cit.* Ch. 4, p. 341.

SYSTEME

DE FRANÇOIS DELSARTE

Compendium



Ce schéma a connu une réception mitigée, perplexe, parfois clairement négative.

« *Ce que nous avons sous les yeux, cette projection graphique de l'homme, est-ce la vision d'un prophète inspiré ou l'élucubration d'un mage paranoïaque ? Sommes-nous en présence du songe d'un enfant ou du système d'un fou ? Est-ce que ces plans sont le bricolage abstrait d'un artiste ou les tracés exacts d'une machine qui peut voler ? Autant, sans doute, de questions incongrues ou franchement insolentes, car en réalité cette étoile en mouvement n'est que la synthèse des faits et des énergies, le déploiement d'un artiste en marche qui essaie de ne jamais dissocier l'instant où surgit le geste de l'éternité d'où le geste émane.*²⁹⁰ »

Malgré tous les efforts de Delsarte pour que ses investigations ne tombent pas dans la rigidité des interprétations, le manque de préparation des artistes qui lui étaient contemporains vis-à-vis de la connaissance de leurs corps, le manque de contrôle de leurs émotions et la mauvaise maîtrise de leurs esprits qu'il aurait aimé voir engagés dans une voie plus claire et moins programmée ; le travail de Delsarte est entré dans le monde du malentendu, l'utilisation superficielle de son matériel a finalement entraîné la négligence et l'indifférence du fait de leur manque de compréhension. Il est possible que Delsarte ait été trop avancé par rapport à son époque.

Tout travail sur l'homme comporte toujours le danger de prendre ou d'intégrer les méthodes de façon rigide. C'est-à-dire que des malentendus peuvent être provoqués lorsque des investigations vivantes se transforment en règles rigides dépourvues de leur énergie originale. Delsarte connaissait ce danger et essayait de prévenir ses élèves contre la représentation formelle qui découle souvent des imitations. Et même si Delsarte est considéré comme le premier à avoir rapproché des expérimentations analytiques et scientifiques afin de concevoir une méthode qui prendrait en compte le corps, l'émotion et l'intellect pour la formation du chanteur, de l'acteur et du danseur ; a eu le malheur d'être interprété par certains comme une formule pédagogique très figée. Ses schémas des attitudes des mains, des jambes, des têtes, etc., ont été pris comme modèles pouvant être imités en tant que forme, mais dépourvus de l'énergie essentielle, c'est-à-dire du flux interne qui est toujours vivant et changeant. Or c'est justement parce qu'il voyait le manque de sincérité dans le travail des acteurs de son époque qu'il cherchait les causalités vivantes entre l'émotion, le geste et la parole pour parvenir à une expression sincère de l'être et de l'artiste. En utilisant les expressions : *excentrique*, *normal* et *concentrique*,

²⁹⁰ François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 91.

comme nous l'avons vu, deux d'entre elles évoquent des directions et des qualités opposées et une troisième sert de forme d'équilibre. Nous remarquons qu'il s'agit là d'une approche qui traite beaucoup plus des notions d'énergie que de notions formelles.

Cette dérive vers un formalisme excessif a eu lieu aux États-Unis lorsqu'est apparu le phénomène du *delsartisme*. Dans un ouvrage publié en 1927, le fils de James MacKaye, qui avait importé la méthode de Delsarte dernier en Amérique, Percy MacKaye, se dit horrifié lorsqu'il constate « les distorsions subies par la science de Delsarte »²⁹¹. Ces distorsions sont allées jusqu'à laisser voir dans la société américaine de cette époque, des femmes qui utilisaient la gestualité de Delsarte pour interpréter des textes littéraires dans les réunions festives²⁹².

Selon Nancy Lee Ruyter, Henrietta Hovey (1849-1918) « fut la première, aux États-Unis, à appliquer le *delsartisme* à d'autres domaines que l'art dramatique et l'art oratoire et à le propager de façon intensive »²⁹³. Même si cette dernière était considérée par certains comme quelqu'un qui connaissait bien le travail de Delsarte, d'autres la voyaient « comme un imposteur »²⁹⁴. Ruyter reconnaît la difficulté d'accorder une reconnaissance valable et de qualité à l'enseignement de Hovey aussi bien qu'au « sérieux de son engagement dans le *delsartisme* »²⁹⁵.

Franck Waille constate que l'enseignement de Delsarte est paradoxal, particulièrement à cause du fait qu'après la mort de ce dernier sa méthode a eu un développement indépendant et éloigné. C'est plutôt dans l'art dramatique et au cinéma qu'on peut constater les contradictions les plus marquantes avec le *delsartisme* tel qu'il avait été conçu par les américains. Le système est donc considéré par certains comme « étant à l'origine d'une pratique artistique figée et monstrueusement mécanique », en revanche « d'autres y voient le début de la modernité, en particulier par une prise en

²⁹¹ Ted Shawn se réfère à l'œuvre *Epoch : The Life of Steele MacKaye, Genius of the Theatre, in Relation to his Time and Contemporaries* [Une époque : la vie de Steele MacKaye, génie du théâtre, en relation avec son temps et ses contemporains], par Percy MacKaye, New York, Boni & Liveright, 1927, tiré de Ted Shawn, *op. cit.*, p. 176.

²⁹² Anne-Marie Drouin-Hans a écrit un mémoire de DEA, *op. cit.*, Sa thèse de doctorat à l'EHESS, sur la sémiologie du geste chez des auteurs contemporains à Delsarte, a été publiée sous le titre *La communication non verbale avant la lettre*, L'Harmattan, Paris, 1995.

²⁹³ Nancy Lee Ruyter, « Préface » in Ted Shaw, *op. cit.*, p. 16.

²⁹⁴ *Idem.*

²⁹⁵ *Ibid.*

compte nouvelle du corps dans le travail de l'acteur »²⁹⁶.

C'est donc le monde de la danse, dont le champ était mieux préparé pour recevoir et cultiver les propositions de recherches de Delsarte, qui permettra la pérennisation de sa pensée. Selon Anne-Marie Drouin-Hans²⁹⁷, la danse moderne a pu assimiler le travail de Delsarte grâce à différentes prémisses, entre autres la mise en œuvre d'un *vocabulaire du geste* qui a permis l'ouverture des « possibilités du geste expressif »²⁹⁸, avec « une sémiologie [qui] n'est pas purement statique et descriptive, [mais qui] prend en compte le mouvement lui-même »²⁹⁹.

Considérant que la manière d'aborder le système de Delsarte sera fondamentale pour ne pas tomber dans la mécanisation des attitudes, des gestes ou même des émotions, Drouin-Hans déclare que même si la construction du système est bien entendu formelle, il est possible d'y trouver « une logique propre du geste, et de devenir inventive en jouant du geste comme un poète joue avec le langage »³⁰⁰.

Cependant, le décalage qui s'instaura entre la théorie et la pratique, la difficulté à trouver les mots qui peuvent servir à transmettre une expérience vécue ou une méthode de travail, du plan pratique au plan théorique ou vice-versa ; le passage d'une idée du plan intellectuel au plan pratique au moment de la transmission est toujours le grand défi des enseignements humains, et n'a pas manqué de déformer l'enseignement de Delsarte.

Ted Shawn qui se dit très déçu par des fausses interprétations de la méthode de Delsarte s'exprime ainsi :

« Pour [Delsarte] [...], l'émotion était la source du mouvement, et seul un mouvement exécuté de manière juste et authentique pouvait aboutir à une posture qui révélait l'émotion d'origine. Mais d'une pose, rien ne pouvait sortir que de mensonger, vain et faux. Delsarte était mort depuis à peine vingt ans que son nom n'était plus associé dans le grand public qu'avec les artifices douteux de formes gestuelles affectées, d'une joliesse et d'une grâce toutes conventionnelles. Aux yeux de Delsarte, la véritable grâce

²⁹⁶ Franck Waille, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte...*, op. cit., Ch. 1, p. 13.

²⁹⁷ Anne-Marie Drouin-Hans, ancien professeur de philosophie. Ancien collaborateur de l'Institut national de recherche pédagogique. Maître de conférences à l'Université de Bourgogne, Département des sciences de l'éducation (en 1993).

²⁹⁸ Anne-Marie Drouin-Hans, « La Sémiologie du geste au service de l'acteur et du danseur : le système de François Delsarte (1911-1971) » in Franck Waille Ed., op. cit., p. 77.

²⁹⁹ *Idem.*

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 78.

n'était cependant rien d'autre que l'efficacité du mouvement, c'est-à-dire la manière dont un mouvement atteint son but avec une dépense d'effort minimale et en exerçant le moins de violence possible sur l'organisme »³⁰¹.

Les mauvaises interprétations des méthodes de travail sont courantes dans la plupart des champs pédagogiques-artistiques et cela engendre surtout des mécanisations, c'est-à-dire qu'au lieu de prendre le système en entier, dans sa totalité, seuls certains points du travail sont pris en compte lors de la mise en application. Même si parfois une interprétation incomplète du travail peut donner naissance à un nouveau style, comme ce fut le cas de Brecht par exemple, qui voulait travailler la forme traditionnelle de théâtre chinois de l'*Opéra de Péquin*, mais qui finit par créer un nouveau style de jeu. Toutefois, en général le manque de vision intégrale finit par donner lieu à des copies maladroitement.

Malgré tous ces fourvoiements, certaines des découvertes de Delsarte ont été comprises et ont servi de base à des recherches ultérieures.

Ted Shawn dit dans son livre que Delsarte se rendait compte de l'existence des vérités qui peuvent être prouvées, celles qu'il appelle des vérités scientifiques ; et les autres vérités, qui ne peuvent pas être expliquées par la raison, il les considère comme des vérités révélées.

Ted Shawn déclare ainsi à propos de Delsarte:

« Toute une vie d'étude le convainquit de l'existence d'un monde intérieur d'idées et de principes, et d'un monde extérieur où ces idées et principes se matérialisent en se manifestant sous des dehors visibles et tangibles »³⁰².

Jerzy Grotowski, qui cherchait avec ses comédiens les liens organiques pour arriver à l'expression théâtrale, écrit dans son livre *Vers un Théâtre pauvre* qu'il a été en contact avec ce qu'il appelle la thèse de Delsarte, dans laquelle ce premier trouvait que les « réactions introverties et extraverties dans le contact humain »³⁰³ avaient une valeur en tant que matériel de recherche. Cependant Grotowski trouvait aussi la « méthode [de Delsarte] très stéréotypée »³⁰⁴ et même « très drôle en tant qu'entraînement de l'acteur »³⁰⁵.

³⁰¹ Ted Shawn, *op. cit.*, p. 41.

³⁰² *Idem*, p. 57.

³⁰³ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 209.

³⁰⁴ *Idem*.

³⁰⁵ *Ibid.*

Il se réfère aux schémas des accords de neuvième, des mains, têtes, des corps entiers, etc., qui ont donné naissance aux *poses plastiques*, issues du *delsartisme* américain, c'est-à-dire à des interprétations superficielles et erronées, qui selon Ted Shawn, « inversaient et altéraient totalement la science de Delsarte »³⁰⁶. Mais Grotowski, qui cherchait la naissance de l'impulsion première qui s'exprimerait à travers une action, a pu constater qu'il y avait « quelque chose dedans », en se référant au travail de Delsarte. Ce premier remarquait justement le travail à l'œuvre à l'intérieur du corps et non simplement les formes, il y trouvait des principes qui étaient loin d'être stéréotypés.

Delsarte lui-même proposait trois voies d'expression dans les arts de la scène, c'est-à-dire le geste, la voix et la parole, qui sont respectivement les expressions de l'émotion ou de l'âme, ou selon ses références, du corps organique et de l'intellect. Pour lui, tout ce qui se réfère au plan artistique doit être observé à travers trois points de vue qui sont alors le point de vue du cœur, à travers de l'âme ; le point de vue des sensations, à travers les sens du corps physique ; et à travers le point de vue de la raison. Aucun des trois ne doit avoir la primauté sur les autres, au contraire, c'est l'équilibre des trois, donc l'unité, qui donnera une vision juste.

Si un tableau des accords de neuvième est compris par sa lecture et donc par une interprétation intellectuelle qui pourra être transposée par la suite dans le corps physique, le résultat sera l'imitation purement physique d'une forme sans substance. Lorsqu'un artiste exécute son art, si le troisième élément, qui est l'émotion, est absent de sa prestation ou s'il n'a pas essayé de le représenter sans chercher en lui-même les causalités entre les trois éléments qui sont la forme, l'énergie et l'émotion, il résultera des mouvements mécaniques et dépourvus de sens.

À ce propos Delsarte, à l'occasion d'un de ses cours d'*Esthétique appliquée*, a parlé de la distance entre la vraie émotion et sa représentation graphique et même physique. Il cite le livre de Charles Le Brun *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*³⁰⁷, dont les images figées des types de passions seront prises et possiblement mimées, imitées.

³⁰⁶ Ted Shawn, *op. cit.*, p. 41. « Je suis ne moi-même en 1891 et n'ai connu dans mon enfance que les « poses plastiques », ces dénaturations de la science de Delsarte, frelatées et déjà désuètes. Des amateurs, affublés d'affreuses tuniques 'à la grecque', en perruques de neige et le visage blanchi, prenaient de poses censées exprimer successivement la peine, la joie, la timidité, la colère, le défi, etc., ad infinitum, ad nauseam. Ces poses plastiques inversaient et altéraient totalement la science de Delsarte. »

³⁰⁷ Charles Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1698), livre posthume qui eut une grande influence sur l'art du XVIIIe siècle.

Delsarte choisit l'amour comme exemple de passion qu'il représente graphiquement :

« Amour, substance cachée, visible seulement par les expressions sensibles qui correspondent au nombre illimité de transformations dont tu es susceptible et qui donne autant de physionomies différentes, voilà qu'ils l'ont réduit à un terme, voilà, qu'ils l'ont mesuré, toi qui est l'infini !³⁰⁸ »

Franck Waille voit dans cet exemple les mêmes réductions par rapport au travail de Delsarte que celles qui sont apparues dans les publications d'anciens élèves ainsi que chez d'autres qui n'ont pas eu de contact direct avec Delsarte. Waille nomme ces raccourcis problèmes d'« incompréhension des tableaux d'accord de neuvième », problèmes qui consistent à se faire une idée erronée de la démarche de Delsarte et qui pourraient porter à croire que « Delsarte proposait des gestes codifiés pour telle ou telle émotion ». De plus, le manque de compréhension du « substrat métaphysique, et plus particulièrement théologique »³⁰⁹ du système delsartien apparaît souvent comme le problème majeur. En effet, l'art selon ce Delsarte « vit de lumière et d'amour. Il purifie la vie, il illumine l'intelligence, il perfectionne et fortifie l'âme. Il l'échauffe, il l'embrase, la consume et la transfigure pour l'unir plus intimement aux choses du ciel »³¹⁰. Le rôle de l'âme chez l'artiste est, selon ce premier, très important, puisqu'elle sera toujours le contact de celui-ci avec le divin et c'est à partir de l'âme que tout geste commence. Ce point de vue ne donne pas l'espace pour que l'artiste trouve d'identification avec son œuvre, même si son travail peut être brillant dans les champs de la création intellectuelle, corporelle, visuelle, etc. Delsarte parle de l'amour non égoïste, il souhaite toujours que l'artiste puisse s'éloigner de l'amour de la vanité de son corps, de son esprit, de ses émotions.

Selon Gurdjieff l'homme est comparable à un attelage, dont le cheval représente l'émotion qui a besoin d'une bonne voiture, c'est-à-dire le corps humain et d'un bon cocher ou l'esprit qui peut choisir et le guider ; au contraire, en suivant ses propres désirs, le cheval pourrait s'égarer sur la route entraînant avec lui voiture et cocher. Cependant le cocher a besoin du maître à l'intérieur de la voiture pour lui donner des coordonnées, des directions. Selon Gurdjieff c'est là que se trouve le problème, puisque la voiture est généralement vide.

³⁰⁸ François Delsarte, « Esthétique Appliquée », in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 137.

³⁰⁹ Franck Waille, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte...*, op. cit. Ch. 2, p. 217.

³¹⁰ François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 224.

De son côté, François Delsarte trouvait aussi une allégorie semblable pour définir l'homme trinitaire *Objet de l'Art*. Selon lui dans l'attelage la voiture représente également le corps de l'homme, et le cocher symbolise l'esprit de celui-ci. En revanche, le cheval ne serait pas lié à l'aspect émotionnel, il représente l'énergie vitale de l'homme. Pour ce qui est des émotions, étant donné que l'âme est le centre de celles-ci, Delsarte les place à l'intérieur de l'attelage, car selon lui, c'est l'âme qui est le centre primordial de l'homme.

« Mon père considérait l'homme comme le principe de tous les arts. Il utilisait trois termes se référant à l'homme: la vie, l'esprit et l'âme. Il comparait l'homme à une calèche occupée par un voyageur. A l'avant est assis un cocher qui conduit le cheval. La calèche ou le charriot représente le corps de l'homme. Le cheval qui lui permet de se déplacer est la vie ; le cocher qui conduit le cheval est l'esprit, ou le mental. Celui qui occupe la calèche, qui donne les ordres au cocher est l'âme. L'homme sent, pense et aime.³¹¹ »

Dans la parabole platonicienne c'est l'âme, dont l'existence est préalable à celle de l'homme qu'elle habite, qui est comparable à un attelage céleste ayant un cocher et deux chevaux ailés. Ces derniers sont en antagonisme constant car l'un représente les passions et l'autre les instincts. Le cocher/raison ayant beaucoup de difficultés à maintenir l'attelage dans les hauteurs perd le contrôle et ne peut pas empêcher la chute de l'ensemble. En arrivant en bas l'attelage et ses chevaux trouvent comme récepteur le corps de l'homme. Les deux chevaux se placent dans deux lieux distincts : le cheval/passions s'incarnera alors dans le cœur, le cheval/instincts dans le bas du ventre et le cocher/raison dans la tête. Et dans sa vision dualiste âme/corps, Platon présente l'homme avec une âme tripartite dans un corps qui le contient et qui est animé par celle-ci.

Pour Delsarte, il n'y a pas, bien entendu, de dualité de corps/âme, sa vision trinitaire est distincte à celle de Platon. Chez Delsarte l'expression de l'âme/émotion est intimement liée aux expressions de l'esprit/pensée et du corps/instincts/mouvements. Il se différencie encore de Platon quand il considère plutôt l'opposition entre ces deux derniers éléments et non entre l'émotion et les instincts. L'âme/émotion va plutôt avoir le rôle d'équilibreur nécessaire qui va finalement renvoyer les vibrations à l'esprit et au corps pour une expression artistique. Pour lui, comme pour Platon, l'âme/émotion est aussi celle

³¹¹ Marie Delsarte-Gerald, « Conférence à Berkeley Lyceuniy, New York, 6 février 1892 », in *Delsarte System of Oratory, op. cit.*, p. 536. Ebook Microsoft Corporation, 2007.

qui gardera la connexion avec le principe divin.

Ce n'est pas l'émotion seule qui pourrait avoir cette connexion avec les énergies supérieures, car elle a besoin du corps physique pour sentir et de l'esprit pour comprendre ; c'est précisément l'association de ces trois éléments qui permettra l'unité de l'homme et son expression harmonieuse. Le centre de l'âme étant le centre des émotions, s'il n'est pas connecté aux deux autres, ce seront les émotions déraisonnables qui seront exprimées. Et cela ne pourrait pas donner naissance à de l'art parce que l'art, selon Delsarte et Gurdjieff, est l'expression de l'équilibre.

Pour Gurdjieff, le problème de l'émotion apparaît sous deux formes extrêmes : soit par un manque de contrôle dans lequel des énergies puissantes prennent une grande place, ne laissent pas d'espace ni pour la raison, ni pour une motricité harmonieuse du corps ; soit, en revanche, par un blocage du centre émotionnel, comme une espèce de froideur du cœur qui ne pourrait pas s'exprimer ou soutenir des connexions avec les deux autres centres. Dans les deux cas Gurdjieff considère que le centre émotionnel se met en opposition avec chacun des deux autres centres et ne les sert pas comme un équilibreur.

Delsarte considère l'âme/émotion comme point d'équilibre entre raison et corps, qui selon lui sont en opposition du fait de leurs tendances *concentrique* et *excentrique*. Cependant l'âme/émotion doit tout d'abord être équilibrée pour pouvoir remplir son rôle de stabilisateur et finalement permettre la libération d'un flux d'une énergie plus fine pour se connecter à des énergies supérieures et plus subtiles. Mais comment trouver l'harmonie de l'émotion par elle-même pour qu'elle puisse harmoniser les autres ?

En fait, pour Gurdjieff aussi bien que pour Delsarte, l'observation de soi est l'outil fondamental pour que l'homme arrive à une harmonie de ses fonctions. L'unité de celui-ci ne sera possible que quand les conflits internes cesseront et laisseront place à l'écoute et à la compréhension intérieure.

Si pour Delsarte cette harmonie engendre le contact de l'âme avec le divin, pour Gurdjieff l'harmonie intérieure aboutit à des pensées de plus en plus subtiles permettant aussi un contact avec d'autres énergies supérieures ayant des qualités très fines. Dans les deux cas, l'émotion et les pensées étant en contact avec des principes raffinés, elles iront envoyer aux autres centres ces énergies subtiles qui engendreront des actions plus précises,

des émotions et des pensées plus claires.

Le centre émotionnel est donc à la fois le siège de l'âme et le siège des émotions qui peuvent l'empêcher de rayonner.

Un siècle plus tard, l'homme en tant qu'un *objet de l'art* sera étudié en profondeur par Jerzy Grotowski³¹², qui va définir sa recherche comme l'observation de l'homme dans les situations « méta-quotidiennes »³¹³, en d'autres termes l'homme dans des conditions de représentations performatives. Même si Grotowski se disait « incroyant »³¹⁴ il appelle son processus de travail de « technique spirituelle »³¹⁵. Dans cet enseignement, il ne s'agit pas d'un apprentissage des anciennes techniques traditionnelles ou même des nouvelles techniques d'interprétation des rôles de l'acteur, mais plutôt de la suppression et de « l'abandon des éléments de la conduite 'quotidienne' qui obscurcissent l'impulsion pure »³¹⁶. Plus tard, Eugenio Barba après avoir observé les investigations de Grotowski, commence ses propres recherches, qu'il va nommer « Anthropologie Théâtrale », et qu'il annonce comme étant « l'étude du comportement de l'être humain quand il utilise sa présence physique et mentale dans une situation de représentation organisée selon des principes qui ne sont pas ceux de la vie quotidienne »³¹⁷. Nous reviendrons sur ce thème ultérieurement.

Delsarte ouvrira une voie qui, plusieurs décennies plus tard sera reprise par les chercheurs du courant dit de l'anthropologie théâtrale. Jerzy Grotowski et plus tard Eugenio Barba au cours de leurs investigations garderont comme l'avait déjà fait Delsarte, une approche « spirituelle » dans leur travail, et chercheront à faire accéder l'acteur à un état « méta-quotidien »³¹⁸.

³¹² Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 14. Grotowski ne poursuit pas sa recherche à partir de celle de Delsarte, même s'il a travaillé des éléments élaborés par ce dernier : « J'ai étudié les méthodes les plus marquantes d'entraînement de l'acteur d'Europe et d'ailleurs. Les plus importantes parmi elles : (...) les recherches de Delsarte sur les réactions extraverties et introverties. »

³¹³ *Idem.* p. 14.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 32.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

³¹⁷ Eugenio Barba et Nicola Savarese, *L'Énergie qui danse, dictionnaire d'Anthropologie Théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 14.

³¹⁸ Jerzy Grotowski, *Anthropologie théâtrale*, « Leçon inaugurale au Théâtre des Bouffes du Nord », cassette, op. cit.,

CHAPITRE 2

L'ACTEUR – DIFFÉRENTES APPROCHES DE LA RELATION

CORPS-ÉMOTION-ESPRIT

Au début du XXe siècle, le théâtre va connaître une révolution en Occident, particulièrement en Russie et en Europe. Grâce à des réformateurs tels que Constantin Stanislavski (1863-1938), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Adolphe Appia (1862-1928), Jacques Copeau (1879-1949), Antonin Artaud (1896-1948), Gordon Craig (1872-1966), Étienne Decroux (1898-1991) et Jerzy Grotowski (1933-1999), l'implication de l'acteur dans l'art du théâtre va devenir totale.

En effet, l'une des avancées les plus importantes de ces réformateurs est née de l'envie de mettre l'acteur au centre du théâtre en tant qu'artiste créateur. L'implication de l'acteur devient de plus en plus grande, au point de lui permettre d'accéder à une certaine indépendance vis-à-vis du dramaturge. Ces *Pères Réformateurs* ont tous en commun un regard aigu porté vers l'acteur, afin de l'aider à trouver sa place comme véritable artiste. Dans cette quête commune, leurs points de vue sont parfois convergents, mais toujours très personnels et originaux. Il est possible d'observer qu'en fonction de leurs personnalités et de leurs sensibilités, de leurs milieux culturels et de leurs nécessités, chacun a mis l'accent sur des principes distincts du travail de l'acteur. Certains ont privilégié l'aspect émotionnel, d'autres l'aspect intellectuel, ou encore l'aspect physique ainsi que les différentes combinaisons possibles entre ces trois principes.

En règle générale, chaque rénovateur met l'accent sur deux aspects qui prédominent sur le troisième (par exemple : les aspects émotionnel et intellectuel sont prédominants chez Stanislavski ; les aspects corporel et intellectuel prédominent chez Meyerhold...). Dans la plupart des cas, la décision de privilégier un aspect plutôt qu'un autre est le résultat d'un choix conscient. Mais ce choix peut être le résultat des recherches menées par les prédécesseurs de ces rénovateurs et par leurs contemporains. Les influences que les uns ont eu sur les autres forment ainsi une toile de connexions et créent toujours un jeu d'allers/retours entre les centres physique, émotionnel et intellectuel. En paraphrasant

Grotowski, on est toujours « le fils de quelqu'un !³¹⁹ »

Parmi tous ces réformateurs, Stanislavski est celui qui, le plus tôt, s'est penché sur le travail de l'acteur et sur sa force créatrice. Etant lui-même d'une extrême sensibilité, il s'est intéressé au travail de l'acteur d'un point de vue émotionnel. C'est ainsi que dans un premier temps, il a élaboré une technique utilisant de manière prédominante la mémoire affective de l'acteur. Par la suite, il s'est dirigé vers une observation plus fine des actions physiques des acteurs et des répercussions qu'elles pouvaient avoir sur leur jeu. Nous allons étudier ici cette recherche et son évolution.

2.1 De l'émotion aux actions physiques – une vérité unilatérale

Jusqu'à la fin du XIXe siècle, le problème de l'acteur occidental était lié à l'inexistence d'un système d'apprentissage au sein duquel la technique fut enracinée dans une éthique. Le travail de François Delsarte, qui aurait pu permettre cela n'a pas été pris en considération, soit parce qu'il avait été oublié, soit parce qu'on l'avait considéré de façon inadéquate et donc mis de côté³²⁰. Dans le paysage du théâtre occidental, il manquait donc une pédagogie précise dont la cible était le travail de l'acteur. Il a fallu attendre la fin du XIXe siècle pour que Stanislavski développe un système de travail très riche orienté vers l'acteur, avec des techniques d'entraînement créées en vue de rompre l'automatisation et les habitudes de jeu.

Il est vrai que certaines formes de transmission du travail de l'acteur existaient avant Stanislavski, mais il s'agissait plutôt de démonstrations personnelles faites par des acteurs plus entraînés, et non de procédés pédagogiques organisés. Ces acteurs chargés de l'instruction étaient eux-mêmes des acteurs doués, mais il manquait aux élèves-acteurs une base théorique solide et une méthode d'enseignement cohérente leur permettant de faire leur apprentissage³²¹. Stanislavski était sensible à cette problématique, car il était lui-même acteur et connaissait les difficultés de ce métier paradoxal. A mesure qu'il avançait dans ses recherches, son travail de metteur-en-scène s'est accompagné d'un travail pédagogique

³¹⁹ Jerzy Grotowski, Cf. Conférence à Florence en 1985, « Le Prince Constant de Rizard Cieslak », Revue Alternatives Théâtrales 88, *Les Liaisons singulières*, Bruxelles, 2006, p. 85.

³²⁰ Nous avons déjà souligné le peu d'importance accordée au travail de François Delsarte en Europe, dans le premier chapitre de ce travail.

³²¹ Vasili Toporkov, *op. cit.*, p. 25.

chaque fois plus raffiné et profond avec les acteurs, et dans ce travail, Stanislavski avait la qualité spéciale de réussir à se « mettre dans leur peau »³²². Ayant toujours été en contact avec des acteurs, il n'a jamais arrêté de chercher et de réfléchir à l'art du théâtre depuis leur point de vue. Son système est donc issu d'une pratique liée à un processus d'observation constante, c'est-à-dire qu'il observait tant le côté technique du travail de l'acteur que son côté humain. Il a par ailleurs développé une méthode sur la *mémoire affective*, inspirée de la lecture du travail du philosophe français Théodule-Armand Ribot (1839-1916), considéré comme le fondateur de la psychologie française³²³. Son attrait pour ces ouvrages nous confirme la nécessité qu'avait Stanislavski de comprendre l'âme humaine. Il était donc très attentif aux questions psychologiques de l'homme en général, des acteurs en particulier et, par extension, des personnages que ceux-ci incarnaient.

Stanislavski était persuadé que l'acteur devait mener une réflexion de fond sur son métier et sur son propre engagement dans la profession. Selon lui, si l'acteur veut créer une vérité théâtrale à partir d'une expérience organique et totale, il doit développer une vive et honnête attention sur sa propre sincérité. Toujours, selon lui, tout comme un musicien a besoin d'une oreille affinée, l'acteur doit aussi être très à l'écoute de la vérité. Cette attitude peut être innée, mais elle peut également être développée à travers la pratique³²⁴. Il faut alors que l'acteur travaille constamment sur lui-même, dans la vie comme au théâtre. Stanislavski pose ainsi un système de travail dont la technique et l'éthique marchent côte à côte.

Lidia Novitskaïa³²⁵, élève au Studio lyrico-dramatique à Moscou et l'une des assistantes de Stanislavski, déclare que son maître souhaitait développer plus qu'une école ordinaire de théâtre ; en effet, il voulait que son école soit un atelier expérimental, car pour lui « l'acteur est un vecteur d'idées nouvelles, d'idées d'avant-garde ». En tant que transmetteurs d'idées, ses élèves les plus avancés avaient une grande responsabilité, en tant que comédiens mais également en tant qu'humains, car à son avis « il n'y [a] pas de nette

³²² *Idem*, p. 149.

³²³ Théodule-Armand Ribot est né à Guingamp en Bretagne en 1839. Auteur de « La Psychologie pathologique française » en 1870, considéré comme le « premier manifeste français de la nouvelle psychologie ». Dans « La psychologie moderne. Textes fondateurs du XIXème siècle avec commentaires », De Boeck, Bruxelles, 2003, p. 64. (358 p.)

³²⁴ Vasili Toporkov, *op. cit.*, p. 217.

³²⁵ Citées par Marie-Christine Autant-Mathieu, les notes de l'assistante Lidia Novitskaïa, étaient prises entre 1936 et 1938 au Studio lyrico-dramatique à Moscou, in Marie-Christine Autant-Mathieu, *La Ligne des actions physiques*, Montpellier, L'Entretemps, 2007, p. 158.

délimitation entre les aspects professionnels et éthiques de la formation d'acteur: il les considérait comme interdépendants »³²⁶.

Dans son livre *Stanislavski in Rehearsal*, Vasili Toporkov témoigne du fait que ce que les acteurs recevaient de Stanislavski n'était pas seulement une technique, mais une aide pour leur permettre de développer leur amour pour l'art, leur conscience spirituelle ainsi que leur rôle en tant qu'individus dans la société. Stanislavski leur rappelait souvent :

« Nous devons aimer l'art en nous, et non pas nous-mêmes dans l'art.³²⁷ »

Sur scène, Stanislavski souhaitait que l'acteur trouve sa liberté intérieure, qu'il entendait comme une conscience du jeu à chaque instant, lui permettant d'être à la fois totalement engagé dans le jeu tout en ayant la possibilité d'en sortir, quand il le souhaite, et de rester maître de lui-même.

Stanislavski envisageait alors « un artiste qui, sans faire violence à sa nature, sans se forcer, sans recourir à des effets ou à des trucs, vit sensiblement son rôle, agit sur scène sans penser à ce qu'il fait »³²⁸. Sans même l'avoir prémédité, la liberté et la sincérité recherchée par Stanislavski allaient avoir une influence sur la qualité de Présence des acteurs. Or à partir de ce moment, la qualité de Présence allait devenir un élément à part entière dans l'art théâtral.

Dans son travail, nous trouvons des résonances avec la pensée de François Delsarte, ainsi qu'avec celle de Gurdjieff. Tant Stanislavski que ses prédécesseurs ont mis l'accent sur la qualité d'écoute et d'observation de soi, afin de trouver l'harmonie de l'homme lui permettant une expression artistique juste. Pour Stanislavski, l'observation de soi est fondamentale pour que l'acteur puisse acquérir la faculté de porter son attention sur sa propre sincérité et sur le sens de la vérité intérieure.

Pour Delsarte, le développement des qualités artistiques était lié à la capacité d'observer des manifestations présentes dans la vie de tous les jours et, par conséquent, de sentir les résonances qui sont alors dévoilées en soi. Ainsi, ce dernier souhaitait qu'un

³²⁶ Lidija Novickaja, *Uroki vdohnovenija. Sistema K. S. Stanislavskogo v deistvii (Les Leçons d'inspiration. Le Système de K. S. Stanislavski en action)*, VTO, Moskva, 1984, in Marie-Christine Autant-Mathieu, *La Ligne des actions physiques*, op. cit., p. 163.

³²⁷ Constantin Stanislavski, in Vasili Toporkov, op. cit., p. 21. "We must love the art in ourselves, not ourselves in art."

³²⁸ Marie-Christine Autant-Mathieu, *La Ligne des actions physiques*, op. cit., p. 336.

élève suivant sa méthode fût « l'observateur silencieux des phénomènes qui l'entourent et se manifestent en lui »³²⁹. De façon similaire, pour Gurdjieff, l'observation de soi dans une attitude de sincérité est fondamentale pour l'évolution des qualités d'une personne.

Ensuite, le désir de faire comprendre que l'art est situé au-dessus de l'artiste en tant que personne, c'est-à-dire que ce qui importe avant tout est la valeur de l'œuvre d'art, et non celle de la personnalité de l'artiste, apparaît aussi bien chez Delsarte que chez Stanislavski. Pour Delsarte, il est clair que la vraie création découle de l'ouverture et de la connexion de l'artiste avec le divin, et non d'une croyance aveugle ou de l'adhésion à un dogme. Pour l'artiste, cette connexion peut s'établir tant par la reconnaissance de sa condition trinitaire, que par un travail pour parvenir à son unité. Il voulait alors « abolir l'identité psychologique du petit créateur pour laisser place au champ total de la Création »³³⁰.

Selon Marie-Christine Autant Mathieu, Stanislavski a été en contact avec le système de Delsarte, ainsi qu'avec les travaux de Dalcroze, à travers le prince Sergueï Volkonski. Stanislavski a très certainement utilisé les travaux de ces chercheurs, mais toujours en « gardant ses convictions sur la vérité de l'émotion dans le jeu »³³¹. En matière d'esthétique ou de lignée artistique, Stanislavski considérait le réalisme comme la seule forme théâtrale valable. Mais bien que sur ce point il diffère de Delsarte, il est possible que les rapports entre le corps, l'émotion et l'esprit, objets de recherche de ce dernier aient aidé Stanislavski à trouver les rapports entre l'émotion et les actions physiques.

Le réalisme, comme vu précédemment était très cher à Stanislavski. Il a notamment eu comme inspirateurs des écrivains tels que Pouchkine³³², Belinski³³³, Gogol³³⁴ et l'acteur Chtchepkine³³⁵ qui l'ont aidé dans la création de son esthétique réaliste. Il était convaincu que le théâtre poussé à sa forme la plus artistique devait reproduire la vie le plus

³²⁹ François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, op. cit., p. 48.

³³⁰ Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, op. cit., p. 29.

³³¹ Marie-Christine Autant-Mathieu, *Mikhaïl Tchekhov/Michael Chekhov, De Moscou à Hollywood. Du théâtre au cinéma*, Montpellier, L'Entretemps, 2009, p. 223-224.

³³² Alexandre Sergueïevitch Pouchkine (1799-1837), poète, dramaturge et romancier russe.

³³³ Vissarion Grigorievitch Belinski, (1811-1848), un des grands critiques littéraires russes du XIXe siècle, à tendance occidentaliste.

³³⁴ Nicolas Vassiliévitch Gogol (1809-1852), écrivain russe d'origine ukrainienne. Ses principaux œuvres pour le théâtre sont : *La Matinée d'un homme d'action*, *Le Procès*, *L'Antichambre*, *Les Joueurs*, *Les Épousailles ou Hyménée*, *Le Revizor*, *Le Manteau*.

³³⁵ Mikhaïl Chtchepkine (1788-1863), comédien et metteur en scène russe, considéré comme le plus grand acteur russe avant Stanislavski.

parfaitement possible, au point que le public puisse croire que ce qui se passait sur la scène était la vraie vie. Dans la création du théâtre réaliste stanislavskien, l'acteur a donc le dur travail de se libérer d'abord de ses propres maniérismes, puis de se mettre dans la situation du personnage mais sans toutefois essayer de représenter cette personne. Cette attitude exige de l'acteur un état de neutralité à la fois par rapport à sa propre personnalité et par rapport à la personnalité du personnage. En d'autres termes, l'acteur doit entrer dans le jeu en état de neutralité. Il doit écouter et voir tout ce qui se passe sur scène et se permettre de réagir selon l'impulsion interne au moment où celle-ci naît, à la suite de quoi une réponse à son partenaire ou à la situation en jeu pourra être émise. Cette neutralité et cette disponibilité conduisent l'acteur à un état de Présence plus intense sur scène, loin des clichés auxquels ont recours la plupart des acteurs. Cependant, la vraie difficulté pour l'acteur est de se détacher réellement de sa propre personne, puisque finalement ce dernier va avoir tendance à apporter ses propres réactions, celles qu'il aurait dans des situations similaires dans sa propre vie. Stanislavski avait par ailleurs le « si magique », c'est-à-dire « comment réagirais-je si j'étais à la place du personnage ? » Mais si l'acteur se détache vraiment de sa personne pour laisser l'espace au personnage décrit par l'auteur et que celui-ci est une personne vivante et autonome, il trouve là la possibilité de sortir de ses propres clichés. Dans une perspective gurdjiévienne, pour parvenir à cet état de grande disponibilité, un travail sur les trois centres est nécessaire en simultané, c'est-à-dire que l'acteur doit observer ses attitudes corporelles, ses émotions et ses propres pensées. S'il ne fait pas ce travail d'observation, son jeu sera aussi automatique que ses propres réactions dans la vie, elles-mêmes étant le résultat d'un manque de conscience de soi.

Vasili Toporkov déclare que « Stanislavski voyait l'avenir du théâtre dans le développement et le renforcement de ses fondements réalistes ». Or, le réalisme du théâtre dépendait, en très grande partie, des acteurs. En effet, il savait que le théâtre est réalisé par les acteurs dont l'organicité et l'authenticité ne peut être maîtrisée que si chacun les ramène « au plus près de la vie » afin de « le purifier de toute la panoplie des procédés routiniers, des clichés qui empêch[ent] le spectateur de voir son âme vivante »³³⁶.

Bien entendu, l'acteur stanislavskien a une compréhension détaillée et profonde de la pièce dans sa totalité, de chaque situation et de tous les personnages qui s'y trouvent.

³³⁶ Vasili Toporkov, in Marie-Christine Autant-Mathieu, *La Ligne des actions physiques*, op. cit., p. 92.

Mais il est possible que ces personnages n'aient pas de grande Présence sur scène à cause d'une compréhension trop intellectuelle de l'œuvre et qu'ils ne la saisissent pas dans sa totalité.

Nous constatons que Stanislavski lui-même avait deux centres fort développés, son intelligence intellectuelle et l'intelligence de son cœur. Par sa propre expérience d'acteur, sa sensibilité émotionnelle et sa perspicacité, il pouvait comprendre et aider les acteurs à trouver leurs propres chemins, même si ces chemins allaient en direction du psychologisme réaliste.

Malgré les convergences souterraines entre la pratique de Stanislavski et celle de Delsarte, notamment par rapport à l'attention donnée au centre émotionnel, considéré par les deux chercheurs comme un catalyseur très important des actions et de la recherche de la vérité ; tous deux avaient des positions opposées en ce qui concerne le réalisme dans l'art, très cher à Stanislavski et pas du tout du goût de Delsarte. En effet, Stanislavski travaillait dans une lignée naturaliste où la recherche de la reconstitution de la réalité était de plus en plus approfondie. Or Delsarte, presque cent ans avant lui, cherchait dans l'art une vérité qui fut au-dessus de la réalité quotidienne, de la simple représentation de la vie ordinaire. Et il critiquait l'art, qui plus est l'art du théâtre, auquel il reprochait d'avoir oublié tout contact avec ses origines et d'être réduit à la fonction d'amusement. En effet, il cherchait une vérité liée au cœur et au divin, qui pourrait faire s'élever l'artiste jusqu'à la contemplation du Beau, du Bon et du Vrai, car pour lui le monde ordinaire était très éloigné de ces valeurs. Selon Delsarte « l'art est divin dans son essence, divin dans son objet, divin dans son but [...] l'art est un mystérieux agent en vertu duquel l'homme s'« insubjective » en quelque sorte la chose divine »³³⁷.

Cependant, Stanislavski ne se restreignait pas à copier, à imiter la réalité. Il cherchait le chemin pour rejoindre l'essence de celle-ci, à travers une grande honnêteté de l'acteur envers lui-même. Dans ce parcours, l'acteur allait être pris dans la contradiction entre le fait de se donner complètement et, en même temps, entre la nécessité de garder le contrôle complet de lui-même.

La sensibilité de Stanislavski lui permettait de savoir si l'acteur jouait en restant connecté à la vérité. Pour cela, il observait le regard que ce dernier portait à son partenaire

³³⁷ François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 223.

de jeu. Il disait que l'acteur n'avait pas besoin de bouger beaucoup pour être vrai. En fait ce qui l'intéressait vraiment, c'étaient les yeux des acteurs³³⁸.

Conscient du paradoxe selon lequel l'acteur était l'artiste et l'œuvre à la fois, et du risque de blocages pouvant survenir à cause de cette difficulté, (l'acteur étant susceptible de se perdre par un manque de recul et une identification trop poussée) Stanislavski affirmait l'importance de trouver dans le personnage « une personne vivante et active dans une grande variété de circonstances »³³⁹.

Dans le but d'arriver à une sincérité de l'acteur sur scène, Stanislavski a alors développé des recherches sur la mémoire affective. Selon lui, l'acteur devait chercher dans son propre passé les situations analogues à celles du personnage, ou du moins les situations qui pourraient l'aider à faire affleurer des émotions comparables à celles que le personnage traverserait dans telle ou telle situation. De cette façon, l'acteur s'identifierait au personnage afin de réussir à atteindre la vérité dans son jeu.

La question de l'identification, chère à Stanislavski, a donné lieu à plusieurs malentendus. Stanislavski a mentionné l'expression « identification » de l'acteur avec son personnage pour que l'acteur puisse « ressentir » et donc « revivre » le personnage à jouer, comme on peut le lire dans les paroles de Toporkov quand il cite son maître dans son œuvre *Stanislavski in Rehearsal* : « L'acteur qui, au moins une fois, a réussi à s'identifier au personnage qu'il a créé sur scène, est conscient qu'il a accompli une très grande chose et éprouve une grande joie.³⁴⁰ » Or, même si l'émotion ressentie par l'acteur découle de l'identification que ce dernier a créée avec son personnage ; cette émotion sera également liée à un esprit clair, engagé dans des actions précises inscrites dans le jeu et le rythme du spectacle ; et cette émotion dégagee ne sera jamais sans contrôle. L'acteur doit en effet toujours garder un certain recul et un certain détachement par rapport à son personnage. Et le maintien de cette division entre l'artiste et l'œuvre d'art sera toujours un point sensible du travail de l'acteur.

³³⁸ *Idem*, p. 70. Soirées Littéraires de l'Athénée, *Les Sources de l'Art par Monsieur Delsarte*, transcription d'une conférence de Delsarte faite par Pages (l'un de ses élèves), (DC, box 1, folder 27, avec une version incomplète in folder 29). Source cité para Frank Waille, in « Abréviations », thèse *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte...*, Chapitre 1, *op. cit.*, p. 7.

³³⁹ Constantin Stanislavski, Vasili Toporkov, *op. cit.*, p. 161.

³⁴⁰ *Idem*, p. 218. "The artist who succeeds even once in identifying himself with the stage character he has created is aware that he has accomplished a very great thing and experiences deep happiness."

À ce propos, l'une des difficultés que pouvait rencontrer Stanislavski dans cette recherche et dans la transmission de cette méthode résidait dans le manque de termes exacts pour guider ses acteurs. Cela vient précisément de la caractéristique de ce travail, car il s'agit d'un travail empirique qui partait de ses propres expériences, et des besoins qu'il sentait que l'acteur pouvait avoir sur scène. Dans ce cas les mots utilisés n'avaient pas pour objectif de transmettre une signification littérale mais plutôt métaphorique. C'était la communication du maître avec son élève et la quasi-fusion entre eux qui permettait à l'acteur d'arriver à la compréhension des méthodes transmises. Pour illustrer ceci, Stanislavski atteste qu'il utilisait des termes scientifiques tels que 'pereživanie', « sans doute inspiré de la 'reviviscence' de Ribot »³⁴¹ auquel il « donn[ait] le sens banal d'émotion, de 'ressenti'. Il ne v[oulait] pas, en effet, perturber les acteurs par un vocabulaire pédant et incompréhensible » comme en témoigne Marie-Christine Autant-Mathieu³⁴².

C'est en fait au début de ses recherches que Stanislavski propose la technique de la mémoire affective ou émotionnelle, afin de susciter et de stimuler les émotions de l'acteur. Dans son livre *La Formation de l'acteur*, Stanislavski déclare que les émotions sont personnelles et qu'on ne peut jamais les copier ou les emprunter à un autre, très probablement en résonance avec les études philosophico-psychologiques de Théodule-Armand Ribot, dont il s'était imprégné.

« On peut emprunter un manteau, des bijoux, n'importe quel objet, mais on ne peut prendre à un autre ses sentiments. On peut comprendre un rôle, sympathiser avec le personnage et se placer dans les mêmes conditions que lui afin d'agir comme il le ferait. C'est ainsi que naîtront chez l'acteur des sentiments qui seront analogues à ceux du personnage, mais qui n'appartiennent qu'à l'acteur. »³⁴³

L'acteur doit finalement être toujours, et lui-même et le personnage à la fois ; travailler avec son corps réel et avec l'image d'un autre corps ; être proche de sa propre

³⁴¹ Théodule-Armand Ribot, Il décrit le terme *Image motrice* « En termes psychologiques, c'est la reviviscence spontanée ou provoquée de sensations kinesthétiques simples ou complexes éprouvées antérieurement. » dans son œuvre *La Vie inconsciente et les mouvements*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1914, p. 10. Cité par Marie-Christine Autant-Mathieu, *La Ligné des actions physiques*, p. 20-21.

³⁴² Marie-Christine Autant-Mathieu, *La Ligné des actions physiques*, op. cit., p. 20-21. Source : Lettre à A. Angarov du 11 février 1937, dans K STANSLAVSKIJ, *Sobranie sočinenij*, t. IX, Iskusstvo, Moskva, 1999, p. 674.

³⁴³ Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, op. cit., p. 67.

individualité et être capable de se métamorphoser en quelqu'un d'autre ; ne pas réfléchir à ce qu'il doit faire pour ne pas anticiper ou retarder l'action et consentir au fait que sa pensée devienne la pensée du personnage qu'il personnifie. En d'autres termes, nous pourrions dire que c'est ce dernier qui pense sur scène. De ce fait, l'acteur occidental reste divisé, et à mesure qu'il se rapproche de son personnage, il risque de se perdre lui-même ou vice-versa. Cependant, pour Stanislavski il était clair que l'acteur devait se donner complètement à son personnage en gardant toutefois clairement à l'esprit ce qu'il est et ce qu'il fait. Voici son conseil :

« N'oubliez jamais que sur scène, vous restez un acteur. Ne vous éloignez pas de vous-même. Dès que vous perdez ce contact avec vous-même, vous cessez de vivre réellement votre rôle et à votre place apparaîtra un personnage faux et ridiculement exagéré. »³⁴⁴

Si nous prenons, pour notre analyse, la perspective trinitaire de François Delsarte, nous pourrions observer que les recherches de Stanislavski donnaient plus d'importance et de relief aux principes émotionnel/âme et intellectuel/esprit. Tout comme Delsarte, Stanislavski plaçait la naissance d'une action dans le cœur/âme.

À ce sujet, il est intéressant de rappeler qu'une rencontre eut lieu entre Stanislavski et Isadora Duncan. A cette occasion, celle-ci lui a déclaré qu'avant d'entrer en scène elle devait mettre dans son âme une « espèce de moteur » et elle a également déclaré : « dès qu'il commence à travailler au-dedans de moi, mes jambes, mes bras, mon corps se mettent à se mouvoir d'eux-mêmes, indépendamment de ma volonté »³⁴⁵. Elle confia également qu'au contraire, si elle n'avait pas le temps de se préparer avant d'entrer en scène et de placer ce moteur dans son âme, elle ne pouvait pas jouer.³⁴⁶

En résonance avec Isadora Duncan, il est possible d'observer dans les écrits de Stanislavski que le principe d'âme retenait particulièrement son attention. Le principe vital ou corporel était celui sur lequel Stanislavski ne portait pas d'attention particulière. Bien sûr les actions des acteurs étaient importantes, mais c'était un élément secondaire qui devait être au service des deux autres principes fondateurs du jeu de l'acteur (i.e., l'intellect et l'émotion). Néanmoins, nous savons bien que le parcours de Stanislavski, tout

³⁴⁴ *Idem.*

³⁴⁵ Constantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, op. cit., p. 413.

³⁴⁶ *Idem.*

comme celui d'autres artistes pédagogues est passé par des évolutions méthodologiques, et que la transmission dans le domaine du théâtre est le résultat d'un travail vivant et toujours en évolution. Dans le cas de Stanislavski, cette évolution naturelle l'a conduit à laisser peu à peu de côté l'approche psychologique ou la méthode dite de la « mémoire affective » pour le laisser s'intéresser à l'approche des actions physiques³⁴⁷. Cela n'a pas été soudain, mais la nécessité d'engager le corps en vue de le rendre plus présent s'est imposée progressivement. Cela ne veut pas dire que Stanislavski ne s'intéressait pas au travail corporel de l'acteur lorsqu'il travaillait sur la mémoire affective, puisque dès 1905 il « s'intéresse au mimodrame, intérêt que relance en 1911 sa découverte en Italie de la Commedia dell'arte »³⁴⁸.

En revanche, ses dernières recherches sur les actions ont eu lieu dans les années 1930. Cette approche est tournée vers la création de structures logiques d'actions, où chaque action a une raison d'être et est placée dans une espèce de chaîne de causalités, où chaque action effectuée déclenchera la prochaine et ainsi de suite Stanislavski n'a pas mis en évidence cette succession de phases, d'abord émotion → action, et puis action → émotion, au niveau de la structure de son système de travail, car il est toujours resté fidèle et proche d'une conception naturaliste du théâtre. Il faut rappeler que les actions étaient toujours liées au quotidien, les gestes abordés étaient toujours naturalistes et devaient restituer un semblant de vie quotidienne. Stanislavski ne se lançait pas dans des recherches au niveau de la mécanique du mouvement ou de l'énergie, par exemple. Le résultat final souhaité était toujours le même : la sincérité, la vérité des acteurs dans leurs relations entre eux dans des scènes naturalistes.

On ne peut pas aller jusqu'à dire que le principe des actions physiques a fait réduire l'intérêt que Stanislavski portait à l'émotion de l'acteur. Selon Toporkov, Stanislavski en parlait toujours, parce que pour lui le fait de jouer sur scène devenait « du grand art lorsqu'un artiste apporte une émotion sincère à laquelle il donne de l'énergie »³⁴⁹. Effectivement, le fait de déplacer l'attention vers les actions plus tangibles a libéré l'acteur du tourment, c'est-à-dire de la question de l'émotion. Toporkov témoigne du fait que

³⁴⁷ Marie-Christine Autant-Mathieu, *La Ligne des actions physiques*, op. cit., p. 17. « Vers la fin de sa vie, Stanislavski aurait renoncé au texte, au travail intérieur, pour se focaliser sur l'appareil physique. Les théories du physiologue Théodule Ribot (la mémoire affective) auraient été troquées contre celle de Pavlov (les réflexes conditionnés). »

³⁴⁸ *Idem*, p. 21.

³⁴⁹ Vasili Toporkov, op. cit., p. 28. « [...] high art when an artist brings genuine emotion and energy to it. »

Stanislavski « lui avait fait cesser d'être amoureux de ses propres sentiments »³⁵⁰.

Il est intéressant de remarquer que dans le processus qui a conduit Stanislavski à prendre conscience du corps ; il s'est aperçu que ses actions et sa force expressive avaient une connexion directe avec les émotions vécues avec authenticité. Il en allait de même chez Delsarte qui intuitivement avait très bien identifié les rapports causaux entre la pensée, l'émotion et le corps.

Pour Delsarte, bien entendu une action déclenche une pensée qui déclenche une émotion ; ou bien une pensée donne naissance à une émotion qui fait naître une action, ou encore une émotion cause une action qui engendre une pensée.

C'est à travers la voie de l'âme, appréhendée comme siège de l'émotion tant par Stanislavski que par Delsarte, que tous deux considéraient comme point de départ des actions et des gestes, que nous avons trouvé une probable connexion souterraine entre ces deux théoriciens du théâtre. En effet, un lien très apparent entre leurs travaux a fait surface à travers l'étude des recherches d'Isadora Duncan. En effet, Stanislavski et cette dernière ont eu plusieurs occasions de s'entretenir au sujet de leur art³⁵¹ et, selon Stanislavski, Isadora « ne savait pas parler de son art de façon logique, déductive, systématique »³⁵². Nous savons, entre autres, qu'elle connaissait le travail de Delsarte, grâce à une interview d'elle, donnée à Moscou et dans laquelle elle le mentionnait. Néanmoins, il n'existe pas d'archives qui nous permettent d'affirmer de façon certaine qu'elle en ait discuté avec Stanislavski lui-même. Néanmoins, c'est bien dans les paroles de ce dernier au sujet d'Isadora qu'on retrouve la pensée de Delsarte. Cela apparaît clairement lorsqu'il témoigne de l'impossibilité dans laquelle Isadora se trouvait pour danser si elle n'avait pas le temps de se préparer avant d'entrer sur scène. Il va même plus loin en s'appropriant le vocabulaire d'Isadora sur l'âme comme moteur pour décrire son propre travail et sa propre recherche.

Ainsi, Stanislavski atteste la convergence de sa propre quête avec celle d'Isadora :

« J'étais moi-même à la recherche de ce moteur de création que chaque acteur doit savoir mettre dans son âme avant d'entrer en scène ; on comprendra donc que pour essayer d'éclaircir ce problème, j'aie observé

³⁵⁰ *Idem*. « [...] stopped him being in love with his own feelings. »

³⁵¹ Constantin Stanislavski, *Ma Vie dans l'art*, op. cit., p. 414.

³⁵² *Idem*, p. 413.

*Duncan pendant ses récitals, ses répétitions et ses exercices de recherche, la voyant d'abord changer de visage lorsque naissait en elle l'émotion, puis ses yeux étinceler lorsqu'elle commençait à extérioriser ce qui venait d'éclorre en son âme. En me remémorant toutes nos conversations fortuites sur l'art, en comparant ce qu'elle disait avec ce que je faisais moi-même, j'en arrivai à la conclusion que nous cherchions exactement la même chose, mais simplement dans des domaines différents de l'art.*³⁵³ »

Un peu plus tard, Stanislavski introduisit dans son école des exercices de gymnastique rythmique qui lui avaient été transmis par un héritier de la méthode d'Émile Jaques-Dalcroze, qui est également en filiation indirecte avec François Delsarte.³⁵⁴ Stanislavski était sensible au caractère évolutif de la recherche théâtrale.

Ainsi, l'héritage de Stanislavski et de son système a favorisé l'accès et le développement de nouvelles recherches grâce à sa générosité, puisqu'il n'était pas attaché à conserver son travail et sa méthode sous une forme rigide ni ne mythifiait son enseignement. Il disait que son système reprenait simplement les « lois de la nature. Si nous formons en nous la capacité d'agir sur la scène selon ces lois, sans oubli ni enjolivure, rien ne gênera plus notre subconscient. Alors on n'aura plus besoin du Système »³⁵⁵.

Sa préoccupation et sa recherche allaient au-delà de la scène théâtrale. Sa pratique et sa pensée se conservent et se conserveront puisqu'elles sont adressées aux acteurs en tant que personnes à la recherche de sens dans ce qu'elles font. Cela demande évidemment un travail sur les outils du métier, mais aussi un travail sur soi en vue d'une vraie évolution, or cette quête est intemporelle et ne se « démode » pas comme pourrait se démoder une

³⁵³ Constantin Stanislavski, *Ma Vie dans l'art*, op. cit., p. 413-414. « Une autre fois, juste après un de ses spectacles pendant lequel beaucoup de visiteurs étaient venus dans sa loge, l'empêchant de se préparer à chaque danse, elle nous expliqua: 'Je ne peux pas danser de cette façon. Avant d'entrer en scène, je dois mettre dans mon âme une sorte de moteur ; dès qu'il commence à travailler au-dedans de moi, mes jambes, mes bras, mon corps se mettent à se mouvoir d'eux-mêmes, indépendamment de ma volonté. Mais si on ne me donne pas le temps de placer ce moteur dans mon âme, je ne peux pas danser.'

J'étais moi-même à la recherche de ce moteur de création que chaque acteur doit savoir mettre dans son âme avant d'entrer en scène ; on comprendra donc que pour essayer d'éclaircir ce problème, j'aie observé Duncan pendant ses récitals, ses répétitions et ses exercices de recherche, la voyant d'abord changer de visage lorsque naissait en elle l'émotion, puis ses yeux étinceler lorsqu'elle commençait à extérioriser ce qui venait d'éclorre en son âme. En me remémorant toutes nos conversations fortuites sur l'art, en comparant ce qu'elle disait avec ce que je faisais moi-même, j'en arrivai à la conclusion que nous cherchions exactement la même chose, mais simplement dans des domaines différents de l'art. »

³⁵⁴ Marie-Christine Autant-Mathieu, *La Lignée des actions physiques*, op. cit., p. 14. « [1911] Cette même année il fait travailler ses élèves selon la gymnastique rythmique de Jaques-Dalcroze et se passionne pour la danse libre d'Isadora Duncan. » Marie-Christine Autant-Mathieu, *La Lignée des actions physiques*, op. cit., p.

14

³⁵⁵ *Idem*, p. 16.

simple technique théâtrale. Marie-Christine Autant-Mathieu écrit dans son œuvre *La Lignée des actions physiques* à propos de Stanislavski : « Former des artistes plus que des comédiens était son vœu le plus cher.³⁵⁶ »

Stanislavski a donc développé un système radicalement nouveau dans le travail de l'acteur. Il a également ouvert le champ à ses successeurs qui ont commencé par travailler avec lui et se sont par la suite lancés dans leurs propres recherches.

L'un d'entre eux, Vsevolod Meyerhold a ainsi développé la biomécanique³⁵⁷ en Russie. Il s'agit d'un riche entraînement physique pour ouvrir les possibilités de jeu de l'acteur et de la mise en scène. Toujours en Russie, Michael Tchekhov a créé la notion de geste psychologique³⁵⁸ ou d'approche psychophysique de l'acteur, dans laquelle on considère que les faits physiques ont des répercussions psychologiques. Des successeurs indirects de Stanislavski sont également apparus à l'étranger, comme par exemple Jerzy Grotowski. Pour lui, le travail de l'acteur est fondé sur la recherche d'actions physiques qui lui permettent d'aller vers des observations plus précises comme l'élan, ou la naissance des impulsions qui anticipent les gestes.

À ce propos, le rôle que Meyerhold a joué aux côtés de Stanislavski est très important dans la mesure où il a été l'un de ses disciples et, plus tard, une source d'inspiration pour son maître, ce dernier l'ayant toujours encouragé à suivre son propre chemin artistique. C'est donc Meyerhold qui va d'abord connaître la *Commedia dell'arte*³⁵⁹ et la faire connaître ensuite à son maître³⁶⁰ ; il sera le premier à mettre en scène les textes du symboliste Maeterlinck³⁶¹, (ce que Stanislavski va essayer plus tard sans succès) ; ou à s'intéresser à la Rythmique de Émile Jaques-Dalcroze³⁶², dont le système sera enseigné ultérieurement au Théâtre d'art de Moscou lorsqu'il était encore dirigé par Stanislavski. C'est encore Meyerhold qui découvre en 1907 la pensée de Gordon Craig à

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

³⁵⁷ Beatrice Picon-Vallin, *Les Voies de la création théâtrale, Meyerhold*, vol. XVII, Paris, nouvelle édition CNRS Editions, 2004, p. 104-140.

³⁵⁸ Michael Chekhov, *Être Acteur*, Paris, Pygmalion, 2007, p. 98.

³⁵⁹ Vsevolod Meyerhold, *Meyerhold on Theatre, op. cit.*, p. 21.

³⁶⁰ En 1909 Meyerhold avait déjà été inspiré par Don Juan de Molière, alors que beaucoup plus tard Stanislavski avait commencé la mise en scène de Tartuffe, qu'il n'a pas pu finir en raison de sa disparition en 1938.

³⁶¹ Vsevolod Meyerhold, *Meyerhold on Theatre, op. cit.*, p. 18.

³⁶² *Idem*, p. 200.

travers la lecture de l'article « Etwas über den Regisseur und die Bühenausstattung »³⁶³, puisqu'avant de publier ses écrits en anglais Craig les avait publiés en allemand, langue que Meyerhold maîtrisait bien³⁶⁴.

En définitive, Stanislavski s'intéresse et admire la recherche infatigable de son élève Meyerhold, même si celui-ci s'éloigne de l'esthétique théâtrale de son maître et deviendra même un opposant du réalisme stanislavskien. Mais dès 1904, après l'échec de la mise en scène d'une trilogie de Maeterlinck, Stanislavski se décide à créer le Théâtre Studio, un espace expérimental du Théâtre d'Art de Moscou. Sachant que Meyerhold avait déjà réussi à mettre en scène des textes de Maeterlinck, malgré les limitations de moyens matériels du théâtre dans lequel il travaillait, Stanislavski l'invite à participer à la direction du Studio, en le laissant libre de mener ses recherches comme il l'entend. Cependant, ces recherches n'aboutissent pas à une mise en scène, car le Studio est fermé en raison de la situation politique en Russie³⁶⁵.

Finalement, les recherches sur le travail de l'acteur chez Stanislavski se sont répandues dans le monde entier, spécialement aux États-Unis, où la traduction en anglais de ses écrits a donné naissance à beaucoup de controverses, en raison des problèmes d'interprétation de son Système. Mais dans un témoignage accordé aux acteurs qui travaillaient pour sa dernière mise en scène, Stanislavski a été clair sur le fait que son Système était un point de départ pour le travail de l'acteur :

« Beaucoup de gens connaissent mon système, mais très peu sont en mesure de l'appliquer. Moi, Stanislavski, je connais le système, mais je ne suis toujours pas capable de l'appliquer, ou, plus exactement, je ne fais que commencer à être en mesure, de l'appliquer. Afin de maîtriser ce qui a été mis au point dans notre système, je dois naître une deuxième fois et après avoir vécu seize ans, recommencer ma carrière d'acteur. »³⁶⁶

Nous allons maintenant voir l'approche mise au point par Vsevolod Meyerhold

³⁶³ *Ibid.*, p. 112.

³⁶⁴ Alma Law and Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, McFarland, Jefferson, (États-Unis), 1996, p. 21.

³⁶⁵ *Idem*, p. 19.

³⁶⁶ Constantin Stanislavski, in Vasili Toporkov, *op. cit.*, p. 139. « Many people know my system, but very few are able to apply it. I, Stanislavski, know the system, but I am still not able to apply it, or, more accurately, I am only beginning to be able, to apply it. In order to master what has been worked out in our system, I would have to be born a second time and after living sixteen years, begin my acting career all over again. »

dans laquelle le travail de l'acteur est tourné grande partie vers le travail corporel et non vers la recherche de l'émotion juste, comme chez Stanislavski.

2.2 – Des actions physiques à l'imagination – Où est l'émotion ?

« L'art de l'acteur est tel qu'il lui incombe une tâche plus importante que celle de faire connaître au spectateur le dessein du metteur en scène. ³⁶⁷ »

Vsevolod Meyerhold, alors qu'il était acteur chez Stanislavski, a commencé petit à petit à sentir la nécessité d'un engagement physique plus profond dans son travail d'acteur. Jusqu'alors le travail développé au Théâtre de Moscou dont il faisait partie n'incluait pas de recherches corporelles ou bien elles n'étaient qu'embryonnaires. Meyerhold avait sans doute un tempérament moins émotif que Stanislavski et plus vital/moteur et intellectuel. Ou si l'on reprend les termes de Gurdjieff : les centres moteur et intellectuel se démarquaient chez lui plus que le centre émotionnel : il combinait un talent corporel lié à un esprit clair et mathématique. Dans ce contexte, il est naturel que sa recherche d'expression, jusque-là effectuée à travers les mots, se soit tournée vers le corps et l'espace et à travers des symboles. De son côté, Stanislavski a davantage porté son attention sur le travail émotionnel et intellectuel de l'acteur, laissant le travail corporel à un degré ordinaire ou quotidien sans conduire de recherche spécifique sur les mécanismes du corps et ses possibilités d'expression en dehors du réalisme théâtral.

Or, Meyerhold baignait dans le mouvement littéraire et artistique du Symbolisme qui apparaît en Russie dans la deuxième moitié du XIXe siècle en réaction au naturalisme. Selon ce mouvement, c'est à travers les symboles que l'imagination poétique est stimulée, puisque le symbolisme invite le lecteur ou l'observateur d'une œuvre à y participer activement, par la voie du décodage de ses signes. Contrairement aux naturalistes, les symbolistes ne sont pas fidèles à la réalité, ils cherchent une impression, une sensation, qui évoque un monde idéal, leur permettant d'accéder ainsi à la réalité supérieure de la sensibilité.

Alors qu'il était encore comédien dans la troupe de Stanislavski, Meyerhold sentait

³⁶⁷ Vsevolod Meyerhold, in Beatrice Picon-Vallin, *Vsevolod Meyerhold*, Paris, Actes Sud, 2004, p. 28.

déjà la nécessité d'une stylisation de ses mouvements corporels et son jeu devenait de plus en plus grotesque. Selon lui, il développait « tout simplement un style scénique qui joue de contradictions aiguës et produit un déplacement constant des plans de perception »³⁶⁸. C'est au moment où il commença à développer ces effets qu'il eut du mal à concilier son style avec le naturalisme émotionnel stanislavskien et qu'il éprouva le besoin de poursuivre son chemin de manière indépendante. Conscient du fait que le théâtre était le seul art à ne pas entrer dans le mouvement du Symbolisme, déjà très avancé dans la littérature ou la peinture en Russie, il décida d'orienter sa recherche dans cette direction. Meyerhold s'appuyait ainsi sur les textes de deux poètes précurseurs de ce mouvement, Valéri Brioussov³⁶⁹ et Vyachesla Ivanov³⁷⁰, qu'il appelait les « innovateurs du théâtre stylisé »³⁷¹. Meyerhold travailla également beaucoup sur les pièces de Maurice Maeterlinck³⁷². Une autre source d'inspiration très importante pour ses travaux fut le journaliste et dramaturge allemand Georg Fuchs³⁷³, à travers son œuvre *Die Schaubühne der Zukunft*³⁷⁴. En effet, la conception de l'espace scénique de ce dernier finit par influencer Meyerhold dans la globalité de son expression théâtrale.

Meyerhold fut donc acteur, metteur-en-scène mais également créateur d'une méthode d'entraînement de l'acteur : la biomécanique. Après ses études à l'École d'art dramatique et musical de la Société philharmonique de Moscou il fut invité à faire partie de la troupe du Théâtre d'art de Moscou et y travailla entre 1897 et 1902, sous la direction

³⁶⁸ *Idem*, p. 113.

³⁶⁹ Valéri Brioussov né le 13 décembre 1873 et mort le 9 octobre 1924 à Moscou, est un poète russe, dramaturge, traducteur, critique littéraire et historien de la littérature. Un des fondateurs du symbolisme russe.

³⁷⁰ Viatcheslav Ivanovitch Ivanov né le 16 février 1866 à Moscou – mort le 16 juillet 1949 à Rome, était un poète et dramaturge russe lié au mouvement du symbolisme russe. Il fut également philosophe, traducteur et critique littéraire.

³⁷¹ Vsevolod Meyerhold, *Meyerhold on Theatre, op. cit.*, p. 35. "I shall deal in detail with only two poets, Valery Bryusov and Vyacheslav Ivanov, whose articles on art and theatre I regard as the most valuable contributions to the realization of the breakaway. [...]" Note de bas de page. Ref.: 'The Old and the New Repertoire' in *The Book of Great Wrath* by A. L. Volynsky. [note de Meyerhold].

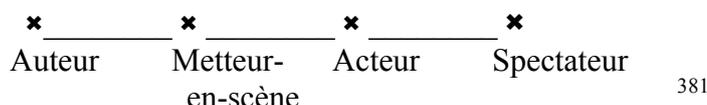
³⁷² Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck, né le 29 août 1862 à Gand (Belgique) et décédé le 5 mai 1949 à Nice (France), est un écrivain francophone belge. Il reçut le Prix Nobel de littérature en 1911.

³⁷³ Georg Fuchs (1868-1949), journaliste allemand, dramaturge, considéré comme un des réformateurs du théâtre allemand. Fuchs souhaitait un théâtre non commercial dont l'expérience pourrait être plus proche du rituel et ainsi pouvoir invoquer une union mystique des spectateurs et des artistes de théâtre. Il a radicalement redéfini l'art en termes de sa théâtralité inhérente. Dans sa théorie, il place l'acteur au centre de la scène, et revisite des concepts généraux tels que le rythme, la lumière et l'espace.

³⁷⁴ Georg Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft* (La Scène du future), Michigan, Etats-Unis, University of Michigan Library, 2010, 124 p., en allemand. Première publication à Berlin, 1904-1905. Cité dans *Meyerhold on Theatre*, p. 21.

de Constantin Stanislavski et Vladimir Nemirovitch-Dantchenko.³⁷⁵ Il se lança ensuite dans ses propres recherches en commençant d'abord « par imiter servilement Stanislavski »³⁷⁶. Il est intéressant de noter que même si Meyerhold n'était pas en accord avec l'intégralité de la méthode de son maître, il était alors conscient de la nécessité de prendre ce dernier comme point de départ concret pour son propre parcours et de la nécessité de commencer par suivre son sillage, tout en sachant que cela « [était] une étape presque inévitable. »³⁷⁷. Ensuite, il s'éloigna de plus en plus du Théâtre naturaliste ou Théâtre de l'humeur³⁷⁸, dont le principe fondamental était celui de « la représentation exacte de la vie. »³⁷⁹

Dans ses recherches Meyerhold considérait quatre éléments comme nécessaires pour le théâtre : l'auteur, le metteur-en-scène, l'acteur et le spectateur. Il voyait deux d'entre eux comme des éléments fondamentaux, à savoir l'acteur et le spectateur. Puis il plaçait le metteur-en-scène et l'auteur « derrière » l'acteur. Il appelait cela le théâtre de la ligne droite³⁸⁰.



Cette vision se différenciait du théâtre naturaliste, qu'il appelait le *théâtre-triangle*, et dans laquelle l'acteur, l'auteur et le metteur-en-scène sont placés aux trois angles d'un même triangle. Aux deux angles de base de ce triangle sont situés l'auteur et l'acteur. Au sommet du triangle se situe le metteur-en-scène, et le spectateur, lui, sera placé en dehors du triangle, auprès le metteur-en-scène.

³⁷⁵ Alma Law and Mel Gordon, *op. cit.*, p. 18.

³⁷⁶ Vsevolod Meyerhold, in Alma Law and Mel Gordon, *op. cit.*, p. 19.

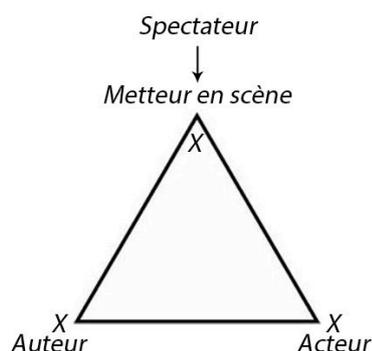
³⁷⁷ Vsevolod Meyerhold, *Meyerhold on Theatre*, *op. cit.*, p. 18.

³⁷⁸ *Idem*, p. 23.

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ Vsevolod Meyerhold, in Beatrice Picon-Vallin, *Vsevolod Meyerhold*, *op. cit.*, p. 26.

³⁸¹ *Idem*. « Une ligne droite (horizontale), où les quatre éléments fondamentaux du théâtre sont figures par quatre points de gauche à droite : l'auteur, le metteur en scène, l'acteur, le spectateur ; c'est le second type de théâtre, le "théâtre de la ligne droite". L'acteur y dévoile son âme librement devant le spectateur, en assimilant l'œuvre du metteur en scène, tout comme ce dernier a assimilé celle de l'auteur. »



382

Dans ce triangle, le spectateur reçoit un spectacle à travers la vision du metteur-en-scène, qui lui-même aura sa propre interprétation du texte et des personnages et les transmettra à l'acteur, lequel devra alors être le plus fidèle possible à l'approche du metteur-en-scène. Selon Meyerhold, dans le cas du triangle, il n'existe pas d'espace de créativité ni pour l'acteur, ni pour le spectateur, car le metteur-en-scène monopolise le travail de création en imposant sa propre compréhension de l'œuvre. Ce dernier essaye, dans sa mise en scène, de recréer en détail tout ce que lui-même a compris du texte et le transmet à l'acteur qui, à son tour, le transmettra au public. Ce dernier n'aura aucun espace pour laisser cours à sa propre imagination puisque tout est déjà donné. Meyerhold disait alors que dans cette configuration, les acteurs sont des « acteurs habiles dans l'art de la réincarnation »³⁸³ et pour cela ils doivent bien connaître le déguisement, le maquillage et avoir la capacité d'adapter la langue à différents accents et dialectes. Mais cela veut seulement dire avoir la capacité de reproduire des sons, et il n'y a pas forcément d'espace pour un travail plus inventif. Il affirme aussi que dans ce cas l'acteur doit fatalement laisser s'éteindre la conscience de soi et de son propre travail : « Il est plus probable que l'acteur perde la conscience de soi plutôt qu'il ne développe un sens de l'esthétisme, ce qui pourrait l'aider à reculer devant une mauvaise représentation de phénomènes déformés et extérieurement laids.³⁸⁴ » Se référant au public qui regarde un spectacle du *théâtre-triangle*, Meyerhold trouvait des analogies dans la pensée de deux philosophes dont voici

³⁸² Meyerhold, in Beatrice Picon-Vallin, *Vsevolod Meyerhold, op. cit.*, p. 26.

³⁸³ Vsevolod Meyerhold, *Meyerhold on Theatre, op. cit.*, p. 24-25. "The naturalistic theatre has created actors most adept in the art of reincarnation, which requires knowledge of make-up and ability to adapt the tongue to various accents and dialects, the voice being employed as a means of sound-reproduction; but in this plasticity plays no part."

³⁸⁴ *Idem*. "The actor is expected to lose his self-consciousness rather than develop a sense of aestheticism which might balk at the representation of externally ugly, misshapen phenomena."

quelques extraits:

Il s'inspire d'abord de Schopenhauer :

« Les figures de cire, bien que l'imitation de la nature atteigne ici son degré supérieur, ne produisent pourtant pas d'impression esthétique. On ne doit pas les considérer comme des œuvres d'art, parce qu'elles ne proposent rien à l'imagination du spectateur. »³⁸⁵

Et dans la pensée de Voltaire, Meyerhold pouvait identifier la sensation qu'il avait devant un spectacle naturaliste puisqu'il était d'accord avec le fait que « le secret d'être ennuyeux, c'est de tout dire »³⁸⁶.

En revanche, dans le *théâtre de la ligne droite* la dynamique de travail s'agence autour de l'acteur qui aura plus de liberté dans la création de son rôle et le metteur-en-scène agira comme un « harmonisateur ». Meyerhold lui-même explique son envie d'équilibrer les rôles de l'auteur, du metteur-en-scène et de l'acteur, dans son témoignage sur le processus de travail dans son spectacle *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck :

« Après être passés par le chemin habituel des 'entretiens' sur la pièce (précédés bien entendu par le travail du metteur en scène à qui il incombe de prendre connaissance de tout ce qui a été écrit à propos de l'œuvre), le metteur en scène et l'acteur s'essaient, dans l'atelier de répétitions, à dire des vers de Maeterlinck et des extraits de ses drames où l'on trouve des scènes dont l'atmosphère se rapproche de celle de La Mort de Tintagiles. Quant à la pièce, on la laisse de côté pour ne pas la transformer en une sorte d'étude ou d'exercice, et pour ne l'aborder que lorsqu'on saura comment la prendre. Chaque acteur à tour de rôle dit des vers et des extraits. Ce travail est pour eux pareil à ce qu'est une étude pour un peintre ou un exercice pour un musicien. La technique se polit pendant l'étude et ce n'est qu'après avoir exercé sa technique que le peintre aborde un tableau. En disant des vers ou des extraits, l'acteur cherche de nouveaux moyens d'expression. L'auditoire (tous les acteurs, et non pas seulement le metteur en scène) propose ses observations et indique des voies nouvelles à l'acteur aux prises avec son étude. Et tout cet effort créateur doit tendre à découvrir les tonalités dans lesquelles 'résonne' le texte de l'auteur. Quand ce travail collectif a révélé l'auteur, quand ne serait-ce qu'un seul extrait ou un seul vers résonne comme il doit chez un des acteurs, l'auditoire aborde alors l'analyse des moyens d'expression capables de transmettre le style, le ton de l'auteur en question. »³⁸⁷

³⁸⁵ Schopenhauer, cité par Meyerhold in *Meyerhold on Theatre, op. cit.*, p. 27.

³⁸⁶ Voltaire, cité par Meyerhold in *Meyerhold on Theatre, op. cit.*, p. 25.

³⁸⁷ Vsevolod Meyerhold, in Beatrice Picon-Vallin, *Vsevolod Meyerhold, op. cit.*, p. 15.

En définitive, dans cette dernière conception, le public a une place active, et les esprits des spectateurs doivent être éveillés, se transformant ainsi en un « quatrième créateur »³⁸⁸.

Pour que cela soit possible, Meyerhold savait qu'il fallait changer la forme de l'art théâtral, ce qu'il a commencé à entreprendre par le biais d'une réforme de la scène et de certains de ses codes d'une part, et de toutes les méthodes de travail afférentes d'autre part. Il faut par exemple que le metteur-en-scène agisse comme un point d'union entre l'auteur et l'acteur sans imposer son interprétation, et qu'il effectue un grand travail pour maîtriser l'écriture, le travail d'acteur, la musique et la chorégraphie, et qu'il soit capable de dessiner les scènes. L'acteur, à son tour doit passer par un long entraînement physique puisque son travail doit être complètement réorganisé. En effet, sa prestation doit être d'une haute qualité physique, car elle ne se réduit pas à du divertissement mais elle est plutôt organiquement vitale pour toute la société.

Meyerhold a établi un parallèle entre le travail de l'acteur et celui de l'ouvrier de la société industrielle russe. Il considérait le rôle de l'acteur comme essentiel dans la cité. Il donnait l'exemple de l'ouvrier qui, en dominant la technique employée dans son savoir-faire pourrait, en plus d'être efficace, provoquer du plaisir chez ceux qui le regardent travailler. Un parallèle peut être établi avec l'acteur qui se présente au spectateur et qui doit lui aussi, par la maîtrise des mouvements de son corps, être précis pour donner au spectateur ce même plaisir, qui ne se limite évidemment pas à de l'amusement. Selon Meyerhold l'acteur devait être un individu engagé et exemplaire et ainsi inspirer l'ouvrier dans son travail quotidien ; tâche qui ne serait plus considérée comme une adversité mais comme une joyeuse revendication vitale. Selon lui, il ne devait plus y avoir de « comédiens, mais des acteurs-ouvriers de la scène »³⁸⁹.

Voici ce que Meyerhold observait chez les ouvriers qui maîtrisaient leurs techniques de travail : il comparait la qualité de leur travail à celle de danseurs de haute qualité : « (1) une absence de mouvements superflus, improductives ; (2) un rythme régulier, (3) un positionnement correct du centre de gravité du corps, (4) une bonne

³⁸⁸ *Idem.*

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 10.

stabilité. »³⁹⁰

En accord avec l'approche de la *biomécanique*, Meyerhold souhaitait que l'acteur soit un artiste et un ingénieur à la fois, qu'il puisse organiser son matériel en vue d'utiliser son corps à des fins d'expression artistique. Il comprenait clairement le paradoxe de l'acteur qui doit être à la fois l'organisateur et le matériel à organiser, c'est-à-dire l'artiste et son œuvre. Il représentait cette contradiction à travers la formule $N = A^1 + A^2$, où N représente l'artiste, A^2 représente l'exécutant ; et A^1 la conception à être exécutée. Dans cette acception biomécanique du jeu de l'acteur, A^1 , la conception artistique, s'approchera de l'idéal de sa performance, dans la mesure où elle sera en concordance immédiate avec A^2 , le corps/voix de cet artiste. Il faudra un long travail de préparation pour que le corps et la voix assimilent les actions corporelles et vocales afin d'arriver à une véritable intégration de A^1 et de A^2 , afin que les deux « composantes » s'harmonisent : rythme, économie des mouvements, attitude et stabilité sans interférence d'un travail mental et donc liberté de l'artiste N.

Le but de la *biomécanique* meyerholdienne réside dans la création d'un acteur complètement expressif dont le corps est au service de l'imagination et non de l'émotion, sans pourtant annuler cette dernière. Selon Meyerhold, l'acteur doit absolument posséder et maîtriser deux réflexes principaux : il doit d'abord maîtriser le réflexe qui lie l'émotion au mouvement, la capacité innée de « l'excitabilité réflexe », c'est-à-dire la capacité d'accomplir dans l'émotion les mouvements et les paroles d'une tâche qui est prescrite par l'extérieur³⁹¹, « ce qui lui permettra de faire face à n'importe quel emploi dans les limites de ses caractéristiques physiques. » Ensuite, il doit maîtriser la relation esprit/sensation, à savoir « la compétence physique, composée d'un vrai regard, d'un sens de l'équilibre, et la capacité de sentir à tout moment donné l'emplacement de son centre de gravité. »³⁹²

Meyerhold s'est rendu compte que les acteurs de son époque ignoraient complètement les lois de la biomécanique. Cela était problématique car le théâtre est un art

³⁹⁰ Vsevolod Meyerhold, "The Actor of the Future and Biomechanics", a report of Meyerhold's lecture in the Little Hall of the Moscow Conservatoire, 12 June 1922; in Ermitazh, Moscow, 1922, no 6, pp. 10-11, in *Meyerhold on Theatre, op. cit.*, p. 198.

³⁹¹ Vsevolod Meyerhold, V. M. Bebutov and I. A. Aksyonov, *Emploi aktyora*, Moscow, 1922, pp. 3-4. In *Meyerhold on Theatre, op. cit.*, p. 201.

³⁹² Vsevolod Meyerhold, "The Actor of the Future and Biomechanics"... in *Meyerhold on Theatre, op. cit.*, p. 199. "The innate capacity for reflex excitability, which will enable him to cope with any employ within the limits of his physical characteristics; Physical competence, consisting of a true eye, a sense of balance, and the ability to sense at any given moment the location of his center of gravity."

des formes plastiques qui requiert un vrai travail de l'acteur pour comprendre et s'approprier les lois de la mécanique du corps. Selon lui, si, dans l'absolu, chaque manifestation de force est assujettie aux lois de la mécanique, et que l'acteur sur scène est la matérialisation plastique de l'œuvre, la création de la forme plastique de l'acteur est une manifestation de force de l'organisme humain et est donc soumise à ces mêmes lois physiques. Il proposait alors à l'acteur d'arrêter les processus psychologiques dans son travail et des méthodes dites d' « inspiration » ou des méthodes d' « émotions authentiques », qui le faisaient perdre le contrôle de lui-même vis-à-vis de ses émotions. À ce propos, il disait : « Le théâtre, construit sur des bases psychologiques est aussi certain que l'effondrement d'une maison construite sur le sable.³⁹³ »

L'approche meyerholdienne relative à la construction du personnage se fait à partir de l'extérieur, c'est-à-dire par rapport à des démarches physiques et vocales, mais cela ne veut pas dire que l'émotion ne trouve pas sa place dans l'équation. En fait, selon Meyerhold si l'acteur arrive à maîtriser correctement son état physique, il atteint un point où il éprouve de l'excitation. Par excitation ou excitabilité il entend : « l'excitabilité est la capacité à réaliser, à travers des sentiments, des mouvements et des mots, une tâche qui est prescrite de l'extérieur »³⁹⁴. Cet état se communique naturellement au spectateur et offre à ce dernier l'expérience de partage de sa performance. Meyerhold appelle cela « agripper le spectateur » et cette « excitation » constitue selon lui l'essence même de l'art de l'acteur³⁹⁵. Celui-ci, en partant de compositions corporelles placées dans des situations scéniques peut donc arriver à créer certains « points d'excitations » d'où se dévoileront des émotions particulières.

Très influencé par le symbolisme, Meyerhold a privilégié la recherche sur le corps et sa mécanique, en vue de créer des symboles qu'il offre au public, afin que ce dernier participe activement à l'œuvre en déchiffrant les signes. Car mettre en scène des histoires réalistes ne l'intéressait pas. Son approche proposait à ses acteurs de travailler surtout leur physique et leur mental, pour élaborer des compositions précises en vue de créer et d'atteindre l'*excitation*. Celle-ci devait alors fonctionner comme lien entre le

³⁹³ *Idem.*

³⁹⁴ Vsevolod Meyerhold, V. M. Bebutov and I. A. Aksyonov, *op. cit.*, In *Meyerhold on Theatre, op. cit.*, p. 201. "[...]excitability is the ability to realize in feelings, movements and words a task which is prescribed externally.."

³⁹⁵ Vsevolod Meyerhold, "The Actor of the Future and Biomechanics"... , *op. cit.*, in *Meyerhold on Theatre, op. cit.*, p. 199.

physique/mental et l'émotionnel. Le lien partant surtout du corps pour aller vers l'émotionnel. L'intellect, l'esprit, était également très sollicité, que ce soit dans le sens d'un imaginaire fécond, ou dans ce que Meyerhold appelle étude ou exercice pour le spectacle, en référence à la pièce *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck.

Même si pour Meyerhold l'émotion ou le principe émotionnel est touché dans le processus de l'*excitation*, chez lui les trois aspects principaux de l'acteur (vital ou moteur, émotionnel et intellectuel) ne sont pas mis en jeu de manière égale. En effet, l'aspect moteur/corporel a gagné une importance considérable dans son travail. Il permet ainsi d'explorer et de révéler l'organicité de l'acteur et ouvre le chantier de l'étude de la mécanique et de l'énergie de ce dernier, tant dans son entraînement que pendant sa performance sur scène.

L'influence du mouvement symboliste a aussi ouvert des horizons pour la création théâtrale et le jeu, amenant les acteurs à comprendre non seulement le contexte de la pièce tel qu'il est donné par l'auteur, mais aussi en les invitant à explorer des lieux plus éloignés, situés au-delà de l'œuvre, dans les arrière-plans de leur esprit. Cette recherche a augmenté le travail intellectuel des acteurs et a également créé une connexion plus solide entre leur physique et leur mental.

La nécessité d'une mise à distance du travail très développé sur l'émotion de Stanislavski a peut-être conduit Meyerhold à négliger l'émotion et à ne lui laisser qu'une place trop petite. En effet même si, selon lui, l'émotion affleure comme résultat de l'*excitabilité réflexe*, elle ne doit être considérée que comme un terme purement technique, sans quoi elle menace l'interprétation de tomber dans une sorte de sentimentalisme, qu'il méprisait.

Dans les écrits de Meyerhold, nous n'avons pas identifié de recherches sur le principe émotionnel pouvant servir comme point départ d'une action. Nous n'avons pas trouvé non plus d'investigations qui identifieraient un lien allant du physique vers l'émotionnel, ou vers l'intellectuel.

Dans sa biomécanique, Meyerhold considère le *réflexe d'excitabilité* comme fondamental pour le comédien, au point de dire que sans cette qualité, une « personne [ne

peut pas] devenir acteur ». ³⁹⁶ Dans chaque manifestation d'excitabilité, il voyait un cycle composé de trois invariables :

1. l'*intention*, qui représente « l'assimilation intellectuelle d'une tâche prescrite extérieurement par le dramaturge, le directeur ou à l'initiative de l'interprète » ;
2. la *réalisation*, où le « cycle des réflexes volontaires : mimétique et vocal », est présent ;
3. la *réaction*, qui est « l'atténuation du réflexe volontaire tel qu'il est réalisé mimétiquement et vocalement en vue de la réception d'une nouvelle 'intention' (le passage à un nouveau cycle de représentation) » ³⁹⁷.

D'une certaine façon, ces trois constantes trouvent des parallèles dans les principes de la trinité delbartienne, si l'on considère l'*intention* comme un principe intellectuel ; la *réalisation* comme liée au principe vital/physique et finalement, la *réaction* comme une manifestation équilibrante ou comme manifestation de l'âme. L'émotion occupe chez Meyerhold la même place que l'âme chez Delsarte, apparaissant comme le point d'équilibre entre l'intellect et le physique. Cependant, la trinité meyerholdienne suit un mouvement linéaire, allant de l'intellect vers l'émotionnel, ce qui n'est pas le cas de la trinité delbartienne où les stimuli peuvent provenir de n'importe quel « principe » et se diriger vers les « principes » restants. Il y a aussi dans la trinité delbartienne une qualité particulière dite de *consubstantialité*, où chaque principe est imprégné des deux autres, dans un échange permanent.

Gennadi Bogdanov ³⁹⁸, acteur et pédagogue qui travaille actuellement au Micro Teatro Terra Marique, et qui a travaillé avec Nikolai Kustov ³⁹⁹, acteur et enseignant au théâtre de Meyerhold, rappelle que ce dernier voulait que l'acteur maîtrise d'abord complètement son *appareil physique*, afin de se libérer de toutes charges ou blocages qu'il

³⁹⁶ Vsevolod Meyerhold, *V. M. Bebutov and I. A. Aksyonov, op. cit., in Meyerhold on Theatre, op. cit., p. 201.*

³⁹⁷ *Idem.*

³⁹⁸ Gennadi Bogdanov, né en Russie en 1900 a débuté comme acteur au State Institute of Theatrical Art de Moscou (aujourd'hui appelé la Russian Academy of Theatrical Art) où il a étudié avec Vasiliev et Maria Orlova, d'anciens élèves de Stanislavski. Puis, sous la direction de Nikolai Kustov, acteur et enseignant du théâtre de Meyerhold, il s'est initié à la biomécanique. <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

³⁹⁹ Nikolaj Gheorghevic Kustov (1900? -1976), Collaborateur de Vsevolod Meyerhold, était vu comme un de ceux qui est allé en profondeur dans la Biomécanique et avait la manière la plus expressive de cette tradition sur le plan technique, mais aussi sur la scène. Il a collaboré avec le Meyerhold de la naissance du Théâtre Meyerhold à 1920 à sa fermeture en 1938.

peut porter, du poids et de ses tensions. Cela doit l'aider à libérer son intellect des pensées telles que : « Oh ! Mon Dieu, je ne peux pas faire ceci », « Je ne peux faire cela »⁴⁰⁰, ou de ce qu'il appelait des *problèmes mentaux*, pour devenir disponible sur scène à toutes les actions et à toutes les formes plastiques. C'est dans cet état que l'émotion pouvait apparaître, à l'intérieur d'une structure claire et précise. Bogdanov continue à expliquer l'approche de la biomécanique :

« Lorsque l'acteur est complètement libre, il se sent plus solide. Après avoir libéré son « appareil physique » de tous ses problèmes et de tous ses fardeaux, l'acteur peut utiliser librement les formes et remplir ces formes avec des émotions, c'est-à-dire qu'il les remplit avec l'émotion qu'il croit nécessaire et appropriée à cette nouvelle forme. Il doit être le maître de ses émotions, et non l'inverse.⁴⁰¹ »

Questionné à propos de l'émotion, plus exactement de son origine, Bogdanov explique que toutes les expériences vécues nous apportent des émotions, qui seront enregistrées dans notre mémoire. L'acteur doit alors utiliser son imagination créative, qui est issue de sa mémoire. L'acteur n'a pas besoin par exemple, de chercher l'émotion d'un chinois, lorsqu'il doit en réaliser l'interprétation : il doit faire appel à son imagination créative, car il « ne sait pas ce qu'est la Chine ni ce qu'est un Chinois »⁴⁰².

Finalement, nous pourrions dire que dans cette approche, le flux des émotions est étroitement lié à la condition physique de l'acteur, dans la mesure où le corps bien entraîné et libéré de ses tensions offrira à l'acteur un esprit libre, sans obstacles, où l'imagination peut germer spontanément, où il pourra donner naissance aux émotions liées à ces images.

Nous savons avec certitude que Meyerhold était au courant des travaux de Delsarte, même s'il ne partageait probablement pas entièrement le point de vue qu'exprimait Delsarte dans ses recherches. Mais il est difficile d'émettre des conjectures au sujet de l'influence du système delbartien sur Meyerhold puisque la seule déclaration que nous avons trouvée à ce sujet ne laisse pas clairement entrevoir d'influence profonde : influence :

⁴⁰⁰ Gennadi Bogdanov, Interview réalisée par Josette Féral, La biomécanique n'est pas uniquement un développement des muscles : entretien avec Gennadi Bogdanov, L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 25, 1999, p. 151-160. Disponible sur : <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

⁴⁰¹ *Idem.*

⁴⁰² *Ibid.*

« Notre culture théâtrale a atteint un niveau très élevé, nous avons reçu, en quelque sorte un vaste clavier (nous avons appris à utiliser la musique, la lumière, nous avons compris les secrets du rythme, nous connaissons par exemple les défauts du système de Dalcroze et les qualités de celui de Delsarte) nous sommes magnifiquement armés.⁴⁰³ »

Meyerhold, qui avait de très fortes convictions politiques avait rejoint le parti communiste en 1918, et il voyait dans le théâtre un outil pour éduquer et réveiller les personnes qui n'avaient pas accès à l'éducation. Ses convictions politiques le rendaient très hermétique à une vision religieuse, ou même spirituelle de l'art théâtral. L'idée qu'un mouvement put être connecté à l'âme d'un acteur, comme avait pu le pressentir Delsarte lui était certainement étrangère même s'il était capable de discerner à maints égards la valeur des apports de Delsarte. Malheureusement, le militantisme de Meyerhold finira par le perdre, puisqu'il sera condamné et exécuté par le régime soviétique qui le traitera de traître.

Même si Meyerhold est critique envers le travail de Dalcroze, il a dans un autre témoignage reconnu la valeur fondamentale du rythme dans le savoir-faire et le travail de l'acteur et nous savons que la Rythmique de Dalcroze était présente dans les investigations de Meyerhold. En 1922, dans une conférence au Teatralnaya Moskva, ce dernier parle de l'importance fondamentale de la maîtrise corporelle en ce qui concerne le rythme et l'équilibre, deux points essentiels dans le travail de Dalcroze :

« Lorsque Jaques-Dalcroze a inventé son système de la rythmique, il était concerné à priori principalement par l'aspect musical, mais la question du rythme s'est avérée vitale pour tout le monde. Si l'on ne peut pas gérer une scie, si nous sommes maladroits avec un couteau et une fourchette, si nous marchons mal sur la scène, nous pouvons apprendre de Dalcroze. Chaque artisan – le forgeron, la fonderie de travail, l'acteur – doit avoir le rythme, doit être familier avec les lois de l'équilibre.⁴⁰⁴ »

Meyerhold, inspiré comme il l'était par le mouvement Symboliste qui animait de

⁴⁰³ Vsevolod Meyerhold, in *Vsevolod Meyerhold*, Beatrice Picon-Vallin, *op. cit.*, p. 171.

⁴⁰⁴ Vsevolod Meyerhold, *Meyerhold on Theatre*, lecture in Teatralnaya Moskva, Moscow, 1922, n° 45, *op. cit.* p. 9-10. "When Jaques-Dalcroze invented his system of eurhythmics he was concerned primarily with the musical aspect, but the question of rhythm has proved vital for everybody. If we cannot handle a saw, if we are clumsy with a knife and fork, if we walk badly on the stage, we can learn from Dalcroze. Every craftsman - the blacksmith, the foundry-worker, the actor - must have rhythm, must be familiar with the laws of balance."

plus en plus les artistes de théâtre était poussé à l'exploration et à la revendication des instruments corporels capables de créer des symboles. Selon Marie-Christine Autant-Mathieu, cet intérêt pour le Symbolisme ouvrait « une préoccupation moderniste, celle du signe et du concept d'un langage de signes universels »⁴⁰⁵. Ainsi, lorsque le prince Sergueï Volkonski et d'autres qui popularisèrent les travaux François Delsarte⁴⁰⁶ arrivèrent en Russie, en 1910, il sembla à un grand nombre d'artistes que la déficience d'un vocabulaire symbolique pourrait être comblée par le système delbartien. Suite à cette découverte et à cette évolution, une rupture s'opéra avec les anciennes formes et « une forte opposition au Système de Stanislavski »⁴⁰⁷ apparut.

Meyerhold a été en Russie le précurseur d'une prise de conscience par rapport à l'importance du corps dans le travail de l'acteur, où jusqu'alors l'émotion prenait trop de place. Cet intérêt pour le corps a conduit ses recherches dans cet univers mécanique/organique.

Au même moment, en Angleterre, Gordon Craig déclarait que le corps humain dans son imperfection - et plein de passions - est incompetent pour « servir d'instrument même à l'âme, au sentiment ou à l'intelligence qui l'habitent », puisqu'il va irrémédiablement révéler un aveu de « faiblesse... ou de mensonge. »⁴⁰⁸ Graig ne se lance pas dans une investigation des possibilités corporelles, il va, dans son univers idéalisé, proposer que l'acteur, impuissant à atteindre une quelconque perfection, soit remplacé par une marionnette ou par ce que lui-même a appelé la *Sur-Marionnette*.

2.3 – De l'intelligence à l'imagination – Corps suggéré ? Cœur évoqué ?

« [...] l'acteur idéal sera celui qui unit une nature généreuse à une haute intelligence.⁴⁰⁹ [...] n'oubliez point que l'artiste qui a approché de plus près le type de l'acteur idéal [c'est celui] chez qui l'intelligence gouverne la nature [...].⁴¹⁰ »

⁴⁰⁵ Marie-Christine Autant-Mathieu dans *Mikhaïl Tchekhov/Michael Chekhov...*, op. cit., p. 223-224.

⁴⁰⁶ *Idem*.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, op. cit., p. 73.

⁴⁰⁹ *Idem*, p. 46.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 47.

Gordon Craig et Meyerhold sont arrivés à des points communs par rapport au jeu de l'acteur ; tous deux étaient intolérants au sentimentalisme, et éprouvaient la nécessité de trouver des symboles plutôt que de limiter le jeu de l'acteur à la simple reproduction de la réalité. Pour cela, ils préconisaient tous deux un long entraînement de l'acteur pour arriver à la maîtrise du corps. Ces deux penseurs ont également transformé l'espace scénique dans leurs mises en scènes. Ils ont créé des espaces plus suggestifs qui permettaient un jeu non réaliste des acteurs, plutôt que des scénographies qui représentaient la réalité. Meyerhold et Craig partagent une même antipathie pour le réalisme au théâtre. Tous deux introduisent dans leurs discours et dans leurs pratiques l'importance de l'imagination, avec son pouvoir de suggestion, qui va finalement rendre l'imagination du spectateur également libre pour qu'il puisse faire ses propres associations. Dans les pensées de ces deux artistes, l'acteur idéal est celui dont l'intelligence est prédominante par rapport à l'émotion.

Meyerhold, plus pragmatique et lui-même doué pour le mouvement corporel, s'est mis à chercher les possibilités corporelles de l'acteur, et en fait le point central de sa réforme théâtrale. Craig, quant à lui favorisé par une pensée claire et visionnaire a utilisé ses dons intellectuels pour examiner en profondeur le travail de l'acteur de son époque. Ce dernier commence tout d'abord par un auto-examen. Il étudie sa propre condition d'acteur, à la suite de quoi il décide d'arrêter ce métier à l'âge de 25 ans. Lui-même fils d'une célèbre comédienne, Ellen Terry⁴¹¹, partenaire d'Henri Irving⁴¹², deux artistes consacrés du théâtre élisabéthain, Craig ne se contente pas de suivre leurs pas, il ressent le besoin de rechercher le sens de sa vie et il déclare: « je pouvais soit me contenter pour le restant de ma vie de suivre Irving et d'en devenir une pâle copie, soit découvrir qui j'étais et l'être.⁴¹³ »

Très habitué au milieu théâtral, Craig ne cessera pas de dénoncer la dépendance des acteurs par rapport à leur émotion et leur servitude vis-à-vis du texte. Il sera aussi très sévère à l'égard de leur égoïsme et de leur vanité. Selon Denis Bablet, l'égoïsme dont parle Craig réside dans l'impossibilité qu'a l'acteur de se révéler à lui-même, puisqu'il est

⁴¹¹ Ellen Terry, (1848-1928) actrice de théâtre anglaise, ayant vécu et mené sa carrière au Royaume-Uni.

⁴¹² Henry Irving (1838-1905), acteur de théâtre anglais de l'époque victorienne, connu aussi comme actor-manager pour avoir endossé toutes les responsabilités du théâtre (supervision des arrangements, éclairage, mise en scène, casting, et tout en assurant les premiers rôles), saison après saison, au Lyceum Theatre de Londres ; il se définissait lui-même et sa compagnie comme représentatifs du théâtre classique anglais.

⁴¹³ E. G. Craig, *Ellen Terry and her secret self: Together with A Plea*, London, Dutton, 1932 p. 121. Cité par Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962, p. 39-40.

rattrapé par l'exhibitionnisme de ses émotions. Bablet déclare ainsi que cet exhibitionnisme finit par être dangereux non seulement pour l'acteur, mais aussi pour le public puisque : « l'émotion appelant l'émotion, [le public] en vient à se laisser hypnotiser, quitte à perdre de vue l'œuvre de théâtre et tout bonnement l'art du théâtre »⁴¹⁴.

Comme tous les chercheurs de vérité, Craig ne s'arrêtera jamais de poursuivre la quête de l'unité de l'Art du théâtre en essayant d'identifier des lois de l'Art, et il croit pouvoir « en découvrir quelques-unes »⁴¹⁵. Il cherche par exemple à trouver dans l'art du théâtre une forme définie et tangible. En effet, il trouve la forme du théâtre trop flottante et variable et il lui est impossible d'y déceler de la beauté, ce qui, selon lui s'oppose à l'idée même des beaux-arts, dont la forme matérielle est tangible, inchangeable.

« L'Art ne se développe que sur un plan ordonné, »⁴¹⁶ écrit Craig dans son œuvre *De l'Art du Théâtre*. L'artiste doit disposer d'une matière fiable prête à être utilisée pour son œuvre d'art, une matière qui suivra la volonté de l'artiste créateur. Étant donné que l'acteur est à la fois l'artiste et la matière de l'œuvre, et que cette matière « tend à l'indépendance », le résultat aura une prédisposition ou une tendance accidentelle. Or « tout ce qui est accidentel est contraire à l'Art »⁴¹⁷ donc, selon lui, l'acteur n'est pas un artiste. Les accidents auxquels Craig se réfère sont directement liés aux émotions, que l'acteur utilise comme appui. Celles-ci ont l'avantage de lui permettre d'exercer son art, mais en contrepartie, il peut lui-même se faire dominer par elles ; dans une perspective gurdjiévienne, c'est la *voiture-corps* qui serait dominée par un *cheval-émotion* qui ne suivrait pas les ordres du *cocher-intellect*.

Craig nous renvoie à cette analogie de Gurdjieff sur la voiture hippomobile, où le maître est absent et ne peut pas, par conséquent, donner d'ordres au cocher qui doit guider le cheval. Ce dernier, emporté par son propre désir, se lance dans une course débridée. Le cocher à son tour lutte pour contrôler le cheval, mais finira par se rendre à la puissance de ce dernier. Cet état où l'acteur est dominé et emporté par son émotion devient visible physiquement: le visage de l'acteur, ses gestes et le son de sa voix, sont altérés. Craig nous décrit le moment où l'acteur est dominé par ses émotions :

⁴¹⁴ Denis Bablet, *Eduard Gordon Craig, op. cit.*, p. 135.

⁴¹⁵ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre, op. cit.*, p. 118.

⁴¹⁶ *Idem*, p. 80.

⁴¹⁷ *Ibid.*

« Les membres se refusent à obéir à la pensée dès que l'émotion s'enflamme, alors que la pensée ne cesse d'alimenter le foyer des émotions. Et il en est de l'expression du visage comme des mouvements du corps : la pensée lutte et parvient momentanément à diriger le regard, à modeler les muscles du visage à son gré ; mais soudain la pensée, qui s'était pour un temps rendue maîtresse de l'expression, est balayée par l'émotion, qui s'échauffe au travail de cette même pensée. En un éclair, avant que la pensée proteste, la passion brûlante s'est emparée de l'expression de l'acteur. Elle se nuance, change, la passion la tourmente, la harcèle du front à la bouche de l'acteur; et voilà, entièrement dominé par l'émotion; il s'y abandonne : « Fais de moi ce que tu voudras ! » l'expression de son visage s'égaré de plus en plus - hélas - « rien ne sort de rien ». De même pour la voix. L'émotion la brise, l'enchaîne au complot des sensations contre la pensée. Elle travaille la voix de l'acteur au point qu'il donne l'impression d'émotions en conflit.⁴¹⁸ »

Il ne s'agit pas là, bien entendu, de l'image d'un acteur stanislavskien, qui effectuait un grand travail sur son *esprit-cocher* et comprenait bien les nuances de son parcours et pouvait contrôler son *cheval-émotion*. Au contraire, il s'agit là de malentendus et d'un manque de travail de la part de l'acteur. En effet, Craig avait un grand respect pour Stanislavski lui-même, ainsi que pour les acteurs qui travaillaient avec lui.⁴¹⁹

Même si Craig respectait la vision de Stanislavski, pour qui « le réalisme est le mode d'expression au moyen duquel l'acteur révèle la psychologie de l'auteur »⁴²⁰, il ne partageait pas son point de vue en ce qui concerne la capacité de l'acteur à être véritablement un créateur, et à prolonger l'œuvre de l'auteur par une interprétation réfléchie et créative. En effet, selon Craig, l'acteur se trouve face à une impasse lorsqu'il incarne un personnage dans le théâtre réaliste naturaliste. L'acteur ne peut avoir la compréhension de l'œuvre et être co-créateur d'une œuvre qui est extérieure à lui ; dans la mesure où ce dernier ne peut pas s'éloigner de lui-même, puisqu'il utilise son corps, sa voix,

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 80-81.

⁴¹⁹ À l'occasion du projet de mise en scène de Craig du spectacle "Hamlet" en 1908 avec les acteurs du Théâtre d'Art de Moscou, sur invitation de Stanislavski, ce premier a adressé une lettre à John Semar, à qui il décrit les qualités des acteurs et celles de Stanislavski. Il est intéressant de remarquer que Craig mentionne toujours l'intellect/intelligence comme point de son observation. Il y décrit les acteurs comme « *des gens magnifiques, des admirables acteurs qui travaillent « avec persévérance, un soin minutieux, et toujours cette vive intelligence – l'intelligence russe. [...] Les acteurs russes du Théâtre d'Art à Moscou ont l'air d'éprouver, lorsqu'ils jouent, une joie intellectuelle plus intense que les acteurs d'aucun autre théâtre d'Europe.* » Par rapport à Stanislavski, Craig le définit comme étant *plus intellectuel* et de *nature moins tumultueuse* que l'acteur italien Giovanni Grasso (1873-1930). De Stanislavski il dit qu'« *il a un jeu réaliste, mais sait éviter presque toutes les violences; ses créations sont remarquables de grâce.*» Gordon Craig, *Lettre Ouverte à John Semar*, 1908, première publication in *The Mask*, vol. 1, 1908, p. 222. Publié in *De l'Art du Théâtre*, op. cit., p. 133-135.

⁴²⁰ E. G. Craig, « Lettre Ouverte à John Semar », 1908, première publication in *The Mask*, vol. 1, 1908, p. 222. In *De l'Art du théâtre*, op. cit., p. 134.

ses émotions et même ses pensées, dans un registre trop proche de sa réalité quotidienne, de sa propre réalité. Il ne peut pas avoir de distance en tant que créateur, sa propre personne étant brouillée avec l'œuvre et il tombera fatalement dans l'identification avec le personnage. Cette identification prive l'acteur de discernement, et lui donne une fausse idée de ce qu'il est en train de créer. Selon Craig, l'acteur ne fait pas autre chose que de l'imitation et cela est loin d'être une démarche artistique. En effet, toujours selon Craig, le travail de l'acteur se limite à « copier servilement, photographiquement la réalité », ce qui ne révèle qu'un « pauvre Art et une piètre intelligence »⁴²¹. Au final, l'acteur n'est qu'un imitateur de la réalité qui entretient l'illusion d'être un artiste. Comme nous dit Craig, au lieu de dire que l'acteur est bien entré dans son rôle, il vaut mieux « pouvoir en dire qu'il est tout à fait en dehors »⁴²².

Craig nous expose surtout les faiblesses de l'acteur par rapport à son intellect. Selon lui, ce dernier commet une erreur en croyant que l'émotion engendre l'émotion et en négligeant tout ce qui est lié à la raison, à ce qui « touche le calcul »⁴²³. Dans sa vision de l'Art, Craig, comme d'autres, est convaincu que « dans tout Art il entre une part de calcul et que l'acteur qui la néglige ne sera jamais qu'un acteur incomplet »⁴²⁴. Par « calcul », Craig se réfère à une capacité à prévoir, à comprendre, à anticiper. Or, c'est justement cette qualité unique à l'homme, c'est-à-dire son intelligence, le pouvoir de sa raison, sa volonté liée à un esprit clair qui fait que l'artiste atteint l'expression la plus complète de son talent. Au final, l'acteur doit faire évoluer son tempérament, ouvrir son esprit afin que l'émotion et l'intelligence puissent trouver un équilibre, de sorte que les symboles naîtront naturellement comme des expressions artistiques. Craig certifie ainsi sa pensée à propos de celui qu'il considère comme l'acteur idéal :

« Nous ne parlerons pas de sa nature, qui doit avoir tous les dons. Mais de son intelligence on peut dire que, plus elle sera élevée, plus elle se contrôlera elle-même, reconnaissant le rôle essentiel de cet autre facteur, le sentiment, et plus aussi elle contrôlera ce dernier, sachant combien il gagne à être étroitement surveillé. En fin de compte, pensée et sentiment seront soumis à une si parfaite discipline que leur travail s'accomplira sans violence, sans convulsion, mais dans une harmonie égale et aisée à garder. L'acteur idéal saurait concevoir et nous représenter les symboles parfaits

⁴²¹ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, op. cit., p. 85.

⁴²² *Idem*.

⁴²³ *Ibid.*, p. 46.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 45-46.

*de tout ce qui est dans la nature.*⁴²⁵ »

Dans une perspective delbartienne, nous voyons là que l'acteur, tel qu'il est défini par Craig, doit explorer sa créativité dans des voies qui oscillent entre l'esprit-intelligence et l'âme-émotion, lui-même prônant la primauté de l'intelligence, sans pour autant annuler l'émotion. Mais comment se manifeste concrètement cette créativité ? Il reste encore à mettre en matière ces flux, ces principes, ces symboles. Or, dans une optique delbartienne, ils n'affleureront au monde visible qu'à travers le troisième point du triangle, c'est-à-dire à travers le principe vie-corps. À ce propos, Craig va présenter des propositions paradoxales.

D'abord, considérant que l'acteur n'est préparé ni physiquement, ni émotionnellement, ni intellectuellement à être un artiste, Craig pousse les acteurs à un difficile apprentissage, à une longue initiation qui ne verra ses fruits ni aujourd'hui, ni demain, mais dans un avenir lointain. Il n'essaie pas de créer une méthode, un entraînement pour l'acteur où ce dernier pourrait développer sa Présence et sa conscience corporelle. Cependant, Craig est certainement conscient de l'importance du corps pour un acteur. C'est ainsi qu'il conseille aux acteurs de dédier toute leur vie à l'apprentissage du métier d'acteur. Ils doivent accomplir cet enseignement « loyalement et consciencieusement »⁴²⁶ et doivent abandonner le désir d'être des acteurs consacrés. Selon lui, c'est en évitant de chercher des raccourcis qui d'ailleurs ne mènent nulle part, que l'acteur pourra devenir un véritable artiste de théâtre.

En revanche, Craig déclare que le corps humain est incapable de « servir d'instrument même à l'âme, au sentiment ou à l'intelligence qui l'habitent »⁴²⁷. Ainsi, l'acteur ne peut pas produire d'œuvre d'art, puisque son corps sera toujours imparfait et qu'une œuvre d'art n'accepte pas l'imperfection. Il en déduit que l'acteur ne deviendra jamais un artiste.

À cet effet, Craig publie le plus polémique de ses essais dans la revue *The Mask* : « L'acteur et la Sur-Marionnette »⁴²⁸ en 1908. Cet article ayant fait l'objet de nombreux

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 46-47.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁴²⁸ E. G. Craig, "The Actor and the Über-Marionette", *The Mask*, vol. 1, n° 2, April 1908, pp. 3-51. In E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, op. cit., p. 79-107. Cité par Marc Duvillier, *Gordon Craig's "The Mask" (1908-1929) : Performance éditoriale et démultiplication de l'identité* ; Consolini, Marco ; Thèse de doctorat,

débats et analyses, nous n'allons pas nous y attarder. Pour certains Craig souhaitait remplacer l'acteur par une marionnette sur scène, tant il admirait celle-ci⁴²⁹ et d'une certaine façon, il souhaitait que ses lecteurs fassent cette interprétation⁴³⁰ ; pour d'autres en revanche, Craig utilisait l'image d'une marionnette pour décrire l'acteur « avec le feu en plus, et l'égoïsme en moins »⁴³¹. Cette dernière interprétation synthétise à ses yeux l'acteur idéal, débarrassé de certaines caractéristiques humaines, que Craig méprisait chez l'acteur, entre autres la vanité et la faiblesse du corps en chair et en os, qu'il considérait comme esclave des émotions. Tout comme Craig, Heinrich Von Kleist⁴³² a mis en avant de façon exaltée la marionnette comme forme d'inspiration pour débarrasser le théâtre de l'excès de sentiment et d'une certaine affectation. Selon Marc Duvillier⁴³³, la marionnette, dans le contexte craigien, peut être vue comme un « modèle » pour l'acteur. Il peut et devrait s'en servir, dans la mesure où à travers « certaines de ses qualités » la marionnette aidera l'acteur à se libérer de ses « servitudes »⁴³⁴.

Finalement, selon Denis Bablet, la manière paradoxale et provoquante qu'utilisait Craig pour s'exprimer était une façon pour lui de lutter contre la décadence du théâtre de son époque. Celui-ci usait de tous les moyens pour faire trembler les acteurs, les metteurs-en-scène et le public en les arrachant à leur indolence, « à ce confort qui cache mal le

Université Sorbonne nouvelle-Paris 3 .UFR d'études théâtrales ; s.l : s.n. 2005, p. 494-510.

⁴²⁹ Avant Craig d'autres ont suggéré la possibilité de remplacer l'acteur par une marionnette, ou de faire en sorte que le jeu de l'acteur ressemble à celui d'une marionnette, ou que cette dernière puisse simplement servir comme source d'inspiration, entre autres Heinrich von Kleist (1777-1811), dans « Sur le théâtre des marionnettes » (1810), *Petits Écrits* (Œuvres Complètes T.I), Paris. *Le Promeneur*, 1999, pp 211-218 ; Maurice de Maeterlinck (1862-1949), dans « Théâtre d'androïdes » (1890), un inédit de Maurice Maeterlinck introduction et Notes par Evelyne Capiou-Laureys, *Annals de la Fondation Maeterlinck*, Tome XXIII. 1977 ; Alfred Jarry (1873-1907) dans *Ontogénie*, Œuvres Complètes, Tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972. p 1-171. Cité par Marc Duvillier, *op. cit.* p. 494-510.

⁴³⁰ Selon Denis Bablet, Craig lui-même semble pousser à une telle interprétation depuis des déclarations comme celles qui s'en suivent : « L'acteur disparaîtra ; à sa place nous verrons un personnage inanimé — qui portera, si vous voulez, le nom de surmarionnette jusqu'à ce qu'il ait conquis un nom plus glorieux. » Et puis : « Je crois que le temps viendra où nous pourrons créer des œuvres d'art du Théâtre sans nous servir de la pièce écrite, sans nous servir des acteurs », in E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, *op. cit.*, p. 97 et 77, in Denis Bablet *op. cit.*, p. 133-134.

⁴³¹ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, *op. cit.*, p. 36.

⁴³² Heinrich Von Kleist (1777-1811), poète, dramaturge, romancier allemand. Il a écrit en 1810 *Sur le Théâtre de marionnettes*, traduit de l'allemand par Roger Munier, ed. Traversière, Paris, 1981, 70 p.

⁴³³ Marc Duvillier, français, docteur en études théâtrales à l'université Paris III – Sorbonne Nouvelle, il a consacré sa thèse à la revue: *The Mask* (1908-1929) d'Edward Gordon Craig, sous la direction de Monsieur Georges Banu.

Avec Marion Chénétier-Alev et Didier Plassard, il participe à l'édition critique bilingue des quarante pièces pour marionnettes de Craig, *The Drama for Fools* (Le Théâtre des fous) éditions L'Entretiens/Institut international de la marionnette, mars 2012. Marc est chargé de cours en études théâtrales à l'université Paris III – Sorbonne nouvelle.

⁴³⁴ Marc Duvillier, *op. cit.*, p. 495.

pourrissement de la situation du théâtre »⁴³⁵. Les acteurs qui travaillaient directement avec Craig avaient beaucoup de mal à le comprendre. Par exemple, Stanislavski, qui était à ses côtés à l'occasion de la création de *Hamlet* à Moscou en 1908, témoigne du fait que « les contradictions, un peu déroutantes, empêchaient que l'on comprît toujours bien ses aspirations artistiques fondamentales, et surtout ce qu'il exigeait des acteurs »⁴³⁶. Cependant, Stanislavski était particulièrement enchanté par l'intuition scénique de Craig, par la connaissance qu'il possédait de la scène et de la régie ; et il écoutait attentivement les explications de ce dernier à propos de leurs recherches sur l'« art du mouvement ». Stanislavski « voyait sans difficulté qu'avec le temps il naîtrait de tout cela un certain art nouveau. »⁴³⁷. Évidemment il connaissait bien le discours très controversé de Craig à propos de l'abolition des acteurs sur scène, à cause de l'instabilité de leurs corps changeants et du manque d'une « personnalité marquante et esthétique » car il ne concevait pas, en définitive, la possibilité pour les acteurs d'être « eux-mêmes des œuvres d'art »⁴³⁸. Néanmoins, Stanislavski semblait déchiffrer la profondeur du rêve de ce dernier :

« Il aurait voulu les remplacer par des poupées, des marionnettes qui n'auraient ni routine d'acteur, ni peinture sur le visage ni voix enflée, ni vulgarité d'âme, ni cabotinage : poupées et marionnettes purifieraient l'atmosphère du théâtre, donneraient à l'affaire théâtrale un esprit de sérieux ; la matière morte dont elles seraient faites donnerait à lui, Craig, la possibilité de suggérer cet Acteur avec un grand A qui vivait dans son âme et hantait son imagination et ses rêves. »⁴³⁹

En effet, Stanislavski était simultanément témoin, soit de la réjouissance qu'éprouvait Craig face au don artistique d'un comédien ou d'une comédienne, soit de sa frustration face à leur manque de talent :

« À peine Craig flairait-il ce talent qu'il se transformait, devenait comme un enfant ; dans son enthousiasme débordant, il bondissait de son fauteuil, se précipitait vers la rampe, sa longue crinière de cheveux gris flottant en tous sens. Par contre, devant une absence manifeste de talent, il entrait en fureur et rêvait à nouveau de marionnettes. »⁴⁴⁰

⁴³⁵ Denis Bablet, *Eduard Gordon Craig, op. cit.*, p. 131.

⁴³⁶ Constantin Stanislavski, *Ma Vie dans l'art, op. cit.*, p. 416.

⁴³⁷ *Idem*, p. 415.

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 415-416.

De plus, Craig lui-même écrivit plus tard dans son œuvre *De l'Art du théâtre* qu'il ne souhaitait pas véritablement le remplacement des acteurs par des « bouts de bois »⁴⁴¹. Il y explique que parfois nous utilisons des expressions fortes comme par exemple « Allez au diable! », sans vouloir envoyer quelqu'un en enfer. C'est simplement pour dire « Allez donc tâter un peu du feu de l'enfer, et revenez guéris ! » Pour Craig, il y a là une intimation à se rendre compte et à changer, à éveiller les acteurs à travers la provocation en leur disant « qu'ils devraient s'en aller, qu'ils seraient avantageusement remplacés par des super-marionnettes »⁴⁴².

Évidemment, au début du XXe siècle, Craig savait que le manque de maîtrise corporelle ne pouvait pas être reproché aux acteurs, car il n'existait pas encore de préparation spécifique pour cela. Craig lui-même ne disposait pas des outils nécessaires et ne pouvait donc pas réformer cette faiblesse qu'il décelait chez les acteurs, et qui lui sautait aux yeux... En d'autres termes, il ne pouvait rien faire à la condition corporelle des acteurs. C'est vrai que les recherches de Meyerhold existaient en Russie, la méthode Rythmique d'Émile Jaques-Dalcroze à Genève, celle-ci étant destinée plutôt aux musiciens ; mais en Europe, en dehors de la danse classique, il n'y avait rien de plus que l'aspiration abstraite à voir des acteurs plus compétents corporellement. Même un acteur intelligent, doué d'une très grande imagination et capable de contrôler ses émotions, a lui aussi besoin d'un corps à la hauteur de ses qualités artistiques par ailleurs, pour ne pas tomber dans les mouvements banals ou dans la gaucherie en essayant de bouger au-delà des mouvements quotidiens. Il manquait donc une formation qui pourrait préparer les acteurs comme Craig en rêvait. Des acteurs capables d'utiliser leurs corps avec précision pour créer des symboles si essentiels au monde de l'art, tel qu'il le concevait.

À ce propos, sans avoir lui-même de connaissances pratiques sur le mouvement corporel, Craig écrit sur la nécessité et l'urgence d'une prise de conscience du corps. Il écrit également sur ce manque de conscience du corps dans le travail de l'acteur et sur les résultats catastrophiques que cette inconscience entraîne. Il reconnaît la valeur du mouvement comme étant essentiel à l'art de l'acteur. Mouvement qui se traduit de deux

⁴⁴¹ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, op. cit., p. 95. Tout au début de son article « L'acteur et la Sur-marionnette », dans un appel radical, Craig cite la phrase de la comédienne italienne Eleonora Duse, qui sera toujours connue par sa force d'expression : « *Voici maintenant le témoignage d'une actrice : 'Pour sauver le Théâtre', dit Eleonora Duse, 'il faut le détruire; il faut que tous les acteurs, toutes les actrices meurent de la peste. Par eux l'atmosphère est viciée, l'Art impossible.'* »

⁴⁴² *Idem*, p. 35.

manières « le geste et la danse qui sont la prose et la poésie du mouvement »⁴⁴³. Selon lui, sans la maîtrise corporelle, la pensée de l'acteur sera toujours trahie par la maladresse de son corps. Un corps sans contrôle, noyé par les passions est capable de déformer de belles idées et peut finir par menacer d'étouffer l'intelligence, très chère à Craig, « jusqu'à la bannir de la scène »⁴⁴⁴. Sur ce problème, Craig déclare finalement le besoin qu'il a de voir un équilibre dans le trinôme corps/émotion/intelligence et il arrive à donner au corps/mouvement une place centrale dans cet équilibre. Il se sert d'une analogie avec le « Royaume » comme référence au monde du théâtre, où le Roi représente le point d'équilibre :

« Le Roi, pour l'Artiste, est cette partie ornée de la balance que les artisans faisaient jadis en or, et œuvraient de pierres fines, le fléau délicatement travaillé sans lequel la balance ne pourrait exister, et sur lequel est fixé le regard de celui qui pèse. C'est pourquoi j'ai choisi cette balance comme l'emblème de notre Nouvel Art, car il est basé sur le principe du parfait équilibre, né du mouvement. »⁴⁴⁵

Il est intéressant d'identifier le paradoxe suivant dans la pensée de Craig : d'une part, le corps humain, grâce au mouvement, permet de révéler des choses normalement invisibles au regard ordinaire⁴⁴⁶ mais d'autre part le corps humain se trouve dans l'impossibilité d'atteindre un « état artistique » ou « en fin de compte ce qu'il révèle n'est qu'aveu de faiblesse... ou mensonge.⁴⁴⁷ » Cette dernière constatation traduit ce que Craig observait et ressentait en regardant les acteurs sur scène.

La première vision du corps et du mouvement pressentie par Craig, qui énonce une acception métaphysique du théâtre traduit la sensibilité et l'intérêt de Craig pour les arts anciens tels que l'art égyptien ou les arts primitifs, où il trouve l'essence de l'Art, et dans lesquels il identifie la quête de l'unité perdue, la « divine unité originale, le 'carré parfait', le cercle incomparable de notre nature, (qui) a été violemment rompu par nos passions »⁴⁴⁸.

L'importance qu'il accorde à l'intelligence/imagination⁴⁴⁹ et à l'amour du métier⁴⁵⁰

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, op. cit., p. 30. « Qu'est-ce à dire sinon que Craig fut toujours porté par la

sont clairs dans le discours de Craig et sont compréhensibles, lui-même étant doté d'une grande intelligence et ayant grandi dans le milieu du théâtre. Nous nous interrogerons cependant sur l'origine de son éloge du mouvement l'ayant mené au point de rêver ou d'envisager un *Nouvel Art*, un art généré par le mouvement avec des possibilités immenses, une voie encore inconnue qui appartient aux hommes et aux femmes de l'avenir, que Craig nous dévoile :

« Il est une chose dont l'homme n'a pas encore appris à se rendre maître; une chose dont il ne soupçonne même pas qu'elle est là, toute prête à être abordée avec amour, invisible et cependant toujours présente, magnifique de séduction, et prompte à s'enfuir; une chose qui attend la venue des hommes appropriés, prête à s'enlever avec eux au-dessus du monde terrestre: et ce n'est rien d'autre que le Mouvement. »⁴⁵¹

A la recherche de sources d'inspiration qui ont pu conduire Craig à percevoir ce côté métaphysique du théâtre, et à en formuler les manifestations nous avons trouvé un article de Franco Ruffini⁴⁵² dans lequel il dévoile le « secret » de Gordon Craig.⁴⁵³ Dans cet ouvrage il propose l'hypothèse selon laquelle la pensée et les théories de François Delsarte auraient exercé une influence déterminante sur la pensée de Craig. Franco Ruffini est persuadé que Craig a été exposé à la pensée de Delsarte à travers la lecture d'un exemplaire de l'œuvre de Geneviève Stebbins qui appartenait à Isadora Duncan.⁴⁵⁴

La relation amoureuse qui a existé entre Craig et Isadora est déjà bien connue du public et ne nous intéresse pas sur le plan personnel, mais elle a eu des répercussions sur l'élaboration de la pensée de Craig. Malgré le fait qu'Isadora était une danseuse indépendante et que lui était un homme de théâtre, une forte affinité artistique, et une

double conviction que seule l'Imagination, qui ne saurait se satisfaire des limites de la matérialité théâtrale et de ses contraintes, peut servir de tremplin véritable pour accéder à 'la révélation de l'invisible'. » Monique Borie et Georges Banu, in Préface « L'Horizon du théâtre », p. 30.

⁴⁵⁰ *Idem*, p. 93. « J'aime le théâtre. Quoi qu'on puisse dire contre lui, je l'aime, je l'aime d'amour. Peu m'importent les preuves qui peuvent être fournies pour établir son infériorité, je l'aime. »

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁵² Franco Ruffini, né en Italie en 1939, dramaturge, metteur en scène, professeur, historien et critique de théâtre à l'Università Roma Tre.

⁴⁵³ Franco Ruffini, « Il Delsarte segreto di Gordon Craig », in revue *Teatro e storia : Danza, Dramaturg e Drammi* : 28, Roma, Bulzoni, 2007, p. 57-113.

⁴⁵⁴ Craig ne spécifie ni le titre du livre, ni la date à laquelle il l'aurait consulté dans la chambre d'Isadora. Ruffini est convaincu que cela s'est passé entre 1904-1905 et qu'il s'agit de l'œuvre de Genevieve Stebbins, *Delsarte System of Expression*, New York, Edgar S. Werner, 1902 (1ère édition: 1885), 656 p. En tout cas, Craig parle de cet événement dans son livre *Index to the Story of my Days*, Cambridge University Press, London, New York, 1981, 307 p., dans l'année 1905.

grande admiration réciproque au niveau professionnel les a rapprochés et a nourri leurs échanges. Selon Ruffini, la danse d'Isadora a été une étincelle, ou encore « la flamme qui a allumé un rêve »⁴⁵⁵.

Leur première rencontre a eu lieu à Berlin en 1904 à la Galerie Friedmann et Weber,⁴⁵⁶ à l'occasion d'une présentation d'Isadora, et selon Ferruccio Marotti⁴⁵⁷, après cette rencontre une « incroyable histoire d'amour et d'inspiration »⁴⁵⁸ est née et a duré jusqu'en 1907.

Le pianiste d'Isadora, Victor Seroff, a été témoin du parcours professionnel et personnel de celle-ci pendant plusieurs années. Il écrit dans son livre *The Real Isadora*⁴⁵⁹ qu'à l'époque de la rencontre entre Craig et Duncan, celui-ci était déjà connu pour ses productions révolutionnaires, et reconnu comme un ardent défenseur de l'utilisation du mouvement, de la couleur, et de la liberté d'imagination dans la scénographie⁴⁶⁰. Ce n'est donc pas à partir de la rencontre entre Isadora et Craig que ce dernier s'intéresse à ces sujets, mais la vision d'Isadora sur scène a été la manifestation tangible de ce dont il rêvait. À ce sujet, Edward Craig, le fils de Craig, a écrit dans son œuvre *Gordon Craig, the Story of his Life* que cette rencontre allait marquer pour toujours l'art de Craig. À travers l'art d'Isadora, il a pu découvrir « l'ingrédient final nécessaire à la formule qui allait être la base de toutes ses idées futures pour le théâtre »⁴⁶¹. Selon Marc Duvillier, Craig a pu trouver en Isadora « du nouveau quant au mouvement abstrait que lui-même cherchait encore à comprendre ». Duvillier continue : « Isadora avait découvert quelqu'un capable d'exprimer ce qu'elle pensait et Craig avait trouvé quelqu'un qui possédait une partie du domaine secret qu'il cherchait.⁴⁶² » Leur relation amoureuse permettait aux dons intellectuels de Gordon Craig de s'unir à travers le cœur aux dons corporels d'Isadora. Leur relation, d'une grande complémentarité leur donnait accès à la part d'eux-mêmes qui était la moins

⁴⁵⁵ Franco Ruffini, « Il Delsarte segreto di Gordon Craig », art. cit., p. 72.

⁴⁵⁶ *Idem*.

⁴⁵⁷ Ferruccio Marotti, est un chercheur et professeur italien, il a enseigné à l'Università di Roma I, à l'Università di Bologna I et à l'Università di Roma « La Sapienza ».

⁴⁵⁸ Ferruccio Marotti, *Gordon Craig*, Bologna, Cappelli editore, 1961, p. 73.

⁴⁵⁹ Victor Seroff, *The Real Isabela*, London, Hutchinson, 1972, 442 p.

⁴⁶⁰ *Idem*, p. 73. "Gordon Craig was a stage designer and director already famed for his revolutionary productions. He was a strong advocate of a greater use of movement, color, and a freer use of the designer's imagination."

⁴⁶¹ Edward Craig, *Gordon Craig, the Story of his Life*, Londres, Victor Gollanez, 1968, p. 189. "The final ingredient necessary to the formula that was to be the basis of all his future ideas for the theatre."

⁴⁶² Marc Duvillier, *op. cit.*, p. 63-64.

exprimée.

Nous avons choisi de présenter un large extrait de traduction française de l'œuvre de Gordon Craig *Index to the Story of my Days*. Le texte original est placé en note de bas de page pour garder la force de ses paroles, où Craig décrit avec beaucoup de détails ce qu'il n'oublierait jamais, ce dont il a témoigné et son expérience personnelle par rapport à la première présentation d'Isadora Duncan à laquelle il a assisté. Nous avons également placée la traduction française dans les notes de bas de page :

« C'était dans une simple salle de concert berlinoise et il est peut-être des lecteurs pour se souvenir de ce qu'étaient les podiums des salles de concert en 1904 !

Elle émergea de derrière un rideau qui n'était guère plus haut qu'elle, s'avança jusqu'au pianiste que nous voyons de dos et qui achevait un prélude de Chopin. En cinq ou six pas, elle fut près du piano et se figea dans une immobilité complète comme à l'écoute de l'écho évanescent des derrières notes. Le temps de compter jusqu'à cinq et le chant retenti à nouveau : un second prélude ou une étude. Le musicien joua le morceau jusqu'au bout sans qu'Isadora fit le moindre mouvement. Alors, elle esquissa un pas en arrière – ou de côté. La musique revint à la charge tandis qu'elle évoluait, tantôt la poursuivant, tantôt poursuivie par elle. Elle se déplaçait, sans faire les pirouettes ou les ronds de jambe auxquels une Taglioni, une Fanny Elssler n'auraient pas résisté. Elle parlait sa propre langue, elle n'était l'écho d'aucun maître chorégraphe. Nul n'avait jamais vu quelque chose qui ressemblât à cette exhibition avant elle.

La danse finie, elle retrouva la totale immobilité de début. Elle n'ébaucha pas un salut, pas un sourire. Rien du tout. Et la musique a repris, tandis qu'Isadora s'élançait en courant pour la fuir.

Quand elle eut quitté le plateau, je me suis hâté vers sa loge. Longtemps, je demeurai muet devant elle. Elle comprit parfaitement mon silence : les mots étaient inutiles. Personne d'autre n'est venu. Nous entendions le bruit lointain des applaudissements qui ne cessaient pas. »

Cette forme d'expression était jusqu'alors inconnue d'une grande partie du public et causait des réactions très diverses. Il ne s'agissait pas de danse en tant que telle, mais d'une expression qui naissait de la danse et la dépassait. A la vue de cette production de mouvements, Craig s'est interrogé sur la nature artistique de la performance de Duncan. Le type d'entraînement et le temps nécessaire pour apprendre à se mouvoir comme Isadora⁴⁶³ permettaient-ils d'élever cette manière de danser au statut d'art ?

⁴⁶³ E. G. Craig, *Index to the Story of my Days*, op. cit., p. 263-264.

Pour Franco Ruffini, cette rencontre a été décisive pour Craig. Celui-ci apprécie Isadora à travers trois visions différentes :

- avec les yeux du spectateur, « il a vu un corps humain qui dansait le mouvement ; » ensuite,
- avec les yeux de l'artiste, « il vit un spectacle qui dansait comme un corps humain, » et finalement,
- avec les yeux d'un visionnaire, « il a vu un spectacle qui dansait comme un corps divin. »

Craig ne voyait rien d'autre que le mouvement, mais un mouvement tout à fait autre que le mouvement ordinaire. Il voyait le mouvement divin se reflétant dans un corps, « le mouvement dont Dieu anime la Nature »⁴⁶⁴.

Au mystère que représente l'apparition et le mode d'expression d'Isadora, Craig va recevoir des réponses. Comme nous l'avons vu, il trouve une copie du livre sur le système de François Delsarte dans la chambre d'Isadora et le lui emprunte.⁴⁶⁵ Craig sera alors convaincu que « Delsarte l'avait aidé à travers son livre »⁴⁶⁶. Il savait aussi que beaucoup d'autres s'étaient rapprochés du travail de Delsarte, qui ont étudié ce livre mais que peu nombreux étaient ceux qui aperçu les moindres secrets dans ses pages.⁴⁶⁷ Après avoir lu le *Delsarte System*, Craig mesurait l'influence qu'avait eue Delsarte sur Isadora Duncan, même si cette dernière affirmait que sa formation était le résultat d'un processus autodidacte, ce dont Craig ne doutait pas. Mais en la voyant, il parvenait à voir ce que lui-même avait lu. Pour Craig, Isadora était un génie, et il l'estimait autant qu'il s'estimait lui-même.

D'après Ruffini, quelques mois après cette lecture, Craig commence à écrire son livre *De l'Art du Théâtre*⁴⁶⁸, et c'est là le premier signe nous permettant de mesurer à quel

⁴⁶⁴ Franco Ruffini, « Il Delsarte segreto di Gordon Craig », art. cit., p. 105. « ... con gli occhi dello spettatore, vide un corpo umano che danzava il movimento... » attraverso gli occhi dell'artista, vide uno spettacolo che danzava come un corpo umano... » attraverso gli occhi del visionario, vide uno spettacolo che danzava come un corpo divino. » « ... il movimento con il quale Dio anima la Natura. »

⁴⁶⁵ E. G. Craig, *Index to the Story of my Days*, op. cit., p. 264. « I found a copy in her room when I was looking for a trunkful of books I had lent her. I didn't find the trunkful, so I took this one. »

⁴⁶⁶ *Idem*, p. 264. Cité également par Franco Ruffini, « Il Delsarte segreto di Gordon Craig », art. cit., p. 95-96.

⁴⁶⁷ *Idem*.

⁴⁶⁸ Plus tard, nous avons trouvé un article de Patrick Le Bœuf intitulé : « Tu sais toutes ces choses, dis-tu –

point cette découverte fut une révélation. Cependant, la seule référence où Craig fait mention de Delsarte se trouve dans une autre œuvre: *Le Théâtre en marche*⁴⁶⁹ dans lequel il adresse des remerciements à Delsarte ainsi qu'à d'autres auteurs dont il cite conjointement les noms, dans *Towards a New Theatre*⁴⁷⁰.

Même si Craig ne donne pas d'indications sur ce qu'il a lu sur Delsarte, nous avons la preuve qu'il était au courant de la théorie de ce dernier et qu'il déplorait son utilisation à des fins superficielles et commerciales. Inévitablement, Delsarte a eu des épigones (de faux successeurs qui détournent le travail profond d'un maître) et des « successeurs » qui n'ont jamais eu de contact direct avec lui et qui, à travers des livres publiés par ses élèves, ont interprété avec plus ou moins de pertinence son système. Ces interprétations de première ou de seconde main du travail de Delsarte ont causé des malentendus, des déformations et des préjugés, et plus tristement, la dépréciation de son travail.

Certes, de son côté, Isadora Duncan n'a jamais revendiqué de filiation artistique avec Delsarte, mais certains la considèrent comme une véritable disciple de celui-ci et pour Craig, cela ne fit aucun doute lorsqu'il la vit danser.⁴⁷¹ Selon lui, « l'empreinte de Delsarte était dans le mouvement d'Isadora ; les lois universelles de la nature et de Dieu guidaient sa danse », qui était le fruit d'un travail rigoureux obtenu grâce au talent et à la

Gordon Craig, Isadora Duncan et l'enseignement de François Delsarte », paru dans la *Revue d'histoire du théâtre*, N° 251, 2011-III, Paris, Société d'histoire du théâtre, p. 243-256.

Dans cet article Patrick Le Bœuf déclare que : « La thèse de Franco Ruffini a l'immense mérite de mettre en lumière une parenté spirituelle entre Delsarte et Craig [...] il y a dans le fonds Craig de la Bibliothèque nationale de France un document qui est de nature à la fois à confirmer la thèse de Ruffini dans ses grandes lignes, et à la nuancer considérablement dans les détails ». Le Bœuf se réfère à l'œuvre de Stebbins, *Delsarte System of Expression* dans laquelle on peut lire des annotations qui sont sans doute écrites de la main de Craig et on y lit également sa signature. Le Bœuf déclare également qu'à la page 115 se trouve une annotation tracée par une autre main « from here to 135 » et, même s'il s'agit d'une phrase très courte, il est possible de voir des similitudes entre la graphie des lettres *f*, *r*, et *o*, qui sont en tous points comparables au tracé d'Isadora. Le Bœuf déclare : « Franco Ruffini a donc raison d'affirmer que Craig a lu attentivement la conférence de François Delsarte de 1865 ».

Cependant, Le Bœuf conteste l'affirmation de Ruffini que Craig a lu ce livre avant la publication de son propre œuvre « De L'Art du Théâtre », car l'intérieur du livre de Stebbins Craig porte la mention « 1911. Paris ».

propre œuvre « De L'Art du Théâtre », car à l'intérieur du livre de Stebbins Craig écrit « 1911. Paris ».

⁴⁶⁹ E. G. Craig, *Le Théâtre en marche*, Paris, Gallimard, 1964, p. 90-91.

Il s'agit d'une critique aux « hommes d'affaires, » ceux qui « souhaitent gagner de l'argent grâce au théâtre » : « De même, les enthousiastes de Russie, d'Allemagne, du Danemark, de Suisse, de France, et d'Angleterre qui étudient la théorie de Delsarte, se font des membres beaux et souples et donnent des spectacles de danse aussi sucrés que des bonbons, ne font, eux aussi que le jeu des impresarii. Il est bien certain, en tout cas, qu'ils ne contribuent en rien à la renaissance du théâtre. »

⁴⁷⁰ E. G. Craig, *Towards a New Theatre; Forty Designs for Stage Scenes*, South Caroline, Nabu Press, 2010, p. xi.

⁴⁷¹ Franco Ruffini, « Il Delsarte segreto di Gordon Craig », art. cit., p. 90.

persévérance de celle-ci.⁴⁷²

D'un côté, Delsarte a imprégné l'expression corporelle d'Isadora Duncan, et chez Craig, c'est sa pensée et son écriture qu'il a influencées. Craig exprime l'idée que l'essence du théâtre se trouve dans le mouvement et l'amour, et que tous deux permettent son Unité. L'influence de Delsarte a donc modelé et permis à Craig d'élaborer une conception théâtrale concrète dans laquelle le mouvement a une place prépondérante.

2.3.1 Des héritages confidentiels

Selon Craig, l'art doit être « l'antithèse du Chaos »⁴⁷³ et ne permet en aucun cas le moindre accident. Il s'exprime clairement sur la nécessité de parvenir à l'Unité dans *De l'Art du théâtre*, en rappelant qu'elle est la seule issue pour s'approcher d'une qualité artistique, et en affirmant que « sans elle nous retombons dans le chaos »⁴⁷⁴. Il craint donc que le manque d'unité de l'homme finisse par provoquer le Chaos qui « n'est autre chose qu'une avalanche d'accidents »⁴⁷⁵ et qu'elle soit un obstacle à ce qu'il puisse lui-même espérer être une œuvre d'art... C'est ainsi que Craig examine d'autres arts, et y décèle l'exigence d'une « pensée unique » fondamentale afin de diriger la création d'une œuvre d'art⁴⁷⁶.

Craig a probablement constaté que le système delsartien était à l'opposé du chaos, car l'analyse que ce dernier faisait de l'homme était à la fois artistique, scientifique et spirituelle. Il a étudié ses hypothèses sous forme pratique jusqu'à l'obtention de résultats concrets.

Chez Delsarte la rigueur du travail de l'acteur était toujours associée à l'ouverture de nouvelles possibilités. La trinité était le « criterium infallible »⁴⁷⁷, son guide dans les « sciences d'application dont elle [était] à la fois la lumière et l'énigme »⁴⁷⁸. Delsarte cherchait des lois pour exprimer une passion avec le « geste adéquat, l'attitude adéquate,

⁴⁷² *Idem*, p. 8.

⁴⁷³ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁷⁴ *Idem*, p. 109.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁷⁸ *Idem*, p. 28.

l'expression adéquate du visage, en bref, la juste et puissante représentation physique d'une pensée passionnée »⁴⁷⁹. Son objet d'étude était l'homme, dont le corps harmonieux devait présenter de parfaites connexions et causalités, puisque une pensée engendre un mouvement, qui à son tour provoque une émotion, qui produit une pensée, qui à son tour cause une autre émotion, qui va déclencher une autre pensée, et ainsi de suite...

Selon son élève américain James Steele MacKaye, « Delsarte prend le matériau brut et porte à son plus haut développement ses pouvoirs intellectuels, émotionnels et matériels »⁴⁸⁰. Delsarte se tient par conséquent, loin d'un travail chaotique ; bien au contraire, il étudie minutieusement toutes les parties de « l'objet de l'art », i.e. de l'homme, avec l'absolue conviction de la nécessité d'une l'harmonie de toutes ses parties. Ainsi, les lois de son système s'appliquaient naturellement aux manifestations de toutes les parties du corps ou de l'« instrument », comme il préférait l'appeler. Selon lui, ces lois de l'expression devaient devenir graduellement « intelligibles, pénétrer[er] peu à peu [...] votre nature vitale et ainsi une manifestation de l'émotion, scientifique et absolument juste, deviendra[it] spontanée »⁴⁸¹.

Si Craig, d'une part, est conscient de la nécessité absolue de l'équilibre entre les trois principaux éléments de l'homme/acteur⁴⁸², à savoir le corps, l'émotion et la pensée – éléments profondément étudiés par Delsarte – ce premier avait trop de méfiance à l'égard de l'être humain, pour pouvoir être employé comme « matière théâtrale »⁴⁸³. Selon Franco Ruffini, Craig avait été acteur et connaissait les faiblesses des êtres humains qui s'adonnent à cet art. Cependant il aimait le théâtre et c'est là qu'il va diriger son regard. Il va donc considérer le spectacle comme un « grand corps composé de trois corps partiels ». Il va transposer la trinité delsartienne *vie-âme-esprit* ou *sensation-sentiment-pensée* à la scène théâtrale, ce pour parvenir à la trinité : *acteur-mouvement-drame/texte*⁴⁸⁴.

La trinité delsartienne appliquée au mouvement comprenait ces trois éléments : la statique, la dynamique et la sémiotique⁴⁸⁵ qui correspondent au trinôme *vie-âme-esprit*, Ruffini remarque que Craig fait une création analogue de ce trinôme, qui deviendra :

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁸⁰ James Steele MacKaye, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, op. cit., p. 31.

⁴⁸¹ *Idem*, p. 30.

⁴⁸² E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, op. cit., p. 80.

⁴⁸³ *Idem*.

⁴⁸⁴ Franco Ruffini, « Il Delsarte segreto di Gordon Craig », art. cit., p. 74.

⁴⁸⁵ François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, op. cit., p. 129.

*décor-mouvement-voix*⁴⁸⁶.

Ruffini déclare à ce propos qu'à la lecture de Delsarte et de son organisation trinitaire, pour Craig : « Tout est devenu clair. La scène n'est pas le décor ; l'acteur et le texte dramatique sont les organismes partiels de l'organisme spectacle. Une fois purifié, le mouvement y jaillit et devient mouvement divin: [chaque élément devient] respectivement Scène, Action, Voix. Le spectacle devient l'Art du Théâtre.⁴⁸⁷ »

Craig fait donc la division trinitaire du spectacle théâtral où la présence de l'acteur sera aussi importante que celle du décor et celle du texte dramatique, pour parvenir à l'unité de l'Art du théâtre.

L'acteur ne sera pas important en tant que personne humaine, mais en tant que pur mouvement puisque le geste « est l'âme du jeu »⁴⁸⁸. Le décor ne sera plus une imitation de la réalité, mais sera remplacé par des décors mobiles, incluant la lumière et les costumes, dont les lignes et les couleurs « sont l'existence même du décor »⁴⁸⁹. Et le texte dramatique sera, selon lui, « le corps de la pièce ».

En un mot, c'est bien le mouvement, présent entre toutes ces parties, dont le rythme « est l'essence de la danse »⁴⁹⁰ et l'origine du théâtre, qui permettra finalement la naissance de l'Art du Théâtre. Mais pour cela il faut une seule pensée pour orchestrer l'harmonie des instruments, pensée qui sera celle du « régisseur. »

Ce que Delsarte cherchait chez l'homme, en d'autres mots l'unité de sa trinité, Craig s'en est inspiré et l'a transposé sur la scène. Du point de vue du théâtre en tant que spectacle, la proposition trinitaire de Craig était révolutionnaire. Cependant, du point de

⁴⁸⁶ *Idem*, p. 75. Voici le texte à ce que Ruffini s'en réfère : « voici de quels éléments l'artiste du théâtre futur composera ses chefs-d'œuvre : avec le mouvement, le décor, la voix. N'est-ce pas tout simple?

J'entends par mouvement, le geste et la danse qui sont la prose et la poésie du mouvement.

J'entends par décor, tout ce que l'on voit, aussi bien les costumes, les éclairages, que les décors proprement dits.

J'entends par voix, les paroles dites ou chantées en opposition aux paroles écrites; car les paroles écrites pour être lues et celles écrites pour être parlées sont de deux ordres entièrement distincts.

⁴⁸⁷ *Idem*. « Tutto gli divenne chiaro. La Scena non è l'Apparato scenico, Attore e Dramma sono gli organismi parziali dell'organismo spettacolo. Una volta adeguatamente purificati, il movimento che vi fluisce diventa divino movimento : rispettivamente Scena, Azione, Voce. Lo spettacolo diventa Arte del Teatro. »

⁴⁸⁸ E. G. Craig, *De l'Art du Théâtre, op. cit.*, p. 138. « L'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse ; il est formé des éléments qui les composent : du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor; du rythme qui est l'essence de la danse. »

⁴⁸⁹ *Idem*.

⁴⁹⁰ *Ibid*.

vue de l'acteur, la proposition était plus difficile à comprendre et à saisir à cause du manque de balises et de propositions claires sur le travail à suivre. Mais parvenir à cette trinité chez l'acteur n'est pas, bien entendu, le but principal de Craig, même s'il était conscient du besoin de développer des techniques permettant de créer un entraînement personnel de l'acteur. Malheureusement, ses indications sur le sujet, même pleines de belles visions, sont souvent confuses ou paradoxales.

2.3.2 De la nécessité d'un entraînement régulier et méthodique chez l'acteur

Se référant au développement artistique de l'acteur, Delsarte défendait toujours un travail technique et régulier sans que ce travail ne coupe l'acteur de la vie et de la création artistique. Malgré la rigueur de son système, Delsarte faisait un grand effort pour attirer l'attention sur le fait de ne pas tomber dans une interprétation légère et erronée de son enseignement. Il ne voulait en aucun cas que l'on se borne à utiliser son travail de manière simplement formelle. Voici un autre témoignage de MacKaye :

« Un survol cursif de ce sujet pourrait induire certains esprits à croire que l'art dramatique, sous l'influence d'un tel système, pourrait devenir artificiel. Cette opinion est largement superficielle. Imaginer qu'une profonde connaissance de la nature humaine et des lois qui gouvernent ses manifestations puisse desservir l'art ou l'artiste, est aussi absurde que de supposer que la science de base, qui est purement mathématique et technique, puisse être préjudiciable au génie musical. Il est vrai que la simple connaissance des lois de l'harmonie en musique ne transforme pas en Beethoven un simple homme d'affaires, mais cette connaissance est primordiale pour révéler le génie de Beethoven. »⁴⁹¹

Ainsi comme Delsarte, Craig affirme la nécessité d'un travail long et méthodique⁴⁹² de l'acteur et déclare que même si ce dernier a déjà appris certaines choses, il ignore encore que le « naturel bouillonnant, et tout cet acquis instinctif doubleraient, tripleraient ses moyens, s'ils étaient guidés par une méthode scientifique, par un Art »⁴⁹³.

Craig parle à plusieurs reprises du manque de lois dans l'art du théâtre, lois qui, à son avis, doivent être découvertes et publiées. Néanmoins, il ne porte pas d'espoir en

⁴⁹¹ James Steele MacKaye in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, op. cit., p. 30.

⁴⁹² E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, op. cit., p. 80.

⁴⁹³ *Idem*, p. 45.

l'homme qu'il considère comme « égoïste et vain », ce qui explique que « les lois de l'Art du théâtre ne sont pas encore écrites »⁴⁹⁴. Et voici qu'il atteste la nécessité et l'émergence des lois dont il se dit le découvreur :

« Cette découverte ne peut pas entraîner de déceptions. Et si tous nous errons, mais que surgisse un nouveau venu qui voie plus clair que nous, qui de nous pourrait lui opposer un démenti? Le pis c'est qu'aucun de nous ne désire découvrir ces lois générales, chacun ne songe qu'à faire triompher ses idées personnelles bonnes ou mauvaises, ou gagner de l'argent. Une grande vanité, un égoïsme mesquin enchaînent nos paroles et nos pensées. Ce qui manque à l'Art du Théâtre, c'est une forme définie. Elle est flottante, variable, elle n'est point fixée jusqu'ici. (...) Où la forme fait défaut, il ne peut y avoir de beauté en art. Comment arriver à cette forme? En suivant progressivement les lois de l'Art. Et ces lois? Je suis à leur recherche et je crois en découvrir quelques-unes.⁴⁹⁵ »

Dans l'œuvre de l'américaine Genevieve Stebbins, *Delsarte System of Expression*, nous trouvons des chapitres spécifiques sur ce que Delsarte appelait des *lois*. Selon l'une de ses anciennes élèves, Angélique Arnaud, dont l'œuvre a été traduite en anglais et ajoutée à cette édition américaine, elle comprenait les *lois* comme étant les forces qui contiennent en elles-mêmes les raisons, pour nous inconnues, d'une puissance et d'une permanence qui sont immuables. Delsarte s'exprimait alors sur les lois des gestes « priorité, rétroaction, l'opposition des agents, unité, stabilité et rythme » ; les lois de l'esthétique ; les lois empruntées aux arts suivants : l'art dramatique, l'art lyrique, l'art oratoire ; les lois de l'architecture ; les lois de la peinture ; les lois de la sculpture⁴⁹⁶.

Au-delà de l'acteur même, et dans sa vision d'unité, Delsarte réfléchissait aussi sur les « lois qui concernent le centre scénique, » les déplacements de l'acteur sur scène, les angles à décrire dans leurs marches par rapport au centre de la scène et « par rapport à l'interlocuteur, » ainsi que toutes les possibilités corporelles comme par exemple les oppositions, selon « la puissance du caractère à produire. »⁴⁹⁷ Craig pousse plus avant cette conception du spectacle avancée par Delsarte, dans un essai écrit pour « les artistes

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁹⁶ Genevieve Stebbins, *Delsarte System of Oratory. The Complete Work of L'Abbe Delaumosne*. Selon Angélique Arnaud, « les lois sont des forces contenant en elles-mêmes les raisons, qui nous sont inconnues, d'un pouvoir et d'une permanence qui sont inchangeantes » p. 209

⁴⁹⁷ François Delsarte, lettre à MacKaye, 1870, fonds MacKaye (Special Collections, Baker Library, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, USA), in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 12.

du théâtre de l'avenir ». Il y pose l'importance du mouvement des acteurs sur scène en vue de « rendre les passions et les pensées des foules », et afin d'aider « l'acteur à exprimer les sentiments et les idées propres au personnage qu'il interprète »⁴⁹⁸. Craig déclarait alors qu'à travers un « commun idéal et le même code de lois, on pourrait atteindre à une certaine unité, une harmonie ». Et il mentionne en définitive que sans ces lois « toute tentative restera inutile »⁴⁹⁹.

Pour Delsarte l'acteur doit trouver une façon personnelle de s'exprimer à travers le corps et la voix. Craig voulait que l'acteur arrive à s'exprimer au travers de gestes symboliques qui puissent naître d'une harmonie intérieure. Ainsi, Delsarte et Craig se rejoignent sur un point: un rejet du réalisme dans l'art. Delsarte considérait le réalisme comme une technique « desséché[e], momifié[e] »⁵⁰⁰, et il était horrifié par les créations réalistes où, selon lui, la vraie nature de l'art n'était pas présente, et qu'il appelait « Stylomanie »⁵⁰¹. Il évoque le caractère essentiel et subjectif de l'art, « sa forme intense et organique, la constitution de ses puissances, leur genèse, leur prédominance successive, et leur égalité d'équilibre », comme les éléments vitaux sans lesquels l'esthétique n'est pas possible⁵⁰². Craig, à son tour, fait des observations similaires à celles de Delsarte ; il voit d'abord le réalisme comme une « copie grossière de la vie »⁵⁰³ et ensuite, considérant le théâtre comme un art avant tout visuel, il qualifie le réalisme de « mode d'expression grossier, bon pour les aveugles »⁵⁰⁴. Il abhorrait deux aspects caractéristiques de l'art de son époque, d'abord sa « vitalité » mais aussi son « affectation. » Par affectation il entendait à la fois « l'imitation de l'ancien et le goût du jour, ce qu'on nomme aujourd'hui si justement 'le dernier cri' »⁵⁰⁵.

Delsarte souhaitait que l'artiste se trouve à un très haut niveau et déclarait que celui-ci devait se mettre au service de l'art en tant que purificateur de la vie et non comme un instrument des plaisirs éphémères ; il devait revêtir de beauté ce qu'il touchait et apporter la lumière à l'intelligence ; et surtout, il avait l'obligation de s'élever lui-même du

⁴⁹⁸ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, op. cit., p. 58. Première publication in *The Mask*, vol. I, 1908, n° I, p. 3-5 et n° 3-4, p. 57-67.

⁴⁹⁹ *Idem*, p. 117.

⁵⁰⁰ François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, op. cit., p. 223.

⁵⁰¹ *Idem*, p. 216.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 217.

⁵⁰³ Edward Gordon Craig, *De l'Art du théâtre*, op. cit., p. 102.

⁵⁰⁴ *Idem*, p. 220.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 163.

plan ordinaire et donc s'éloigner des émotions désordonnées, pour finalement élever ceux qui s'intéressent à lui en ne « les intéress[ant] que par la vérité ». L'artiste devait donc, selon lui « embellir ce qu'il touche et n'émouvoir que par la vue du Beau »⁵⁰⁶.

Craig se lie à Delsarte quand il déclare lui aussi :

« La vitalité d'un art dépend de ses artistes, de leur disposition à travailler sous les lois qui ont régi leur art depuis les origines. Non point des lois élaborées par des comités, et pour se conformer à telle ou telle période, mais des commandements, non formulés, nulle part inscrits, mais conformes à cette noble loi de l'équilibre qui est au cœur de la Beauté parfaite, et d'où jaillit la liberté, cette liberté que nous attendons, que nous espérons, et qui est l'âme même de la Vérité. Se diriger sans cesse vers cette vérité, c'est le but des artistes, et ceux du théâtre ne doivent pas être les derniers à y tendre. »⁵⁰⁷

Craig parlait de la haute qualité spirituelle que devait atteindre l'artiste, mais il n'indiquait pas les voies qu'il devait emprunter, peut-être parce que lui-même ne les connaissait pas ; mais ce qui est certain, c'est qu'il avait été touché par des expériences profondes où la vérité s'était révélée à son être. À travers Isadora Duncan, pour qui le corps n'était pas un masque qui recouvre la vérité, mais plutôt le moyen capable de « donner une expression à [sa] musique divine »⁵⁰⁸, avec une « puissance extraordinaire » - il a vu et ressenti cette vérité.

Même si Craig ne se référait jamais explicitement à Delsarte, il a essayé d'en parler et de l'évoquer à travers des périphrases poétiques:

« Les maîtres sages et mesurés, forts des lois qu'ils avaient juré d'observer toujours, les maîtres aux noms pour la plupart inconnus, admirable dynastie qui créa les dieux d'Orient et d'Occident, gardiens des époques héroïques, tous tendirent leur pensée vers l'Au-delà, cherchèrent des visions et des sons dans cette région heureuse et calme, afin de rendre dans la forme d'une statue, dans la cadence d'un poème, cette sérénité un instant entrevue compensatrice du trouble et de l'agitation d'ici-bas. »⁵⁰⁹

Chez Delsarte, la recherche de la vérité est l'une des principales raisons qui justifie la recherche des lois de l'Art. Cette même quête sous-tend son souhait d'accompagner

⁵⁰⁶ François Delsarte, in Alain Porte, in *François Delsarte, une anthologie*, op. cit., p. 185.

⁵⁰⁷ E. G. Craig, *Le Théâtre en marche*, op. cit., p. 163.

⁵⁰⁸ Isadora Duncan, *Ma Vie*, Paris, Gallimard, 1932, p. 156.

⁵⁰⁹ E. G. Craig, *De l'art du théâtre*, op. cit., p. 99-100.

l'homme dans l'ascension devant le mener jusqu'à la qualité d'artiste. Il a toujours mené une recherche approfondie pour explorer les lois de l'Art à grande échelle, afin de surpasser la logique ordinaire de la raison humaine. Malgré la qualité mouvante du matériel humain, il est parvenu à s'approcher et à articuler une réalité immuable où se trouve l'axe de la vérité. Mais, l'exigence faite à ceux qui voulaient se donner à cette investigation initiatique était l'éloignement des traits de caractère humain, dont nous parle Craig, à savoir l'égoïsme et la vanité. Selon MacKaye, Delsarte « cherche à faire d'un acteur un artiste, il cherche à le rendre apte à s'affranchir de sa propre personnalité »⁵¹⁰ et sera artiste celui qui pourra reconstruire les anciennes liaisons perdues (avec l'immuable ou le divin). Delsarte atteste alors que l'art sera une seconde nature⁵¹¹ de l'homme, mais l'artiste doit « abolir l'identité psychologique du petit créateur pour laisser place au champ total de la Création »⁵¹².

Craig rejoint à nouveau Delsarte quand celui-ci se prononce sur les difficultés qui rencontre l'artiste de rester fidèle à la voie qu'il a choisie, et de la nécessité de sortir de son égoïsme personnel en vue de se donner à la création artistique :

« Nous avons ce que nous voulons; la chose essentielle, c'est la sincérité, la pureté d'intention, c'est la constance, c'est le pouvoir de ne point changer d'idée... et c'est le moyen de sacrifier un peu de notre moi, à un égoïsme créateur, qui croit que la chose est plus grande que l'homme... l'œuvre d'art plus grande que l'interprète. »⁵¹³

L'homme, selon Delsarte, doit se considérer comme objet d'art, pour s'étudier lui-même à travers la connaissance des « lois de l'expression dramatique » aux niveaux corporel ou gestuel, émotionnel ou moral et intellectuel. Les lois de l'art sont conçues dans le but de se rapprocher et de révéler de hautes qualités humaines, qui sont en fait très proches de qualités que l'on pourrait qualifier de divines, telles que « la grâce, la vérité et la pureté »⁵¹⁴ afin qu'elles puissent jaillir dans les créations à travers l'homme, mais jamais à travers l'homme ordinaire, toujours à travers l'homme artiste.

⁵¹⁰ James Steele MacKaye, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 30.

⁵¹¹ « Ainsi l'art devient-il une seconde nature, et l'âme connaît-elle alors sa plus libre et plus pleine expression. François Delsarte cité par Alain Porte in *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 31.

⁵¹² François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 29.

⁵¹³ E. G. Craig, *Le Théâtre en marche, op. cit.*, p. 230.

⁵¹⁴ James Steele MacKaye, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 31.

Gordon Craig déclarait ne pas croire « au pouvoir personnel de l'homme, mais à son pouvoir impersonnel »⁵¹⁵ et il place l'impersonnel, qui est selon lui ce qu'il y a de meilleur en l'homme, avant ce qui est personnel, même si le personnel semble être ce qui façonne son identité. Et ainsi, comme Delsarte qui parle d'une « seconde nature », Craig se réfère aux civilisations anciennes où l'on trouvait des hommes libres des tourments et émancipés du désir de mettre en avant leurs personnalités ; des grands maîtres, des « sages animés d'une sainte patience, heureux de conformer leurs pensées et leurs gestes à la loi, au service des simples vérités »⁵¹⁶. Craig arrive alors à cette réflexion : « nous nous rendrons compte qu'en perdant notre personnalité, nous acquérons, nous sommes environnés d'une force nouvelle, distincte de toute autre, supérieure à toute autre.⁵¹⁷ »

L'Héritage secret

« S'il vous plaît, dites-moi quel est le mot le plus emphatique et le plus significatif ici » dit Delsarte.

Puis Delsarte se leva, et prenant un ton calme, modeste mais triomphant dit : « le mot significatif et emphatique est le seul qui vous ait échappé. Il s'agit de la conjonction « et » dont le sens elliptique nous laisse dans l'appréhension de ce qui va advenir. »⁵¹⁸ François Delsarte

« Le mot d'« Aujourd'hui » est fort beau, celui de « Demain » l'est aussi, et celui de l'« Avenir » est divin – mais le mot qui les enchaîne l'un à l'autre et les harmonise, est plus que tous parfait : c'est le mot « Et ». Car c'est le mot qui comprend – accroît unit et harmonise toutes choses.⁵¹⁹ » Gordon Craig

Certes, Gordon Craig a proposé l'élimination de l'humain sur la scène, considérant que l'homme ne pourrait jamais accéder au niveau requis pour occuper cet espace. Il a abasourdi et émerveillé à la fois avec ses idées paradoxales et ses métaphores. Mais parallèlement à sa profonde désillusion à l'égard du théâtre ordinaire, ou tel qu'il était couramment pratiqué à son époque, et bien sûr des acteurs qui y collaborent, Craig exprime le souhait et la possibilité d'une voie métaphysique, où la révélation du divin serait atteinte. Comme nous l'avons vu tout au long de cette étude, quiconque se penche

⁵¹⁵ E. G. Craig, *De l'art du théâtre*, op. cit., p. 74.

⁵¹⁶ *Idem*, p. 100.

⁵¹⁷ *Idem*, p. 74. Note de bas de page, spécifique à l'édition française.

⁵¹⁸ François Delsarte, cité par L'Abbe Delaumosne, *The Delsarte System*, traduit par Frances A. Shaw, op. cit., p. XIX.

⁵¹⁹ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, op. cit., p. 77-78.

sur les écrits de François Delsarte décèle naturellement une parenté entre leurs pensées. Craig s'est en effet inspiré des écrits de Delsarte pour parvenir à une telle intuition. On peut avancer que les autres « chemins » qui auraient pu permettre à Craig de parvenir à une telle pensée ne lui étaient pas familiers ou accessibles: lui-même n'était pas croyant et n'avait pas un Dieu ou plusieurs Dieux vers lesquels diriger sa foi ; et il n'avait pas de pratique physique ou corporelle particulière qui eut pu lui permettre de proposer un chemin pour arriver à une révélation du divin à travers le mouvement.

Ainsi, les associations entre les écrits de Gordon Craig et de François Delsarte, ainsi que la lecture des sources de ceux qui ont écrit sur leurs travaux, nous ont permis d'identifier de nombreuses convergences dans leurs discours sur le travail de l'acteur. Ce rapprochement nous paraît important parce que d'une part, Delsarte a laissé un système de travail fondé sur des recherches pratiques appuyées sur une forte inspiration spirituelle et métaphysique. D'autre part, la pensée de Craig dans laquelle transparait une conception métaphysique du théâtre est cependant toujours teintée de paradoxe, puisque que Craig n'a pas le même engagement spirituel que Delsarte.

En somme, à travers les écrits de et sur Delsarte, il nous est possible d'avoir une compréhension plus précise et plus claire des écrits de Craig, car la pensée de Delsarte a imprégné celle de Craig, bien que leurs positions soient souvent divergentes.

En effet, il est pertinent de remarquer que Delsarte croyait que l'homme pouvait accéder à une connexion avec le divin afin de devenir artiste, alors que Craig n'avait aucune foi en l'homme.

La notion d'Unité de l'homme, comme point essentiel lui permettant de s'approcher de l'Art et d'accéder à sa condition d'artiste apparaît comme un axe important de la pensée et de la pratique de Delsarte ; elle apparaît également dans le discours de Craig. L'unité, chez Craig comme chez Delsarte, a été perdue par l'homme et entraîne son incapacité à être créatif, et cet état n'a malheureusement pas évolué. La cause de la perte de cette unité est liée à la même image mythique platonicienne tant dans le discours de Delsarte que dans celui de Craig. Ce dernier se réfère à la « divine unité originale »⁵²⁰ qui a

⁵²⁰ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, op. cit., p. 73. « La divine unité originale, le 'carré parfait', le cercle incomparable de notre nature, a été violemment rompu par nos passions et nous ne pouvons plus aujourd'hui, comptant sur notre instinct, tracer spontanément de carré ou de cercle parfaits. (...) M'est avis qu'il ne faut pas oublier que nous venons après la Chute, et non pas à l'âge qui l'a précédée. Je vois, pour mon compte, un

été brutalement brisée. Craig nous renvoie explicitement à la parabole de la Chute⁵²¹, où l'homme est le résultat de la division de l'harmonieux « attelage ailé céleste ». Avant sa chute, cet attelage avait la faculté de s'envoler, mais après sa division, à l'origine de l'incarnation de l'homme dans un corps, elle perd ses pouvoirs et condamne celui-ci à ne pouvoir réaliser que des mouvements ordinaires. Ainsi, comme nous l'avons déjà exposé, Craig conçoit le paradoxe d'un mouvement qui serait révélateur de l'invisible, mais contrairement aux intuitions de Delsarte ; Craig avance qu'un tel mouvement ne peut être réalisé à travers l'homme, et ce à cause de son manque d'harmonie.

Delsarte utilisait également cette allégorie⁵²² pour illustrer la division de l'homme. Il prolonge la métaphore en faisant de la division à l'intérieur de l'homme celle qui va empêcher son âme d'avoir une connexion avec le divin. Cette césure causera l'impossibilité du corps à avoir des satisfactions saines et généreuses, qui trouvent normalement leurs sources dans le centre de l'âme ; à condition bien entendu que celle-ci soit encore liée aux qualités divines. C'est pourquoi l'homme ici-bas ne peut avoir d'autres jouissances que celles qui « sont frivoles autant que passagères »⁵²³.

Delsarte cherchait l'unité originelle et organique de l'homme et son possible lien avec le monde céleste, en étudiant les trois puissances du corps de l'homme, à savoir la vie, l'âme et l'esprit, et à travers ses sensations et leurs manifestations physiques, ses émotions et ses pensées.

L'unité souhaitée est possible dans la mesure où elle est tripartite et en éternel mouvement ; et chacune est à la recherche d'un équilibre avec les autres forces. L'art est alors la re-connexion avec le divin et sera exprimé par l'homme/artiste à travers trois expressions vivantes et artistiques : la voix, le geste et la parole, manifestations qui devraient également avoir une unité harmonieuse. Les trois éléments : l'émotion, la pensée

enseignement à tirer de l'antique légende. Et bien que ce ne soit peut-être qu'une légende, c'est, je le sens, celle qui convient à l'artiste. »

⁵²¹ Dans la parabole platonicienne c'est l'âme, dont l'existence est préalable à celle de l'homme qu'elle habite, qui est comparable à un attelage céleste ayant un cocher et deux chevaux ailés. Ces derniers sont en antagonisme constant car l'un représente les passions et l'autre les instincts. Le cocher/raison ayant beaucoup de difficulté à maintenir l'attelage dans les hauteurs perd le contrôle et ne peut pas empêcher la chute de l'ensemble. Arrivant en bas ils trouvent comme récepteur le corps de l'homme. Les deux chevaux se placent dans deux lieux distincts : le cheval/passions s'incarnera alors dans le cœur, le cheval/instincts dans le bas du ventre et le cocher/raison dans la tête.

⁵²² Voir citation antérieure de la fille de Delsarte, Ch. 1, p. 121.

⁵²³ François Delsarte, in Alain Porte, in *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 220.

et la forme doivent être étroitement liées, et Delsarte nous donne une direction considérable pour parvenir à la création artistique : « une émotion qui passe par la pensée et se fixe dans une forme »⁵²⁴. Dans sa conception, il est clair alors que l'émotion est le point de départ d'une création, mais elle doit être liée et accordée à un esprit également clair et à un corps entraîné et capable de créer des symboles.

L'émotion, selon Craig, est la catastrophe de l'acteur, ce qui lui fait perdre le contrôle de soi et par extension, lui fait perdre la conscience de l'œuvre de théâtre. Cette pensée pourrait être comprise par les lecteurs comme une incitation à annuler l'émotion chez l'acteur. Cependant, Craig nous déclare paradoxalement être conscient de sa valeur, du rôle et de la puissance de l'émotion, puisqu'elle est « créatrice de toutes choses à l'origine », même si elle « est ensuite destructrice »⁵²⁵.

Cela nous renvoie à la vision philosophique de Delsarte selon laquelle l'homme doit être un « objet » d'art doté d'une rigoureuse discipline afin précisément de rendre possible l'expression adéquate de cette puissance qu'est l'émotion sans que celle-ci ne « déborde » et ne détruise l'expression naissante. En même temps, il doit toujours faire attention à se rappeler que la forme ne peut être vide, que le point de départ de tous les arts est l'émotion, et que son foyer est l'âme.

Dans une perspective semblable, Craig affirme que l'acteur idéal sera celui qui allie l'émotion à l'esprit, qui seront accordés harmonieusement et que leurs recherches et créations se produiront sans obstacles, avec le soutien du corps afin que celui-ci puisse concevoir des symboles précis et refléter tout ce qui est dans la nature.⁵²⁶ Craig trace finalement une sorte de trajet idéal que l'acteur idéal pourrait parcourir afin d'arriver à la création :

« Il descendrait au plus profond de son âme, et tâcherait d'y découvrir tout ce qu'elle recèle, puis retournant à d'autres régions de son esprit, il y forgerait certains symboles qui, sans mettre sous nos yeux les passions nues, nous les ferait cependant

⁵²⁴ François Delsarte, cité par MacKaye dans une conférence à Boston, le 31 mars 1871, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, op. cit., p. 31.

⁵²⁵ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, op. cit., p. 81.

⁵²⁶ *Idem*, p. 46.

*comprendre clairement.*⁵²⁷ »

Delsarte écrit lui-aussi sur ce voyage intérieur :

*« C'est à cette mystérieuse exploration de vous-même, c'est à ce voyage au travers de vous-mêmes que je vous convie. Jusque dans les profondeurs de votre organisme (...) je veux vous faire descendre. J'y guiderai vos pas, et là, du sein même des obscurités jailliront à vos yeux les lumières translumineuses.*⁵²⁸ »

La question suivante se pose alors : Comment Craig, particulièrement intellectuel, a-t-il pu énoncer des conceptions du théâtre si empreintes d'une inspiration métaphysique ? Comment a-t-il pu adhérer à une pensée construite sur des intuitions si éloignées d'un raisonnement cartésien ? Le côté spirituel, ou plus spécifiquement catholique, de Delsarte était franchement annoncé dans ses conférences, et pouvait tenir à distance les plus rationnels, parmi lesquels pouvait certainement se trouver Craig. Cependant le côté scientifique qu'il a laissé dans son système nous frappe par la cohérence et la pertinence de ses analyses. En fin de compte, son approche était globale, très scientifique tout en étant spirituelle ; et il est presque impossible d'être touché par l'un de ses côtés, sans être sensible à l'autre aspect de sa pensée. Craig a donc certainement été touché tant par la science que par la spiritualité de Delsarte, mais il est intéressant de noter que Craig a été touché par cette pensée tout d'abord grâce à la vision de la danse d'Isadora (par une manifestation physique et corporelle) qui a touché son cœur et puis, par la pensée de Delsarte transmise grâce au livre américain de Genevieve Stebbins. Ce cheminement qu'a parcouru Craig jusqu'à la pensée de Delsarte nous laisse entrevoir sa sensibilité, son émotivité et sa spiritualité, souvent passées sous silence au profit d'une réputation d'intellectuel fier et froid.

Bien que son approche fût scientifique, Delsarte voyait aussi néanmoins, que l'homme ordinaire est en quelque sorte prisonnier d'un corps dont la connexion avec la vie spirituelle est coupée. Selon lui « tous les éléments de ce pauvre corps entrent un jour en révolte ouverte et s'entre-tuent comme s'ils avaient horreur les uns des autres ». En fin de compte, il va toujours déclarer que c'est dans l'âme que les vertus les plus nobles se

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 46-47.

⁵²⁸ L'Homme objet d'étude (Delsarte Collection, op. cit. ; box 1a, folder OS 36b, document 18), p. 1.

trouvent⁵²⁹, et en conséquence la vérité expressive de tous les mouvements du corps est réelle dans la mesure où ceux-ci sont reliés à l'âme, c'est-à-dire liés à l'émotion qui se trouve au centre du corps.

Or Craig, à son tour, souligne l'incompétence du corps en tant que créateur d'une œuvre d'art, à cause de son caractère changeant et faible. Il considère le manque de contrôle des émotions comme étant la cause de la perte de contrôle du corps et même de l'esprit, ce dernier étant lui aussi attaché aux tourments des émotions. En définitive, il atteste qu'il faut « écarter complètement l'idée que le corps humain puisse servir d'instrument [propre] à rendre 'le Mouvement'⁵³⁰. En revanche, il appelle les acteurs à le rejoindre pour ériger un « Nouvel Art » qui naîtra du mouvement.

C'est à partir d'une matière palpable, d'un « instrument » qu'il conceptualise, qu'il propose de construire et qu'il souhaite arriver à la métaphysique, à l'image de la Sur-Marionnette, dont le feu sacré remplacera l'égoïsme humain. « Celle-ci ne rivalisera pas avec la vie »⁵³¹, écrit-il, se référant par-là à la vie ordinaire, quotidienne, puisqu'elle « ira au-delà, » qu'elle tendra vers le divin. Cette seconde nature, entité abstraite pressentie par

⁵²⁹ François Delsarte, in Alain Porte, in *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 220. Voici la citation complète : « Messieurs, ce ne sont plus des joies de la terre, ce n'est pas encore le ciel, mais à coup sûr, il n'y a rien dans l'âme qui ressemble aux joies de cette terre, et pour en être convaincus, jetons autour de nous un regard un peu attentif. Pas un plaisir ici-bas qui ne soit suivi de tristesse et de satiété. Pas une joie, une seule, qui ne soit mêlée de trouble, pas une affection, si pure qu'elle soit, qui ne cause une amertume, une douleur, et quelquefois un remords. »

« N'eussions-nous ici-bas que la triste certitude d'être bientôt, et à tout jamais, séparés de ce que nous aimons, que le sentiment de l'inévitable perspective de notre affreuse solitude, tout cela, Messieurs, ne suffit-il pas pour empoisonner les quelques joies offertes à notre courte existence ? [...] »

« Tout est donc plus ou moins décevant pour l'homme ici-bas, tout le trahit, tout l'abandonne. Ce qu'il croit posséder, il le voit s'évanouir dans ses mains du matin au soir, et comme dit Bossuet, le fruit qu'il goûte, il le perd en le goûtant. Il ne se possède pas davantage. Il s'échappe à lui-même, en quelque sorte. Voyez son corps se déformer et vieillir. Il assiste jour par jour à sa propre désorganisation sans pouvoir y porter remède. Ses sens mêmes, ses sens si nécessaires, si intimement unis à son être, ses sens auxquels il a tout sacrifié ne tardent pas à se montrer ingrats envers leur possesseur, envers celui qui a tant fait pour eux, qui a caressé leurs appétits, et, comme des serviteurs infidèles, ils lui refusent leur service, ils entrent en grève [...] »

« Ainsi, tous les éléments de ce pauvre corps entrent un jour en révolte ouverte et s'entre-tuent comme s'ils avaient horreur les uns des autres. »

« Eh bien, sous les décombres de ce corps, sous ces ruines qu'anime encore un reste de vie, gît une âme toujours jeune, parce qu'elle est immatérielle, mais dont la perpétuelle jeunesse fait le supplice, car cette pauvre âme, elle aime, elle aime toujours, elle aime sous l'écrasement terrible, elle aime dans la profondeur de sa solitude, elle aime parce qu'elle est toujours jeune, elle aime parce qu'elle est une âme enfin, et que sa condition d'être est d'aimer, mais si elle aime, et par cela même, elle veut être aimée, et c'est là que commence son supplice, car sous les hideurs de ce corps qui la défigure et la déshonore, elle se sent à jamais séparée de ce à quoi elle voudrait encore s'unir, séparée de ce qu'elle appelait autrefois son bien, ce bien sur lequel elle n'ose plus même jeter un regard furtif, tant elle se sent humiliée sous l'ignominie de son vêtement en lambeaux. » *François Delsarte*, Alain Porte, p. 220-222.

⁵³⁰ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre, op. cit.*, p. 75.

⁵³¹ *Idem*, p. 99.

Craig « ne figurera pas le corps de chair et d'os » puisque celui-ci est lié aux plaisirs éphémères. Ce ne sera donc pas un pauvre corps, « mais le corps en état d'extase »⁵³² dont le parfait équilibre a été trouvé, et grâce auquel le mouvement qui naîtra de l'âme pourra se répandre harmonieusement.

Certes l'« instrument » auquel Craig fait référence a un caractère ambigu, cependant si on l'étudie à la lumière de la pensée de Delsarte, ce concept devient plus clair. Craig s'adresse bien aux acteurs et non aux manipulateurs de marionnettes ; cela est rendu clair par l'emploi qu'il fait de l'expression « sentiments » et « idées » en se référant à « l'instrument ». En effet, Delsarte utilisait également l'expression « instrument » pour se référer au corps de l'homme comme « objet de l'art ». C'était un moyen pour lui d'indiquer le caractère anthropologique de ses recherches, tout en mettant l'accent sur les spécificités artistiques et spirituelles de l'homme, et de présenter l'art comme véhicule d'une possible re-liaison entre ce qui est en haut (le divin) et ce qui est en bas (l'humain)⁵³³. Finalement, seuls « l'homme objet de l'Art » et la « Sur-Marionnette » seront capables d'échapper aux esclavages et à la médiocrité du monde des imitations dans lesquelles les hommes/acteurs ordinaires se complaisent ; et eux seuls seront capables de récréer « une manière de jouer nouvelle, consistant en grande partie [à exprimer leur essence] en gestes symboliques »⁵³⁴.

« Quels seront les fils de la Sur-marionnette, et qu'est-ce qui les guidera? Nul ne saurait le dire. Je ne crois pas à la mécanique, je ne crois pas à la matière. Les fils tendus de la Divinité à l'âme du poète sont ceux qui, peut-être, pourraient l'actionner. Dieu ne tient-il pas en réserve quelques-unes de ces ficelles pour une dernière figure? Je n'en veux pas douter. Jamais je ne croirai à autre chose. »⁵³⁵

Une école d'acteur – le rêve et la réalité

La transmission est toujours souhaitable chez les hommes qui savent que les grandes transformations ne sont pas immédiates et instantanées. Il est courant aussi de lire que les maîtres apprennent toujours beaucoup à partir du moment où ils commencent à

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, op. cit., p. 36.

⁵³⁴ *Idem*, p. 84.

⁵³⁵ E. G. Craig, *Le théâtre en marche*, op. cit., p. 154.

enseigner ce qu'ils ont appris. C'est à travers l'apprentissage des élèves que le maître va comprendre plus profondément ce qu'il transmet et va, au final, devenir maître. C'est aussi une manière de pérenniser ce que le maître considère comme important et de rêver que son enseignement puisse se transmettre au-delà de ce que lui-même peut imaginer. La fondation d'une école fait partie des rêves des maîtres. Delsarte travaillait à la transmission de ses investigations, mais les difficultés causées par la guerre ont poussé Steele MacKaye à rêver de lui ouvrir une école aux États-Unis. Cela n'a malheureusement pas eu lieu à cause du décès de Delsarte. Lors d'une conférence Steele MacKaye a évoqué ce que Delsarte pensait de la création d'une école :

« Nous ne pourrons jamais avoir un art véritablement grand sans disposer d'une école et d'un système qui puisse éduquer également, grâce à des principes scientifiques plutôt que par des exemples empiriques, le cœur, la tête, et la main. ⁵³⁶ »

Craig tout comme Isadora et Delsarte croyaient que les vrais artistes ne pourraient voir le jour qu'à travers la création d'une école, où le corps de l'acteur/danseur serait soumis à un entraînement rigoureux pour devenir « artistique ».

À l'époque de l'écriture de sa première œuvre *De l'Art du théâtre*, Craig était en couple avec Isadora Duncan, ils partageaient le même rêve de voir leurs métiers élevés au niveau d'Art véritable, et pour cela il fallait une école qui puisse former des artistes. Bien sûr, il s'agissait dans leur cas de deux écoles différentes, surtout à cette époque : une école d'Art théâtral et une école de l'Art de la danse. Si Isadora avait déjà mis en route son projet en Allemagne, où elle-même et sa sœur Elisabeth Duncan y enseignaient afin de transmettre leur conception technique et philosophique de l'Art de la Danse, Craig en revanche ne donnait pas encore forme à son rêve. Lui-même n'avait pas de maîtrise corporelle particulière ; et il n'avait pas conduit de recherches dans ce champ, bien que sa conception idéale de l'acteur donnât une place capitale au mouvement. En effet, selon lui, l'acteur devait avoir le contrôle de son corps/instrument et de ses émotions pour pouvoir remplir les conditions de la libre création à travers son imagination. Il est possible de supposer que Craig souhaitait travailler en collaboration avec Isadora, pour la mise en

⁵³⁶ James Steele MacKaye, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 31-32.

pratique du travail de mouvement dans son école de théâtre. Cette idée n'est pas exclue, et voici la force de ce qu'il déclare à propos du « Nouvel Art » où hommes et femmes travailleront en collaboration :

« Et je me plais à croire que cet art né du mouvement sera la première et l'ultime croyance universelle; je me plais à rêver que pour la première fois en ce monde, hommes et femmes fonderont cette chose ensemble. Que ce serait neuf, que ce serait beau ! Cette voie nouvelle s'ouvre, aux hommes et aux femmes des siècles prochains, comme une vaste possibilité. Le sens du mouvement est bien plus développé chez l'homme et la femme que celui de la Musique. Se peut-il que cette idée qui me vient à l'esprit aujourd'hui soit mise en œuvre quelque jour à venir par la femme? Ou sera-ce comme toujours l'homme seul qui acquerra la maîtrise de cet art? Voici l'occasion de changer tout cela. Mais je ne puis ici poursuivre plus loin cette idée, non plus que vous ne le pourrez vous-même.⁵³⁷ »

Même si cette envie d'une collaboration avec Isadora Duncan a réellement existé, jamais elle ne s'est accomplie.

Par ailleurs, Craig souhaitait lui-même diriger une recherche sur le Mouvement avec les acteurs de son école, ainsi que toutes sortes d'autres investigations, à travers un processus à la fois d'enseignement et d'apprentissage pour lui-même. Edward, le fils de Craig déclare que celui-ci travaillait au projet de leur école depuis plusieurs années. Malgré son souhait d'avoir une équipe de « travailleurs sérieux et consciencieux, » Craig n'a jamais dit clairement qui ferait partie de cette équipe⁵³⁸.

Or, Craig a été très proche d'Isadora, il la considérait comme dotée de génie. Selon

⁵³⁷ E. G. Craig, *De L'Art du théâtre, op. cit.*, p. 76-77. A la page 76 figure aussi une note de bas de page où Craig clarifie sa pensée à propos de sa conception du rôle d'une femme et donc de son impossibilité de collaborer avec une femme qui maîtrise ce que lui-même n'arrivait pas à maîtriser. Peut-être qu'Isadora aurait eu trop de pouvoir dans le « Nouvel Art » de Craig.

« Je me plais à rêver aujourd'hui encore, bien que six ans se soient écoulés depuis le jour où je décidai en moi-même que l'homme et la femme doivent collaborer ensemble aux plus belles choses; que la femme doit elle aussi connaître nos plus hautes mesures. Mais qu'aucune d'entre elles, lisant ceci, n'aille s'imaginer un seul instant que son rôle consiste à faire la sottise et à singer l'homme. Toute femme qui voudrait revendiquer son opinion, croyant que je l'ai autorisée ici à discuter avec les hommes à la garde desquels je confie l'idée de ce nouvel Art, se méprendrait étrangement. La puissance de la femme est dans sa persévérance à seconder l'homme, à le suivre alors même qu'elle croit qu'il les entraîne tous deux à leur perte. S'il erre, elle en fera de même. La plus grande sagesse de la femme est d'obéir. »

Dans la page suivante, 77, Craig parle de la valeur du mot « ET » qui sert à unir, ce qui diffère du mot « OU » qui divise et « en divisant toutes choses, notre prévention et notre égarement font l'égoïsme d'un monde magnifique. » Mais c'est peut-être ce dernier mot que lui-même utilisait le plus.

⁵³⁸ E. G. Craig, in Edward Craig, *op. cit.*, p. 284.

lui, elle avait réussi à apprendre le secret, ce que cent mille autres n'étaient pas arrivés à saisir, c'est-à-dire, à apprendre à se mouvoir selon l'enseignement de François Delsarte, et ce, à partir de l'œuvre de Genevieve Stebbins. En revanche, nous avançons qu'Isadora y est parvenue grâce à sa compréhension de la nature, des principes, et de l'essence de cet enseignement, et ce, grâce à son esprit calme et à son absence de vanité. Un autre facteur important dans son appropriation de l'enseignement de Delsarte est le temps, car elle a travaillé à l'acquérir pendant des années.⁵³⁹ Comme Craig se considérait lui-même comme un génie, il croyait pouvoir apprendre et enseigner à ses acteurs ce qu'Isadora Duncan avait appris d'elle-même, à savoir des choses a priori très simples telles que : « marcher et courrir », choses tellement simples que selon lui personne ne savait faire. Par exemple, il voulait enseigner un « mouvement » consistant à bouger d'abord la pensée, puis « la tête – et puis les mains et les pieds doucement – simplement bouger and marcher regarder tout ce qui bouge »⁵⁴⁰. Cet enchaînement ressemble beaucoup à l'approche delsartienne de la Présence sur scène !

Craig a finalement fondé son école à Florence, mais beaucoup plus tard, en 1913, en ayant comme but des « recherches dans chaque aspect de ces trois éléments – le Son, la Lumière, et le Mouvement, dont le Théâtre est composé » « recherche dans chaque aspect des trois éléments – Son, Lumière et Mouvement- dont l'Art du théâtre est composé »⁵⁴¹. Ces trois éléments peuvent encore une fois être vus comme un trinôme delsartien, où le son est une fonction de la vie ; la lumière est relative à l'intellect ; et le mouvement est relié à l'émotion ou à l'âme. Dans le projet détaillé, certaines règles rigoureuses sont incluses⁵⁴², et le programme de l'enseignement était le suivant :

- * Mouvement – les éléments de l'homme
- * mime et danse ;
- * Lumière – des éléments statiques et mobiles ;
- * Tableaux (Screens) – expérimentations de couleurs et leurs effets en trois dimensions ;
- * Marionnettes – tous les types ;

⁵³⁹ E. G. Craig, *Index to the Story of my Days*, op. cit., p. 264.

⁵⁴⁰ *Idem.*

⁵⁴¹ E. G. Craig, in Edward Craig, op. cit., p. 85.

⁵⁴² *Idem.*, p. 288.

* Atelier de Masques – investigations⁵⁴³.

Craig souhaitait enseigner aux acteurs des choses que lui-même avait découvertes ; consistant, non en des techniques, mais en quelque chose qui était proche d'un contact avec soi-même, avec l'intérieur. Il a sans doute été inspiré par la sensibilité d'Isadora qui avait cette forme de contact :

« Je leur enseignerais à regarder et à voir. Ce n'est que quand les gens voient la beauté des choses qu'ils sont capables de parler et de bouger de façon harmonieuse. Ce n'est que quand ils voient qu'ils comprennent. »⁵⁴⁴

Edward Craig considérait l'école de son père plutôt comme un « atelier » puisque les participants étaient à la fois élèves et professeurs. L'école a été fermée en août 1914⁵⁴⁵ à cause de la guerre et Craig n'a pas laissé de successeurs pour continuer à transmettre son enseignement.

Malgré la fermeture de son école, Craig continue à s'adresser aux futurs acteurs en vue de les encourager à travers son discours passionné :

« Songez donc à l'invention de cet instrument au moyen duquel vous rendrez le mouvement visible. Lorsque vous en serez arrivé à ce point, vous n'aurez plus besoin de taire vos sentiments ou vos idées, mais, vous jetant hardiment en avant, vous vous joindrez à moi dans mes recherches. Vous ne serez pas un révolutionnaire attaquant le Théâtre, vous vous serez élevé par-delà le Théâtre et aurez pénétré dans un nouveau domaine. Peut-être développerez-vous une méthode scientifique au cours de vos recherches, et amènera-t-elle des résultats remarquables. Il doit y avoir non pas une seule, mais cent routes qui conduisent à cette fin; et la démonstration scientifique de ce que vous pourrez découvrir chemin faisant ne nuirait en aucune

⁵⁴³ E. G. Craig, in Edward Craig, *op. cit.*, p. 289. « Qu'est-ce que voulait étudier Craig? Avant toute chose, il voulait étudier le MOUVEMENT. « Le mouvement des éléments et de l'homme » Pour permettre cela, il voulait utiliser des films, car il avait vu des films sur la croissance des plantes et sur la formation des nuages qu'il avait trouvés d'une grande beauté. La danse serait connectée au MIME. Le prochain point sur sa liste était la LUMIERE – l'éclairage d'objets statiques avec des lumières en mouvement comme le reflet de la lumière sur des eaux en mouvement, des projections de couleur, et ainsi de suite. Puis l'effet de la lumière sur des objets en mouvement comme quand des silhouettes émergent de l'ombre, existent brièvement à la lumière, et disparaissent à nouveau dans l'obscurité.

Connectés à ce travail, il songeait à un travail expérimental avec des ECRANS. L'utilisation de gazes, de peinture de scène, l'étude de mélanges optiques comme ceux expérimentés par Seurat afin d'obtenir une couleur plus profonde et des effets de trois dimensions. ,

and three-dimensional effects. Il voulait ensuite mener des expériences avec des MARIONNETTES de toutes sortes et de toutes tailles, dans sa quête sans fin de figures animées qui pourraient être contrôlées par un artiste, et lié à cette étude, il y aurait également des expériences avec des MASQUES. »

⁵⁴⁴ Edward Craig, *op. cit.*, p. 274.

⁵⁴⁵ *Idem*, p. 294.

*façon.*⁵⁴⁶ »

2.4 Héritages – des disciples et des traitres

Stanislavski, Meyerhold et Craig, trois des grands théoriciens, des grands acteurs et metteurs-en-scène de théâtre du XXe siècle ont eu des visions étendues et ils ont suivi des voies qu'ils croyaient justes pour arriver possiblement au même but, c'est-à-dire à faire du théâtre un vrai métier artistique. Des acteurs ont suivi ces maîtres de façon directe ou indirecte et ont finalement réalisé leurs propres créations à partir de ce qu'ils avaient compris.

Si Stanislavski a contribué au développement du pouvoir de l'émotion de l'acteur, à son contrôle et sa subtilité, à son lien avec l'imagination, les acteurs de Meyerhold ont découvert des possibilités insoupçonnées du corps, des transformations, de l'éloignement de l'ordinaire, en d'autres termes, ils ont travaillé à la création de corps artistiques habités par une imagination autonome; enfin Craig, à travers sa pensée transportée, ses paroles chargées de passion, a insufflé aux acteurs l'envie de dépasser leurs limites, la possibilité de rêver d'atteindre des états de conscience plus évolués à travers le mouvement et la force de l'imagination pour atteindre la révélation de l'invisible.

Si leurs voies sont distinctes ils ont tous en commun la valorisation de l'imagination. Ces trois parcours, explorés pendant plusieurs années à travers des investigations détaillées, ont permis, par la force des vérités qu'ils ont révélées, que d'autres puissent continuer à contribuer à l'évolution de l'art théâtral. Cependant, chacune de ces voies prise séparément est incomplète. Cela est peut-être dû au manque de temps et de moyens de ces chercheurs, qui ont dû, pour une raison ou une autre, interrompre leurs recherches.

Appréhendées d'un point de vue trinitaire, leurs recherches démontrent que chacun a exploré un ou deux points du triangle corps/émotion/pensée. Ainsi, en ce qui concerne Stanislavski, la recherche de vérité était, bien entendu, appuyée sur la justesse de l'émotion liée à l'imagination, et à une exploration approfondie de l'émotion; néanmoins ses recherches sur le corps n'étaient pas à la hauteur des découvertes faites par Meyerhold.

⁵⁴⁶ E. G. Craig, *De L'Art du théâtre*, op. cit., p. 77.

Néanmoins, ses dernières explorations ont commencé à diriger son attention vers le corps, vers les actions physiques, mais elles n'ont pas dépassé une gestualité réaliste, et ne se sont pas aventurées dans l'expressivité corporelle au-delà du réalisme.

Pour Meyerhold qui a pris la voie du corps lié à l'imagination, aucune attention particulière n'était portée sur l'émotion de l'acteur. Certes, pour lui, l'action physique provoque l'émotion, mais cette connexion a lieu chez le public, et non chez l'acteur. Meyerhold attendait que la réaction du public se fasse d'abord à un niveau intellectuel, il voulait solliciter sa perspicacité qui devait lui permettre de créer du sens en regardant le jeu extravagant et symbolique des acteurs. Par conséquent l'imagination du public devait être éveillée et les images propres à l'univers personnel de chacun devaient y naître. C'est alors en dernier lieu que l'émotion devait y être engendrée. Pour lui, les émotions ne sont pas essentielles chez l'acteur, c'est pourquoi il n'existe pas, au cœur de sa recherche, de travail sur l'observation ni sur l'exploration de l'émotion. De cette manière, les acteurs développent leurs qualités corporelles et une grande attention mentale, mais il est possible qu'ils développent ou simplement qu'ils conservent des obstructions émotionnelles, qui pourraient à leur tour bloquer les mouvements du corps et l'esprit de l'acteur. Évidemment, chez Meyerhold, les recherches sur l'entraînement de l'acteur n'étaient pas finies, nous le savons qu'elles furent interrompues de manière tragique, et notre observation ne tend pas à émettre de conclusions sur un processus qui est resté en cours d'exploration. Il est évident que par sa sensibilité et sa profonde connaissance de l'univers de l'acteur, Meyerhold ne considérait pas son travail comme conclu à ce stade-là.

Enfin Craig avait l'espoir extraordinaire de faire du théâtre un art véritable. Selon lui, l'acteur devait se consacrer totalement à son art. Il devait enraciner son travail dans un amour profond pour l'art, sans attendre ni retours matériels, ni la reconnaissance du public. Cela dit, l'acteur devait se dépouiller de ses propres émotions, et effectuer un très long travail sur son propre instrument, à savoir son corps, pour le rendre malléable et transformable. Il devait également développer son imagination. Ainsi pour Craig, l'acteur devait être une pièce, au même titre que la lumière et le décor, prête à être manipulée par un seul créateur : le Régisseur. Or, chez Craig cet acteur n'a jamais pu exister effectivement, puisque les recherches pratiques qu'il a menées dans son école à Florence ont été très courtes et abrégées prématurément. Cette école où il aurait pu conduire ses investigations pratiques de façon à construire et à laisser un enseignement concret, c'est-à-

dire une méthode pour les acteurs de l'avenir n'a jamais vu le jour telle qu'il la rêvait. Malgré sa conviction et son fort désir de former un « acteur idéal »⁵⁴⁷, nous nous interrogeons sur le fait de savoir si Craig aurait réussi à faire ce qu'il souhaitait, même si son école était restée active plus longtemps. Nous n'aurons jamais la réponse, mais nous observons que Craig ne cherchait pas de collaborateurs⁵⁴⁸. Il ne s'est par exemple jamais associé à quelqu'un qui avait une approche corporelle du théâtre pour pouvoir guider les acteurs sur cet aspect-là, et pourtant, lui-même n'avait dans ce domaine aucune expérience et il n'y avait pas commencé ses propres recherches. Évidemment, certains chercheurs choisissent des voies corporelles alors qu'ils n'ont pas eux-mêmes travaillé le corps dans la pratique. C'est le cas d'Eugenio Barba lorsqu'il a créé son groupe de l'Odin Teatret. Cependant il était aux côtés de Grotowski pendant trois ans et suivait son travail⁵⁴⁹. Peut-être que Craig aurait pu développer des techniques corporelles en donnant des indications aux acteurs à partir de ce qu'il avait lu et vu relativement au mouvement corporel. Il souhaitait en effet « redécouvrir » et « recréer certains de ces principes magiques et élémentaires de la beauté, la simplicité et la grâce » à partir d'expérimentations et de recherches avec un groupe de « travailleurs sérieux et intègres »⁵⁵⁰.

En définitive, la *Pierre* que Craig a ajouté à la *grande cathédrale du théâtre*, c'est une pierre de paroles, d'idéaux, de visions. C'est la pierre d'un Art véritable qui naît de l'imagination incommensurable. La *Pierre* de Meyerhold, ce sont les techniques corporelles débordantes de vie; et celle de Stanislavski, c'est la *Pierre-cœur* dont la vérité est étroitement liée à la justesse des émotions.

Ces grands visionnaires ont donc posé l'idée d'un nouveau théâtre. Mais comment la rendre concrète ? Comment mettre en œuvre, concrètement et sur scène, ce qui n'est au départ qu'une intuition, qu'une conception ? L'élaboration d'une méthode de transmission et d'enseignement nous semble être la meilleure façon d'y parvenir.

La transmission des méthodes pratiques de l'acteur se fait en général de manière

⁵⁴⁷ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, op. cit., p. 46.

⁵⁴⁸ Edward Craig, op. cit., p. 290.

⁵⁴⁹ Eugenio Barba, *La Terre de cendres et diamants, Mon apprentissage en Pologne*, Saussan, L'Entretemps, 2000, p. 30.

⁵⁵⁰ E. G. Craig, in Edward Craig, op. cit., p. 284. « The school will consist simply of a body of earnest and thorough workers, who, building upon the foundations of the work I have hitherto endeavored to achieve, will strive, by means of experiences and research, to rediscover and re-create some of those magic and elemental principles of beauty, simplicity, and grace in that art-world from which, at present, they are conspicuously absent. »

orale. Les acteurs qui apprennent aux côtés de leur maître reçoivent leurs enseignements, et la technique s'accompagne d'une éthique et d'une esthétique propre à ces derniers. Plus tard, ces mêmes acteurs pourront d'abord développer leurs propres travaux et puis, à leur tour, transmettre leurs connaissances et leurs expériences, qui seront la somme de ce qu'ils auront appris et de ce qu'ils auront découvert sur leur propre chemin. De nouvelles techniques, ou bien la mutation des techniques apprises grâce aux autres pratiques recherchées, seront alors transmises.

Évidemment, au fur et à mesure que l'acteur commence à sentir la nécessité de développer sa propre conception du travail, une confrontation a souvent lieu entre l'élève et les formules enseignées par le maître. A partir de ses réflexions, ainsi qu'à partir de ses propres aspirations, l'acteur peut finalement créer de nouveaux chemins à parcourir, ou un nouvel enseignement à suivre et peut-être à enseigner. Cette nouvelle voie peut devenir une route encore plus légitime puisqu'elle peut combler les faiblesses de la première et peut-être la réformer ; elle peut également former un croisement avec la première, c'est-à-dire qu'elle ne va pas l'annuler ou la remplacer, mais elle lui sera complémentaire. Par exemple, Meyerhold a travaillé aux côtés de Stanislavski pendant plusieurs années, jusqu'à éprouver le besoin de rechercher une voie personnelle, qui mettait l'accent sur le corps. Pendant longtemps ces deux manières de procéder ont été vues comme antagoniques, mais en réalité, Stanislavski observait lui-même la nécessité d'apporter un changement dans sa propre voie, sans toutefois abandonner ce qu'il considérait comme important dans son système. Il sera le premier à reconnaître la valeur des recherches de Meyerhold et commencera à développer la méthode dite des actions physiques. Meyerhold, à son tour, n'avait pas l'intention de remplacer le travail de son maître, puisqu'il était conscient de la valeur de ses recherches, à tel point qu'il déclare la possibilité d'une complémentarité entre eux. Il exprime ainsi sa pensée : « Il faut en finir avec cette bêtise, avec cette stupidité que Konstantin Serguéïévich [Stanislavski] et moi sommes aux antipodes. C'est faux. Nous sommes deux systèmes qui se complètent l'un l'autre.⁵⁵¹ »

Dans ce même esprit, Michael Tchekhov, également acteur chez Stanislavski, reconnu par ce dernier comme un élève doué, « l'un des véritables espoirs du futur » et qui

⁵⁵¹ Vsevolod Meyerhold, in Konstantin Rudnitsky, *Meyerhold the Director*, New York, Ardis Publishing, 1981, p. 541. « It is necessary to finish with this nonsense, with this foolishness that Konstantin Sergeevich and I are antipodes. This is not true. We are two systems, each of which completes the other. »

avait « maîtrisé le Système dans son ensemble »⁵⁵², se lance dans ses propres recherches, surtout à partir de son départ de Russie en 1928, lorsqu'il s'installe en Europe, puis aux États-Unis. Il va alors développer ses investigations basées sur deux principes dont il rêvait en Russie, à savoir la « 'science psychologique' de Stanislavski et la 'la fantaisie' de Meyerhold »⁵⁵³.

Michael Tchekhov est alors un exemple d'artiste qui s'est plongé profondément et honnêtement dans un système de travail, le système stanislavskien, tout en restant ouvert aux changements qui se développaient autour de lui, comme par exemple les recherches de la biomécanique meyerholdienne. Ce premier était aussi conscient du rôle de l'artiste en tant que créateur plus que d'imitateur de la vie. Selon lui, la mission de l'acteur est celle « d'entraîner le spectateur au-delà des apparences, au-delà même d'une simple explication des choses ». De cette manière, l'acteur est celui qui a les moyens de « sentir et d'appréhender des choses qui restent obscures à la plupart des hommes » et finalement il a aussi les moyens de les « transmettre au spectateur comme une sorte de révélation »⁵⁵⁴.

Or, le travail aux côtés de son maître l'encourageait à poursuivre des investigations sur l'émotion, mais tout en se faisant, l'importance de la place du corps dans l'entraînement de l'acteur devenait peu à peu claire pour Tchekhov. Il va donc chercher, loin de son maître, les correspondances entre le corps et les « impulsions purement psychologiques » chez l'acteur⁵⁵⁵. L'émotion n'y sera ni annulée, ni cherchée en tant qu'élément premier pour arriver à la vérité du personnage, mais elle fera partie d'un ensemble qu'il va appeler les « trois grandes fonctions psychologiques » de l'être humain, à savoir « [la] pensée, [le] sentiment et [la] volonté »⁵⁵⁶. Il découvre que c'est à partir de ces fonctions que partent les impulsions qui seront reçues et exprimées par le corps/voix. Le corps tient un rôle de plus en plus important dans la formation de l'acteur chez Tchekhov.

⁵⁵² Michael Chekhov, in Marie-Christine Autant Mathieu, *Mikhail Tchekhov...*, op. cit., p. 34, in Mihail CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t.II, red. M. Knebel', N. Krymova i dr. Moskva, Iskusstvo, 1995, pp. 448-449.

⁵⁵³ « O prirode russkogo teatra », texte paru à Paris dans *Excelsior* le 2 février 1935, traduit en russe et reproduit dans Mihail CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t. II, Moskva, Iskusstvo, 1995, pp. 118-119. Cité par Marie-Christine Autant-Mathieu dans *Mikhail Tchekhov/Michael Chekhov, De Moscou à Hollywood. Du théâtre au cinéma*, Montpellier, L'Entretiens, 2009, p. 15. « Un texte datant de la période lituanienne fait figure de manifeste de l'art scénique futur auquel Tchekhov rêvait déjà à Moscou lorsqu'il croyait pouvoir, à la tête du Théâtre d'Art-2, créer une troisième voie, entre « la science psychologique » de Stanislavski et « la fantaisie » de Meyerhold. »

⁵⁵⁴ Michael Chekhov, op. cit., p. 21-22

⁵⁵⁵ *Idem*, p. 22.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 80.

Il ira jusqu'à considérer que la « maîtrise absolue »⁵⁵⁷ du corps sera l'une des qualités essentielles de l'acteur. Tchekhov est conscient du fait que tout ce que l'acteur possède est son corps et sa voix, et que les barrières qui bloquent l'une et l'autre de ces voies d'expression et qui les retiennent doivent être surmontées à l'aide de techniques particulières. Il appelle ces blocages des « influences anti-artistiques et anti-créatrices »⁵⁵⁸. À cette fin, il va donc créer des exercices spécifiques pour l'acteur. Étant imprégné de la subtilité et de l'intelligence du travail de Stanislavski auprès duquel il a travaillé, il sent clairement qu'il ne s'agit pas de créer des gymnastiques ou des exercices physiques. Au contraire, il sent la nécessité de mettre au point un travail où l'entraînement est dirigé vers le développement des deux autres qualités essentielles, telles que l'« extrême sensibilité du corps »⁵⁵⁹ accordée à la « psychologie riche et variée »⁵⁶⁰. Cette série d'exercices sera donc appelée « exercices psychophysiques. » Voici comment Tchekhov explique leur but :

« Grâce à ces exercices psychophysiques, l'acteur doit pouvoir développer sa force intérieure et sa faculté de rayonner et de recevoir, acquérir le sens de la forme, intensifier en lui les sentiments de liberté, d'aisance, de calme et de beauté, mieux comprendre le sens de son être profond et enfin apprendre à voir les choses et les faits dans leur unité.⁵⁶¹ »

Pour Tchekhov, l'acteur doit développer non seulement une aisance, et un sens de la forme et de la beauté mais il doit également posséder le sens de l'unité pour être capable de devenir un artiste « authentique ». Chez Tchekhov l'activité créatrice – ou l'unité – est donc proportionnelle à l'harmonie entre les rapports d'un corps maîtrisé et sensible d'une part et d'un esprit ouvert à toutes formes d'impulsions d'autre part. Car selon lui, l'émotion est aussi une forme d'impulsion de l'esprit.

Sa méthode de travail a été conservée dans l'œuvre *Être acteur*⁵⁶² où est proposée une série d'exercices psychophysiques à l'usage des acteurs en formation. Eugenio Barba considère cette œuvre comme l'un « des meilleurs manuels pratiques pour l'acteur

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 41-42.

⁵⁶² Cette œuvre a été publiée pour la première fois en anglais intitulée *To the Actor*, Michael Chekhov et Harper & Row, New York, 1953.

'réaliste'»⁵⁶³. Cependant, Michael Tchekhov est allé bien au-delà de la dimension réaliste, non seulement dans ses investigations mais également dans l'héritage qu'il a laissé aux acteurs. Il est évident que lui-même avait compris la différence entre un état ordinaire, qui est propre à la majorité des hommes, et un état de conscience de soi. Ce premier état, il l'appelle le « moi quotidien ». A partir du « moi quotidien », il ressent un besoin de créer les moyens qui mèneront l'acteur à un état d'unité à l'intérieur de ce « moi », lui permettant ainsi d'accéder à un nouveau « moi », le « moi supérieur ». En d'autres termes il s'agit de révéler l'artiste, qui est celui qui a la faculté créatrice en chacun. Ce dernier « moi » est qualifié comme « instrument d'une puissance supérieure qui invente spontanément tout ce que vous devez exprimer »⁵⁶⁴. Selon Marie-Christine Autant-Mathieu, Michael Tchekhov « nous a fait cadeau d'une philosophie de l'art où les acteurs et les spectateurs s'unissent dans l'énergie et le rayonnement d'images transcendantes »⁵⁶⁵.

Dans plusieurs extraits de la théorisation de la pratique de Michael Tchekhov, nous constatons des échos aux théories de François Delsarte, surtout dans les conceptions trinitaires qui y apparaissent souvent. Lorsque Tchekhov parle par exemple de la façon d'aborder un personnage « en le classant dans l'une des trois grandes familles suivantes : les volontaires, les sentimentaux et les cérébraux »⁵⁶⁶ ; ou encore quand il explique les trois phases autour desquelles s'articule une pièce théâtrale, avec deux « phases extrêmes [qui] s'opposent » et une troisième phase « intermédiaire [qui] marque une transformation »⁵⁶⁷. Enfin, on peut citer comme exemple sa façon de diviser les fonctions psychologiques que nous avons mentionnées plus haut: « pensée, sentiment, volonté »⁵⁶⁸ et qui peuvent être liées à la trinité delsartienne *esprit-âme-vie*.

Il est possible que Michael Tchekhov ait eu connaissance de la pensée delsartienne, au même titre que Meyerhold, c'est-à-dire grâce à la contribution du prince Sergueï Volkonski qui a amené le travail de Delsarte en Russie dans les années 1910. Tchekhov était aussi touché par le mouvement Symboliste et, par conséquent, il éprouvait lui aussi le besoin de chercher et de développer les travaux corporels afin de créer un langage de Signes. Mais, il est resté longtemps fidèle au travail de Stanislavski, et son éloignement de

⁵⁶³ Eugenio Barba, *Le Canoë de papier*, op. cit., p. 116.

⁵⁶⁴ Michael Chekhov, op. cit., p. 127.

⁵⁶⁵ Marie-Christine Autant-Mathieu, *Mikhail Tchekhov/Michael Chekhov...*, op. cit., p. 14.

⁵⁶⁶ Michael Chekhov, op. cit., p. 166.

⁵⁶⁷ *Idem*, p. 168-169.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 80.

cet enseignement ne s'est fait que plus tard, et pas à pas.

Il est difficile de juger à quel point l'influence delkartienne a trouvé sa place dans le travail de Michael Tchekhov. Cependant, nous pourrions dire que si une telle influence a bien existé, elle n'a pas eu uniquement lieu au niveau formel, car Tchekhov et Delsarte se rapprochent en fait au niveau de la pensée, partageant tous deux la vision d'une dimension métaphysique de l'expérience de l'acteur.

Tchekhov a été en contact avec la pensée de Rudolph Steiner (1861-1925)⁵⁶⁹, probablement en Russie ou plus tard en Allemagne, où l'« Eurythmie »⁵⁷⁰ de ce dernier avait déjà inspiré Émile Jaques-Dalcroze. La science de la « Psychophysique »⁵⁷¹ de Gustav Fechner⁵⁷² a évidemment beaucoup influencé les recherches de Tchekhov.

Par la suite, Marie-Christine Autant-Mathieu déclare que « Tchekhov peut être aussi considéré comme un précurseur des recherches de Jerzy Grotowski et d'Eugenio Barba » car tous ont travaillé et mené leurs investigations dans plusieurs pays avec des acteurs issus de différentes cultures. Selon Mme Autant-Mathieu, ils ont donc « étudié ce qui reste constant face à la variation des cultures et ont dégagé un substrat commun transculturel pré-expressif qu'ils désignent comme un noyau d'énergie, une force qui jaillit

⁵⁶⁹Rudolf Steiner (25 février 1861 à Donji Kraljevec, Croatie/Empire austro-hongrois - 30 mars 1925 à Dornach, Suisse) est un philosophe, occultiste et penseur social. Il est le fondateur de l'anthroposophie, qu'il qualifie de « chemin de connaissance », visant à « restaurer le lien entre l'Homme et les mondes spirituels ». Ses adeptes le considèrent généralement à la fois comme un homme de connaissance et un guide spirituel. « L'anthroposophie est un courant de pensée et de spiritualité créé au début du XXe siècle par Rudolf Steiner. Selon lui, il s'agit d'une « science de l'esprit », une tentative d'étudier, d'éprouver et de décrire des phénomènes spirituels avec la même précision et clarté que celle de la science qui étudie et décrit le monde physique. »

⁵⁷⁰ L'Eurythmie steinerienne a été créée par Rudolf Steiner dans le but de retrouver l'harmonie du mouvement du corps, du chant, de la parole et de la musique comme voie d'expression unifiée. Selon Steiner, cette unification permettrait un retour à une conception ancienne dans laquelle toutes ces formes d'expression faisaient partie d'une même activité. L'eurythmie est donc une forme artistique dont certains mouvements spécifiques du corps équivalent à des accords musicaux et qui expriment donc les paroles et la musique.

⁵⁷¹ « La psychophysique est une branche de la psychologie expérimentale qui cherche à déterminer les relations quantitatives qui existent entre un stimulus physique et la perception qu'on en a. La psychophysique s'intéresse aux sens physiologiques tels que la vue, l'ouïe le toucher (plus rarement l'odorat ou le goût) mais aussi à des sensations comme la perception du temps ou du mouvement.

Sommaire »

⁵⁷² Gustav Theodor Fechner est un philosophe et psychologue allemand, né à Gross Särchen (en polonais Żarki Wielkie), Lusace en 1801 et mort à Leipzig en 1887. Il est l'instigateur de la psychophysique, une science visant à mesurer des phénomènes d'ordre psychologique. Il formula la loi de Weber-Fechner selon laquelle la sensation perçue varie proportionnellement au logarithme de l'intensité d'excitation. L'unité métrique dans laquelle se mesurerait la sensation est pour lui le seuil différentiel relatif (rapport de Bouguer-Weber), qui est la plus petite différence d'intensité remarquable. En 1839, il s'intéressa au problème de l'âme. Il publie ses résultats en 1851, affirmant que la conscience est diffuse partout dans l'Univers, l'âme ne meurt pas.

d'un corps mis en forme »⁵⁷³.

2.5 – Le « Nouvel acteur » – la lutte contre le cabotinage

Malgré les différentes cultures au sein même du monde occidental, on trouve certains points communs dans l'évolution du travail de l'acteur. En effet, c'est peut-être inévitable si l'on considère que la matière du travail de comédien est l'étude de l'humain dans ce qu'il a de plus universel. La qualité de jeu des acteurs qui s'attèlent à représenter de mauvaises qualités humaines, comme par exemple la tricherie, la vanité, la perte de dignité pour l'obtention d'un gain matériel ; et la capacité qu'a un acteur à se vendre à n'importe quel prix pour être vu, pour être aimé est l'un des points que plusieurs chercheurs de théâtre ont essayé d'explorer et de corriger. Ainsi, chez tous les chercheurs, on retrouve ce même désir que l'acteur devienne un être humain exemplaire ; soit moralement comme c'est le cas de l'acteur stanislavskien, soit engagé politiquement comme c'est le cas de l'acteur meyerholdien, soit spirituellement comme l'est l'acteur ou le chanteur delbartien. La nécessité de voir naître un nouvel acteur, c'est-à-dire un acteur issu d'une formation et ayant suivi un entraînement profond et spécifique apparaît alors dans la pensée et la pratique de ces réformateurs. Cette formation varie suivant leurs sensibilités respectives, leurs conceptions personnelles et leurs idéaux, mais tous ressentent la nécessité d'un travail de fond.

À ce propos, au même moment où Stanislavski, Meyerhold et Gordon Craig menaient leurs recherches en Russie et en Europe, en France, Jacques Copeau concevait une nouvelle façon de former ses acteurs. De manière surprenante, il allait développer de manière globale ce que tous ces chercheurs creusaient et découvraient de façon parcellaire et indépendante. Ainsi, comme Stanislavski, Copeau était sensible à la question de l'éthique dans la formation des acteurs. De plus, comme Meyerhold, il avait pris conscience du fait qu'une transformation du jeu de l'acteur exigeait nécessairement un changement d'attitude corporelle. Il avait donc introduit dans son processus d'enseignement un travail sur le corps de l'acteur. Enfin, comme Gordon Craig, il reconnaissait l'importance de l'intelligence et de l'imagination de l'acteur. Cependant, contrairement à Craig, Copeau croyait en la possibilité d'une évolution humaine et en la

⁵⁷³ Marie-Christine Autant-Mathieu, *Mikhaïl Tchekhov/Michael Chekhov...*, op. cit., p. 16.

qualité du travail de l'acteur.

Après quelques échanges entre les deux maîtres, Copeau conclut qu'il était d'accord avec Craig quand celui-ci déclarait : si « vous voulez renouveler le théâtre (...) appelez-y la jeunesse » pour pouvoir lui donner une formation totale. En revanche, Copeau n'était pas d'accord avec le manque de foi qu'avait Craig en l'être humain quand il lui avouait : « Vous croyez au comédien. Pas moi »

Sur ce point néanmoins, Copeau n'était pas naïf et ne se faisait aucune illusion, il était clair pour lui que les acteurs étaient considérés comme des individus « égoïstes, vulnérables, puérils et fantasques et que leurs défauts ou leurs vices de nature se trouv[ai]ent continuellement excités par l'exercice d'une profession dangereuse pour l'âme. » Néanmoins sa sensibilité lui laissait entrevoir les raisons d'être de ces personnalités malades, et à travers un regard compatissant, il voyait « ces êtres fragiles et prompts, ces êtres inconséquents et généreux, ces jongleurs sincères, ces âmes désorientées ». Contrairement à Craig qui n'utilisait que son intellect (coupé de toute émotion) pour composer une image de l'*acteur parfait* à travers la *Sur-Marionnette*, Copeau écoutait son cœur et son intelligence, pour rassembler d'une part de « très jeunes gens et même des enfants, d'autre part des hommes et des femmes, ayant l'amour et l'instinct du théâtre »⁵⁷⁴, à condition toutefois que ces derniers « n'aient pas encore compromis cet instinct par des méthodes défectueuses et des habitudes du métier »⁵⁷⁵.

Pour la renaissance d'un théâtre « vivant et original », Copeau souhaitait donner alors une éducation totale à de nouvelles générations d'acteurs, et pour cela il disait qu'il fallait « se mettre dans certaines conditions morales »⁵⁷⁶. Cette condition était très importante, puisque très tôt, dès 1913, Copeau publiait dans la Nouvelle Revue Française un article dans lequel il exposait son sentiment selon lequel la formation d'un artiste, et celle de l'acteur en particulier exigeait qu'on le « décabotinise ». Il fallait pour cela « créer autour de lui une atmosphère plus propre à son développement [en tant qu'] homme et comme artiste, le cultiver, lui inspirer la conscience et l'initier à la moralité de son art. »⁵⁷⁷

⁵⁷⁴ Jacques Copeau, *Registres I, Appels*, « Un Essai de rénovation du théâtre », Paris, Gallimard, 1974, p. 29.

⁵⁷⁵ *Idem*.

⁵⁷⁶ Jacques Copeau, Conférence au Théâtre de la Michodière, le 14 décembre, 1935. Publié dans Jacques Copeau, l'éveilleur, Pavis, Patrice et Thomasseau, Jean-Marie, Éd., « Copeau, l'éveilleur », *Revue Bouffonneries*, n° 34, Paris, Bouffonneries, 1995.

⁵⁷⁷ Jacques Copeau, cité par Claude Sicard, in Pavis, Patrice et Thomasseau, Jean-Marie, Éd., « Copeau,

Et puis, il fallait trouver une harmonie entre l'esprit et le corps, à travers un travail sur la stimulation de l'imagination qui devait être parallèle à un entraînement physique, dans le but d'augmenter et de multiplier la « souplesse corporelle par la gymnastique, la mimique, le rythme et la danse »⁵⁷⁸.

Nombreux ont été les écrits sur l'immense travail de Jacques Copeau et sur son influence sur tout le théâtre du XXe siècle. Nous ne pouvons pas dire qu'il ait créé une méthode calquée sur le modèle de Stanislavski. En effet, Copeau ne travaillait pas dans le sens du réalisme ; il cherchait à atteindre un état chez le comédien qui lui permette d'arriver à cette vérité et cet état n'était pas basé sur la *mémoire émotive*, mais sur une harmonie entre le corps et l'esprit, entre la rigueur et la liberté. La formation pour son nouvel acteur devait donc être harmonieuse, et le travail corporel devait y avoir un rôle fondamental. Enfin, bien qu'il ne fût pas attiré par le réalisme en tant que tel, il était également sensible à la quête de sincérité dans le jeu de l'acteur.

Comme nous l'avons énoncé, le travail sur le corps était essentiel pour lui, or il différait sensiblement de la *Biomécanique* de Meyerhold. Plutôt que de *créer des symboles*, le corps de l'acteur chez Copeau devait être entraîné et créer chez lui un certain état de disponibilité lui permettant d'être *habité par les personnages*.

Voici ce que Copeau a écrit dans la préface du *Paradoxe sur le comédien*, de Diderot, republié en 1929.

*« Vous dites d'un comédien qu'il entre dans son rôle, qu'il se met dans la peau d'un personnage. Cela n'est pas exact, c'est le personnage qui s'approche du comédien, qui lui demande tout ce dont il a besoin pour exister à ses dépens, et qui peu à peu le remplace dans sa peau. Il ne suffit pas de bien voir un personnage, ni de le bien comprendre, pour être apte à le devenir. Il ne suffit même pas de le bien posséder pour lui donner la vie. Il faut en être possédé. »*⁵⁷⁹

Copeau croyait donc en la non-identification de l'acteur avec son personnage, mais sans aller jusqu'à une stylisation et une composition construite à partir de l'extérieur. Il

l'éveilleur », art. cit. p. 117. Citation apparue dans la Nouvelle Revue Française, 1/9/1913.

⁵⁷⁸ Jacques Copeau, *Registres I, Appels, op. cit.*, p. 114.

⁵⁷⁹ Jacques Copeau, « Préface », in Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Librairie Plon, 1929. p. 13-14. Cité par Thomas Leabhart, in Pavis, Patrice et Thomasseau, Jean-Marie, Éd., « Copeau, l'éveilleur », art. cit. p. 147.

proposait aux acteurs un travail où la technique corporelle était alliée à un esprit clair et ouvert, car celui-ci devait à la fois comprendre le rôle qu'il devait jouer sans pour autant diriger mentalement le processus de composition du personnage.

Certes, le texte dramatique était également essentiel au travail de création, et Copeau s'emparait du texte sans aucune intention de le changer. Bien au contraire, l'entraînement de l'acteur visait finalement une « délivrance de l'esprit sur la scène, par les moyens d'une technique profonde et bien assimilée, et comme conséquence, par la domination directe du poète sur l'instrument dramatique »⁵⁸⁰. Cependant, cela ne signifiait pas que l'acteur devait suivre les intentions de l'auteur. Au contraire, Copeau proposait aux comédiens de devenir eux-mêmes des créateurs. Pour cela, il a développé la pratique de l'improvisation corporelle dans laquelle l'acteur est à la fois l'initiateur et le conducteur de l'improvisation. Copeau lui-même était convaincu que « le drame [était] avant tout action, [était] dans son essence une danse »⁵⁸¹ et donc la recherche d'une technique menée par l'acteur « [ne devait] pas [être] intellectuelle mais physique, corporelle »⁵⁸².

Un élément intéressant que Copeau mettait en avant, et qui apparaît dans les témoignages d'au moins deux des comédiens ayant travaillé avec lui réside dans l'instinct⁵⁸³ comme partie de l'être humain qui a une valeur digne d'être reconnue par l'acteur, afin de l'aider à éviter de tomber dans la *mécanicité*.

D'abord Charles Dullin, élève de Copeau affirme qu'il faut rendre sa vraie place à l'instinct, « qui est bien le don le plus merveilleux de l'acteur »⁵⁸⁴. Il déclare que lorsque lui-même donnait trop d'importance au texte « à sa force verbale et aux nuances littéraires »⁵⁸⁵ cela provoquait le blocage de l'instinct et donc le retrait de la « vérité et de la vie au jeu »⁵⁸⁶.

Ensuite Maurice Jacquemont, également acteur chez Copeau, déclare que pour « entrer en possession d'un personnage ou d'une pièce » le chemin à suivre n'est pas celui

⁵⁸⁰ Jacques Copeau, cité par Marco de Marinis, in Pavis, Patrice et Thomasseau, Jean-Marie, Éd., « Copeau, l'éveilleur », art. cit. p. 17.

⁵⁸¹ Jacques Copeau, cité par Marco de Marinis, in Pavis, Patrice et Thomasseau, Jean-Marie, Éd., « Copeau, l'éveilleur », art. cit. p. 127-128.

⁵⁸² *Idem*.

⁵⁸³ Nous avons déjà fait référence à l'instinct dans le Ch. 1, p. 64

⁵⁸⁴ Charles Dullin, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁸⁵ *Idem*, p. 43

⁵⁸⁶ *Ibid.*

de l'analyse mais celui de l'instinct. Selon lui, l'instinct est un don qui « donne le sens, le rythme, le battement de cœur du personnage de la pièce à l'acteur comme au metteur en scène »⁵⁸⁷.

Or l'instinct est lié au côté organique de l'homme, à sa survie, à son plaisir et à sa vitalité. Selon Gurdjieff le centre Instinctif est lié au centre Moteur, mais il a une intelligence propre puisqu'il est responsable de la conservation et du renouvellement de la vie.

Pour François Delsarte, la soumission de notre raison aux phénomènes de l'instinct finit par nous mener à la découverte d'une raison supérieure, qui englobe ou « comprend » la raison. Voici ce qu'il déclare à partir d'une expérience personnelle :

« Or [...] si je saisis la raison des phénomènes que m'impose l'instinct, me voilà forcé d'admettre, dans l'ordonnance des choses, une raison qui n'est pas 'ma raison'. Une raison supérieure, infaillible, qui se moque de ma raison, laquelle, bon gré, mal gré, doit se soumettre, sous peine de tomber dans l'absurde. Je sens aussi que c'est par cette soumission absolue de 'ma raison' qu'elle peut s'élever jusqu'à la raison des choses puisque d'elle-même elle ne le 'saurait'.⁵⁸⁸ »

Dans le but de trouver cette intelligence non mentale, Copeau a introduit dans la formation une pratique très importante, celle de l'improvisation en plus de l'éducation morale, de l'étude des textes et de la rigueur de l'entraînement corporel. Celle-ci n'avait pas pour but de parvenir au montage d'un spectacle. Il s'agissait plutôt d'une recherche d'éléments vivants, qui pourraient permettre à l'acteur d'éviter de tomber dans l'automatisation du jeu, et pourraient l'aider à ne pas tomber dans le cabotinage et la création de clichés. Il a donc trouvé avec sa collaboratrice Suzanne Bing, deux formes d'improvisations :

1. D'abord le « jeu des enfants » comme proposition d'improvisation afin de trouver la sincérité caractéristique des enfants dans leur plus jeune âge, puisque l'enfant est, selon Copeau, « sincère et fidèle à lui-même »⁵⁸⁹. Copeau exprime ainsi sa pensée à propos

⁵⁸⁷ Maurice Jacquemont, cité par Marco de Marinis, Pavis, Patrice et Thomasseau, Jean-Marie, Éd., « Copeau, l'éveilleur », art. cit. p. 14.

⁵⁸⁸ François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 60.

⁵⁸⁹ Jacques Copeau, *Registres VI*, "L'école du Vieux-Colombier", Notes pour la troisième conférence (19 mars 1917) : "L'école du Vieux-Colombier", Paris, Gallimard, 2000, p. 507-513.

du processus qui suivent les enfants dans leurs jeux, mais qui peut enrichir le travail de l'acteur :

« C'est le jeu, par lequel les enfants imitent consciemment ou inconsciemment toutes les activités et tous les sentiments humains, qui est pour eux un cheminement naturel vers l'expression artistique et pour nous un répertoire vivant des réactions les plus authentiques, - c'est sur le jeu que nous voudrions construire, non pas un système, mais une expérience éducatrice.⁵⁹⁰ »

La joie et le plaisir de l'enfant sont instinctifs chez l'homme mais sont presque toujours oubliés par l'adulte. Or un environnement de confiance et d'encouragement est nécessaire pour que l'homme/acteur puisse accéder à cet espace, d'où peuvent jaillir naturellement de vraies sensations et par conséquent de vraies émotions. Finalement, en accédant au jeu et à la joie, le corps peut être débloqué des entraves construites tout au long de la vie. La joie ne peut avoir lieu que s'il n'y a aucun obstacle. Et pour Copeau, la joie est intimement liée à l'art, selon lui : « Il y a peut-être de la joie sans art, mais il n'y a pas d'art sans joie.⁵⁹¹ »

2. Ensuite la pratique de l'improvisation liée à l'instinct a été intégrée dans un cours intitulé « Éducation de l'instinct dramatique », dirigé également par Suzanne Bing, dans lequel les élèves/acteurs improvisaient avec des masques inexpressifs.

Copeau était le premier à utiliser ces masques comme instruments pédagogiques en vue de trouver des attitudes intérieures non dirigées par la pensée. Le fait qu'ils soient masqués leur permettait de s'éloigner de leurs propres personnalités, ou même de toutes les apparences quotidiennes, et corrélativement, d'ouvrir leurs perceptions. Ils étaient donc guidés non plus par la pensée, mais par les sensations du corps. Certains sens en particulier comme l'écoute, le toucher et la vision, étaient donc particulièrement aiguisés chez ces acteurs. Outre les mouvements improvisés, les acteurs étaient silencieux ou, en cas d'utilisation de la voix, des sons pouvaient être émis, et l'on pouvait utiliser le *grommelot*⁵⁹².

⁵⁹⁰ *Idem.*

⁵⁹¹ *Ibid.*

⁵⁹² L'Art du Grommelot : Ce mot, qui appartient à l'origine au langage du théâtre, [...] chacun comprend, au moins par association avec « grommèlement », ce que veut dire « faire entendre des grommelots » : s'exprimer par des borborygmes, ou des sons distincts qui n'appartiennent à aucune langue précise. En réalité, le grommelot – dérivé de grommeler, « parler entre ses dents » – possède un sens bien plus précis ; c'est le mot qui désigne, au théâtre, un faux dialogue, indistinct, destiné à n'être pas compris du public. Les grommelots sont produits sciemment par des acteurs afin de « meubler » une scène en faisant semblant de dire quelque

Cet ensemble donnait finalement la possibilité d'un contact avec soi-même et avec les autres, plus sensitif que mental ou même émotionnel, et donc plus réflexif et spontané.

Un autre point important pour l'acteur était la nécessité de trouver une manière de se *vider*, c'est-à-dire de se débarrasser de toutes les idées préconçues et de toute attente pour ce type d'improvisation. Cet état de neutralité permettait d'accéder à une forme de préparation avant tout travail d'interprétation, qui requérait une qualité d'ouverture et d'acceptation pour permettre au personnage de *s'installer* dans cet espace tranquille.

Copeau explique ici le processus à travers lequel l'acteur expérimente une nouvelle voie dramatique :

« Pour celui qui chausse le masque, que se passe-t-il ? Il s'isole du monde extérieur. La nuit qu'il s'impose lui permettra d'abord de rejeter tout ce qui l'encombrait. Ensuite, par un effort de concentration, atteindre le vide. À partir de ce moment, il pourra revivre et agir, mais dramatiquement cette fois-ci. »⁵⁹³

Jean Dasté témoigne de l'expérience du contact avec soi-même à travers les improvisations du jeu masqué :

« Avec le masque, il est impossible de tricher. Lorsque nous essayions d'exprimer un sentiment ou une émotion, si nous ne nous sentions pas portés par une force intérieure, nous savions que nous n'y étions pas. Tout geste fabriqué était une fausse note ; le port du masque nous apprit aussi à être sincères. »⁵⁹⁴

Dans une perspective trinitaire, Copeau souhaitait, comme lui-même l'exprimait, une formation harmonieuse de l'acteur. Pour Copeau, l'acteur devait avoir certaines valeurs morales qui allaient de pair avec des qualités corporelles et intellectuelles, et chez lui, la spontanéité et la rigueur devaient entrer dans un rapport de complémentarité. Relativement à l'expression orale, qui lui était très chère, la parole pouvait être prononcée et exprimée mais à partir « d'une pensée ressentie par l'acteur dans tout son être [...] à la fois, de son

chose, sur une intonation quelconque alors qu'ils prononcent une suite de syllabes sans aucun sens.

Le Figaro, disponible : http://www.lefigaro.fr/litteraire/20060420.LIT000000277_1_art_du_grommelot.html

⁵⁹³ Jean Dorcy, *À La rencontre de la mime*, Neuilly-sur-Seine, Les Cahiers de Danse et de Culture, 1958, p. 30. Cité par Thomas Leabhart, in « Copeau, l'éveilleur », art. cit., p. 151.

⁵⁹⁴ Jean Dasté, *Qui êtes-vous ?* Lyon, 1987, p. 88. Cité par Thomas Leabhart, in « Copeau, l'éveilleur », art. cit., p. 145.

attitude intérieure et de l'expression corporelle qui la traduit »⁵⁹⁵. Mais, il est clair que cela se révélait souvent très difficile. Cependant Jacques Copeau ne se laissait pas décourager, il travaillait pour que son rêve de former des comédiens conscients se réalise, et pour que leurs possibilités créatives et humaines puissent atteindre de hauts niveaux et par conséquent qu'ils puissent transmettre cet art à d'autres générations.

Charles Dullin aussi, après son expérience avec Copeau et plus avant dans sa carrière d'acteur, de metteur-en-scène et de pédagogue, mène une réflexion sur les sentiers difficiles que les acteurs doivent emprunter :

« [L'acteur] chemine continuellement par des voies obscures entre l'instinct et l'intelligence, l'intuition et la déduction et dans lesquels notre état d'âme, notre constitution physique, notre volonté ont une part à peu près égale ; la tête ne suffit pas; elle suggère et contrôle, c'est beaucoup, certes, mais ce n'est pas tout.⁵⁹⁶ »

Et il voyait aussi la nécessité d'une éducation « préalable de l'acteur et de l'homme » :

« Si le sens du jeu vient de notre instinct et la qualité du jeu de notre intelligence et de notre goût, il me semble logique d'attacher à cette partie de la formation de l'apprenti comédien toute l'importance qu'elle réclame et dans la mesure du possible de forcer cet apprenti à approfondir un peu mieux cet art qu'il a choisi souvent pour des raisons futiles et pour lequel, ni son extraction, ni son éducation, ne l'avaient préalablement formé.⁵⁹⁷ »

Il est intéressant de remarquer, à travers les discours des chercheurs du théâtre, la conscience que ces derniers ont d'arriver à un certain point du développement de leurs pratiques et de leurs théories au-delà duquel ils n'iront pas, sans pour autant les considérer comme un point final. Ils voient presque toujours, en faisant un bilan sincère de leurs recherches qu'il y a encore beaucoup à faire pour arriver au point où ils souhaitaient arriver eux-mêmes. Avec cette vision tournée vers l'avenir, ils utilisent des images similaires : Craig faisait allusion à une montagne aux nombreux plateaux qu'il faudrait atteindre étape par étape, et dont personne n'a encore pu atteindre⁵⁹⁸ le sommet pour se référer

⁵⁹⁵ Jacques Copeau, *Registres I, Appels*, op. cit., p. 114.

⁵⁹⁶ Charles Dullin, op. cit., p. 48-49.

⁵⁹⁷ *Idem*, p. 93-94

⁵⁹⁸ E. G. Craig, *Towards a New Theatre*, op. cit., p. 1-2. « Que le théâtre reste en eux, et s'il vous plaît croyez moi quand je vous dis que c'est une montagne. Ce n'est pas une colline, ni un groupe de collines, ni un mirage de collines, c'est la plus haute montagne que j'aie jamais vue. Personne n'a encore jamais escaladé

métaphoriquement au théâtre. Pour que cela soit possible, il faut le travail de plusieurs générations⁵⁹⁹. A son tour, Copeau parlait d'un *édifice* qui serait peut-être achevé par d'autres, alors que lui-même n'en verrait pas la fin, et cependant, disait-il « essayons au moins de former ce petit noyau d'où rayonnera la vie, autour duquel l'avenir fera ses grands apports »⁶⁰⁰. Contrairement à Craig, Copeau en plus de croire à l'être humain, aussi imparfait fut-il, était conscient du fait qu'un grand travail était nécessaire non seulement du côté des comédiens, mais également du côté de celui qui les guide.

Dans ce qu'il appelle une société où le travail est divisé, il doit y avoir un *chef*, qu'il définit essentiellement comme « un homme bien né autant que bien cultivé. Son cœur n'aura pas moins de part à sa tâche que l'esprit et que la connaissance du métier »⁶⁰¹. Mais, ce qui est fascinant, c'est de trouver une expression gurdjévienne chez Copeau lorsqu'il affirme que ce chef doit être un *homme*, (avec toute la solennité requise par le contexte) ou bien selon Gurdjieff un *vrai Homme*, celui qui est capable de *faire*.

Voici comment Copeau fait référence à cette personne responsable d'orienter un groupe d'acteurs :

*« Nous demandons avant tout qu'il soit un homme. Pour 'faire', il faut 'être'. Je crois que cette parole est de Goethe. On ne fait rien que dans la mesure où l'on est, et qu'à l'image de ce qu'on est. »*⁶⁰².

Or, Gurdjieff a travaillé avec plusieurs personnes, entre autres des intellectuels, des artistes et des scientifiques, à Paris de 1922 jusqu'à sa mort en 1949. Il est probable que Copeau ait pris cette expression de quelqu'un qui était proche de Gurdjieff⁶⁰³.

ses hauteurs [...] Si elle avait été facilement à atteindre, elle aurait été gravie il y a longtemps [...] Il y aura bien des théâtres avant que le Théâtre n'arrive, tout comme il y a de nombreux plateaux en montagne. C'est pour cette raison que j'appelle ce livre *Vers un Nouveau Théâtre [Towards a New Theatre]*.. »

⁵⁹⁹ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, op. cit., p. 75.

⁶⁰⁰ Jacques Copeau, *Registres I, Appels*, op. cit., p. 114.

⁶⁰¹ Jacques Copeau, « Conférence de Monsieur Jacques Copeau au Théâtre de la Michodière, le 14 décembre 1935 », in Pavis, Patrice et Thomasseau, Jean-Marie, Éd., « Copeau, l'éveilleur », art. cit. p. 33

⁶⁰² Jacques Copeau, « Conférence de Monsieur Jacques Copeau au Théâtre de la Michodière, le 14 décembre 1935. » La citation de Gurdjieff "Pour *faire*, il faut *être*", se trouve dans l'œuvre d'Ouspensky, *Fragments d'un enseignement inconnu*, p. 44. Dans l'œuvre Jacques Copeau, l'éveilleur, dont la conférence donnée par Copeau en 1935, est enregistré dans son intégralité, nous observons la même manière de graphie, c'est à dire les mots "faire" et "être" en italique. Nous n'avons pas trouvé cette expression dans les écrits de Goethe.

⁶⁰³ À l'appui de cette affirmation nous trouvons dans l'œuvre d'Antonin Artaud, *Messages révolutionnaires*, un passage où Artaud, en 1925, est impressionné par l'« extraordinaire système d'éclairage » du spectacle *Pelléas et Mélisande*, mise en scène par Jacques Copeau. L'auteur de l'éclairage était Alexandre de Salzman, un des membres fondateurs de l'*Institut pour le développement harmonique de l'Homme*, fondé par Gurdjieff

En effet, Jacques Copeau échangeait avec ses contemporains et par conséquent lui-même entendait les critiques qui pouvaient être faites à propos de ses « idées sur la mise en scène et le jeu »⁶⁰⁴ qui n'étaient pas « sensiblement différentes de celles de Gordon Craig, Max Reinhardt et Granville Barker. »⁶⁰⁵ Conscient de ce que lui-même appelait une « rencontre entre esprits »⁶⁰⁶, c'est-à-dire une rencontre de pensées similaires sans que ceux qui les émettent n'aient d'association directe, Copeau répondait qu'à « cette liste on pourrait ajouter : Appia, Meyerhold et Stanislavski, et quelques autres. »

L'entraînement corporel élaboré par Jacques Copeau/Suzanne Bing a été une réelle découverte et une sorte de révélation pour servir comme pratique élémentaire dans la formation de l'acteur. Or au fil du temps, les possibilités de ramifications de cette pratique vers d'autres disciplines comme par exemple la danse, l'acrobatie, le mime et les mouvements avec le masque, pouvait avoir lieu. Copeau prévoyait déjà ce glissement et voyait que ces disciplines risquaient de prendre trop d'importance et de changer l'harmonie, telle qu'il la souhaitait pour l'acteur. Le but de ces exercices était pour lui de développer les mouvements du corps en vue de le débloquent et ainsi de rompre chez chaque acteur des attitudes potentiellement très figées. Selon Marco De Marinis, la vraie finalité de l'entraînement corporel était de faire prendre conscience à l'acteur de l'étendue de ses « possibilités expressives, pour la plupart inexplorées »⁶⁰⁷. Ces exercices et cette conscience corporelle étaient des conditions nécessaires pour que l'acteur puisse finalement « se transformer en un interprète-exécuteur et en un créateur. »⁶⁰⁸

Cependant, quelques-uns des acteurs qui ont travaillé avec Copeau se sont particulièrement consacrés à chercher les formes d'expression corporelles plutôt que de les lier à une dramaturgie littéraire. Peuvent être cités, entre autres, Jean Dorcy, Jean Dasté,

à Avon. Artaud y raconte sa rencontre avec Salzman et leur conversation à propos d'une « langue perdue et qui pourrait se retrouver par le théâtre ». Salzman lui répond que la « poésie, la poésie véritable, et non pas la poésie des poètes, garde le secret de cette langue, et que certaines danses sacrées s'approchent plus du secret de cette poésie que n'importe quelle autre langue. » in Antonin Artaud, *Messages révolutionnaires*, Gallimard, Paris, 1971, p. 62.

Note : « Alexandre de Salzman gravitait au tour de Gurdjieff chez qui René Daumal l'avait rencontré. [...] Ce sont les conversations que Daumal eut avec Salzman qui font le thème de *La Grande Beuverie* (Gallimard, 1938). » Antonin Artaud, *Messages révolutionnaires*, op. cit., p. 177.

⁶⁰⁴ Jacques Copeau, cité par Norman H. Paul in Pavis, Patrice et Thomasseau, Jean-Marie, Éd., « Copeau, l'éveilleur », art. cit. p. 57.

⁶⁰⁵ *Idem.*

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ Marco De Marinis, in Pavis, Patrice et Thomasseau, Jean-Marie, Éd., « Copeau, l'éveilleur », art. cit. p. 132.

⁶⁰⁸ *Idem.*

avec qui Jacques Lecoq a travaillé, et enfin Étienne Decroux.

C'est effectivement en regardant une improvisation des élèves les plus avancés du cours de masques, que Decroux découvrit une nouvelle possibilité artistique. Il y ressentit un étonnement profond qui le conduisit à dédier tout sa vie à ce qu'il appellera le mime corporel.

À propos de l'influence de l'école du Vieux Colombier sur son travail ultérieur, Decroux a déclaré :

« L'idée d'un art de représentation par mouvement du corps, abritant sous son vaste toit, non point exclusivement ce qui fait rire, mais aussi ce qui doit susciter terreur, pitié et songe, restait donc à trouver. Or, elle était trouvée. Puisque l'application en était déjà faite à l'école du Vieux Colombier. Je n'ai inventé que d'y croire »⁶⁰⁹.

Si Copeau considérait comme fondamental le travail corporel dans la formation des acteurs, il émettait des réserves par rapport à la perte de la spontanéité que ce même travail pouvait entraîner s'il se transformait en une sorte de spécialité. Dans ce cas, selon Copeau, le corps risquait de prendre trop de place et par conséquent d'entraîner une perte de qualité de l'ensemble, qualité qui normalement résulte de l'accord et de l'harmonie de tous éléments de l'art théâtral. Il déclarait d'ailleurs depuis le début de son travail qu'il devait lutter contre « l'envahissement des procédés du métier, contre toutes les déformations professionnelles, contre l'ankylose de la spécialisation »⁶¹⁰.

Cependant l'évolution de ce travail corporel a pris des dimensions considérables dans son école et paradoxalement, il a reconnu plus tard que « l'importance primordiale donnée à la mimique dans [ces] exercices », faisait qu'on la prît comme « base de l'instruction de l'acteur », puisque l'acteur était un « être sur la scène et par-dessus tout un être qui agît, une personnalité en mouvement »⁶¹¹.

À ce propos, Marco De Marinis déclare que si « le mime corporel doit être considéré comme le résultat extrême (bien que fructueux) d'un long malentendu », « il faudrait ajouter tout de suite que ce malentendu a été partagé aussi par Copeau lui-même,

⁶⁰⁹ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 33.

⁶¹⁰ Jacques Copeau, *Registres I, Appels*, *op. cit.*, p. 26.

⁶¹¹ *Idem*, p. 114.

au moins en partie et pour une période déterminée »⁶¹² puisque Étienne Decroux s'est franchement inspiré des techniques corporelles du Vieux Colombier.

Le mime corporel de Decroux comme l'indique son nom, est fondamentalement basé sur l'expression du corps. Cependant, il est plus complexe que ce qu'on appelle couramment le *mime*. Nous étudierons ce sujet en profondeur plus avant.

2.6 – L'art de l'acteur – « où est son pied-à-terre ? »

Dans la période allant de la fin des années 1920 aux années 1990, deux *archéologues imagés* se sont consacrés à des quêtes très proches de celle de François Delsarte, ayant tous deux pris l'homme comme l'objet de leur art. Étienne Decroux et Jerzy Grotowski se sont consacrés à une sorte d'archéologie au travers d'expéditions profondes et minutieuses, avec, comme lieu à explorer, le corps – physique, émotionnel et intellectuel – de l'homme. Ils ont développé la technicité du corps humain afin de s'éloigner du chaos, et tout en fabriquant des éléments artistiques précieux.

Ni Decroux, ni Grotowski n'ont travaillé directement avec Stanislavski, Meyerhold ou Craig, mais d'une certaine manière ils ont commencé leurs recherches là où ces derniers s'étaient arrêtés, et même si le spectacle est l'aboutissement normal du travail de l'acteur, ces deux premiers ont fini par choisir la recherche comme objectif premier et s'y sont consacré entièrement au détriment du spectacle.

Delsarte et Gurdjieff, Stanislavski et Meyerhold, tout comme Grotowski et Decroux convergent dans les thématiques et les problématiques de leurs recherches. Tous ont opté pour une démarche empirique, et n'ont jamais cessé d'observer ce qui se jouait sous leurs yeux pour faire évoluer leurs pratiques et finalement pouvoir les théoriser, et ce, tout le long de leur vie. Par conséquent leurs pratiques ainsi que leurs pensées étaient en constante évolution, s'adaptant toujours à ce qu'ils observaient au présent. Ils créèrent et développèrent ainsi des pédagogies à partir de la connaissance de lois fondamentales et spécifiques.

Cependant, aucun d'eux ne souhaitait être considéré comme un savant ou un

⁶¹² Marco De Marinis, in Pavis, Patrice et Thomasseau, Jean-Marie, Éd., « Copeau, l'éveilleur », art. cit. p. 135.

scientifique, car le domaine de leurs travaux n'appartenait alors pas à la science. Cela dit, Leszek Kolankiewicz⁶¹³, témoigne de la passion de Grotowski pour la recherche scientifique. En effet, « c'est de là que vient sa prédilection pour les mots 'laboratoire' et 'institut'⁶¹⁴ » a déclaré ce dernier, et c'est en fait Stanislavski qui a formulé la nécessité d'un travail de laboratoire et de recherches en répétitions intégrées dans un processus créatif⁶¹⁵. Decroux, dont le premier maître fut Jacques Copeau aimait aussi parler de *laboratoire*⁶¹⁶, se référant par-là à l'école du Vieux Colombier, au sein de laquelle Decroux s'est beaucoup investi, notamment dans les *expériences*.

Eugenio Barba parle des « bases scientifiques »⁶¹⁷ de l'enseignement de Decroux et il rapporte comment ce dernier faisait une analogie avec la chimie pour parler de ses propres recherches corporelles. Il prenait le corps pour l'observer et l'étudier comme un scientifique ou le considérait comme un clavier, comme l'aurait fait un musicien. « On détache des morceaux [explique Decroux], on les regroupe à notre guise, comme en musique, et ensuite on étudie la géométrie mobile. On suit des lignes dans l'espace, que nous appelons, nous, des dessins et là encore, ils ont une signification »⁶¹⁸.

L'Expérimentation en tant que processus où l'apprentissage découle des observations de ses propres *tentatives + erreurs = résultats*, peut également être identifiée dans le travail de Gurdjieff. Dorothea Dooling, une de ses élèves, écrit que celui-ci proposait à ses élèves de partir d'une posture empirique, les enjoignant à ne rien accepter sans l'avoir d'abord découvert par eux-mêmes : « 'Ne croyez pas', disait-il, 'ne croyez pas

⁶¹³ Leszek Kolankiewicz est professeur des Études Culturelles et l'Anthropologie des Performances, Université de Varsovie, Pologne ; il est aussi le Directeur de l'Institut de la Culture Polonaise de cette même université.

⁶¹⁴ Zbigniew Osinski, « Returning to the Subject – The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre », translated and edited by Kris Salata Leszek Kolankiewicz, *The Drama Review*, 52:2 (T198), New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2008.

⁶¹⁵ Jerzy Grotowski, *Drama Review*, "Reply to Stanislavsky", translated by Kris Salata, Volume 52, Number 2 (T 198) Summer 2008, p. 34. "Through his whole life in art, Stanislavsky gave us the example that one must be prepared for work. It was he who formulated the necessity of laboratory work and rehearsals as creative processes without spectators. And also the obligation for the actor to train. These are huge merits."

⁶¹⁶ Dans une lettre à J. Schlumberger, le 6 août 1919, Copeau parle de la création de l'école du Vieux Colombier dans le but de « poursuivre, dans une sorte de laboratoire théâtral, des recherches sur la mise en scène, sur le jeu du comédien et, surtout, créer, peu à peu, un répertoire nouveau. » Cité par Li-Li Yang, in Pavis, Patrice et Thomasseau, Jean-Marie, Éd., « Copeau, l'éveilleur », art. cit. p. 213.

⁶¹⁷ Eugenio Barba, « Le Maître caché », in Patrick Pezin Éd., *Étienne Decroux, mime corporel, op. cit.*, p. 16.

⁶¹⁸ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 67.

ce que je vous dis, ne croyez personne. Découvrez par vous-mêmes'.⁶¹⁹ »

Cette façon d'aborder le travail était également présente dans les recherches de Delsarte, dans ce qu'il appelait « la marche inductive et expérimentale de mes investigations »⁶²⁰, dont ses conclusions n'arrivaient pas avant qu'une expérience personnelle ne lui ait donné, par ses résultats, le droit de les affirmer et de les présenter⁶²¹.

Les investigations menées par Decroux et Grotowski sur le travail de l'acteur, ont permis d'identifier plusieurs points communs entre les deux chercheurs. Deux d'entre eux, la technique et l'éthique, sont particulièrement importants et trouvent des échos dans la pensée de leurs prédécesseurs. Il semble par exemple que la résonance des paroles de Gordon Craig était gravée consciemment ou inconsciemment dans les esprits de Decroux et de Grotowski. Ces paroles qui annonçaient que l'acteur « tel qu'il est aujourd'hui devra disparaître quelque jour et être assimilé à toute autre chose, si nous voulons réellement faire œuvre d'art dans notre royaume du théâtre »⁶²² sont toujours d'actualité. Craig avait en tête l'image d'un acteur idéalisé, chez qui le mouvement tiendrait un rôle essentiel, bien qu'il n'ait pas indiqué de voie ou de moyen pour atteindre cet idéal. Or Grotowski, qui n'était pas touché directement par cette pensée a eu le même idéal d'un acteur ancré dans son corps et dans le mouvement. Et ce même idéal ressemblait d'ailleurs à celui de Meyerhold ; idéal d'un acteur capable de créer des symboles. La même exigence de voir les acteurs acquérir une technique qui leur permette une grande précision de jeu, et qui annulerait la possibilité d'accidents sur scène était partagée par Craig, Decroux et Grotowski.

L'idée de la Sur-Marionnette craigienne avait causé énormément de controverses, mais elle est parvenue jusqu'à Decroux comme l'image claire de l'acteur idéal, l'« acteur dilaté »⁶²³ qu'il va s'approprier et appeler le *Mime*. Pour Decroux si « la marionnette est au moins l'image de l'acteur idéal, il faut [...] essayer d'acquérir les vertus de la marionnette idéale »⁶²⁴. Celui-ci considère que les difficultés d'un corps à suivre l'esprit sont grandes mais surmontables s'il y a un travail consistant et systématique. Son travail commence

⁶¹⁹ G. I. Gurdjieff cité par Dorothea Dooling, « L'échelle de l'évolution », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 183.

⁶²⁰ François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 163 .

⁶²¹ *Idem*, p. 165.

⁶²² E. G. Craig, *De L'Art du théâtre, op. cit.*, p. 47.

⁶²³ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 66.

⁶²⁴ *Idem*, p. 21.

alors d'une manière externe, à partir de ce défi posé au corps. Decroux déclare ainsi son désir de créer un acteur idéal à l'image de la Sur-Marionnette de Craig :

« Pour ma part, je désire la naissance de cet acteur de bois. Je vois cette marionnette physiquement grande, suscitant par l'aspect et le jeu un sentiment de gravité et non pas de condescendance. La marionnette que notre rêve appelle ne doit faire rire ni attendrir comme le font les ébats d'un enfant en bas âge. Elle doit inspirer la terreur et la pitié et, de là, s'élever jusqu'au songe.⁶²⁵ »

Decroux, qui admirait profondément Craig, écrit dans son livre *Paroles sur le mime*, que l'intention de ce dernier qui consiste à remplacer l'acteur par une marionnette, n'était qu'une « image de combat et qu'il ne s'est jamais complu avec sérieux dans une telle perspective »⁶²⁶. Pour cela même, les paroles de Craig ont alors incité Decroux à désirer et à chercher cet acteur métaphorique, « cette marionnette physiquement grande, suscitant par son aspect et son jeu un sentiment de gravité et non pas de condescendance »⁶²⁷.

Ne pensant en aucune façon à « faire du théâtre », Decroux entra à l'école du Vieux Colombier en 1923, pour y suivre des cours d'élocution en vue d'améliorer sa communication verbale, pour ensuite se lancer dans une carrière politique. Bien qu'il n'eut pas d'ambition artistique, il fut accepté par Copeau et commença ainsi sa formation d'acteur. Decroux précise que le programme de l'école comprenait également une multitude d'activités telles que :

« Acrobatie au tapis, athlétisme en stade, gymnastique ordinaire, danse classique, mime corporel, pose de voix, diction ordinaire, déclamation du chœur antique et du nô japonais, chant, modelage. Histoire de la musique, du costume, de la philosophie, de la littérature, du vers, du théâtre et j'en passe.⁶²⁸ »

La multitude des activités du programme de l'école du Vieux Colombier est, sans doute, ce qui a le plus inspiré Decroux pour la création de son *Grand Projet*. En plus du travail avec des masques, il cite le cours de danse classique comme une « source de

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 14.

lumière »⁶²⁹ dans laquelle il a marché avec bonheur, puisque « la danse classique est aussi un système, comme le mime, c'est une combinaison d'éléments simples »⁶³⁰. Il y avait aussi le cours « de nô japonais »⁶³¹, auquel Decroux ne se réfère pas comme source d'inspiration, mais auquel il se réfère comme un cours « qui était assez soigné »⁶³².

Ce n'est que plus tard, en 1928, dans l'Atelier de Charles Dullin où il était comédien, que Decroux commença effectivement sa recherche qui aboutit à un nouveau genre théâtral, auquel il donna le nom de mime corporel en souvenir de ce qu'il avait vécu au sein de l'école du Vieux Colombier et aussi pour le différencier de la pantomime, telle qu'elle était pratiquée au XIXe siècle, et qui ne le satisfaisait absolument pas.

Decroux a pris le corps de l'acteur comme une matière à manœuvrer et à transformer en acteur idéalisé à l'image de cette marionnette craigienne ; or selon Peter Brook, Grotowski considérait lui aussi les acteurs comme des marionnettes, sauf que pour ce dernier, la solution de la maîtrise absolue du corps devait être recherchée et « trouvé[e] à l'intérieur »⁶³³ des acteurs. Peter Brook considère également que Craig et Grotowski, à leurs façons, avaient le même désir de « dépasser la matière », tout comme Artaud avait envie « d'aller au-delà des apparences » et, à ce propos, « ils furent prêts à tout sacrifier, à tout tenter »⁶³⁴. Selon Guy Benhaïm⁶³⁵ ce même besoin de dépasser les limites existait également chez Decroux, mais chez lui, ce dépassement devait avoir lieu au niveau corporel. Un réel effort physique était nécessaire pour que l'acteur/mime puisse devenir plus conscient de ses mouvements. Ainsi, poussé « parfois aux confins de l'équilibre »⁶³⁶, il pourrait « cerner les limites et par là-même ne plus faire d'erreurs »⁶³⁷.

Grotowski, démarre alors son travail également à partir du corps, cependant il est plus proche de Stanislavski et de Meyerhold que de Craig, par conséquent, son rapport avec l'acteur sera toujours un rapport de l'intérieur. Pour Decroux comme pour Grotowski,

⁶²⁹ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 65.

⁶³⁰ *Idem.*

⁶³¹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 14.

⁶³² Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, 82.

⁶³³ Peter Brook et Natasha Parry, « Souvenirs de Craig », propos recueillis par Georges Banu, in E. Gordon Craig, *De l'Art du Théâtre*, *op. cit.*, p. 234.

⁶³⁴ *Idem.*

⁶³⁵ Guy Benhaïm est l'auteur la Thèse de Doctorat : *Le mime corporel selon Étienne Decroux*, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université de Nice Sophia Antipolis, 1992.

⁶³⁶ Guy Benhaïm, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 314.

⁶³⁷ *Idem.*

l'acteur devient le cœur de l'art du théâtre, et l'attention dirigée vers lui a pour but non seulement de trouver de nouvelles possibilités d'expression artistique, mais aussi de trouver le sens du métier d'artiste de théâtre. Même si le parcours de Grotowski a déjà été exploré avec exhaustivité, il est intéressant de le retracer brièvement en vue d'analyser son travail à partir des notions d'*organicité* et d'*artificialité* qu'il a su dégager et explorer dans le travail de l'acteur.

En se disant artisan, Grotowski se lance dans une investigation minutieuse de la naissance du mouvement corporel, c'est-à-dire des premières impulsions de l'acteur. En fait, les recherches de Stanislavski étaient son point de départ et il croyait « qu'il y avait là les clefs qui ouvrent chaque porte de la créativité »⁶³⁸.

Grotowski commence ses premières investigations dans un groupe de recherche à Cracovie, en Pologne. Plus tard, il part à Moscou afin de poursuivre ses études. Il était alors familiarisé avec la méthode dite des actions physiques, c'est-à-dire sur les dernières recherches de la méthode élaborée par Stanislavski, où l'action était primordiale. Selon Grotowski, Stanislavski a commencé sa recherche sur les actions physiques après trente ans de travail sur la vie émotive, processus au cours duquel les acteurs cherchaient des émotions presque « jusqu'[à] l'hystérie »⁶³⁹. Pour Stanislavski, les actions physiques sont issues des « associations personnelles, des souvenirs d'une personne, des réactions d'amour, de haine, de fascination [...] »⁶⁴⁰. Ce matériel vivant, venant des expériences personnelles de l'acteur, devait alors être utilisé en scène dans chaque action concrète.

Il est important de se remémorer que les actions physiques dans le travail de Grotowski n'étaient qu'un point de départ, car son travail se concentrait sur ce que lui-même a qualifié plus tard d'« art comme véhicule ». C'est-à-dire qu'il « ne cherch[ait] pas à créer le montage [ou l'image] dans la perception des spectateurs, mais dans les artistes qui agissent : 'les actants' »⁶⁴¹.

De ses expériences en Russie, Grotowski a compris, d'une part, l'importance des recherches sur l'intériorité de l'acteur, c'est-à-dire de son processus psychique et

⁶³⁸ Jerzy Grotowski, « Risposta a Stanislavskij », in Eds Fabrizio Cruciani et Clelia Falletti, *Stanislavskij : L'attore creativo*, traduit du polonais par Carla Pollastrelli, Florence, La casa Usher, 1989, p. 193.

⁶³⁹ Jerzy Grotowski, *Anthropologie théâtrale*, cassette, face A, *op. cit.*

⁶⁴⁰ *Idem*, face B, *op. cit.*

⁶⁴¹ Jerzy Grotowski, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », in Thomas Richards, *op. cit.*, p. 201.

émotionnel, et, d'autre part, l'importance des recherches sur l'extériorité, relative au corps. Il se lança également dans une recherche sur la création de signes, également lié au monde intérieur psychique/émotionnel de l'acteur, l'espace physique et les autres acteurs. Mais s'aventurant toujours plus loin, il cherchait à renouveler le jeu de l'acteur par l'exploration d'expressions scéniques très variées, entre autres le théâtre oriental - japonais et chinois – la danse, le cirque et la Commedia dell'arte. Au sujet de l'importance de la relation intérieur/extérieur dans le travail de l'acteur, il voyait la possibilité d'une complémentarité entre deux grandes techniques. Selon lui :

« Meyerhold a fondé son travail sur la discipline, sur la formation extérieure ; Stanislavski, sur la spontanéité de la vie quotidienne. Il s'agit là, en fait, de deux aspects complémentaires du processus créateur. »⁶⁴²

Decroux et Grotowski sont tous les deux partis de ce qu'ils avaient vécu, c'est-à-dire d'expériences pratiques vécues dans le théâtre réaliste. En renonçant au théâtre commercial, ils se sont plongés dans les voies de la recherche. Si l'on trouve de nombreux points communs entre la pensée de ces chercheurs, en revanche leurs pratiques ont suivi des chemins différents.

Selon Grotowski : « dans l'art il n'y a pas d'options parfaites, l'art est toujours multiple »⁶⁴³. Il ne considérait pas sa méthode comme la seule efficace pour le travail de l'acteur parce que, selon lui, « si un seul courant est juste, il est certainement faux et dangereux »⁶⁴⁴. En effet, il se disait artisan d'une matière non palpable. Il s'intéressait pour ce faire au comportement humain dans des situations plus élaborées, plus denses que le quotidien ordinaire, comme par exemple la situation dans laquelle se trouve l'acteur devant son public. C'est pourquoi dans un premier temps, ses acteurs se plongeaient dans un processus appelé « technique spirituelle »⁶⁴⁵, qui consistait en une recherche allant de l'intérieur vers l'extérieur. Finalement, dans cette voie, dite la *voie négative*, Grotowski a créé une méthode spéciale de recherche et d'entraînement dont le but n'est pas l'expressivité, bien qu'elle puisse tout de même se révéler dans l'acte théâtral.

⁶⁴² Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 176.

⁶⁴³ Jerzy Grotowski, *Anthropologie théâtrale*, cassette, face B, op. cit.

⁶⁴⁴ *Idem*.

⁶⁴⁵ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 15.

Malgré l'étude de plusieurs méthodes, (Stanislavski et Meyerhold, Delsarte, Vakhtangov et Dullin)⁶⁴⁶, Grotowski ne voulait pas enseigner à ses acteurs cet ensemble de méthodes. Il considérait que sa tâche était plutôt « d'éliminer [l]es résistances organiques » de l'acteur pour finalement permettre « l'intégration de toutes [s]es puissances psychiques-charnelles »⁶⁴⁷.

Etienne Decroux, lui, s'interrogeait sur la fonction de l'acteur dans le théâtre français de son époque: « mais l'art de l'acteur, lui, où est son pied-à-terre ? Où est-elle sa consolation ? Et son droit à la solitude ?⁶⁴⁸ » dans un article de 1931, republié par la suite en 1963 dans son livre *Paroles sur le mime*. Pour lui, le théâtre n'était pas un art, mais « une maison de rendez-vous »⁶⁴⁹, le rendez-vous des écrivains, des musiciens, des metteurs-en-scène et également des acteurs. Selon lui, l'avant-garde du théâtre européen au début du XXe siècle, n'avait pas su s'émanciper d'une attitude quotidienne, c'est-à-dire que ce théâtre s'inspirait toujours des principes du réalisme, et n'avait pas essayé de faire évoluer ces principes spécifiques, comme les impressionnistes l'avaient fait dans le domaine de la peinture. Critiquant le théâtre pratiqué, il insistait : « Tel qu'il est, le théâtre n'est pas ce que j'appelle un art, mais un divertissement.⁶⁵⁰ » Ou encore : « Après avoir vu au musée les œuvres de l'Egypte ou de l'impressionnisme, on revient honteux d'être acteur.⁶⁵¹ » Plus tard Decroux sera chaque fois plus convaincu que le mime, tel qu'il le concevait, ne pouvait pas être pris comme un simple moyen de travail corporel pour le théâtre, puisque il ne s'agissait pas de compléter un autre art. Et pire encore, car Decroux ne considérait pas le théâtre comme un art, mais plutôt comme un pot-pourri mêlant les autres arts et où l'acteur est présenté comme sur un présentoir. Il nous apparaît clairement que Decroux était franchement influencé par la pensée craigienne : « Selon Craig, le plateau, au lieu d'être une maison de tolérance, du fait qu'elle est un lieu de rendez-vous pour tous les arts, devait être avant tout le tremplin du mouvement.⁶⁵² » Decroux considère finalement que le « mime est l'essence du théâtre qui, lui, est l'accident du mime »⁶⁵³.

À Opole, en Pologne, Jerzy Grotowski sans avoir encore connu Étienne Decroux,

⁶⁴⁶ *Idem*, p. 14.

⁶⁴⁷ *Ibid.*

⁶⁴⁸ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁴⁹ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 68.

⁶⁵⁰ *Idem*, p. 100.

⁶⁵¹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁵² *Idem*, p. 19.

⁶⁵³ *Ibid.*

associait lui aussi le théâtre à la prostitution et ce qui le frappait dans le travail de l'acteur était « sa misère : le marchandage d'un corps exploité »⁶⁵⁴.

Ses investigations dans le domaine du théâtre n'étaient pas destinées à ajouter de nouveaux éléments à la mise en scène moderne, mais plutôt à procéder à des recherches précises sur les relations entre l'acteur et le public. En fait, Grotowski savait bien que ce sujet n'était pas nouveau, mais qu'il constituait une « ancienne vérité théorique »⁶⁵⁵, et au fur et à mesure qu'il plongeait dans cette investigation pratique, il réalisait et permettait à tous ses contemporains de réaliser que le théâtre n'est pas seulement une « synthèse de disciplines disparates – littérature, sculpture, peinture, architecture, jeux de lumière, interprétation »⁶⁵⁶, mais qu'il est avant tout subordonné à cette relation acteur/spectateur. En définitive, Grotowski considérait « que la technique personnelle de l'acteur est le noyau de l'art théâtral »⁶⁵⁷.

Il se plongea alors profondément dans une investigation pratique avec ses acteurs, les éveillant et les conduisant à la recherche de l'essence du théâtre. Grotowski parvint alors à deux conceptions concrètes : « le théâtre pauvre »⁶⁵⁸ – qui considère les éléments extérieurs à la relation acteur/spectateur comme secondaire – et « le spectacle comme un acte de transgression » – qui examine et bouleverse les relations acteur/spectateur « en extrayant de multiples variations »⁶⁵⁹. En d'autres termes, en cassant la séparation physique des acteurs et des spectateurs du théâtre traditionnel, Grotowski cherche à donner au public une véritable place dans l'acte théâtral, aussi bien physiquement que psychologiquement. Pour que cette relation soit possible, l'acteur doit se remettre en question et faire tomber ses barrières intérieures.

Pour Peter Brook, voici ce que Grotowski permet à l'acteur :

*« Le choc de se confronter soi-même à des défis simples et irréfutables.
Le choc de percevoir ses propres évasions, ses trucs, ses clichés.
Le choc de pressentir quelque chose de ses propres ressources, vastes et inexplorées.
Le choc d'être forcé de se demander pourquoi on est acteur. »⁶⁶⁰*

⁶⁵⁴ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 32.

⁶⁵⁵ *Idem*, p. 3.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁵⁸ *Ibid.*

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁶⁰ Peter Brook, « Préface », in Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 9-10.

De la même façon que Grotowski, l'objectif de Decroux était, bien entendu, de focaliser l'acte théâtral sur les acteurs et non sur les éléments extérieurs de la représentation, comme c'est le cas des travaux des peintres, des sculpteurs, des architectes, des musiciens, etc. Il décrit ainsi dans son livre *Paroles sur le mime*, en paraphrasant Racine, l'attitude de l'empereur Néron qui embrasse son rival Britannicus mais pour mieux l'étouffer :

« C'est du haut de cette collaboration particulière qu'on pourra contempler la collaboration générale de l'acteur avec tout art étranger et se demander si ses protecteurs ne lui ont pas tendu les bras pour l'étouffer. En attendant, nous sommes au port de la définition, essayons d'aborder : l'acteur étant le seul privé de domicile personnel, le théâtre doit lui appartenir.⁶⁶¹ »

Bien qu'aux yeux de Decroux et de Grotowski, l'acteur doit être le centre du travail théâtral, selon eux s'il ne comprend pas, et s'il n'accepte pas la dure tâche de l'artiste, il continuera toujours sur la mauvaise voie. Autrement dit, l'acteur doit se consacrer à un travail d'apprentissage et de recherches, sans quoi il aura simplement l'illusion d'être un vrai artiste. C'est ainsi que le théâtre devient pour certains un moyen d'expression qui se veut artistique mais qui se borne, malgré eux, à une exposition de narcissisme.

Selon Grotowski :

« Les gens du théâtre eux-mêmes n'ont généralement pas une conception claire du théâtre. Pour l'acteur moyen, le théâtre est surtout et avant tout lui-même, son propre organisme privé. Cette attitude engendre l'impudence et l'autosatisfaction qui lui permettent de faire des choses qui ne demandent aucun savoir spécial, qui sont banales et communes, comme marcher, se lever, s'asseoir, allumer une cigarette, mettre ses mains dans ses poches, etc. Dans l'optique de l'acteur, cela ne révèle rien, mais se suffit à lui-même parce que, comme je l'ai dit, lui, l'acteur, M. X, " est " le théâtre. Et si l'acteur possède un certain charme qui agit sur le public, il est renforcé dans sa conviction.⁶⁶² »

Dans le même esprit, Decroux affirme :

⁶⁶¹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 38.

⁶⁶² Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 27.

« Mais, l'acteur, qu'est-ce que c'est qu'un acteur ? Ce n'est pas un artiste. C'est un homme qui a certaines qualités – souvent – et qui nous fait croire qu'il est un artiste. C'est une confusion qui est faite par le commun des mortels entre la beauté et l'art.⁶⁶³ »

Nous remarquons que pour Decroux, comme pour Grotowski, l'acteur doit d'abord être conscient du fait que s'il se lance dans une voie où il sera au centre du travail, cela ne signifie pas qu'il aura des privilèges. Au contraire, sa responsabilité vis-à-vis de l'œuvre sera encore plus grande, dans la mesure où il n'aura aucun autre élément sur lequel s'appuyer, il doit donc compter sur toutes ses forces et tous ses moyens, unis à la simplicité du travail quotidien, pour arriver à une expression artistique. L'acteur doit alors travailler pour se connaître, afin de savoir quel est son mode de fonctionnement, pour finalement pouvoir jouer avec les différents éléments qui le composent lui-même. Mais, l'acteur est avant tout un homme/femme avec ses caractéristiques personnelles et donc talents et faiblesses se côtoient en lui.

Selon Gurdjieff il est important de connaître ses propres contradictions, et ces contradictions s'inscrivent dans une lutte qui fait naturellement partie de l'évolution de l'homme, sans laquelle celui-ci retombe dans la mécanisation, et par extension, il retombe dans un manque de créativité, se limitant à la copie des modèles. « Sans lutte, pas de progrès et pas de résultat »⁶⁶⁴, disait Gurdjieff à ses élèves, par rapport aux moments d'impasse où tous arrivaient en croyant, soit être parvenus au sommet d'une position convoitée – ce qui est une illusion ; soit n'avoir pas les forces pour continuer à avancer dans les moments les plus ardues.

Pour Decroux, l'acteur/mime doit avoir une totale responsabilité de ce qu'il veut faire et de ce qu'il fait : « Ce que je pense, je le fais. Je suis à la fois le sujet, et l'objet. Je suis l'artisan, et je suis aussi la matière.⁶⁶⁵ » Et cela n'est bien sûr pas seulement vrai au niveau corporel, mais aussi au niveau mental et moral, et l'équilibre entre les trois pourrait aussi empêcher l'acteur de tomber soit dans les idées extravagantes qui ne se réalisent pas ; soit dans les empêchements corporels qui bloquent le flux des idées créatives. C'est la continuation liée à l'observation qui permettra le dépassement des épreuves.

⁶⁶³ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 68.

⁶⁶⁴ G. I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves*, *op. cit.*, p. 152.

⁶⁶⁵ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 107.

D'une part, Artaud déclare que si « nous avons tous fini par considérer le théâtre comme un art inférieur, un moyen de distraction vulgaire »⁶⁶⁶, c'est que nous avons été convaincus que cela est vrai, qu'il s'agit du « mensonge et de l'illusion »⁶⁶⁷. D'autre part, selon Grotowski « les motifs qui nous ont amené à faire du théâtre ne sont pas purs »⁶⁶⁸, ils ne varient pas beaucoup les uns des autres. Les acteurs souhaitent, entre autres, trouver l'acceptation du public, devenir célèbres, avoir un bon Business, etc. Mais il y a toujours l'espoir que la grandeur de l'homme soit plus forte que ces prétextes honteux, car finalement ce qui est intéressant, c'est l'homme. Et c'est peut-être au moment où il se trouve face au vide, au manque de sens, au manque d'harmonie dans sa vie que l'homme va chercher tout cela au théâtre, comme le disait Louis Jovet : « parce qu'on a l'impression de n'avoir jamais été soi-même et qu'enfin on va pouvoir l'être »⁶⁶⁹.

Mais le travail est dur, parce que ce n'est qu'en dépassant la superficialité du jeu, que l'acteur va toucher en lui-même quelque chose de vrai et surtout quelque chose qui sort de l'ordinaire. À ce propos, Gurdjieff affirme : « Pour être un vrai acteur, il faut être un homme véritable. Un homme véritable peut être un acteur et un acteur véritable peut être un homme.⁶⁷⁰ »

L'analyse et la confrontation des travaux d'Étienne Decroux et de Jerzy Grotowski sont alors apparues comme nécessaires puisqu'il s'agit de pensées et de pratiques qui sont encore utilisées de nos jours et qui sont reçues, enseignées et introduites dans différentes approches contemporaines. Dans leurs pratiques théâtrales, tous deux ont eu comme prédécesseurs et comme sources d'inspiration, entre autres Delsarte, Stanislavski, Meyerhold et Craig, tous ayant en commun le fait de ne pas s'être conformés aux modèles et aux conditions qui étaient acceptables par le théâtre courant qui leur était contemporain. Cependant, Decroux comme Grotowski sont allés plus loin et ont poussé leur recherche plus profondément en ce qui concerne la recherche corporelle ; ils s'y sont confrontés, ont exploré les relations entre les éléments organiques, moteurs, mentaux et émotionnels ; et ils ont donné de nouvelles dimensions au travail de l'acteur.

⁶⁶⁶ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 118.

⁶⁶⁷ *Idem*.

⁶⁶⁸ Jerzy Grotowski, *'Jour saint' et autres textes*, Collections : Festival d'automne n°. 6, Paris, Gallimard, 1973, p. 4.

⁶⁶⁹ Louis Jovet, in *Petit dictionnaire du théâtre*, citations réunies par Bernard Bretonnière, Paris, Théâtrales, 2000, p. 46.

⁶⁷⁰ G. I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves*, op. cit., p. 231.

CHAPITRE 3

L'ACTEUR ENTRE L'« ORGANICITÉ » ET L'« ARTIFICIALITÉ »

Selon Jerzy Grotowski : « Nous pouvons vraiment analyser chaque phénomène théâtral ou rituel en regardant en chacun la prédominance de ce qui est organique et de ce qui est artificiel.⁶⁷¹ » Grotowski définit sa propre recherche du travail de l'acteur comme une recherche *organique*. Parallèlement il définit le théâtre oriental, notamment l'*Opéra de Pékin*, le Nô japonais et le Kathakali du sud de l'Inde comme des approches *artificielles*, considérant que chacune naît d'une forme structurée et non de la recherche des impulsions.

Etienne Decroux et Jerzy Grotowski ont posé les solides bases d'un travail pour que leurs recherches puissent être poursuivies par les générations futures et tous deux ont souhaité voir l'acteur devenir lui-même un créateur.

Nous nous intéressons maintenant aux conceptions d'*organicité* et d'*artificialité* telles qu'elles sont définies par Grotowski, tant dans ses propres recherches que dans celles de Decroux, afin d'observer si elles peuvent aider l'acteur dans sa quête d'unité et lui permettre ainsi de devenir un artiste créateur. Nous ferons également une analyse de la possible complémentarité des travaux de Decroux et de Grotowski, par rapport à la quête de l'équilibre du trinôme corps-émotion-esprit.

Nous analyserons deux approches du travail de l'acteur, qui sont à priori corporelles, et qui selon Grotowski peuvent s'articuler autour de deux points :

Premièrement l'approche *organique* se caractérise notamment par un processus de déblocages afin d'éliminer les résistances physiques et psychiques de l'acteur pour qu'en lui l'impulsion et l'action se produisent presque simultanément. Cela veut dire selon Grotowski qu'il sera nécessaire de supprimer le temps qui peut exister entre « l'impulsion 'intérieure' et la réaction 'extérieure', afin que l'impulsion soit en même temps la réaction »⁶⁷².

Deuxièmement l'approche *artificielle*, est celle où l'acteur commence par l'imitation

⁶⁷¹ Jerzy Grotowski, *Anthropologie théâtrale*, cassette, face A, *op. cit.*

⁶⁷² Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 14.

d'une forme enseignée par un maître. Il s'approprie une structure qui lui est étrangère et extérieure et il ne suit pas de processus intérieur enclenché par des impulsions. Grotowski définit les *approches artificielles* dans le théâtre comme étant celles « qui commencent par la composition, par les petits signes, par la périphérie du corps, plutôt que par les impulsions »⁶⁷³.

Ces deux approches sont similaires en apparence et en ce qu'elles empruntent toutes deux la voie du corps. Cependant, elles se développent de manière très distincte, et l'on pourrait même dire opposée. Mais toutes deux vont affirmer, dans leur parcours, la même nécessité de faire croître leur antonyme, ou leur contraire. En d'autres mots, l'approche *organique* aura besoin de la structure (la voie artificielle) pour que l'organicité puisse affleurer et finalement être vue par le spectateur, et, à son tour, l'approche *artificielle* aura besoin de l'*organicité*, pour que la structure qu'elle donne à voir soit vivante.

Nous aborderons pour finir les problématiques méthodologiques et pédagogiques liées aux recherches de Decroux et de Grotowski, et nous en soulignerons les paradoxes et les aboutissements. Plus tard Grotowski n'a pas voulu donner à son travail le nom de méthode. Il a fait une observation pertinente en déclarant que le travail de l'acteur est différent de celui des artistes d'autres disciplines artistiques. En effet, si pendant les phases de recherche d'une création théâtrale, il peut se permettre de douter, de rechercher l'inspiration, au moment où il entre sur scène et fait face au public, sa création devient *impérative* : « c'est-à-dire qu'elle est située dans un laps de temps déterminé et même à un moment précis »⁶⁷⁴. Grotowski se pose alors la question suivante : si l'acteur, sur scène « ne peut attendre ni la venue du talent, ni le moment d'inspiration »⁶⁷⁵, de quelle manière ces mêmes éléments peuvent-ils être convoqués au moment où ils lui sont impérativement nécessaires ? De façon apparemment paradoxale Grotowski répond pour « l'acteur qui désire être créateur » et doit donc faire surgir tout son talent et son inspiration à l'instant d'une représentation ; la seule solution c'est « de maîtriser une méthode »⁶⁷⁶.

Or si Grotowski a cherché à édifier une méthode, basée sur un travail organique

⁶⁷³ Jerzy Grotowski, *Anthropologie théâtrale*, cassette, face A, *op. cit.*

⁶⁷⁴ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁷⁵ *Idem.*

⁶⁷⁶ *Ibid.*

chez l'acteur, Etienne Decroux lui, en créant la technique du mime corporel a réellement donné à l'acteur un langage, qui, explorant toutes les possibilités de l'outil qu'est son corps, lui permet d'exercer sa créativité de manière totalement autonome.

Etienne Decroux considérait le mime corporel comme un « Grand Projet »⁶⁷⁷ qu'il concevait métaphoriquement comme la construction d'une cathédrale, pour laquelle plusieurs générations d'artisans étaient nécessaires et dont l'édification ne permettrait pas, en fin de compte, d'identifier un auteur unique de l'œuvre. Decroux ne souhaitait pas s'inscrire dans la tradition du théâtre occidental en y apportant sa contribution avec de nouvelles techniques. Il voulait en fait créer un nouveau genre artistique, une forme théâtrale autonome. Selon Eugenio Barba, « Étienne Decroux est peut-être l'unique maître européen qui ait élaboré un ensemble de règles comparable à celui d'une tradition asiatique »⁶⁷⁸ et en cela, il a probablement réalisé la tâche qu'il s'était promis d'accomplir. Mais bien qu'ayant la volonté consciente d'élaborer un système complexe, Decroux a commencé sa recherche sous l'impulsion d'une nécessité, d'un sentiment d'urgence qui l'animait par rapport à l'acteur de son époque. En effet, ce dernier n'avait aucun système de travail corporel qui lui soit spécifique, puisque jusque-là seule la danse classique avait élaboré un système de travail corporel minutieux. Certes, il y avait le système de Delsarte en Europe, mais il était largement oublié ; il y avait la Rythmique de Dalcroze à Genève à laquelle Jacques Copeau s'était d'ailleurs intéressé, mais elle était plutôt tournée vers les musiciens. Il y avait également la Notation de Laban, mais elle était destinée aux danseurs ; et en Russie, il y avait la Biomécanique de Meyerhold. Mais dans le théâtre français, il n'y avait aucun système pédagogique, aucune méthode de travail, qui permette à l'acteur d'acquérir une maîtrise technique corporelle. C'est pourquoi il a élaboré le système complexe du mime corporel. L'apprentissage et la pratique du mime corporel est marquée par la rigueur, par la précision et par la nécessité de suivre le professeur, ainsi que par des catégorisations multiples et complexes construites en vue de l'enseignement et la transmission de la technique. Au vu de ces caractéristiques une interrogation surgit alors : est-ce que le travail développé par Decroux peut être classé comme faisant partie de la *lignée artificielle*, comme définie par Grotowski, dans laquelle il inclue les formes du théâtre traditionnel asiatique ?

⁶⁷⁷ Étienne Decroux, cité par Thomas Leabhart in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 467.

⁶⁷⁸ Eugenio Barba et Nicola Savarese, *L'Energie qui danse*, *op. cit.*, p. 14.

La méthode de Decroux sera donc examinée à la lumière de l'approche *artificielle* de Grotowski, mais elle sera aussi régulièrement confrontée à certaines formes du théâtre traditionnel comme l'Opéra de Pékin ou le théâtre Nô japonais. Mais avant tout, nous allons étudier l'approche dite *organique* de l'acteur.

3.1. Approche *organique* du travail de l'acteur

La *lignée organique* de Grotowski trouve sa source dans la notion d'actions physiques de Stanislavski. Cependant, contrairement à ce dernier, Grotowski va s'abstenir de chercher à ne reproduire que des actions réalistes, il va approfondir ses recherches pour découvrir « quelque chose qui précède l'action, avant l'action, même la plus petite action »⁶⁷⁹. À l'origine les actions physiques les plus importantes auxquelles Stanislavski se référait étaient des comportements quotidiens comme : « je regarde, je vous vois, je me demande ce qu'il faudrait vous dire, je plonge en moi, je réfléchis encore, de nouveau je vous regarde, j'observe vos réactions »⁶⁸⁰ accompagnés ou non des mouvements tels que s'asseoir, marcher, écouter, etc. Grotowski considérait que pour que l'acteur puisse se désarmer et exécuter un acte empreint de sincérité, il devait abandonner ces actions habituelles, trop proches de comportements quotidiens dans lesquels malheureusement, l'homme n'est pas toujours sincère. Et, lorsque l'acteur se borne à exécuter des actions qu'il a l'habitude de faire au quotidien, ces actions restent comme des barrières derrière lesquelles l'acteur se cache.⁶⁸¹

Grotowski se lance donc dans l'analyse des impulsions premières, qui donnent naissance à tout mouvement chez l'homme, et par extension des impulsions physiques de l'acteur. Il cherche aussi l'extension de ces impulsions « qui se prolongent [dans les] petites actions, par une sorte de continuité, par une sorte de fluidité »⁶⁸².

L'acteur qui suit cette voie et s'adonne à cette recherche doit à la fois être guidé par ses impulsions et trouver son autonomie. Pour y parvenir, il doit avoir confiance en lui-même, il doit s'écouter et suivre les indications qui naissent en son intérieur. Cette façon

⁶⁷⁹ Jerzy Grotowski, *Anthropologie théâtrale*, cassette, face A, *op. cit.*

⁶⁸⁰ Jerzy Grotowski, *'Jour saint' et autres textes*, *op. cit.*, p. 14-15.

⁶⁸¹ Jerzy Grotowski, « Ce qui fut », *'Jour saint' et autres textes*, *op. cit.*, 63.

⁶⁸² Jerzy Grotowski, *Anthropologie théâtrale*, cassette, face A, *op. cit.*

d'encourager l'acteur à faire confiance à sa voix intérieure était la méthode de travail également utilisée par Stanislavski. Thomas Richards, acteur qui a travaillé avec Grotowski et qui est devenu par la suite son assistant et successeur, cite Stanislavski par rapport au développement d'une méthode de travail personnelle à chaque acteur dans son livre « Travailler avec Grotowski sur les actions physiques⁶⁸³ » : « 'Créez votre propre méthode. Ne dépendez pas servilement de la mienne. Trouvez quelque chose qui marche pour vous!' Ce sont les mots de Stanislavski et c'est exactement ce que Grotowski a fait.⁶⁸⁴ » Thomas Richards continue :

« Avec Stanislavski, la 'méthode des actions physiques' était un moyen pour que ses acteurs puissent créer 'une vie réelle', une vie 'réaliste' dans le spectacle ; tandis que pour Grotowski, le travail sur les actions physiques était un outil pour trouver ce 'quelque chose' dans lequel se trouvait une découverte personnelle propre à celui qui agit. Pour Stanislavski et pour Grotowski les actions physiques étaient un moyen, mais leurs buts étaient différents.⁶⁸⁵ »

Bien que très différents dans leur conception de la nécessaire *physicalité* de l'acteur, la parenté entre Stanislavski et Grotowski se retrouve à bien des égards. En effet, l'« *organicité* : c'est aussi un mot de Stanislavski »⁶⁸⁶, a déclaré Grotowski. Il est vrai que Stanislavski s'opposait à toute utilisation de matériau emprunté, c'est-à-dire que tout ce que l'acteur utilisait pour la création de ses personnages devait venir de ce qu'il appelait « l'être organique », c'est-à-dire, du plus profond de l'acteur lui-même. Si ce matériau n'était pas ressenti, il devenait « froid, rationnel, non organique »⁶⁸⁷. Au contraire, si le matériau que l'acteur travaillait venait de sa propre expérience, il trouvait très vite sa raison d'être et donnait naissance aux actions physiques. Selon Stanislavski :

« Un artiste ne peut rester indifférent à ce qui vient de sa nature organique,

⁶⁸³ Thomas Richards, *op. cit.*, 203 p.

⁶⁸⁴ *Idem*, p. 28.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 129-131. * Jerzy Grotowski, "Le Performer", dans *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski*, publié par Centre per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera, Italie, 1988, p. 56.

⁶⁸⁶ Jerzy Grotowski, « C'était une sorte de volcan », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p.102.

⁶⁸⁷ Constantin Stanislavski, in Marie-Christine Autant-Mathieu, *La Ligne des actions physiques*, *op. cit.*, p. 63. « K. STANISLAVSKIJ, Sobranie socinenij v 9-ti tomah, t. IV, Rabota nad rol'ju Œuvres en 9 volumes. Le Travail sur le rôle), Iskusstvo, Moskva, 1991, pp. 324-365. « Il utilise, pour expliquer son Système, la forme romancée du journal intime d'un apprenti comédien. Tortsov, appelé aussi par son prénom et patronyme Arkadi Nikolaevitch, est le professeur de la classe de jeu et il dialogue avec ses élèves: le narrateur Nazvanov et ses camarades Govorkov, etc. Ces noms ne sont pas anodins: au départ Tvortsov était celui qui « crée»; Nazvanov est celui qui 'nomme', Govorkov est un « bavard », etc. »

de son vécu, à ce qui trouve un écho dans son âme. Ce qui est à soi est proche, familier, et n'a pas besoin de soins pour croître. Cela existe, cela se régénère automatiquement et demande à s'exprimer dans l'action physique.⁶⁸⁸ »

Le matériau issu de l'expérience personnelle de l'acteur stanislavskien lui sert de mémoire afin de jouer *comme s'il était* le personnage lui-même et comme s'il avait à créer et à fabriquer une vie réelle à ce personnage. Pour ce faire, on dit couramment que l'acteur doit alors « se mettre dans la peau du personnage ». De manière très différente, après avoir accompli le travail profond de recontacter ses expériences personnelles, qui seront l'origine des impulsions, l'acteur grotowskien préserve ses mémoires comme source d'énergie en suivant la ligne des actions physiques du personnage, mais sans *se mettre dans sa peau*. Thomas Richards témoigne à ce sujet de l'expérience de l'acteur dans les spectacles de Grotowski :

« Dans les spectacles de Grotowski, cependant, le 'personnage' fonctionnait plutôt comme un paravent qui protégeait l'acteur. L'acteur ne s'identifiait pas au 'personnage'. Ceci est clair dans le cas du Prince constant de Ryszard Cieslak.⁶⁸⁹ »

Les impulsions sont essentielles dans les recherches de Grotowski, puisqu'en effet elles servent comme courant de vie à l'intérieur de l'acteur et non comme « réservoir » pour créer des circonstances quotidiennes. Pour que le « courant » soit fluide, l'acteur ne doit pas avoir le moindre type de blocage qu'il soit physique, psychique, ou émotionnel. Au contraire, les correspondances entre ces trois centres doivent se produire librement et de manière harmonieuse.

Nous trouvons un écho à cette conception de l'*organicité* dans l'*homme objet de l'art* chez Delsarte et notamment dans ses recherches sur l'unité du corps, de l'âme et de l'esprit, dans la mesure où son attention était dirigée vers les phénomènes organiques de

⁶⁸⁸ *Idem.*

⁶⁸⁹ Thomas Richards, *op. cit.*, p. 159-160.

Nous avons déjà fait référence à ce sujet dans le premier chapitre de cette thèse, dont la citation de Thomas Richards exemplifie la question de la non identification de l'acteur avec le personnage : « *Le "personnage" était construit par le montage et était destiné principalement au mental du spectateur ; derrière ce paravent l'acteur gardait son intimité, sa sécurité. En outre, le paravent du "personnage" occupait le mental du spectateur de telle façon qu'il pouvait percevoir le processus caché de l'acteur, avec la partie de lui-même plus apte à cette tâche.* »

l'être humain et sur l'interdépendance de ces phénomènes. Selon Alain Porte, Delsarte a une « attitude organique » dans la mesure où « il ne privilégie nullement les antennes de l'intellect comme instrument de détection », ou de compréhension de l'humain. Au contraire, c'est le corps entier qui est ouvert à la perception, aux « vibrations de sens, [à] la sensibilité de l'esprit, [au] tact de la conscience (ou l'intuition de l'âme, eût-il préféré dire...) »⁶⁹⁰.

Finalement, l'*organicité* est une recherche personnelle qui respecte chaque personne dans son intégralité. Si l'*organicité* chez Stanislavski est liée à ce matériau qui doit être ressenti, chez Delsarte elle sert à lier la matière au divin. Chez Grotowski en revanche, l'*organicité* est liée à l'aspect instinctif, c'est-à-dire au fait de « vivre en accord avec les lois naturelles, mais cela à un niveau primaire. Notre corps, c'est un animal, ne pas oublier cela. Je ne dis pas : Nous sommes des animaux, je dis : Notre corps, c'est un animal.⁶⁹¹ » Et donc, selon lui, les réactions naissent plutôt de l'instinct que de l'émotion, mais elles sont aussi liées à l'*essence*, à la spontanéité, à l'aspect qui correspond aux actions et aux réactions de l'enfant.

À cet effet, il convient de citer l'anecdote racontée par Thomas Richards dans laquelle il déclare que Grotowski lui avait dit qu'à l'époque où il étudiait à l'école de Moscou en tant que metteur-en-scène, il avait entendu dire que Stanislavski contemplant la possibilité, de voir dans « le travail sur l'impulsion (...) un champ futur d'investigation.⁶⁹² » L'histoire raconte qu'il aurait formulé cette intuition lors d'un « exercice dans lequel Stanislavski, déjà vieux, s'était transformé en tigre seulement par les impulsions. Il n'avait presque pas bougé, mais il avait fait les impulsions du tigre : chercher sa proie, se préparer à sauter, attaquer, etc.⁶⁹³ » Selon Grotowski, Stanislavski n'en a pas eu le temps, mais s'il l'avait pu, il aurait certainement travaillé dans cette direction, sur les impulsions.

Évidemment une grande part d'instinctivité est nécessaire pour que l'acteur puisse accéder à la spontanéité nécessaire à son jeu. Cette spontanéité peut être perçue comme le résultat d'une série de causes/conséquences à l'intérieur de l'acteur et entre l'acteur et son partenaire. L'action est donc causée plutôt par un réseau placé dans tout le corps, que par

⁶⁹⁰ Alain Porte, in Franck Waille Éd., *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, op. cit., p. 90.

⁶⁹¹ Jerzy Grotowski, « C'était une sorte de volcan », in Bruno de Panafieu Éd., op. cit., p.102.

⁶⁹² Thomas Richards, op. cit., p. 156.

⁶⁹³ *Idem*.

le résultat d'une compréhension intellectuelle de cette action. En fait, le centre intellectuel doit laisser un espace pour que le « deuxième cerveau »⁶⁹⁴ (la région du sacrum) puisse fonctionner. Car selon Georges de Maleville, c'est le centre instinctif qui « gouverne les mouvements réflexes du corps et les fonctions organiques de l'homme »⁶⁹⁵. C'est l'instinct qui orchestre le travail du corps vivant de l'homme, des animaux, bref de tous les êtres vivants.

La comparaison entre l'homme et l'animal est courante dans les pratiques corporelles du théâtre. L'acteur a besoin d'avoir un corps plus réceptif et réactif, sans interférence du centre intellectuel qui, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, est beaucoup plus lent que le centre moteur (ce dernier comprenant à la fois le centre instinctif et sexuel) selon Gurdjieff.

Thomas Richards remarque que chaque mouvement d'un chat est à sa place et que c'est en fait son corps « qui pense par lui-même »⁶⁹⁶. En d'autres mots, il n'y a pas l'interférence du « mental discursif qui bloque la réaction organique immédiate, qui fasse obstacle »⁶⁹⁷. Bien entendu, cela ne veut pas dire que le raisonnement doit être annulé et que l'acteur doit fonctionner comme un animal. Il s'agit en revanche pour l'acteur d'opérer une réappropriation de la fonction de l'instinct, car à mesure que l'homme arrive à maturité, il perd le contact avec ce centre et surdéveloppe son centre intellectuel. Lorsque le centre intellectuel devient trop prépondérant, il est le premier à se manifester, prenant la place des fonctions sensorielles et même émotionnelles, et coupe ainsi l'acteur de l'une des fonctions essentielles du jeu. Un exemple très simple, tiré d'une improvisation permet d'illustrer ce problème : si un acteur touche le bras d'un autre acteur, et que celui-ci au lieu de sentir ce toucher et laisser son corps réagir, sollicite son cerveau pour essayer de donner un sens à cela, il interprète d'abord ce toucher puis envoie un message à son corps qui finalement réagit. Cette réaction va se produire en retard.

Voici comment Thomas Richards se réfère à l'*organicité* qui, à l'origine, existe chez l'homme comme chez l'animal, mais qui se trouve inhibée par l'exagération du

⁶⁹⁴ Expression utilisée par Thomas Leabhart, notes personnelles des cours, Californie et Paris, 1997/2003. Gurdjieff appelle également chaque centre de cerveau : Cerveau Intellectuel, Cerveau Emotionnel, Cerveau Moteur.

⁶⁹⁵ Georges de Maleville, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁹⁶ Thomas Richards, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁹⁷ *Idem.*

fonctionnement du centre intellectuel.

« L'organicité peut aussi se trouver dans l'homme, mais elle est presque toujours bloquée par un mental qui ne fait pas son propre travail, un mental qui essaie de conduire le corps, de penser rapidement et de dire au corps quoi faire et comment. D'une telle interférence résulte souvent une manière de se mouvoir cassée et staccato. Mais si on regarde un chat, on voit que tous ses mouvements sont fluides et reliés, même ceux qui sont rapides. Pour qu'un homme puisse arriver à une telle organicité, son mental doit apprendre soit la manière juste d'être passif, soit à s'occuper seulement de sa propre tâche, laissant la voie libre au corps à même de penser par lui-même.⁶⁹⁸ »

Ce travail de redécouverte des fonctions instinctives est très important pour l'acteur. En effet, son travail courant sollicite énormément son centre intellectuel, que ce soit dans l'analyse de ses conditions sur la scène qu'en dehors de scène. L'acteur pense et juge toujours, essaie de se voir, d'améliorer certains éléments qui font partie de son métier. Il ne sait jamais si ce qu'il fait est juste ou faux, il a besoin d'un regard constant et d'un retour du metteur-en-scène ou de ses collègues sur son travail pour pouvoir continuer et évoluer. Parallèlement, l'homme contemporain, assailli d'informations dirigées aux récepteurs du centre mental, comme les yeux et les oreilles, se noie en perdant le contact avec ses autres centres. Il est donc tout à fait normal, même s'il ne doit pas s'arrêter là, que l'acteur cherche à comprendre son jeu avec le centre qui, chez lui est toujours le plus sollicité, celui de l'intellect. Or le point que Grotowski a identifié et développé donne à l'acteur la possibilité de retrouver le contact avec son centre instinctif qui, comme nous l'avons vu, est important non seulement pour l'acteur mais également pour l'homme contemporain. .

Thomas Leabhart a été formé au mime corporel par Etienne Decroux entre 1968 et 1972. Il développe aujourd'hui son propre travail et a donc créé une série d'exercices au sol dédiée au réveil de la région qui se trouve autour du sacrum. Il se réfère à cette région comme étant le *deuxième cerveau* et il demande à ses élèves pendant le travail au sol, ou même debout dans la pratique de la technique du mime, de continuer à suivre le *deuxième cerveau* et de laisser la tête, *premier cerveau*, détendu. Pour les débutants cela est très difficile, mais le fait de porter la conscience sur le sacrum et sur la colonne vertébrale

⁶⁹⁸ *Ibid.*

permet toutefois à l'élève de détacher son attention de la pensée, qui essaie de tout comprendre, et de la porter au corps qui est généralement oublié.⁶⁹⁹

3.1.1. La réappropriation de l'Instinct

Selon Gurdjieff nous sommes tous endormis, la vie quotidienne étant une espèce d'engrenage dans lequel nous devenons des machines qui fonctionnent involontairement, avec des réactions automatiques et avons, en réalité, un répertoire très limité d'attitudes. Cette apathie et ces automatismes ne se limitent pas aux actions, mais aussi s'étendent également aux pensées et aux émotions. L'énergie à laquelle nous avons accès est, elle aussi, ordinaire, suffisante pour continuer à vivre notre quotidien comme des machines. C'est dans ce sens, que l'acteur peut finir lui aussi par faire son travail de manière automatique : il enregistre non seulement le texte, mais aussi les actions et les émotions et peut très bien jouer dans un registre énergétique très bas ; sa Présence n'étant que partielle.

Pour Grotowski l'acteur doit être réveillé et pour commencer ce réveil il lui faut d'abord réveiller l'*animal* en lui à travers le déblocage de son corps, le dépassement de ses limites physiques pour parvenir à une liberté d'expression à travers ce même corps. À cette fin, il crée des exercices spécifiques, dans lesquels les acteurs doivent avoir une grande disponibilité physique, émotionnelle et mentale, puisqu'ils vont faire face à plusieurs barrières en eux-mêmes qu'ils doivent surpasser. Ces exercices ont pour objectif, bien entendu, le déblocage corporel, mais aussi la création d'éléments plastiques de spectacle (éléments visuels) par « les moyens du corps de l'acteur, les effets acoustiques et musicaux par la voix.⁷⁰⁰ »

Parmi les nombreuses séries d'exercices que Grotowski a créées, deux sont très importantes, à savoir les *exercices plastiques* et les *exercices corporels* ou les *positions*.

Les premiers, sont les recherches de mouvements réalisés avec toutes les articulations du corps, en toutes directions possibles, c'est-à-dire la tête, les articulations des bras, des coudes, des poignets, des mains, des doigts, de la poitrine, etc., qui bougent de façon circulaires, latérales, en arrière, en avant, et en changeant le rythme et l'intensité.

⁶⁹⁹ Thomas Leabhart, in notes personnelles de cours, Californie et Paris, 1997/2003.

⁷⁰⁰ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 31.

Ces exercices sont destinés à isoler les différentes parties du corps et les différents groupes musculaires, pour atteindre la maîtrise du corps et parvenir à le manier comme un instrument d'expression. Il est également destiné à permettre à l'acteur d'aller au-delà des limites personnelles. Grotowski définit ainsi les *exercices plastiques* :

« Ces exercices sont fondés sur Dalcroze et d'autres méthodes européennes classiques. Leur principe fondamental est l'étude de vecteurs contraires. Particulièrement importante est l'étude des vecteurs des mouvements opposés (par exemple, la main effectue des mouvements circulaires dans une direction, le coude en sens inverse) et des images contrastantes (par exemple, la main accepte tandis que la jambe refuse). De la sorte, chaque exercice est subordonné à la 'recherche' et à l'étude des moyens d'expression de chacun, de ses propres résistances et des centres communs dans l'organisme.⁷⁰¹ »

Pour arriver à l'ouverture et à la libération du corps, il est très important que ces exercices soient exécutés sans interruptions, sans arrêts que ce soit pour de petits prétextes personnels ou pour se reposer. Si l'acteur a besoin de repos, il peut trouver une façon de ralentir ou de réduire ses mouvements, mais il ne doit pas couper le courant, dans la mesure où ces exercices cherchent justement à abolir les résistances corporelles et non à préparer l'acteur à exécuter avec exactitude une composition prédéterminée. Et comme Grotowski le dit, il s'agit d'une *technique inductive* c'est-à-dire qu'il s'agit d'un procédé qui sert à éliminer les obstacles comme le ferait un nettoyage, une « technique de l'intégration de toutes les puissances psychiques-charnelles de l'acteur, qui émergent de la base de son être et de son instinct »⁷⁰² et non une « technique déductive »⁷⁰³ ou une technique d'accumulation d'enseignements théoriques et pratiques.

Dans un entretien accordé par Ryszard Cieslak à Margaret Croyden⁷⁰⁴ pour le programme *The Body Speaks*, celui-ci parle de deux recherches corporelles importantes, les *plastiques* et les *corporels*. Des images enregistrées en 1972, dans lesquelles Cieslak travaille avec deux jeunes comédiens de l'Odin Teatret nous permet de découvrir et d'apprécier l'apprentissage et le développement de ces exercices de recherche.

⁷⁰¹ *Idem.*

⁷⁰² *Ibid.*, p. 14.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁰⁴ Ryszard Cieslak, *The Body speaks [electronic resource] : exercises of the Theater Laboratory of Wroclaw / demonstrated by Ryszard Cieslak and students [Kent, CT] : Creative Arts Television, c2007. Videocassette; originally produced for CBS television, broadcast in 1975 as episodes #38-75 and #39-75 of the program, Yale University, New Haven, CT, États-Unis.*

À propos des *exercices plastiques*, Cieslak déclare qu'en fait ce sont des exercices très simples, « nous commençons par la tête et nous finissons par les pieds et les mains. Et il faut toucher toutes les parties du corps. Ce qui compte, c'est ce que vous en faites après, comment vous l'utilisez »⁷⁰⁵. En outre cela permet à l'acteur, selon les mots de Cieslak, de prendre en charge son corps, et l'acteur ressent à travers son corps, « vous utilisez les détails comme une base en jazz. Ou peut-être vaut-il mieux dire comme un trampoline qui vous permet de sauter et de faire des associations, des réactions pour quelqu'un ou quelque chose »⁷⁰⁶.

Certes, cette séquence de mouvements pourrait être exécutée d'une façon non totalement organique dans un premier temps, afin d'identifier et de bien comprendre la mécanique et la dynamique des articulations. Cependant, au fur et à mesure que l'entraînement se poursuit, l'acteur doit avoir une relation avec son intérieur et permettre aux flux des mouvements de se dérouler par eux-mêmes. Les parties du corps qui bougeaient indépendamment, commencent à se connecter entre elles. Par exemple, un coude peut *parler* avec la tête et celle-ci lui répondre à son tour, tout comme d'autres parties du corps peuvent dialoguer entre elles. Au final, seules les impulsions de l'intérieur guideront les mouvements.

À ce sujet Luis Otavio Burnier⁷⁰⁷, qui a travaillé avec Decroux et Grotowski et qui a également collaboré avec Eugenio Barba, énonce que c'est effectivement en augmentant la dynamique qu'augmentent les *stimuli* : « l'acteur est capable de répondre plus rapidement, de façon impulsive, c'est-à-dire instantanément aux actions de ses partenaires. C'est à ce moment-là que vous pouvez voir un réel déblocage de l'influx nerveux dans le corps »⁷⁰⁸.

La deuxième série d'exercices présentée par Cieslak est celle des *exercices corporels*. Il s'agit de positions élaborées à partir de figures du Hatha yoga.⁷⁰⁹ L'acteur

⁷⁰⁵ *Idem.*

⁷⁰⁶ *Ibid.*

⁷⁰⁷ Luis Otavio Burnier, (1956-1995), acteur, mime, metteur-en-scène et pédagogue et chercheur de théâtre brésilien. Il a fondé et dirigé le groupe LUME, un centre de recherche pour le travail de l'acteur.

⁷⁰⁸ Luis Otavio Burnier, *A Arte de Ator, A Arte de Ator, da técnica à representação*, Campinas, Brésil, Unicamp, 2009, p. 114. « À medida que o trabalho avança e que, aumentando a dinâmica, aumentam os estímulos mentais, o ator deve, cada vez mais, responder prontamente, impulsivamente (ou seja, de maneira instantânea e com impulsos), às ações dos parceiros. É nesse momento que se pode observar um real desbloqueio de impulsos nervosos do corpo. »

⁷⁰⁹ Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 105.

apprend plusieurs positions qui exigent de lui confiance et résolution. Les positions sont, entre autres :

- sur trois appuis (tête et mains, ou tête et avant-bras),
- sur une épaule,
- sur les genoux et le corps penché en arrière.

Après avoir trouvé ces positions, même si l'acteur ne peut pas les réaliser parfaitement, il improvise les passages qui lient une position à l'autre. Ces transitions sont d'abord exécutées lentement et puis l'acteur change le rythme, les temps de chaque position, en essayant de ne pas reproduire une séquence qu'il a déjà composée, mais en essayant de la changer sans cesse.

Ce qui caractérise ces exercices c'est la recherche de l'équilibre et non la force ou la dynamique du corps. L'objectif suggéré par les *positions* est l'intégration de la tête, du cœur et du corps par le contrôle de l'équilibre et la maîtrise de tensions et de détentes. Dans la recherche de cet équilibre, le corps devra trouver de nouveaux points d'appuis et le centre de gravité du corps devra toujours être en déplacement afin que le corps retrouve sa stabilité. Ces positions seront souvent asymétriques et réalisées dans *un équilibre précaire*⁷¹⁰, c'est-à-dire que le corps se trouvera appuyé sur un minimum de points de contact avec le sol. La tête ne peut faire autrement qu'être présente à ces changements en restant attentive à ce que fait le corps. Elle peut en observer l'espace dans lequel évolue le mouvement, et les émotions qui s'en dégagent. Le cœur à son tour doit rester calme en effaçant le désir de faire des choses *exceptionnelles*, ce qui peut mettre en danger l'acteur. Il doit aussi empêcher le corps de mettre un frein à ses explorations à cause de la peur. Cieslak témoigne que : « Au début, ce n'est pas facile, mais si vous découvrez votre propre équilibre, vous découvrez alors que cela devient de plus en plus facile pour vous. Le

⁷¹⁰ L'*Équilibre précaire* ou *équilibre de luxe* sont des expressions créées par Eugenio Barba pour illustrer un état de recherche de l'équilibre qui advient quand l'acteur/danseur change sa position de base dans laquelle il se sent en équilibre et sûr pour d'autres positions où il a moins d'équilibre et où il court donc le risque de tomber. Par conséquent, il s'initie en lui une lutte intérieure pour retrouver l'équilibre. Cet état requiert plus de l'énergie et entraîne donc une *dilatation* de la présence scénique. Selon Barba :

« Cette technique extra-quotidienne se fonde sur une altération de l'équilibre. Sa finalité est une situation d'équilibre instable permanent. En refusant l'équilibre « naturel », l'acteur intervient dans l'espace avec un équilibre « de luxe »: complexe, apparemment superflu et qui exige de lui beaucoup d'énergie. » Et Barba cite Decroux : « On peut naître avec la grâce ou avec le rythme ; non avec l'équilibre instable ». (Étienne Decroux, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 168), in Eugenio Barba, *Le Canoë de papier*, Traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, Saussan, L'Entretemps, 1993, p. 44.

résultat, l'effet, les positions ne sont pas importants. Ce qui compte, c'est le chemin emprunté pour conduire la recherche. C'est toujours le chemin qui importe le plus.⁷¹¹ »

Cieslak par ces mots, souhaite encourager les acteurs à ne pas faire ces *exercices* en tant qu'*exercices*, mais à les réaliser comme des investigations sur lui-même, comme il aurait pu le faire avec les *plastiques*. Si l'acteur est Présent et honnête dans ces pratiques, il découvrira ses points faibles, ses automatismes et les raccourcis qu'il emprunte systématiquement pour arriver à un résultat, ou sa façon de tricher. En un mot, il va se rendre compte du contrôle qu'exerce son mental sur son corps, car en effet, c'est le mental qui garde l'humain, et par extension, l'acteur, dans des zones de confort de ce qu'il sait déjà faire et le limite. Si l'acteur réussit à ne pas entrer dans le flux de ses pensées, il voit clairement qu'en fait c'est le mental qui dicte les limites à son corps qui, de lui-même, n'a souvent pas ces limitations.

L'épuisement est un autre moyen pour rompre le contrôle de l'esprit sur notre corps, cette forme de domination qui bloque nos mouvements et même nos émotions. À ce propos Grotowski déclare :

« Quand nous trouvons le courage de faire des choses qui sont 'impossibles', nous découvrons que notre corps ne nous bloque pas. Nous faisons l'impossible et la division à l'intérieur de nous entre la conception et la capacité du corps disparaît. Cette attitude, cette détermination est un entraînement pour aller au-delà de nos limites. Il n'y a pas de limite de notre nature, il y a celle de notre confort. Ce sont les limites que nous nous imposons à nous-mêmes qui bloquent le processus créateur, parce que la créativité n'est jamais confortable. »⁷¹²

La durée – prolongée – de chaque séance, est l'une des conditions essentielles pour réaliser efficacement les *exercices plastiques* et les *positions*. En effet, l'acteur doit atteindre un état de fatigue avancé pour que le cerveau arrête de contrôler le corps. Pour découvrir l'énorme gamme des possibilités corporelles, il faut que le corps expérimente le dépassement de ses barrières, qui sont en fait créées par la pensée qui se contente volontiers d'une utilisation moyenne des possibilités du corps. Or, l'acteur ne peut pas jouer de son propre *instrument* en se contentant d'une utilisation moyenne ou inaboutie de

⁷¹¹ Ryszard Cieslak, *The Body speaks [electronic resource] : exercises of the Theater Laboratory of Wrocław*, op.cit.

⁷¹² Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 206.

ses possibilités. L'acteur doit avoir la détermination de réaliser ces *exercices*, de se dépasser lui-même et de continuer à lutter contre les normes que lui-même et sa culture lui ont imposées. Mais cette décision ne se fait pas seulement au niveau mental, c'est une « prise de conscience » dans et par le corps, pour que l'intellect puisse se relâcher et ainsi permettre à son corps de continuer sa recherche de manière indépendante.

Chaque fois que l'acteur arrive à un point critique où il sent que l'arrêt de l'exercice ou de la recherche s'impose à lui presque impérativement, un *effort supplémentaire* conscient doit émerger de sa volonté physique. En effet, ce besoin de s'arrêter, qui lui semble à priori impératif n'est, pas réel. Il s'agit en fait d'habitudes et de procédés internes automatiques qui cherchent à maintenir l'être dans une fausse sécurité, dans un domaine qui lui est connu et familier, et qui pour ce faire, l'enferme dans des limites très restreintes. Si, passé ce point d'inconfort, l'acteur ne s'arrête pas, il fait un *saut* dans l'inconnu, comme le saut que ferait un grand tigre qui instinctivement sait qu'il va atterrir sans encombre. Ce *saut* révèle à l'acteur des qualités d'attention, d'énergie et de confiance en lui-même qu'il ne connaissait pas avant. C'est à ce moment-là que la vérité de ses actions peut affleurer.

Grotowski parle de ce défi que l'acteur donne à son corps :

« Il s'agit d'inviter le corps à l'impossible et de lui faire découvrir que l'impossible peut être divisé en petits morceaux, en petits éléments, et rendu possible. [...] le corps devient obéissant sans savoir qu'il doit être obéissant. Il devient un canal ouvert aux énergies et trouve la conjonction entre la rigueur des éléments et le flux de la vie ('la spontanéité'). Le corps ainsi ne se sent pas comme un animal dompté ou domestique, mais plutôt comme un animal sauvage et digne.⁷¹³ »

L'ouverture des *canaux*, dans lesquels l'énergie va s'écouler librement, n'est cependant pas sans dangers. Les cas d'excès sont possibles : certains acteurs qui expérimentent les déblocages du flux de l'énergie pendant ces exercices passent par des moments d'hystérie ou éprouvent, des émotions telles que la peur, le plaisir ou la colère, et ce, de façon exagérée. Cet état de grande excitation est dû à une grande vague d'énergie qui les traverse et les englobe. C'est là que le metteur-en-scène ou le professeur, doit inciter l'acteur à ne pas se laisser aller, en l'aidant à bien maintenir le contact de ses pieds avec le

⁷¹³ Jerzy Grotowski, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », in Thomas Richards, *op. cit.*, p. 192-194.

sol, c'est-à-dire à garder son attention sur son propre corps et sur la technique des mouvements qu'il exécute. C'est comme si l'animal qui était en prison était soudain libéré ; ses mouvements, ses émotions et les sons qu'il émet sont désordonnés, car son mental ne comprend pas encore ce nouvel état qu'il expérimente pour la première fois.

C'est à cause de ces états exagérés que le travail de Grotowski a été assimilé à des sessions cathartiques. Plusieurs groupes ayant compris son travail de façon erronée, ont pratiqué ces exercices sans l'orientation de quelqu'un habilité à travailler dans cette voie. C'est à dire de quelqu'un qui aurait compris ce travail ainsi que ses fondements. La libération de l'énergie n'est pas un but en soi, moins encore une façon de laisser les acteurs agir comme des animaux. Les acteurs doivent être conscients de cette énergie en sachant qu'elle doit être canalisée et transformée pour leur permettre de construire quelque chose, puisque le but final de tous ces exercices est de faciliter l'expression artistique de l'art, et que l'art a besoin d'une forme pour être exprimé.

Après cette parenthèse, et si l'acteur continue à s'engager dans cette pratique avec confiance car il sait qu'un regard bienveillant surveille sa recherche, il aura conscience de tout ce qui se passe, et il pourrait même être conscient de son intellect et faire attention à ce que ce dernier ne prenne pas trop de place comme auparavant, transformant des mouvements vivants en mouvements purement mécaniques. Si cette *re-mécanisation* a lieu, tous les *exercices plastiques* et de *positions* ne servent plus le dépassement des limites corporelles, et risquent de devenir une sorte de gymnastique qui nécessite beaucoup de résistance physique et une grande maîtrise corporelle. C'est pour cela que Cieslak avoue: « L'important c'est de ne pas faire cela de façon mécanique ou automatique, mais si possible, de le faire avec le joueur qui est en nous, ainsi chaque jour, nous pouvons trouver quelque chose de nouveau, nous pouvons nous découvrir nous-même.⁷¹⁴ »

Dans les moments d'improvisation à l'intérieur de ces *exercices* il est nécessaire d'être attentif pour ne pas tomber dans cette automatisation ; car le regard intérieur du comédien doit rester attentif à ses propres impulsions et associations, et à la naissance de nouvelles images pour créer de nouvelles associations personnelles. Le regard du comédien à son partenaire est aussi important, pour lui permettre de recevoir les

⁷¹⁴ Ryszard Cieslak, *The Body speaks [electronic resource]: exercises of the Theater Laboratory of Wrocław*, op. cit.

impulsions de ce dernier et les lui renvoyer à travers des actions et des signes personnels.

Certes, le développement d'une technique pour la pratique de ces exercices est nécessaire, mais il ne faut pas oublier que ce qui importe, c'est la vie, la vivacité de l'intérieur, le flux des impulsions, l'inattendu... voilà ce qui est recherché et ce qui importe vraiment.

Après un cours donné par Grotowski et Cieslak à Bruxelles, ce premier laisse aux élèves les derniers mots à propos des exercices pratiques :

« Dans cet exercice, nous vous avons donné quelques détails pour vous aider à analyser un mouvement. J'espère qu'il en ressort clairement qu'il est très important de ne jamais faire quelque chose qui ne soit pas en harmonie avec votre impulsion vitale, quelque chose que vous ne puissiez pas justifier vous-même.

Nous sommes liés à la terre. Quand nous sautons en l'air, elle nous attend. Chaque chose que nous entreprenons doit être faite sans trop de hâte, mais avec un grand courage ; autrement dit, pas comme un somnambule, mais avec toute notre conscience, dynamiquement, comme le résultat d'impulsions définies. Nous devons graduellement apprendre à être personnellement responsable de tout ce que nous faisons. Nous devons chercher. Tous ces exercices peuvent être enrichis de nouveaux éléments et d'expériences personnelles si nous les cherchons. La recherche doit être particulièrement orientée vers l'adaptation du corps au geste, et inversement. Notre corps doit s'adapter lui-même à chaque mouvement.⁷¹⁵ »

Outre la fonction instinctive liée au côté animal, Grotowski souhaitait aussi aider l'acteur à reconnecter avec la fonction instinctive qui existe en abondance chez l'enfant et qui disparaît chez l'homme adulte.

Nous avons déjà mentionné l'importance qui donnait Jacques Copeau aux qualités de l'enfant dans les improvisations qui avaient lieu à l'école du Vieux Colombier. Pour Grotowski l'étude devait porter sur l'*organicité* que l'enfant a davantage que l'adulte et que les hommes perdent à mesure qu'ils vieillissent. Selon lui, l'*organicité* de l'homme peut continuer à rayonner comme celle de l'enfant, mais pour cela il doit défier ses habitudes quotidiennes, qui le maintiennent dans un état de *demi-sommeil*. Il doit les rompre « en

⁷¹⁵ Notes prises par Franz Marijne, l'« Institut des Arts Spectaculaires » (I.N.S.A .S.) à Bruxelles pendant un cours donné par Jerzy Grotowski et son collaborateur Ryszard Cieslak en 1966, Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 135.

éliminant les clichés de comportement » et, « en retournant à la réaction primaire »⁷¹⁶, c'est-à-dire à l'instinct.

Quand Grotowski se réfère à l'enfant, il ne s'agit pas seulement de la liberté et du plaisir que l'enfant a dans le jeu, bien que ces qualités soient très importantes ; Grotowski se réfère plutôt à la qualité que l'enfant possède qui lui permet d'être encore lié à ses origines, à son essence, à une source d'énergie vitale. L'enfant est instinctif car sa fonction intellectuelle n'est pas encore développée, il n'a pas beaucoup de jugement ou d'opinions sur les faits. Il n'a pas non plus encore bloqué son corps avec les attitudes contraires à son essence, l'énergie chez lui peut donc circuler librement. Mais, cela ne veut pas dire qu'il est toujours innocent ou bon. Comme affirme Barba « bizarrement nous aimons imaginer que les enfants sont innocents »⁷¹⁷. En fait, l'enfant suit aussi davantage son centre émotionnel qui, comme c'est le cas pour tout le monde est le centre qui *aime* ou qui *n'aime pas*. L'enfant, lorsqu'il affirme ce qu'il aime (ou ce qu'il n'aime pas) peut alors être extrêmement égoïste ou gâté. Il sera toutefois sincère, s'il n'a pas encore appris à dissimuler.

Gurdjieff parle à ses élèves de la différence entre l'enfant et l'adulte :

« La seule différence qui existe entre un enfant et un adulte réside dans la pensée. Chez l'un comme chez l'autre, il y a toutes les faiblesses, à commencer par l'avidité, la susceptibilité, la naïveté. Les mêmes choses se retrouvent chez l'enfant et chez l'adulte : l'amour, la haine, et tout le reste. Les fonctions sont les mêmes. La réceptivité est la même. L'un comme l'autre ils réagissent, l'un comme l'autre sont sujets à des peurs imaginaires. Bref, il n'y a pas de différence. La seule différence est dans la pensée. Nous avons plus de matériel, plus de logique qu'un enfant. »⁷¹⁸

Bien qu'il ne soit pas un modèle de bonté, l'enfant garde toutefois une connexion plus forte avec son essence que l'adulte avec la sienne. Et c'est ce lien, cette connexion qu'il est important pour l'adulte, de retrouver. Un autre trait qui caractérise l'enfant est sa fragilité, sa vulnérabilité face à l'adulte qui lui est, en général, toujours armé. Observer les enfants, les prendre comme modèle de liberté peut peut-être nous aider à réapprendre à vivre cet état moins intellectuel et plus spontané qui est propre à l'enfance. Car vivre

⁷¹⁶ Jerzy Grotowski, « C'était une sorte de volcan », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 102.

⁷¹⁷ Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier*, *op. cit.*, p. 145.

⁷¹⁸ G. I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves*, *op. cit.*, p. 199.

uniquement à travers le prisme de l'intellect revient, selon la métaphore gurdjiévienne à laisser la direction exclusive de la voiture au *cocher*. Cela revient également à s'engager sur la route sans avoir l'adresse de la destination finale et sans savoir si la voiture est en bonne condition pour le voyage, puisqu'il manque celui qui choisit la destination et qui fait le lien entre le cocher, la voiture et le cheval. Cependant, atteindre la liberté et la spontanéité propre aux enfants en se limitant à l'observation du comportement de ces derniers n'est pas suffisant. En effet, l'inspiration qui résulterait de cette observation serait d'une nature purement intellectuelle, donc insuffisante à nourrir l'inspiration humaine dans toutes ses dimensions. Il est en effet nécessaire d'entamer une recherche plus profonde pour aller à la rencontre de sa propre essence.

Selon Gurdjieff la vérité d'un être est directement connectée à son essence. Par essence il entend l'ensemble des caractéristiques, le patrimoine ou le bien propre que l'homme a hérité à sa naissance telles que : « ses formes, ses tendances, ses caractéristiques fondamentales »⁷¹⁹. C'est, en d'autres termes, le don qu'il possède à la naissance, et qu'il doit développer tout au long de sa vie. Selon Georges de Maleville, il ne s'agit pas là du concept de « l'inné » ou encore des archétypes développés par la psychologie moderne, entendus comme la mémoire de l'humanité accumulée depuis son origine, les propriétés héréditaires de l'espèce, qui correspondent à la fois aux aptitudes physiques ainsi qu'à un savoir ancestral, et qui se manifestent sous la forme d'images⁷²⁰. Non, « l'essence, elle, est toute autre »⁷²¹. À ce propos Georges de Maleville explique :

« 'Ce n'est pas une somme d'aptitudes, ni un bagage culturel, c'est, à strictement parler et au sens le plus fort, une personne. [...] Pour s'en convaincre, il suffit de contempler le regard d'un petit enfant de quelques mois dont les yeux sont habitués à la lumière : qui n'a pas été stupéfait par ce calme étrange, cette 'présence', cette incroyable profondeur d'un regard de bébé ?'⁷²² »

Ce même regard lumineux, fort et pourtant sans violence c'est « 'le regard de l'essence', spontané chez l'enfant, retrouvé à la suite d'efforts héroïques par l'homme qui

⁷¹⁹ Jean Vaysse, *op. cit.*, p. 40.

⁷²⁰ Georges de Maleville, *op. cit.*, p. 75.

⁷²¹ *Idem*, p. 75-76.

⁷²² *Ibid.*

est parvenu à l'unification de lui-même »⁷²³. Et voilà que nous comprenons Decroux quand il dit qu'en fait « nous allons au théâtre pour voir les yeux des acteurs, puisque nous ne pouvons pas voir les yeux des gens dans la vie »⁷²⁴.

En revanche, la personnalité de l'homme est constituée de tout ce qu'il absorbe depuis sa naissance de ce qui l'entoure, c'est-à-dire de sa famille, de son éducation, de son milieu social, de sa religion, etc. La personnalité est donc constituée d'éléments extérieurs qui forment une sorte de coquille de sauvegarde. Pour Gurdjieff l'essence est l'être véritable, l'individualité originelle. La personnalité, formée de plusieurs « moi » n'est qu'un accoutrement.

Decroux parle de « la partie accidentée de sa personnalité ». La « personnalité » pouvant être interprétée chez lui comme « l'essence » gurdjievienne, alors que les « accidents » peuvent être assimilés aux éléments ajoutés à la personnalité véritable. Decroux expose ainsi sa pensée :

« Moi ce n'est pas ce que je suis, c'est ce je veux être. Ce n'est pas un non-sens ou le plaisir de dire un paradoxe, parce qu'au fond de moi, si je veux être un autre, c'est quand même un certain moi qui veut être un autre moi. Un moi désintéressé, un moi idéaliste, le meilleur moi de mes 'moi'.⁷²⁵ »

Selon Jean-Louis Barrault, le comportement de l'homme se compose de différents plans :

- le plan subjectif ou le comportement extérieur, social « celui que je veux bien faire paraître », et
- le plan objectif ou le comportement secret silencieux celui « qui reste en contact avec les sens les plus intimes »⁷²⁶.

Pour que ce dernier plan, cette espèce de *mollusque méfiant* puisse sortir de sa coquille il faudrait un vrai regard, le regard d'un *Autre*. Mais cet *Autre* n'est que le regard de soi à soi-même. Ce n'est ni le regard de celui qui se montre, ni de celui qui se cache. C'est en réalité « à cet instant que fonctionne le déclic de la conscience : je vis et je me

⁷²³ *Ibid.*, p. 77.

⁷²⁴ Étienne Decroux, cité par Thomas Leabhart, in notes personnelles de cours, Californie et Paris, 1997-2003.

⁷²⁵ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *Étienne Decroux, mime corporel, op. cit.*, p. 135.

⁷²⁶ Jean-Louis Barrault, *Comme je le pense*, Paris, Gallimard, 1975, p. 60.

vois vivre. Je suis à la fois dans le corps et hors du corps »⁷²⁷.

Sur la question qui met en perspective l'essence d'un être en contraste avec sa personnalité Roy Finch, professeur américain de philosophie, écrit dans un article publié au Dossier H : *Georges Ivanovitch Gurdjieff* :

« Chez la plupart des êtres humains, l'essence, la seule nature qui leur appartienne vraiment, reste comme celle d'un petit enfant, enfouie au tréfonds de la personne sociale sur la défensive. C'est cette essence oubliée qui doit être retrouvée, et conduite à pleine maturité par le démantèlement des structures défensives de la personne, celles-ci s'intégrant lentement à l'essence. »⁷²⁸

Grotowski avoue que sa « connaissance de Gurdjieff est par trop livresque »⁷²⁹, cependant, Grotowski considère qu'il a beaucoup exploré la notion d'essence chez Gurdjieff. Même le mot *essence*, il l'utilise en référence à ce même « terme gurdjiévien ». Grotowski déclare ainsi: « Là, certainement, il y a quelque chose où, au minimum, j'ai pénétré dans la définition du mot.⁷³⁰ »

L'essence dans la perspective de l'acteur

La rencontre de l'essence est fondamentale pour trouver la source originelle et personnelle de l'homme/acteur. Gurdjieff et Grotowski se rejoignent dans la nécessité qu'ils éprouvaient de commencer par un travail de reconnaissance des clichés appris, et qui font partie de la structure de notre personnalité. C'est en les reconnaissant qu'il sera possible s'en débarrasser. Ces clichés sont surtout enregistrés dans la vision que nous avons

⁷²⁷ *Idem*, p. 41.

⁷²⁸ Roy Finch, « L'Individu Solaire », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 30.

⁷²⁹ Jerzy Grotowski, « C'était une sorte de volcan », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 98. Grotowski considère Gurdjieff comme « une sorte de volcan » et il raconte dans son article comment il a connu le travail de Gurdjieff : « Connaissez-vous *The Harmonious Circle*, de [James] Webb? C'est un livre parfois fantaisiste, mais intéressant. On y trouve beaucoup de présomptions et de potins. A la fin, dans une large bibliographie, il mentionne mon livre *Vers un Théâtre pauvre* comme un exemple de « comment les idées de Gurdjieff sur le théâtre ont influencé ou sont mystérieusement parallèles à celles de l'avant-garde ». Le paradoxe est qu'à l'époque où je préparais ce livre, je ne connaissais pas même le nom de Gurdjieff. Plus tard, j'ai entendu parler du livre d'Ouspensky c'est après que j'ai commencé à lire ce qui concerne Gurdjieff. Quand j'ai eu en main certains matériaux, j'ai constaté en effet l'utilisation semblable de certains termes, comme par exemple "mécanicité", "associations". Ailleurs, les termes sont différents mais, quand même: le "masque social", la "personnalité" ..., on pourrait continuer, continuer! »

⁷³⁰ *Idem*, p. 100.

de nous-mêmes, comme des archives photographiques ou vidéos que nous gardons dans notre cerveau. Puisque notre corps et nos émotions sont liés à notre pensée, l'un comme l'autre sont aussi structurés sur le modèle des clichés que nous avons enregistrés.

Les *exercices* créés par Grotowski proposent d'abord de briser les structures de la personnalité qui ne sont pas vraiment originales, mais qui sont en plus la copie de modèles externes. C'est à partir de ce *chaos*, que se produit, pendant la rupture, l'ouverture de la voie qui mène à la source véritable de vie de chacun. Mais le processus ne s'arrête pas là, car ce chaos n'est que le début du cheminement.

« C'est en même temps quelque chose de beaucoup plus difficile à définir, mais néanmoins très tangible du point de vue du travail. C'est l'action de se mettre à nu, de se dépouiller de protections de la vie quotidienne, de s'extérioriser. Non pas 'pour se montrer', car ce serait de l'exhibitionnisme. C'est un acte sérieux et solennel de révélation.⁷³¹ »

Cet acte d'ouverture, cette rencontre de l'homme à la fois avec *son animal* et avec *son enfant* représente le commencement d'un processus créatif. À travers *son animal*, l'homme retrouve son instinct de préservation qui fait jaillir des réactions immédiates. À travers *son enfant* qui est très proche de cette source vitale, il est prêt à jouer à la fois désarmé et avec joie, c'est-à-dire dans la vulnérabilité et le plaisir. Ensuite vient la connaissance de son propre corps, des émotions qui naissent à partir des connexions existant entre les impulsions sensorielles, le cœur et les pensées, et non à partir d'une forme de psychologisme. Ces impulsions sont à l'origine d'actions pleines de sens, même sans mots. L'imaginaire se dilate grâce au flux d'énergie. Finalement, la reconnaissance de ces impulsions entraîne des actions qui seront plus tard transformées en signes précis. C'est précisément à ce moment que le corps n'est plus juste un corps, il est un *corps-vie*, car il est important de se rendre compte, nous dit Grotowski, (et comme nous le dirait également Delsarte) : le corps *est* la vie.⁷³² Selon Grotowski toutes nos expériences restent enregistrées dans notre corps, elles sont entièrement marquées « dans la peau et sous la peau, depuis l'enfance jusqu'à l'âge mûr, et peut-être même d'avant l'enfance et d'avant la

⁷³¹ Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 176.

⁷³² Jerzy Grotowski, *Jour saint' et d'autres textes*, op. cit., p. 58.

naissance de notre génération »⁷³³.

Artaud entrevoyait la puissance qui est là, dans la connaissance et la maîtrise du corps : « Savoir par avance les points du corps qu'il faut toucher c'est jeter le spectateur dans des trances magiques. Et c'est de cette sorte précieuse de science que la poésie au théâtre s'est depuis longtemps déshabituée.⁷³⁴ »

Dans la *voie organique*, Grotowski encourage l'acteur à trouver un point à partir duquel il sera débarrassé de tous les obstacles *internes* comme les tensions corporelles et les discussions mentales ; et *externes* comme les gestes ou les postures qui *marchaient* en tant qu'acteur, et qui constituent en fait tout ce qui l'empêchait d'être libre. L'acteur peut atteindre cet état quand toutes ses défenses mentales sont tombées et qu'une sorte de vide s'installe dans son esprit. Grotowski a appelé ce processus *via negativa*⁷³⁵, où rien n'est donné à l'acteur pour qu'il puisse effectuer sa recherche. Au contraire, il doit se dépouiller de tout, être métaphoriquement nu. S'il poursuit honnêtement ce chemin, il sera bientôt envahi par un grand silence, les impulsions et le flux d'énergie irrigueront librement son corps et les actions découlant de ces impulsions se produiront en lui malgré lui, c'est-à-dire sans qu'il les ait pensées ou voulues. C'est comme si les mouvements se produisaient sans que l'acteur ne sache exactement ce qui se passe, et pourtant il est bien présent, mais plutôt comme un observateur, comme un témoin. Il regarde tout sans jugement et sans désir ni de bien faire, ni de se critiquer.

Certes, Grotowski a déclaré que ses recherches ont commencé avec la *Méthode des actions physiques* de Stanislavski, laquelle nous avons vu, s'ancre dans un travail psychologique axé sur les centres émotionnel/intellectuel. Parallèlement, il a étudié en Russie les techniques de Meyerhold, dans lesquelles le corps prend une autre dimension et qui met l'accent sur le travail des centres moteur/intellectuel. La nécessité d'unir ces deux recherches était claire pour Grotowski, pour qui la vérité intérieure de l'acteur (polarisée autour des centres émotionnel et intellectuel) devait s'exprimer par des symboles créés par le corps (centre moteur ou corporel). Il a donc mis son attention sur le corps, mais sans annuler les autres fonctions, le corps étant devenu la voie choisie pour travailler aussi bien le mental que l'émotionnel. Du mental, il voulait que s'arrête le psychologisme dans le

⁷³³ *Idem*, p. 58-59.

⁷³⁴ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 210.

⁷³⁵ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 206.

mauvais sens du terme, c'est-à-dire que cesse la tendance qu'avaient les acteurs à interpréter le travail uniquement par un biais intellectuel qui les amenaient à se noyer dans de nombreux discours mentaux. De l'émotionnel, il souhaitait que pour faire affleurer les émotions propres à faire naître le personnage, l'acteur ne travaille pas seulement à partir de la mémoire accessible par le mental. En fait, Grotowski exigeait beaucoup plus : tout d'abord, il voulait que le mental arrête tout le travail discursif susceptible d'interférer avec la naissance des actions pour devenir un *observateur silencieux* à la fois du travail corporel et émotionnel. A son tour l'émotion ne s'exprime plus sous la forme de sentiments, elle devient des stimuli créateurs d'impulsions qui s'étendent à tout le corps et qui donnent naissance à des actions. A leur tour ces actions vont déclencher à la fois la mémoire de certains événements marquants (ou comme Grotowski préfère les appeler, *des associations personnelles*)⁷³⁶ et faire ressurgir, par extension les émotions présentes lors de ces événements. Bien sûr, le mental ne cesse pas de travailler tout au long de ce processus, car la mémoire s'exprime par la pensée, mais le mental ne doit surtout pas prendre l'initiative de diriger le travail, et doit permettre que les émotions continuent à créer des impulsions qui à leur tour engendreront de nouvelles actions. En utilisant le terme *associations*, l'idée que les actions sont l'aboutissement d'un processus où chaque *centre* humain est sollicité en interdépendance avec les autres, est plus claire. Il n'y a pas de prédominance de l'intellect, mais bien interdépendance de tous les aspects de l'homme. En réalité Grotowski confère à l'intellect une responsabilité plus importante que celle qui revient aux autres centres ; l'intellect a une mission de *surveillance*, car celui-ci doit être très attentif à tout ce qui se passe, tout en gardant un état de grand calme.

Sans entrer dans le contexte religieux ou mystique des systèmes de pensée indien et chinois, Grotowski a introduit dans son travail des exercices inspirés du Yoga indien et du Taoïsme chinois fondés sur le principe du *Wu Wei*⁷³⁷, où le but est d'atteindre un état d'équilibre intérieur parfait par le biais de techniques corporelles, qui permettent d'arriver à

⁷³⁶ Les *associations personnelles* sont comme des images qui ont été provoquées à partir des actions corporelles non nécessairement concrètes. C'est-à-dire qu'une simple marche à un certain moment du travail peu déclencher des images, des émotions, et de pensées. Cela n'est pas la même chose que la mémoire affective de Stanislavski, qui cherche un état, une émotion vécue dans un événement personnel déjà passé. Les *associations personnelles* viennent sans qu'on aille véritablement les chercher et peuvent être liées à un rêve de l'acteur ou à des éléments qui n'ont pas spécialement de lien avec l'émotion de l'acteur

⁷³⁷ Wei Wu Wei (Terence Gray), *Le Reste est Esclavage, La vie non-volitive*, traduit au français par Jean-Luc Colnot hote-cerf@magick-instinct.org, originale : Wei Wu Wei (Terence Gray), *All Else Is Bondage: Non-volitional Living*, Boulder, Colorado, États-Unis, Sentient Publications, 2004, p. 10. Wu Wei : « l'action pure qui émane de la non-action. »

cet état paradoxal de l'esprit qu'est l'*action non-action*. Cela ne signifie pas l'inaction, mais un état de consentement pour que l'action se réalise sans être guidée par la pensée. Dans son livre *La Voie négative*, Wei Wu Wei nous déclare très simplement que : « La *Non-Action* est ce que nous appelons la Spontanéité.⁷³⁸ »

Il est intéressant de constater que bien avant que Grotowski ne commence ses recherches, Marcel Mauss a présenté l'essai *Les Techniques du corps* à la Société de Psychologie en 1934, où il parle de la pertinence des recherches sur les techniques corporelles et de la respiration notamment du Taoïsme chinois et du Yoga indien :

« Je ne sais pas si vous avez fait attention à ce que notre ami Granet a déjà indiqué de ses grandes recherches sur les techniques du Taoïsme, les techniques du corps, de la respiration en particulier. J'ai assez fait d'études dans les textes sanskrits du Yoga pour savoir que les mêmes faits se rencontrent dans l'Inde. Je crois que précisément il y a, même au fond de tous nos états mystiques, des techniques du corps qui n'ont pas été étudiées, et qui furent parfaitement étudiées par la Chine et par l'Inde, dès des époques très anciennes. Cette étude socio-psycho-biologique de la mystique doit être faite. Je pense qu'il y a nécessairement des moyens biologiques d'entrer en 'communication avec le Dieu'.⁷³⁹ »

Le lien entre le corps et le divin exploré par les traditions indienne et chinoise comme ici énoncé par Mauss n'est pas sans rappeler l'aboutissement des recherches de Delsarte, et la compréhension à laquelle il était arrivé de son art.

Comme nous l'avons vu précédemment, la Trinité avait une place importante dans la construction du système de Delsarte et dans l'interdépendance de chaque élément de l'homme, à savoir, son corps, son l'âme et son esprit.

Le chiffre trois est aussi considéré comme fondamental dans la Triade taoïste⁷⁴⁰, à savoir le Ciel, la Terre et l'Homme qui les unit. Cette conception verticale dans laquelle l'unité est atteinte par l'équilibre entre deux opposés et grâce à la liaison d'un troisième élément sera vue plus avant dans ce même chapitre.

⁷³⁸ Wei Wu Wei (Terence Gray), *La voie négative*, traduit de l'anglais par Guy Regnier, Paris, La Différence, 1977 p. 13.

⁷³⁹ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie* : « Les techniques du corps », Chapitre 1, p. 5. Paris, Presses Universitaires de France, 2004. Article originalement publié *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934.

⁷⁴⁰ Lao Tseu, *Tao-te King*, Paris, éd. Puf, 2003, 320 p. Les traces du Taoïsme remontent à plus de 2000 ans à Lao-Tseu et à son œuvre Tao Te King.

Grotowski s'est rendu compte que chaque acteur est unique dans sa nature essentielle, dans sa constitution biologique, psychique et émotionnelle. Il s'est aperçu que chacun a une histoire enregistrée profondément jusque dans les cellules de son corps, et a donc une personnalité qui est également unique. Selon lui, la seule façon de travailler avec un acteur était d'aborder le travail avec sincérité et confiance pour que celui-ci puisse faire tomber toutes ses barrières. Ainsi, l'acteur peut espérer se découvrir. Et dans cette découverte, où plus aucun obstacle n'existe se produit une profonde union de toutes les puissances de l'acteur. Il devient alors *unifié*, et, comme l'énonçait Delsarte : il devient celui qui peut relier le ciel et la terre.

3.1.2. La qualité dans la verticalité

« L'acteur doit être prêt à être absolument sincère. C'est comme une marche vers le sommet de l'organisme de l'acteur en laquelle conscience et instinct sont unis.⁷⁴¹ »

L'union entre conscience et instinct, comme deux extrêmes d'une même ligne verticale est mentionnée par Grotowski et figure dans les recherches de Gurdjieff sous le nom de *lois de sept*.

Évidemment il s'agit d'une étude approfondie, et il sera difficile de la décrire succinctement. Cependant nous pouvons dire que c'est un processus d'évolution qui se développe à travers une série infinie d'étapes, chacune divisées par sept.

En prenant les gammes musicales de *do* à *si* comme exemple, Gurdjieff explique que les énergies les plus grossières se trouvent dans les bases du corps humain, et peuvent monter en suivant une échelle pour devenir plus fines, plus subtiles. Au cours de cette ascension, des blocages peuvent apparaître et un travail doublé d'un effort conscient doit avoir lieu pour dissoudre ces blocages afin que l'ascension puisse continuer. La tête, qui est le sommet de cette échelle et la place du centre intellectuel, recevra cette énergie raffinée et doit, à son tour, renvoyer cette même énergie vers la base du corps. Par la suite, une nouvelle ascension aura lieu, mais avec une énergie déjà plus raffinée. Bien que ce processus se déroule sous une forme continue, l'intensité des vibrations dans le parcours est

⁷⁴¹ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 176.

discontinue. Cela signifie qu'il y aura des moments où la circulation sera plus faible et c'est dans ces moments-là que des efforts ciblés vers certains points précis seront nécessaires pour que l'énergie puisse continuer sa montée. Si cet effort n'est pas fait, l'énergie sera soit bloquée, soit déviée, ou encore elle retombera au lieu de monter.

La gamme musicale prise comme exemple par Gurdjieff pour expliquer ce processus n'est pas une métaphore. Elle est, elle-même, construite à partir de la connaissance ancienne du *principe des vibrations* présent en tout dans la nature. C'est l'étude de ce principe qui a amené des savants à structurer les vibrations en gammes musicales et en octaves pour exprimer cette connaissance à travers la musique.⁷⁴² Il s'agit alors d'un travail extrêmement objectif, comme c'est le cas de tous les arts anciens d'ailleurs, dont le but était de transmettre la connaissance.

À ce sujet, Peter Brook nous parle de la relation entre les degrés de qualité et le parcours vertical des énergies dans les gammes musicales :

« La vraie qualité est une réalité objective, elle est régie par des lois exactes: chaque phénomène s'élève et décline, degré par degré, selon une échelle de valeurs naturelle. Nous en trouvons une illustration concrète dans la musique: le passage sonore d'une note à une autre en transforme la qualité. Quand un son atteint le sommet d'une octave, la note initiale se reproduit pour commencer une octave plus haute. La note est la même, mais, placée à un autre niveau, elle engendre un autre sentiment. »⁷⁴³

Pour Grotowski la qualité de vibration de l'énergie est intimement liée au niveau de conscience que nous pouvons acquérir. C'est la raison pour laquelle il cherchait l'épuration de l'énergie plus grossière vers une énergie plus subtile, afin que l'esprit puisse arriver à un état de calme pour, d'une part, laisser le corps agir selon sa propre intelligence et, d'autre part, libérer le mental pour lui permettre de réagir plus spontanément, car il sera délesté de toute pensée parasite.

Peter Brook commente l'importance de cette étude réalisée par Gurdjieff : dans la mesure où la qualité est intimement liée au niveau de conscience, qui est à son tour dépendante de la qualité vibratoire de l'énergie :

⁷⁴² P. D. Ouspensky, *op. cit.*, p. 184.

⁷⁴³ Peter Brook, « Une Autre Dimension : la qualité », in Bruno de Panafieu, *op. cit.*, p. 80.

« L'idée que la conscience est une partie intégrante de l'énergie et que le niveau de conscience est inévitablement lié à la fréquence de vibration de l'énergie, ne se trouve nulle part dans la science contemporaine. Si le travail de Gurdjieff est profondément pertinent, c'est qu'il nous fait apercevoir des lois fondamentales qui couvrent le champ entier labouré, d'âge en âge, par savants et artistes. Cela permet à chaque manifestation d'être située - dans son interrelation avec les autres - en fonction d'un facteur qui fait place à l'expérience humaine : ce facteur nous le percevons, nous le reconnaissons, nous en parlons bien qu'il soit indéfinissable; nous l'appelons la qualité.⁷⁴⁴ »

La qualité, qui est recherchée par les artistes aussi bien que par ceux qui veulent ne pas être à la merci des événements, est le fruit d'un travail précis. Elle pourrait être mesurée sur une échelle qui montrerait le niveau atteint par chaque personne qui s'est élancée dans une ascension des gammes. Selon Peter Brook cette quête de qualité est commune dans toutes les écoles de théâtre, indépendamment du style qu'elles travaillent. Cela est perceptible dans les expressions utilisées par les personnes, soit dans le travail corporel, soit dans le jeu et le rythme désirés, soit dans la justesse de l'expression des émotions, telles que : « 'c'est bon', 'ce n'est pas si bon que ça', 'c'est mieux', 'c'est mauvais'.⁷⁴⁵ » Il y a toujours ce désir exprimé ou secret d'atteindre un niveau de qualité supérieur chez l'acteur, et même un désir inconscient « de se hisser là où une énergie plus fine façonne et inspire son action »⁷⁴⁶. Et, c'est justement à ce niveau-là « que le rôle donne une impression de vérité »⁷⁴⁷.

Voici maintenant comment Grotowski analyse le phénomène de la verticalité, qu'il considère, sous une perspective énergétique et dont l'ascension à des niveaux supérieurs et donc de haute qualité est directement relative à l'effort fourni par chacun :

« C'est comme une sorte d'ascenseur, mais d'ascenseur comme dans un très ancien temps, dans les sociétés soi-disant primitives: un grand panier avec une corde avec laquelle celui qui s'y trouve, par son effort propre, doit se mouvoir d'un niveau à un autre. La question de verticalité signifie passer d'un niveau soi-disant grossier – d'une certaine manière on peut dire entre guillemets 'quotidien' – à un niveau énergétique beaucoup plus subtil ou même vers la haute connexion. À ce point, en dire plus ne serait pas juste,

⁷⁴⁴ *Idem.*

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 83-84.

⁷⁴⁶ *Ibid.*

⁷⁴⁷ *Ibid.*

j'indique simplement le passage, la direction. Là, il y a l'autre passage aussi: si on approche de la haute connexion, donc s'il est question de qualité énergétique, d'énergie beaucoup plus subtile, il y a alors la question de descendre 'en amenant' cette chose subtile vers la réalité plus ordinaire, qui est liée à la 'densité' du corps.⁷⁴⁸ »

Malgré la difficulté d'appréhender la relation entre la qualité du travail de l'acteur et la conception de la *verticalité*, il est important de comprendre deux aspects de cette relation :

* La conscience : l'évolution et la création demandent un effort individuel pour que l'homme/acteur puisse s'accomplir dans l'ordre du devenir. Cela signifie que sans un travail conscient il n'y a pas de création possible, il y a, en revanche, l'automatisation ou la répétition mécanique. En d'autres termes, dans ce processus d'ascension l'*extra-effort* est fondamental à certains moments précis et sur certains points précis. Si cet effort n'est pas fourni, alors c'est l'*entropie*⁷⁴⁹ qui a lieu, c'est-à-dire que la force de l'involution et non de l'évolution se manifesterait chez l'homme ou l'acteur, car rien ne reste figé, au contraire : « Tout est en mouvement » selon Gurdjieff, « soit vers le haut, soit vers le bas »⁷⁵⁰.

* Le travail ternaire pour arriver à l'unification des extrêmes : c'est à travers l'interaction des trois puissances organiques – physique, émotionnelle et psychique – que l'ascension de l'énergie à des niveaux plus subtils est possible. Cette ascension à des niveaux plus élevés, ou cette approximation à « la haute connexion »⁷⁵¹ comme s'y réfère Grotowski est proche de la définition gurdjievienne du *centre supérieur*. Il s'agit de deux centres dits « supérieurs » de nature émotionnelle et intellectuelle, et rarement accédés par l'homme. Le premier, « siège des émotions supérieures et réellement désintéressées, [...] est lié à la perception de la vie, en nous et hors de nous »⁷⁵² ; le deuxième est celui « de l'intelligence pure, non discursive », il se révèle à travers une compréhension de

⁷⁴⁸ Jerzy Grotowski, « C'était une sorte de volcan », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 99.

⁷⁴⁹ *Loi de l'entropie* : l'entropie est dans la physique le deuxième principe de la thermodynamique, qui est l'étude du travail effectué par un système et de la chaleur qu'il échange avec l'environnement. La chaleur, autre forme d'énergie, est peu exploitable car il s'agit d'un mouvement moléculaire aléatoire. Dans la conception gurdjievienne, l'entropie est relative à la dégénérescence, à la dégradation en opposition à l'évolution.

⁷⁵⁰ G. I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves*, *op. cit.* p. 241.

⁷⁵¹ Jerzy Grotowski, « C'était une sorte de volcan », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 99.

⁷⁵² Georges de Maleville, *op. cit.*, p. 69.

l'intérieur « dans la totalité de [la] personne »⁷⁵³.

Il est intéressant de vérifier que, selon Gurdjieff, les *centres supérieurs* sont liés à l'*essence*, c'est-à-dire qu'ils sont déjà développés, mais normalement cachés derrière l'armure de la personnalité. Il est nécessaire et suffisant de rompre cette armure pour ouvrir les voies et accéder à l'essence. Grotowski a bien compris cela. Il se réfère à cette haute connexion par l'expression *awareness*, en désignant par là une forme de conscience qui n'est pas liée au langage ou au « computer » ou l'« ordinateur », comme il préfère le nommer.

« Certainement, on pourrait aussi dire que 'awareness' est liée à un intellect, mais alors, sûrement, c'est d'un autre intellect qu'il s'agit'. En lui il y a rencontre avec le cœur, rencontre avec le domaine de l'âme, de l'émotion, mais cette fois distinct de notre soupe de projections, répulsions et attachements; c'est du même domaine, mais beaucoup plus élevé et, en ce point, il n'y a plus de différence perceptible entre cette haute 'psyché' et ce haut 'intellect', les deux aspects sont alors très liés et peut-être identiques.⁷⁵⁴ »

Dans l'approche organique de Grotowski, dans tout cet aspect lié à cette idée de verticalité où l'énergie monte et redescend pour finalement y remonter et arriver à des niveaux très hauts de conscience, nous trouvons une grande similarité avec le travail de Gurdjieff. Grotowski était conscient que cette approche avait « quelque chose de commun avec ce qu'on peut lire à propos de Gurdjieff »⁷⁵⁵, bien que cette idée de verticalité soit énoncée clairement dans le Taoïsme, sur lequel Grotowski avait également porté ses recherches.

Et pour illustrer la pensée taoïste, Wei Wu Wei nous témoigne : « Toute vérité est 'verticale' »⁷⁵⁶.

Le *processus* (ou l'*approche organique*) de Grotowski est fondamental dans la préparation de l'acteur. C'est par ce biais que celui-ci va découvrir, percevoir et suivre le flux continu des impulsions nécessaire à sa vérité au moment où il entre en contact avec le public.

⁷⁵³ *Idem.*

⁷⁵⁴ Jerzy Grotowski, « C'était une sorte de volcan », in Brunos de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 101.

⁷⁵⁵ *Idem.*, p. 100.

⁷⁵⁶ Wei Wu Wei (Terence Gray), *La voie négative*, *op. cit.*, p. 13.

Même si plus tard Grotowski a cessé de travailler à la mise en scène et au montage de spectacles, il a continué sa recherche dans cette voie organique qui a évolué vers ce qu'il a appelé *l'Art comme véhicule*, dont les chants vibratoires sont devenus l'application principale. Cependant, toutes les recherches faites auparavant par lui étaient et continuent d'être importantes pour l'acteur qui entend être un créateur.

3.1.3. L'Artificialité de l'organicité – la tension créative entre les opposés

Il s'agit maintenant d'étudier la *phase artificielle* dans la méthode de travail de Grotowski, c'est-à-dire le travail de construction, de composition des signes nés des impulsions, qui viennent à la suite de la *phase organique*. Il voyait la nécessité d'une mise en forme du matériel créé par l'acteur, car toutes les actions physiques nées des improvisations pouvaient être perdues sans un travail de composition et de mémorisation psycho-physique. Les compositions ou partitions, comme il disait, étaient aussi indispensables à l'accomplissement de l'acte théâtral ainsi que la vérité organique des impulsions. Grotowski déclare ainsi: « J'avais commencé par lier [la recherche de l'organicité à] ce qui était éloigné de moi, comme celle-ci, la lignée *artificielle*.⁷⁵⁷ »

Dans *l'approche organique*, l'acteur atteint tout d'abord l'état dans lequel il arrive à débloquent toutes, ou du moins beaucoup des résistances physiques et psychiques qui l'encombrent. Ainsi, il va s'engager dans un processus d'*autorévélation*, car à partir du moment où il arrive à se débarrasser de tous ses clichés, de ses masques sociaux, l'acteur va à la rencontre de lui-même. Cette rencontre opérera comme une découverte de son être authentique, c'est-à-dire de ce qui est le plus proche de son essence. En l'approfondissant, il peut aller très loin, jusqu'à atteindre le fond de son inconscient, pour finalement canaliser tous les stimuli contenus dans ses actions corporelles et vocales. Il s'agit là d'un processus lent, profond et honnête où l'acteur sera finalement conscient de la naissance de signes particuliers (corporels et vocaux) qui loin d'être illustratifs et compréhensibles dans un sens *réaliste*, sont l'expression de son être profond.

C'est alors à l'aide d'exercices spécialement créés pour l'entraînement quotidien

⁷⁵⁷ Jerzy Grotowski, *Lignée organique au théâtre et dans le rituel*, Session du 2 juin 1997 au théâtre de l'Odéon, Collection Collège de France, Paris, Le Livre Qui parle, 1997, cassette, face A.

que les acteurs apprennent à dépasser leurs limites. Paradoxalement, ces exercices ne nécessitent aucune virtuosité. Leur objectif, après la disparition des résistances dans le corps/l'émotion/l'esprit, est le développement chez l'acteur, d'un système d'allusions qui le guide vers une originalité dans sa création et son expressivité. Selon Grotowski ce n'est qu'après avoir mené ce combat avec lui-même, et seulement après, que l'acteur peut devenir conscient, clair et même *transparent*. Ainsi, à mesure que ses actions commencent à prendre une certaine forme, il continue à construire sa *partition* pour, au cours d'une prochaine phase, être vu. Cela peut sembler paradoxal : l'acteur cherche la transparence, pour ensuite être vu. Mais quand Grotowski évoque la transparence de l'acteur c'est pour faire référence à son nécessaire renoncement à toutes formes de stéréotypes, de « trucs qui marchent » dans le travail. C'est aussi cette possibilité de s'exposer sans peur et sans le désir de plaire au public, pour finalement trouver son expression particulière et pour être compris en profondeur par celui qui le regarde.⁷⁵⁸ L'idée d'une partition composée par des actions, des signes personnels, est la même idée que celle d'un musicien qui, après avoir improvisé avec son instrument, compose sa partition pour pouvoir la répéter.

L'acteur rassemble alors ces signes qui lui sont intrinsèques, mais plutôt que de préparer une composition qui donnerait au public un sens spécifique et unique de son expression, il cherche à bâtir une composition riche en analogies qui peuvent provoquer chez le spectateur diverses réactions et interprétations. L'expressivité, qui n'était pas recherchée dans un premier temps, trouve cependant sa place dans le travail de mise en forme, de construction scénique, pour accomplir le principal objectif du théâtre qui, selon Grotowski, est la relation acteur/spectateur. Cette relation se caractérise par un besoin à la fois de sincérité, de générosité, d'impeccabilité et de précision de ses *partitions* de la part de l'acteur, pour que le public puisse devenir le *témoin* de cet acte de vérité. Le *processus* chez l'acteur est fondamental dans la mesure où l'acteur, lui-même, est la seule matière à pouvoir être transformée, car, comme l'énonce Grotowski lui-même : « nous ne pouvons pas éduquer le public »⁷⁵⁹.

Si la première phase de la *lignée organique* est caractérisée par une prédominance de la spontanéité, c'est dans cette nouvelle étape, caractérisée par la rigueur que le *processus* sera converti en signes lisibles par le public grâce à la construction d'une

⁷⁵⁸ Jerzy Grotowski, *Anthropologie théâtrale*, cassette, face A, *op. cit.*

⁷⁵⁹ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 30.

partition. Nous pourrions dire qu'apparaît ici la nécessité d'un travail proche de celui de la *lignée artificielle*, dans lequel la discipline, la précision et l'articulation de la construction sont nécessaires pour que l'expression du rôle de l'acteur puisse atteindre la plus grande clarté possible.

C'est dans ce travail de mise en forme et de composition que le travail de Grotowski trouve sa complémentarité et sa réalisation en tant que travail artistique. En effet, tout élan ou volonté artistique a besoin d'épouser une forme pour trouver sa matérialisation ou réalisation finale.

Ainsi, la première partie des recherches, le *processus*, peut être vu comme l'ouverture d'une boîte ou d'une chambre dans laquelle nous trouvons plusieurs matériaux de différentes couleurs, odeurs, formes, consistances. Plus avant nous allons dans cette recherche, plus nous y trouverons d'éléments. Si nous refermons la boîte (ou la porte), nous aurons fait une expérience intéressante car elle nous aura permis de mieux nous connaître nous-même, mais elle restera cantonnée à un niveau individuel. En revanche, si nous souhaitons partager cette expérience, nous devons trouver un moyen qui nous soit personnel bien sûr, mais qui rende accessible et intelligible notre expérience car nous ne pourrions pas montrer tout ce matériel *brut* d'un seul coup et sans l'avoir fait passer par une transformation. Enfin, si l'on donne la même valeur qu'un cadeau à ce que l'on souhaite partager avec le public, il faut apporter un grand soin à la préparation de l'œuvre, en d'autres termes, il faut énormément travailler. Cela ne contredit pas le *processus* comme nous l'affirme Grotowski qui souligne le fait que le travail sur la structure va perfectionner le matériel trouvé dans la première phase de recherche.

« Nous croyons qu'un processus personnel qui n'est pas « articulé » par une structuration du rôle n'est pas une délivrance et sombrera dans l'amorphe. Nous estimons que la composition non seulement ne limite pas le processus personnel, mais le purifie.⁷⁶⁰ »

Cette trajectoire à travers laquelle l'artiste part d'une exploration de ce qu'il y a de plus profond et intime chez lui pour ensuite partir à la recherche d'une mise en forme ou d'une *mise en art* de ses découvertes peut être appelée *tension figurative*. C'est dans cette

⁷⁶⁰ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 15.

tension entre le *processus* et la structure que se trouve la force créatrice qui va finalement renforcer tant le fond, que la forme de l'œuvre. Or dans cette équation, un équilibre est toujours nécessaire. Si la structure peut se présenter comme un piège qui conduit à une automatisation ou à un formalisme excessif, le *processus* va volontairement lutter contre cette mécanisation.

La proposition de Grotowski est doublement difficile et placera l'homme face à de nombreux obstacles, tant en ce qui concerne le *processus*, que la mise en structure du travail. Dans la première phase du travail, plusieurs combats ont lieu : un combat contre la paresse du corps, dont les blocages musculaires peuvent causer des douleurs physiques, ou dont le manque de tonus musculaire peut causer un affaiblissement physique ; un combat contre l'autocritique et l'auto-invalidation amenées par l'esprit qui peuvent convaincre l'acteur que son travail ne le mènera nulle part ; et un combat contre les possibles débordements émotionnels, ou comme Grotowski préfère dire, contre « la soupe de projections »⁷⁶¹ dans laquelle nous pourrions tomber.

Le combat que l'acteur entreprend pour finalement s'unifier est long et parfois presque impossible. Mais, si l'acteur parvient au bout de cette première phase, il se libère, et il devient mûr et indépendant. Cependant, d'autres luttes se présenteront à lui dans la phase suivante qui est celle de mise en forme. Il aura, entre autres, à combattre la facilité, le simplisme dans la construction de la structure, ou encore la mécanisation, qui menace de faire perdre la vie qui doit irriguer la structure et l'œuvre. Il doit également combattre une forme de déconnexion du cœur ou émotionnelle, qui peut entraîner un jeu froid au moment du montage.

Effectivement, la *mécanisation* est toujours un danger dans toutes les formes et tous les styles de théâtre. Ainsi, Eugenio Barba voit ce problème d'automatisation tant dans le travail de l'acteur qui commence son interprétation de l'intérieur, que par l'acteur qui commence à travailler son rôle de l'extérieur, à partir d'une forme fixe. Dans le premier cas, qui est par exemple le cas du théâtre réaliste, l'interprétation finale risquera toujours de donner « un dessin de mouvements accidentel »⁷⁶² à cause du manque de précision des actions de l'acteur. En d'autres mots, l'acteur pâtira de la carence d'une structure

⁷⁶¹ Jerzy Grotowski, « C'était une sorte de volcan », in Brunos de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 101.

⁷⁶² Eugenio Barba, *Le Canoë de papier*, *op. cit.*, p. 175.

corporelle. Or comme nous l'avons vu, l'œuvre aboutie, capable d'être reçue par le public et de l'émouvoir est celle qui est à la fois riche d'une recherche intérieure et d'une mise en forme travaillée. Par conséquent, lorsque l'œuvre ne présente pas ou très peu de travail formel, lorsque le corps et les mouvements sont imprécis, la *tension figurative* est absente, et il est très facile que l'acteur s'abandonne à des automatismes d'interprétation ancrés dans son intériorité, c'est-à-dire dans ses émotions. Dans ce cas, l'acteur risquera finalement de tomber dans une automatisation « intérieure ». Dans le cas de l'acteur qui commence son travail par l'extérieur c'est-à-dire qu'il a soit bien construit sa composition de mouvements, soit qui l'a apprise d'une tradition, il « risque d'emblée d'être machinalement prisonnier d'un courant de pur dynamisme au lieu de vivre en lui »⁷⁶³. En effet, il est très facile de reproduire une composition corporelle de manière mécanique... Selon Barba, bien que le même danger guette aussi bien l'acteur qui fonde son travail sur l'intériorité que sur la forme ou la composition extérieure, c'est bien la deuxième façon qui pourrait sauver l'acteur de l'automatisme. Barba utilise le terme *Kata*, employé par les japonais, pour se référer à la composition construite :

« Il est plus probable qu'un 'Kata' bien exécuté et bien intégré donne naissance à un mouvement intérieur plutôt, qu'à l'inverse, un mouvement intérieur produise un 'Kata', un dessin des mouvements dont la forme et les détails seraient rigoureux et susceptibles d'être répétés. Sans précision du dessin extérieur, l'action ne peut être fixée et donc répétée indépendamment de l'état d'âme de l'acteur. »⁷⁶⁴

La proposition de travail de Grotowski ne se place ni dans le premier cas de figure, puisqu'il ne cherche pas à faire un théâtre réaliste, ni dans le deuxième cas de figure, parce qu'il ne commençait pas son travail de mise-en-scène par des compositions formelles.

Barba nous dit que Grotowski a réussi à rester à la fois fidèle au travail de Stanislavski, basé sur un travail de l'intérieur, et à la rigueur d'un travail fondé sur l'« artificialité de forme expressive, niant la justification psychologique du personnage et évitant, dans ses spectacles, les 'effets de vraisemblance' »⁷⁶⁵.

Mais, pour Grotowski, ce qui importait avant tout était la recherche d'unité dans

⁷⁶³ *Idem.*

⁷⁶⁴ *Ibid.*

⁷⁶⁵ *Ibid.*

laquelle l'acteur devait s'élancer, ce travail sur lui-même pour réveiller ses puissances physiques, émotionnelles et intellectuelles, sans jamais oublier aucune des parties qui composent sa nature, puisque selon lui « tout doit tenir sa place naturelle : le corps, le cœur, la tête »⁷⁶⁶. Il a cherché et trouvé la possibilité d'unir l'*organicité* du guerrier et l'*awareness* (conscience) sur une même ligne verticale qui puisse, en définitif, en résonance avec Delsarte, lier ce qui est plus bas « en dessous de nos pieds » à ce qui est plus haut « au-dessus de la tête »⁷⁶⁷ ; ou encore dans la même source d'inspiration qu'était la Table d'Emeraude d'Hermès, partagée tant par Gurdjieff que Delsarte : « Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut »⁷⁶⁸.

En effet, Grotowski commençait le travail par l'intérieur. Mais plutôt que d'aller solliciter l'intérieur par la mémoire intellectuelle pour accéder aux émotions, il cherchait à activer la mémoire enregistrée dans la *vie*, dans les cellules du corps. C'est à travers une espèce de *combustion* de ses cellules que l'acteur pouvait arriver à la *translumination*⁷⁶⁹, cet état de grand rayonnement de l'acteur qui peut être perçu par le spectateur et que nous appelons la Présence. Or cette *combustion* capable d'*éclairer* peut être vue comme une métaphore, mais elle peut également faire référence à un phénomène physique tout à fait concret. En effet, les activités de combustion ont constamment lieu à l'intérieur du corps humain. Nous pourrions les décrire comme la production de chaleur au sein des muscles manifestée par la contraction musculaire et le mouvement. Cette combustion a lieu quand les matières oxydables, apportées par le sang, rencontrent l'oxygène à l'intérieur des cellules musculaires. Pour que cette production de chaleur et de mouvements puisse continuer, le sang doit se renouveler continuellement pour apporter de nouvelles matières de combustion et pour retirer les résidus de ces combustions (l'hydrogène et le carbone, comme une espèce de cendres). Pour que la production de chaleur et de mouvement soit toujours possible, la circulation du sang doit alors être complètement débloquée afin que le rechargement de matériaux de combustion et le débarras subséquent des résidus se réalise constamment.

Dans son *Étude et reconstitution du déroulement du spectacle Prince Constant*,

⁷⁶⁶ Jerzy Grotowski, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule » © Jerzy Grotowski, 1993, in Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, op. cit., p. 188-189.

⁷⁶⁷ *Idem*.

⁷⁶⁸ G. I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves*, op. cit., p. 28.

⁷⁶⁹ Jerzy Grotowski in Jean Jacquot, *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 1, Paris, nouvelle édition CNRS Editions, 1970, p. 41.

Serge Ouaknine a constaté que la *translumination* à laquelle Grotowski se réfère, ou cette lumière produite à l'intérieur de l'acteur est le résultat d'un processus de dépouillement psychocorporel dont le *climax* est la désintégration ou l'embrassement total de son propre masque psychique, et cela va avoir une répercussion chez le spectateur :

« *Cela ne signifie pas que le corps 'produit une lumière' visible, mais que l'authenticité maximale révélée touche dans la perception du spectateur des correspondances qui 'l'éclairent'. Cette lumière est intérieurement perçue chez le spectateur par la libération non contrôlée d'énergie psychique pendant la durée brève d'un instant d'identification qui s'opère en dehors de la conscience et passe par le regard.*⁷⁷⁰ »

Mais pour que ce phénomène ait lieu, il est impératif que la structure soit construite et fixée. Celle-ci est normalement créée par l'acteur puis mise en forme par le metteur-en-scène. Lorsque l'acteur interprète cette forme, il le fait comme un musicien le ferait avec une partition musicale. L'acteur la jouera en tant que créateur et interprète.

3.2. Approche *artificielle* du travail de l'acteur

Selon Grotowski, les spectacles de la tradition orientale se situent dans la *lignée artificielle* du théâtre. Pour ces formes théâtrales traditionnelles, la *façon de faire* ou la forme est plus importante que l'engagement émotionnel de l'acteur dans l'action. Cela étant, Grotowski précise qu'il utilise l'expression *tendance artificielle* dans le sens positif du terme et qu'il fait référence à la prédominance de la structure, des formes, des compositions et des montages dans la création d'une œuvre.

Pour lui, en Occident, c'est le travail de Bertold Brecht qui se rapproche le plus de cette méthode. En effet avec ce dernier les acteurs travaillent leur gestuelle avec rigueur pour trouver une manière précise de transmettre leurs idées. Dans cette perspective, il est intéressant de noter que le mot *artificiel* est étymologiquement lié au mot art. Ainsi, l'*artificialité* doit être comprise comme une caractéristique permettant de donner forme à une émotion, à une idée et de la faire parvenir, de la façon la plus universelle possible au spectateur. C'est ainsi que le montage par exemple, qui est un outil formel est présent tant

⁷⁷⁰ Serge Ouaknine, in Jean Jacquot, *Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 41.

dans le théâtre que dans le cinéma, et a pour but de créer un itinéraire pour conduire l'attention du spectateur⁷⁷¹.

Dans le théâtre traditionnel asiatique, les acteurs commencent leurs formations très jeunes avec un entraînement corporel très poussé, ce qui les conduit à mettre leurs corps au service de leur art. Cet entraînement corporel comporte des exercices de souplesse ou de résistance, de posture, d'alignement de la colonne vertébrale, ou encore des exercices ciblant les articulations qui tous, correspondent spécifiquement à la forme traditionnelle qu'ils vont devoir jouer et interpréter plus tard. En parallèle, ils apprennent la gestualité, les chants, les histoires et tous les éléments qui constituent cet univers.

Nous remarquons que la *lignée artificielle* exige un grand travail des centres moteur/mental, à savoir un corps extrêmement bien entraîné et un esprit très attentif aux actions réalisées par le corps. Dans ce travail l'esprit et le corps doivent travailler en parfaite syntonie. Pour ce qui est de l'émotion, elle semble être mise de côté de prime abord. Toutefois, l'émotion aura le travail difficile qui consiste à se maintenir en équilibre pour apporter son support au travail tout aussi exigeant des centres moteur et mental.

Cette approche se différencie amplement de la *lignée organique* qui, comme nous l'avons vu, propose un itinéraire différent dans le travail : c'est l'esprit qui, en *se retirant* pour devenir un *observateur*, donne un support au corps qui travaille en symbiose avec l'émotion.

Le mime corporel d'Etienne Decroux semble s'inscrire dans la *lignée artificielle*, tant par l'exigence d'une longue période d'entraînement technique auprès d'un maître ou professeur que par le rapport à l'absence d'engagement émotionnel que l'acteur doit entretenir vis-à-vis de l'action, entre autres caractéristiques. En approfondissant l'étude de ce sujet, il nous a été possible d'identifier d'autres facteurs qui sont particuliers au mime corporel.

C'est à travers la perspective de l'*artificialité* et de l'*organicité* que nous allons analyser le mime corporel en parallèle avec les formes traditionnelles du théâtre oriental, notamment le Théâtre Nô et l'Opéra de Pékin. Nous ne nous proposons pas de faire une analyse de ces deux formes dans toute leur complexité, étant donné l'ampleur qui

⁷⁷¹ Jerzy Grotowski, *Lignée Organique*, cassette, face A, *op. cit.*

supposerait un tel exercice, mais plutôt de nous servir de quelques caractéristiques identifiées par Grotowski de ce qui peut être considéré comme *artificiel* ou *organique*.

3.2.1. Le mime corporel d'Etienne Decroux et la perspective grotowskienne d'*artificialité*

Le mime corporel d'Etienne Decroux doit être appris et pratiqué pendant au moins trois ans avant que l'acteur/mime puisse véritablement en maîtriser la technique afin d'en faire un outil de création⁷⁷². Celui qui transmet cette technique doit également être passé par une longue période d'entraînement. Or, selon Grotowski les formes du théâtre traditionnel asiatique s'inscrivent, bien entendu dans la *lignée artificielle* du théâtre. L'une des caractéristiques de ce théâtre réside dans le fait que les acteurs apprennent et s'approprient leur art à travers l'enseignement d'un maître pendant plusieurs années avant de se produire devant un public.

L'apprentissage de Decroux avant qu'il ne mène ses propres recherches sur ce qu'il va appeler le mime corporel, s'est fait auprès de Jacques Copeau et de Suzanne Bing⁷⁷³ à l'École du Vieux Colombier (1923-1925) et plus tard auprès de Charles Dullin au Théâtre de l'Atelier (1925-1933)⁷⁷⁴ ; nous nous sommes intéressés à la question de savoir si Decroux avait pu recevoir des influences du théâtre traditionnel asiatique avant ou pendant la création de sa nouvelle forme artistique.

Bref regard sur le parcours de Decroux en relation à une possible influence du théâtre traditionnel asiatique

Decroux est entré à l'École du Vieux Colombier en 1923. Or, nous savons que dans cette école, qu'un cours de Nô était dispensé, duquel nous savons simplement que c'était

⁷⁷² En fait Decroux parlait d'une exigence de temps minimum pour l'étude du mime corporel : « Pour que le mime existe, il faudrait qu'il y ait des écoles de mimes. Qu'il y en ait un bon nombre avec des élèves qui resteraient cinq ou six ans et qui étudieraient comme on étudie la musique. » Étienne Decroux, *Étienne Decroux, mime corporel, op. cit.*, p. 92.

⁷⁷³ Suzanne Bing (1885-1967) actrice française, collaboratrice avec Jacques Copeau depuis la fondation de l'École du Vieux Colombier.

⁷⁷⁴ Annette Lust, « Étienne Decroux, Father of Modern mime », *Mime Journal, Number One*, Fayetteville (Arkansas), Mime School, 1974, p. 22.

un cours « assez soigné »⁷⁷⁵, donné par Suzanne Bing qui selon Decroux avait un rôle essentiel comme formatrice à l'école⁷⁷⁶. Concernant de possibles épisodes qui auraient influencé le démarrage de la recherche du mime corporel, nous avons identifié deux événements marquants concernant Decroux survenus à la fin de sa première année de formation dans cette école.

Le premier était la répétition générale du spectacle *Kantan*⁷⁷⁷, en 1924, avec les élèves les plus avancés de l'école, mis en scène par Suzanne Bing et librement inspiré de cette même œuvre du Théâtre Nô. Malheureusement ce spectacle n'a pas été représenté en public⁷⁷⁸. Cependant la répétition générale fut très bien reçue par ceux qui y assistèrent, y compris Decroux. Cela est intéressant du fait que ni les acteurs, ni Suzanne Bing, ni Copeau n'avaient vu de spectacle de Nô avant d'entreprendre ce projet⁷⁷⁹. Néanmoins, comme nous pouvons le constater sur les notes de Madame Bing, elle-même et ses élèves ont effectué des recherches sur les écrits de Noël Peri⁷⁸⁰ et d'Arthur Waley⁷⁸¹ pendant l'été 1923. Ces écrits sur le Théâtre Nô, les ont captivé et inspiré alors qu'ils étaient sur le point

⁷⁷⁵ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 82.

⁷⁷⁶ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 13.

Decroux se réfère à Suzanne Bing comme « notre chef redouté », et pour ne pas oublier : « La direction d'une école dramatique digne de ce nom impliquant un être exceptionnel, il n'y a pas à dire: faute de celle-ci, un autre eut pris sa place. Sans elle, l'école fût restée un projet ou devenue comme les autres : une cour du roi Pétaud. Une lourde expérience, relative aux écoles et étendue sur seize années déjà, m'autorise à dire, sans être accusé de céder au plaisir de l'euphorie : Sans Suzanne Bing, il n'y avait personne. »

⁷⁷⁷ *Kantan* c'est une pièce de Nô écrite par Zeami (1363-1443), inspirée d'un conte chinois sur l'oreiller magique, (*Kantan* est en fait, le nom d'une ville chinoise, lieu de l'action d'un conte célèbre de Li Pi (722-789 A.D.) sur cet oreiller magique, qui révèle au dormeur une vision du futur). *Kantan* est traduit pour la première fois in Occident en 1880, par Basil Hall Chamberlain, sous le titre de « Life is a dream » dans *The Classical poetry of the Japanese*. La pièce japonaise est ensuite traduite par Arthur Waley, grand spécialiste anglais du nô, et insérée sous le titre original (*Kantan*), dans *The Nô Plays of Japan*, publié en 1921.

Cité par Ayako Nishimo in Thèse doctorale : *L'Influence du Théâtre Nô sur la synthèse des arts de Paul Claudel*, Sous la direction de : Monsieur Didier ALEXANDRE, Université Paris IV- Sorbonne, 2011.

⁷⁷⁸ Cela est dû à un accident avec l'un des principaux acteurs qui est tombé et souffert d'une entorse du genou. « Les répétitions, cependant, ont été d'une grande valeur pour les étudiants et avaient donné lieu à une répétition général impressionnante. » Cité par Leonard Pronko, *Theater East and West, Perspectives Toward a Total Theater*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1974, p. 90.

⁷⁷⁹ La première présentation de Théâtre Nô a eu lieu à Paris en 1957, au Théâtre des Nations, par la cie. Kanze de Tokyo. Cité par Leonard Pronko, *op. cit.*, p. 94 ; cité dans l'Avant-propos in *Zeami, op. cit.*, p. 8.

⁷⁸⁰ Noël Péri (1865-1922), prêtre français qui est parti en mission au Japon en 1888. Il collabore entre autres avec l'École Française de l'Extrême Orient, où il publie : « Études sur le drame lyrique japonais (nô) », BEFEO 9, p. 251-284, 707-738, 1909 ; « Le nô de Sotoba-Komachi », « Le nô d'Ohara gokô », « Le nô d'Aya no tsuzumi », BEFEO 13-4, p. 1-113, 1913 ; « Le nô de Mima », « Le nô de Tamura », « Le nô d'Eguchi », « Le nô du kinuta », « Le nô de Matsuyama-kagami », BEFEO 20/1, p. 1-110. Plus tard il publie *Cinq Nô: Dramas Lyriques Japonais*, Paris, Ed. Bossard, 1921. Plus récemment en 2005 l'EFEO republie *Le théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais*.

⁷⁸¹ Arthur Waley (1889-1966) sinologue et orientaliste britannique, traducteur de chinois mais aussi de japonais, historien, poète et auteur d'anthologies. Il a publié *The Nô Plays of Japan, An Anthology*, par Dover Publications en 1922.

de commencer une création, celle de *Kantan*. Suzanne Bing, qui était chargée de diriger ce travail et qui suivait ces élèves à l'école, trouvait que le Nô « se présentait comme l'application des études musicales, dramatiques et plastiques » qui nourrissaient ses élèves depuis trois ans ; « à tel point que les diverses improvisations, aboutissement de ces études, s'apparentaient comme style à ce Nô, beaucoup plus qu'à n'importe quelle œuvre contemporaine.⁷⁸² » Nous pouvons ainsi constater que s'il y avait des convergences entre le programme de l'école, (en dehors du cours de Nô à proprement parler) et certains principes du théâtre Nô il n'y a pas eu d'influence directe de ce dernier sur le programme d'enseignement. Selon Leonard Pronko, c'est en fait en lisant Peri et Waley, que Madame Bing et ses élèves ont été frappés par les similitudes qui existaient entre les lois dramatiques du Nô et celles qu'ils avaient commencé à discerner et à identifier dans leur propre travail⁷⁸³. Le spectacle, loin d'être une imitation du Nô, était fondé sur certains principes utilisés dans le Nô et qui entraînait en résonance avec leur entraînement.

À ce propos, nous pourrions dire que l'apprentissage de Decroux à l'École du Vieux Colombier – même s'il n'y est resté qu'un an comme élève – lui a permis de mieux saisir la qualité du spectacle *Kantan*. À ce sujet, Barbara Anne Kusler écrit dans sa thèse présentée à l'Université de Wisconsin que des décennies plus tard, Decroux déclarait que cette représentation avait été « the only time in my life where I felt the art of diction »⁷⁸⁴. Plus tard, ce parallèle entre le langage parlé et les qualités du mouvement sera développé par Decroux et sera nommé comme le *phrasé* du mouvement.

Sans pour avoir autant travaillé directement avec un maître du Nô, la sensibilité et

⁷⁸² J'aimerais citer de manière exhaustive les notes de Mme Bing sur le style de jeu à proprement parler. Ses commentaires et les notes qui précèdent font état du niveau surprenant d'authenticité dans les sentiments et dans la gestuelle qui fut atteint par ce groupe sérieux et dévoué d'étudiants en art dramatique, avant même d'avoir assisté à une représentation de Nô ou d'avoir pu écouter un enregistrement de musique. Leonard Pronko, *Theater East and West, Perspectives Toward a Total Theater*, op. cit., p. 92.

Notes inédites de Suzanne Bing. Pendant l'été 1923 Mme Bing et ses étudiants firent une étude du théâtre Nô en consultant des livres d'Arthur Waley et de Noël Peri. Ils furent étonnés par les ressemblances qu'ils trouvaient entre ses « codes » dramatiques qu'ils y décelaient et ceux que Copeau avait commencé à discerner dans son propre travail : « Le Nô s'est avéré être l'application des études musicales, dramatiques, et plastiques dont nous avons nourri nos élèves pendant trois ans, tant et si bien que leurs diverses improvisations, le but de cet apprentissage, était lié au Nô bien plus qu'à n'importe quel autre travail contemporain » Leonard Pronko, *Theater East and West, Perspectives Toward a Total Theater*, op. cit., p. 90. Copeau collection, Bibliothèque Richelieu.

⁷⁸³ Leonard Pronko, op. cit., p. 90.

⁷⁸⁴ Barbara Anne Kusler, *Jacques Copeau's Theatre School: L'École du Vieux-Colombier, 1920-1929*, Thèse de doctorat, University of Wisconsin, 1974, p. 151. Aussi in Barbara Kusler Leigh, Kusler, *Mime Journal - Jacques Copeau's school for actors: commemorating the centennial of the birth of Jacques Copeau*, Michigan, Allendale, 1979. Cité par Thomas Leabhart in *Étienne Decroux*, p. 45.

la recherche détaillée de Suzanne Bing l'ont amenée à comprendre de façon précise certains éléments essentiels de cette forme traditionnelle. Cela a certainement marqué le choix et le développement artistique de Decroux tout comme celui d'autres acteurs qui ont travaillé avec elle.

Les citations de Suzanne Bing sur le théâtre Nô, permettent d'identifier plusieurs résonances que l'on retrouve dans la pensée de Decroux et dans son choix esthétique :

« Les visages sont impassibles, les gestes lents et solennels; une retenue délicate, un contrôle fin soutiennent l'expression, si bien que le simple geste d'un père posant sa main sur l'épaule de son fils perdu donne suffisamment d'intensité émotionnelle pour amener la larme à l'œil. Nous avons épuré nos gestes.⁷⁸⁵ »

« Avec l'exigence des caractéristiques du Nô découvertes à l'École du Vieux Colombier, Decroux ne pouvait aborder et conduire sa recherche théâtrale que dans un sillon qui cultivât à la fois des qualités de précision corporelle, d'intensité de présence et de recherche de vérité. » C'est ainsi qu'il a pu en arriver à soulever les interrogations suivantes :

« Comment faire un art aseptique avec ces deux organes tout chargés des microbes du mensonge quotidien?⁷⁸⁶ » Decroux se réfère ici au visage et aux mains, qu'il considérait comme des éléments du corps liés à la tromperie et au bavardage⁷⁸⁷. Ce besoin d'épurer le geste théâtral pour n'en retenir que l'expression la plus limpide et sincère l'ont conduit, pendant les premières années, à présenter son travail avec le visage voilé. Il voulait ainsi minimiser l'interférence de toute attitude quotidienne provenant des mains ou des expressions du visage et il se mit à rechercher toutes les possibilités d'expression du tronc. Lorsqu'il se résolut à retirer le voile, il voulait que le visage garde la neutralité qui avait été conquise grâce au voile. Selon Thomas Leabhart, Decroux voulait que les visages des acteurs/mimes « ressembl[ent] aux visages des statues d'Angkor en état de profonde méditation »⁷⁸⁸. Le pouvoir poétique de l'acteur/mime se trouve dans son corps au plus loin de tous ses gestes tirés de la vie quotidienne, comme le sont les expressions faciales et

⁷⁸⁵ Suzanne Bing, Notes du Vieux Colombier, Fonds Copeau, Bibliothèque Richelieu. Citée par Leonard Pronko. *op. cit.*, p. 92.

⁷⁸⁶ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁸⁷ *Idem.*

⁷⁸⁸ Thomas Leabhart, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 376.

les gestes des mains ; car pour devenir artistique il est nécessaire, selon Decroux, de se « distraire de la personne privée »⁷⁸⁹.

Dans le sillage d'une recherche visant une qualité d'expression extra-quotidienne partagée par le Nô et les recherches de l'École du Vieux Colombier, (et plus tard par Decroux) Suzanne Bing continue :

*« Nous avons anobli nos postures, essayant d'en faire une mélodie de poses nobles et belles, amenant la prochaine en accord avec la logique du drame. Plus audacieux, plus obéissants, nous composons les danses, l'une plus lente, l'autre plus rapide, comme il le fallait. »*⁷⁹⁰

Ce en écho à quoi, Decroux écrira plus tard à propos du mime:

« Ce qui incombe au mime, c'est de juxtaposer les nombreuses attitudes qu'il a construites. Ce serait un mouvement à odeur d'attitude.⁷⁹¹ » Cette proposition de Decroux pourrait laisser entendre que son travail se bornait à des démonstrations de jolies poses, or ce qu'il recherchait en fait était la quintessence de l'action, c'est-à-dire qu'il voulait exprimer le maximum avec le minimum. « Je préfère l'attitude au geste. Elle est singulière, il est trop pluriel »⁷⁹², disait aussi Decroux, pour établir sa vision artistique, où le mime ne devait bouger ni comme un danseur, à travers des déplacements incessants, ni comme un mauvais acteur qui gesticule pour illustrer ses textes. En réalité, il cherchait un « raccourci » qui lui permette d'atteindre « la condensation de l'idée, de l'espace et du temps »⁷⁹³. La quête de ce *raccourci* ne visait donc pas le plus court chemin pour arriver quelque part, ou l'« amoindrissement de la stylisation » de l'action. Cette « condensation » ou de cette intensité dramatique ne pouvait être atteinte que par l'étude minutieuse et exhaustive du fonctionnement du corps et de l'action, tout comme le sont les séquences d'actions du Nô. Pour y parvenir, Decroux imagine que l'acteur/mime pourrait être envisagé comme étant placé à l'intérieur d'un globe de verre, comme ce pourrait être le cas pour un acteur du Nô, chacun tendant à la condensation de ses actions par une retenue de sa gestuelle et en gardant la neutralité de son visage :

⁷⁸⁹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 121.

⁷⁹⁰ Suzanne Bing, Notes du Vieux Colombier, Fonds Copeau, Bibliothèque Richelieu. Citée par Leonard Pronko. op. cit., p. 92.

⁷⁹¹ *Idem.* p. 125.

⁷⁹² *Ibid.* p. 123.

⁷⁹³ Jean Dorcy, *À la rencontre de la mime*, Neuilly-sur-Seine, Les Cahiers de Danse et de Culture, 1958, p. 66.

« L'acteur doit changer sa statue sous son transparent globe de verre ainsi qu'un ciel change de forme et de couleur. On ne voit pas le ciel changer. On voit seulement qu'il a changé. Sans à-coup les nuages se meuvent en conservant leurs intervalles, semble-t-il. Pourtant, petit à petit, le beau dessin devient un dessin autre et aussi beau. Ce qui est s'apprécie sans qu'on en soit conscient : les amoureux qui s'entretiennent, le penseur solitaire qui médite sous ce ciel éprouvent sans le savoir la présidence de ce décor, les uns à leur amour et l'autre à sa pensée, sans le savoir.⁷⁹⁴ »

La citation suivante de Suzanne Bing – en sa dernière partie – met à jour le lien étroit qui existe entre l'acteur du Nô et l'acteur/mime, et ce, dans la contrainte de l'expressivité à laquelle tous deux doivent s'astreindre :

« L'acteur de Nô ne doit jamais oublier qu'il joue un poème, il doit refuser de faire appel à une émotion facile et personnelle, qui cherche à avoir un effet direct sur l'émotion du public. L'émotion doit naître de la poésie elle-même, une discipline très difficile pour des acteurs très jeunes, pleins de l'impatiente ardeur de s'exprimer. L'acteur du Nô sort de scène épuisé par cette contrainte.⁷⁹⁵ »

Toujours en s'éloignant du réalisme, Decroux cherchait à ce que l'acteur/mime parvienne, à travers le mouvement, non pas à raconter une poésie, mais à devenir lui-même poétique. C'est cette raison qui doit le conduire à s'éloigner de sa propre personne ordinaire⁷⁹⁶.

Deux anciennes élèves de Decroux ont bien incorporé sa pensée à propos de la création poétique par le corps et non par la reproduction ou l'illustration des mots d'un autre. Pour Nicole Pinaud⁷⁹⁷ le mouvement lui-même « était de la poésie mise en corps »⁷⁹⁸ ; pour Claire Heggen⁷⁹⁹ la poésie devait également être « contenue dans le

⁷⁹⁴ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 58-59.

⁷⁹⁵ Suzanne Bing, Notes du Vieux Colombier, Fonds Copeau, Bibliothèque Richelieu. Citée par Leonard Pronko. op. cit., p. 92.

⁷⁹⁶ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *Étienne Decroux, mime corporel*, op. cit., p. 203.

⁷⁹⁷ Nicole Pinaud-Blum, comédienne française, elle suit l'enseignement d'Étienne Decroux de 1980 à 1983. Depuis 1994, elle est formatrice dans le secteur des relations humaines pour le monde de la petite enfance (notamment à l'École des Parents et des Éducatrices), du soin et de la relation d'aide.

⁷⁹⁸ Nicole Pinaud, in Patrick Pezin Éd., op. cit., p. 501.

⁷⁹⁹ Claire Heggen, codirectrice du Théâtre du Mouvement avec Yves Marc. Auteur, actrice, metteur en scène, professeur. Cofondatrice des « Transversales », Académie européenne des Arts du Geste. Elle a suivi une formation de mime avec Étienne Decroux pendant 4 années. Elle est professeur à l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette à Charleville-Mézières. Elle enseigne lors de stages internationaux

mouvement lui-même » et non « due à l'histoire racontée »⁸⁰⁰.

Decroux, tout comme d'autres élèves de l'école du Vieux Colombier qui deviendront par la suite acteurs, metteurs-en-scène et pédagogues du théâtre français, ont reçu et été touchés par l'enseignement de Madame Bing qui intégrait de nombreux éléments du Théâtre Nô. Ces élèves ont certainement imprégné leurs corps, leurs pensées et finalement leurs pratiques des qualités inhérentes à ces recherches et à cet enseignement. Selon Leonard Pronko il s'agit surtout d'un enseignement qui, comme dans le Nô, englobe la retenue, le contrôle, le mouvement expressif, la force intérieure et la concentration.⁸⁰¹ Tous ces éléments étaient bien entendu présents dans le spectacle *Kantan*.

Certes, la connaissance qu'a eu Decroux du théâtre traditionnel asiatique, dans ce cas du Nô japonais, n'a été qu'indirecte, et ce, à travers le regard de Madame Bing qu'elle transmettait dans ses cours et à travers la répétition générale du spectacle *Kantan*. Or cela n'a pas influencé Decroux au point de le conduire à mener ses recherches vers un approfondissement de la connaissance de cet art. Cependant, il est parfaitement possible de dire que ces expériences l'ont imprégné profondément, car la voie decrousienne, tout comme les enseignements tirés du Théâtre Nô, empruntent fondamentalement la voie du corps.

Par la suite, en 1925, Decroux est allé travailler avec Charles Dullin au Théâtre de l'Atelier, à Paris, où celui-ci a offert à Decroux une salle de travail pour qu'il puisse y poursuivre ses recherches sur le mime corporel⁸⁰². Il est intéressant de mentionner l'existence de cette affinité entre les deux hommes, car Charles Dullin appréciait particulièrement les acteurs japonais. Son intérêt est né en outre après avoir assisté au spectacle de Kabuki Nihon-Geki-KyÇkai de Tokujiro Tsutsui⁸⁰³, qui a été présenté pour la première fois à Paris en 1930. Bien que ce travail ne soit pas considéré comme

pour professionnels du spectacle. Elle est codirectrice artistique du centre de Trielle.

⁸⁰⁰ Claire Heggen in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 446

⁸⁰¹ Leonard Pronko, *op. cit.*, p. 92.

⁸⁰² Annette Lust, « Étienne Decroux, Father of Modern mime », art. cit., p. 22.

Selon Annette Lust: « In 1925, after leaving the Ecole du Vieux Colombier, he [Decroux] entered Gaston Baty's theatre, then Louis Jouvet's Comédie des Champs Elysées, and Dullin's Atelier, where he remained eight years. »

⁸⁰³ Performances of Nihon-Geki-KyÇkai took place at the Pigalle theatre from May 2 to May 15 (1930). The programme consisted of four pieces which were synopsised in the hand programme. [...] Charles Dullin was one who saw the performance and wrote about it in *Correspondance*, the monthly publication of l'Atelier. In Marjaana Kurkinen, *The Spectre of the Orient*, University of Helsinki, Helsinki, Finlande, 2000.P. 59-61.

représentatif du vrai Kabuki traditionnel, Dullin et le public en général ont été positivement impressionnés. Cependant, Dullin avait déjà cultivé cette appréciation des acteurs japonais auprès de ses propres maîtres qu'étaient Copeau et Suzanne Bing. Il témoigne ainsi : « J'ai toujours été attiré par les principes du vieux théâtre japonais. J'avouerai même que je lui dois beaucoup ; c'est en étudiant ses origines et son histoire que j'ai affermi mes idées sur une rénovation du spectacle théâtral.⁸⁰⁴ »

Il ne nous a pas été possible de confirmer si Decroux était présent ou non à cette représentation de Kabuki jouée par la compagnie de Tokujiro Tsutsui, mais selon Marjaana Kurkinen⁸⁰⁵, il est peu probable que Decroux n'ait pas été au courant de cette représentation puisqu'il faisait partie de la troupe de Dullin au Théâtre de l'Atelier et qu'il y avait très probablement eu une certaine publicité autour de cet événement. Selon Marjaana, si « Decroux happened to see the performance, he certainly did not rush to write an enthusiastic article, like Artaud after seeing the Balinese dance group.⁸⁰⁶ » Si cette observation ne nous permet guère de conclure de façon certaine sur la présence de Decroux à cette représentation, elle est révélatrice d'une différence manifeste entre la réception de Decroux et d'Artaud d'une forme artistique qui leur est étrangère. Pour Decroux il était plus naturel d'essayer, de rechercher à travers son propre corps ce qu'il voyait dans le corps des autres afin de comprendre de façon organique ce qu'il avait vu. Par la suite, et en partant de son corps, il articulait ses propres conceptions ; tandis qu'Artaud, à partir de l'expérience qu'a représenté le fait de voir les danseuses Balinaises à l'Exposition coloniale de Vincennes en 1931, il développe sa pensée à travers l'écriture, sa voie d'expression de prédilection⁸⁰⁷. Mais, en fin de compte, tous deux souhaitaient que le

⁸⁰⁴ Charles Dullin, Article paru dans *Correspondance* revue mensuelle éditée par le théâtre de l'Atelier, n° 16, mai 1930. Publié ensuite in *Souvenirs et notes du travail d'un acteur*, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁰⁵ Marjaana Kurkinen, *The Spectre of the Orient*, University of Helsinki, Helsinki, Finlande, 2000.

⁸⁰⁶ *Idem.*

⁸⁰⁷ En 1931 Antonin Artaud contempla, dans le cadre de l'Exposition universelle de Paris, un programme de danse de Bali. Comme nous savons, cela a été un événement extrêmement marquant pour Artaud qui dédie une grande partie de ses écrits sur ce qu'il a décrit comme des « acteurs avec leurs robes géométriques qui semblent des hiéroglyphes animés ». Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, p. 82-83. Il est intéressant de mentionner que le programme présenté par la troupe balinaise n'avait pas seulement des danses authentiques traditionnelles, en fait, il « se composait d'une succession de danses appartenant à différents genres artistiques, certaines traditionnelles et d'autres de création récente, dont le principe avait été élaboré dès les années 1920 à l'intention des touristes arrivés dans l'île. Il ne s'agissait donc pas d'un spectacle 'purement' balinaise dans la mesure où, tel qu'il était agencé, il s'adressait à un auditoire non autochtone ». Anne Decoret-Ahiha in « L'exotique, l'ethnique et l'authentique », *Civilisations* [Online], 53 | 2005, p. 149-166, connection on 22 February 2014. URL : <http://civilisations.revues.org/600> ; DOI : 10.4000/civilisations.600. Cela a été mentionné d'abord par Catherine Basset in *Bali, danses de drames, Gong Gunungsari de Peliatan, Jogèd Jenggala Sedah d'Abiannbasé, plaquette du spectacle*, 1998.

théâtre puisse découvrir un langage qui lui serait propre.

Il est possible que Decroux ait assisté à un spectacle de danses du Cambodge présenté à l'occasion de la même Exposition coloniale. Cependant, les sources dont nous disposons sur Decroux ne nous permettent pas de l'affirmer avec certitude. Mais Guy Benhaïm, auteur d'une thèse sur le travail de Decroux⁸⁰⁸, déclare que « Decroux alla lui aussi à l'exposition » et selon lui, le souvenir qu'il rapportera de la troupe cambodgienne va se ressentir dans son art. Cette citation de Decroux : « La danse d'Extrême-Orient, pour ce qui est des bras, nous a fourni d'autres richesses » peut laisser penser que Decroux avait une bonne connaissance de cette forme d'art. Guy Benhaïm n'émet pas de réserve quant à l'influence que la danse cambodgienne a pu avoir sur le travail de Decroux. Benhaïm va plus loin en voyant dans cette influence la solidification d'une ligne de force « qui sustentait le mime corporel depuis que Jacques Copeau, en 1924, avait fait monter le Nô japonais par les élèves de son école »⁸⁰⁹.

Decroux se réfère également à la culture cambodgienne lorsqu'il juge souhaitable que le visage de l'acteur/mime soit similaire aux visages des statues d'Angkor, comme déjà énoncé auparavant dans cette thèse.⁸¹⁰

Decroux a donc eu une première approche du Théâtre Nô et a été entouré de personnes qui étaient attirées par le théâtre japonais ou même par la danse théâtre Balinaise, comme ce fut le cas pour Artaud, lui aussi, un assidu du Théâtre de l'Atelier à cette même époque. Il a également été exposé à d'autres événements artistiques et théâtraux originaires des pays d'Orient, qui ont eu lieu à Paris ou dans d'autres villes en France⁸¹¹. Bien qu'il ait été sensible à ces formes d'art, Decroux déclare que c'est un autre

⁸⁰⁸ Guy Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux*, Thèse de Doctorat nouveau régime, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université de Nice Sophia Antipolis, 1992.

⁸⁰⁹ Guy Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux*, Thèse de Doctorat nouveau régime, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université de Nice Sophia Antipolis, 1992. Fonds Decroux, 1944, 10 bis (suite), p.19. In *Étienne Decroux, mime corporel, op. cit.*, p. 255.

⁸¹⁰ Thomas Leabhart, in Patrick Pezin Éd., *Étienne Decroux, mime corporel, op. cit.*, p. 376.

⁸¹¹ Le ballet royal du Cambodge a participé des programmes des Expositions coloniales de Marseille en 1906 et 1922, et de Paris (Vincennes) en 1931. Decroux a eu l'occasion de voir les danses du Cambodge en 1931. Dans les présentations de 1906 et 1922 danses traditionnelles. Cependant pour l'Exposition de 1931 ils n'ont pas réussi à amener des vraies danseuses, ils ont en revanche fait venir une « ancienne danseuse royale, Say Sangvann, qui avait fondé une troupe privée et se produisait devant des touristes [...] officiellement présent[e] comme l'authentique ballet royal. » Cité par Anne Decoret-Ahiha in « L'exotique, l'ethnique et l'authentique », *Civilisations* [Online], 53 | 2005, p. 149-166, connection on 22 February 2014. URL : <http://civilisations.revues.org/600> ; DOI : 10.4000/civilisations.600.

En 1929 la danseuse japonaise Shizoué Fougjima, issue de la prestigieuse école Fujima, interpréta en mars des

épisode qui l'a marqué profondément. Et c'est ce deuxième événement mémorable pour Decroux, et qui a eu lieu quelques mois après la présentation du spectacle *Kantan*, qui sera déterminant pour la création du mime corporel (comme déjà mentionné dans le deuxième chapitre de cette thèse). Il s'agit des improvisations des élèves du Vieux Colombier, dans le cours de « jeux masqué »⁸¹². C'est à ce moment-là qu'il visualise pour la première fois l'acteur/mime, dont le style était déjà présent dans ces improvisations dépourvues de tous autres éléments des spectacles théâtraux. Decroux témoigne à ce propos :

*« Tranquille dans mon fauteuil, je vis un spectacle inouï.
C'était du mime et des sons. Le tout sans une parole, sans un maquillage,
sans un costume, sans un jeu de lumière, sans accessoires, sans meubles et
sans décor.
Le développement de l'action était assez savant pour qu'on fit tenir
plusieurs heures en quelques secondes et plusieurs lieux en un seul.
On avait simultanément sous les yeux le champ de bataille et la vie civile, la
mer et la cité. Les personnages passaient de l'un à l'autre en toute
vraisemblance.
Le jeu était émouvant, compréhensible, plastique et musical. »⁸¹³*

A partir de cette citation ci-dessus Thomas Leabhart, rapproche Decroux à Grotowski par rapport à l'idée d'un *théâtre pauvre*, dans lequel texte, costumes, maquillages, jeu des lumières et accessoires ne sont pas nécessaires⁸¹⁴.

Après avoir travaillé avec divers metteurs-en-scène,⁸¹⁵ pendant plusieurs années, Decroux gardera en mémoire les images de ces deux événements dont il avait été témoin au Vieux Colombier. Ces événements, le spectacle *Kantan* et les improvisations des élèves et qui ont été à l'origine d'une révélation, et par la suite d'une conviction très forte, celle de la nécessité d'entamer la création de son *Grand Projet*, le mime corporel. Selon Marco de Marinis, même si Decroux « ne semble pas faire de distinction entre les deux essais [le spectacle *Kantan* et les improvisations de *jeu masqué*] » dans son livre *Paroles sur le mime*, c'est dans une interview accordée à Kusler-Leigh trois ou quatre décennies après, qu'il est possible de remarquer que « tout en ayant des mots très élogieux pour le Nô, il

danses kabuki au Théâtre Fémina. Nous n'avons pas d'information si Decroux a vu cette présentation.

⁸¹² Jean Dorcy, *op. cit.*, p. 63.

⁸¹³ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime, op.cit.*, p. 18.

⁸¹⁴ Thomas Leabhart, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 46.

⁸¹⁵ Decroux déclare avoir travaillé comme comédien avec les metteurs en scène : « Jacques Copeau, Gaston Baty au Louis Jouvet; Charles Dullin, Antonin Artaud ou Marcel Herrand. » Andre Veinstein, préface in Etienne Decroux, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 7.

définit les dramatisations finales des élèves simplement comme 'la chose la plus belle que j'ai jamais vue au théâtre' »⁸¹⁶.

La rigueur, la discipline et l'immense exigence de précision requise par Decroux, tout d'abord envers lui-même puis envers tous ceux avec lesquels il travaillait en transmettant son système, était très proches d'un enseignement d'une forme de danse/théâtre traditionnel de l'Asie. En outre, l'une des conditions nécessaires pour travailler avec Decroux était d'arrêter tous les cours parallèles, entre autres ceux d'interprétation, de danse, d'étude de texte, etc. Si Decroux apprenait que l'un de ses élèves participait à d'autres cours, il l'invitait à quitter son école. Cette règle est aussi courante dans la plupart des formes traditionnelles asiatiques et certains maîtres ne permettent même pas que leurs élèves assistent à d'autres spectacles en dehors de ceux de leur tradition. Eugenio Barba, qui considère Decroux comme « un des trésors du théâtre »⁸¹⁷, déclare à propos des exigences de celui-ci qu'il « était le plus 'asiatique' des maîtres européens.⁸¹⁸ »

Maximilien Decroux⁸¹⁹, déclare que le travail de son père ne se situe pas dans la lignée des formes de mime européennes qui existaient jusqu'alors, comme celle cultivée dans la commedia dell'arte. En réalité, ce travail repose sur un modèle complètement différent : « le mime extrême-oriental... [le modèle] du Nô japonais le mime de l'extrême Orient »⁸²⁰.

Est-ce que Decroux connaissait les formes de théâtre asiatique à l'époque où il a commencé à développer son système de travail ? Souhaitait-il créer une tradition théâtrale en l'Occident à partir des modèles du théâtre asiatique ?

Pour Kathryn Wylie, même si Decroux n'a pas cherché consciemment à explorer le

⁸¹⁶ Marco de Marinis, in Patrick Pezin Éd., *Étienne Decroux, mime corporel, op. cit.*, p. 273.

⁸¹⁷ Eugenio Barba, « Le Maître caché » in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 15.

⁸¹⁸ *Idem*, p. 17.

⁸¹⁹ Maximilien Decroux Maximilien Decroux (1930–2012), chorégraphe et mime contemporain, fonde dans les années 1960 sa propre école de geste basée sur l'acteur corporel. Il développe un travail sur l'aspect onirique du mime, affirmant son propre style, une gestualité inventive, une dimension athlétique et du mime en mouvement dans l'espace. Il était fils d'Étienne Decroux.

⁸²⁰ Maximilien Decroux, in Pinok er Matho, *Écrits sur Pantomime, mime, expression corporelle*, Paris, Publication du Temp (Théâtre école Mouvement Pensée), 1975, p. 25. Cité par Thomas Leabhart in Patrick Pezin Éd., *Étienne Decroux, mime corporel, op. cit.*, p. 490. Cité également par Kathryn Wylie, « Apologia for Decroux », in *Words on Decroux – Mime Journal*, Claremont, Californie, Pomona College éd., 1993-1994, p. 112.

Nô et à incorporer certains éléments de celui-ci dans sa philosophie et dans le style du mime corporel, des éléments du Nô sont bien là, présents dans son travail. En se rendant compte des convergences entre ces deux formes théâtrales, Kathryn Wylie a interrogé Decroux sur les sources de son art. Celui-ci, en élevant sa main en formant un arc dans l'espace de gauche à droite et dit: «Vous savez ... quand on cherche, souvent on finit par parcourir le même chemin que les autres »⁸²¹.

Decroux était nourri théâtralement par la pratique de Suzanne Bing et de Charles Dullin, et bien sûr, il était imprégné des pensées de Jacques Copeau et de Gordon Craig. Tous, à commencer par Gordon Craig trouvaient une source d'inspiration dans les qualités artistiques du théâtre oriental, qui manquaient au théâtre contemporain occidental. Mais, Decroux, peut-être le plus corporel de tous, sentait qu'il y avait là l'émergence de possibilités physiques qui allaient permettre aux acteurs d'accéder à une liberté et à autonomie de création. A partir de la vision qu'il a eue grâce aux les exercices du *jeu masqué* de ses collègues plus avancés, il a décidé d'y ajouter ses propres recherches, en sachant clairement qu'il n'inventait rien, mais qu'il observait, déplaçait et magnifiait la vie quotidienne pour étudier les actions, leur mécanique et leur vérité, non pour de les imiter, mais de réellement « faire », d'entrer en action avec ce corps nouveau.

« Il m'arrive souvent de dire : 'Je n'invente rien, ni en technique, ni en poésie, ni en symbolique.' Alors si je n'invente rien qu'est-ce que je fais? Quel est mon mérite? Je déménage! Je ne suis pas un inventeur, je suis un déménageur. Ce qui veut dire que je vais à droite et à gauche et qu'il y a des choses qui rentrent en moi, des principes qui me pénètrent. Je prends un principe n'importe où et je l'applique dans le théâtre, qui lui n'a pas de principe. [...]

On ne le sait pas, mais peut-être qu'il y a dans l'histoire des hommes beaucoup de choses qui passent pour des inventions et qui ne sont que des déménagements.

*Alors parfois, quand j'ai le sentiment de créer des choses, je me reprends et je me dis: 'Je n'ai rien créé ça existe dans la rue.' Il y a de la poésie dans la rue. Il y a de la poésie dans un bar, dans un restaurant. Il y a du travail partout, les méthodes sont employées partout.*⁸²² »

Pour certains, Decroux avait la volonté de créer un nouveau genre d'art dramatique puisque le théâtre, selon lui, n'existait pas en tant qu'art. Il a travaillé pendant presque

⁸²¹ Kathryn Wylie, « Apologia for Decroux », art. cit., p. 112. "You know...when one searches, one often travels the same road as others."

⁸²² Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 86-87.

soixante ans pour bâtir son *Grand Projet*⁸²³, en sachant depuis le début qu'il n'allait pas en voir l'achèvement. L'image poétique qui inspirait sa démarche était celle d'une cathédrale en construction, et qui nécessiterait le travail de plusieurs générations pour accomplir la tâche voulue et imaginée. Au fil des transmissions, il serait finalement impossible de savoir qui est à l'origine de cette œuvre.⁸²⁴

« Le mime n'existe pas encore.⁸²⁵ » Telle était l'affirmation de Decroux au début des années 1970. Pourtant au moment de cette affirmation il avait déjà dédié 45 ans de sa vie à des recherches, à des créations et à l'enseignement de cette forme d'art. Le mime corporel était alors son projet, le *Grand Projet*. Bien qu'il fut l'initiateur, et l'infatigable chercheur de cette discipline, il s'était lui-même condamné à l'anonymat, car pour lui « tout grand art est anonyme »⁸²⁶ et sa quête ne visait que l'art. Il lui était impossible de se voir lui-même comme faisant aboutir seul son projet, et il comptait sur la continuation et la transmission de son travail par ses élèves, qu'il considérait d'ailleurs comme des *militants*⁸²⁷. Pour encourager ses élèves à entreprendre un long processus de travail, dont il savait qu'il ne donnerait pas tout de suite de résultats visibles, il utilisait, selon Thomas Leabhart, des *métaphores pédagogiques*. L'une des métaphores qu'il utilisait pour illustrer son enseignement faisait référence à la construction d'une maison qu'il fallait commencer par les fondations, c'est-à-dire par la création d'une base souterraine, donc invisible. Cela devait leur permettre de comprendre la raison pour laquelle leur travail n'était pas encore visible. Plus tard, il faudrait encore de la patience pour continuer ce travail qu'il appelait un travail « de plomberie » qui, selon Decroux, s'apparentait à « juste [la construction] des tuyaux et des rivets – pas très passionnant »⁸²⁸. Or, toujours selon Decroux, ce travail permettait d'espérer qu'un jour, une *vapeur chaude* puisse jaillir et couler dans les *canalisations*. Il transmettrait ainsi l'espoir et la confiance nécessaires à un artiste qui ne veut pas se contenter de rester à la surface du travail. Cette *vapeur* donnait déjà l'image d'une chose vivante qui affleurerait grâce à cette technique rigoureuse. Une autre image

⁸²³ Étienne Decroux, cité par Thomas Leabhart in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 467. « Qui est l'architecte de la cathédrale de Chartres ? Cela prendra plusieurs siècles et beaucoup d'ouvriers pour construire la cathédrale du mime corporel ».

⁸²⁴ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 143. Decroux déclare dans cette œuvre : « je mourrai jeune homme au pied du Grand Projet. »

⁸²⁵ Étienne Decroux, cité par Thomas Leabhart, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 433.

⁸²⁶ *Idem*, p. 467.

⁸²⁷ Étienne Decroux cité par Corinne Soum, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 466. « Être dans le mime c'est être un militant, un militant du mouvement dans un monde qui est assis »

⁸²⁸ Étienne Decroux, cité par Thomas Leabhart in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 467.

qui donnait du courage aux *mimes* pour continuer leur route, était celle de la construction d'un tunnel, comme l'image du tunnel du *Simplon* dont la réalisation a mis énormément de temps, mais qui a finalement ouvert la possibilité d'une liaison entre la Suisse et l'Italie : « Un tunnel se fait lentement. Lui seul va vers l'autre jour.⁸²⁹ »

Certains anciens élèves de Decroux ont fait des parallèles entre son enseignement et celui du Nô japonais. Ils comparent même le rôle qu'a eu Zeami, considéré comme le fondateur du théâtre Nô japonais, et dont la codification de cet art, que l'on voyait jusqu'à alors comme une danse populaire, a permis d'y voir un art raffiné et esthétique ; et celui de Decroux, qui a codifié, catégorisé la technique du mime en faisant, d'une pure création d'illusion pour le divertissement, un art poétique et raffiné.

Zeami et Decroux

Motokiyo Zeami (1363-1443) est considéré comme le fondateur du Théâtre Nô. Son traité essentiel s'intitule *La Transmission de la fleur et du style*⁸³⁰. Écrit en 1423, il est resté, encore aujourd'hui, l'ouvrage indispensable pour les acteurs contemporains. De son côté, Etienne Decroux a mis en œuvre une méthode particulière pour enseigner le travail technique qu'il avait construit. Essentiellement transmise oralement, cette technique sert encore de support à cette transmission pratique. En ce que tous deux ont eu la vision d'un langage artistique et l'ont codifié et transmis comme un tout, l'on peut dire que Decroux est pour le théâtre occidental ce que Zeami a été pour le Nô japonais : le fondateur d'une nouvelle forme théâtrale.⁸³¹

Même si Decroux n'a pas eu d'expériences notables pour être réellement influencé par le théâtre oriental, le simple fait qu'il n'ait pas choisi de pousser l'investigation de l'une des formes du théâtre oriental au profit de la construction de son *Grand Projet*, nous fait dire qu'il est un créateur à part entière. Mais évidemment, son art emprunte plusieurs éléments à certaines formes théâtrales originaires de l'Orient, et le théâtre Nô est, peut-être celle qui l'a touché tout particulièrement.

⁸²⁹ *Idem*, p. 468.

⁸³⁰ Hajime Gotô, *Japon théâtre millénaire vivant*, « Le Nô et le Kyogen », Paris, Musée de l'homme, 1970, p. 27.

⁸³¹ Kathryn Wylie, « Apologia for Decroux », art. cit., p. 111.

Kathryn Wylie qui fut élève d'Etienne Decroux identifie plusieurs points communs entre son expérience en tant qu'élève de Decroux et la pratique du théâtre Nô :

« - *La discipline stricte basée sur l'imitation d'un maître, initiée dès le plus jeune âge et poursuivie durant toute une vie ;*

- *une méthode qui demande de l'abnégation dans l'acquisition de la technique, l'étudiant ne doit pas simplement imiter la forme extérieure mais il doit pénétrer l'essence d'une figure ou d'un mouvement afin de découvrir les impulsions d'où " les mouvements jaillissent " ;*

- *le refroidissement de l'émotion qui est traduite par la technique afin de créer une expression impersonnelle d'une émotion ou d'une idée universelle ;*

- *des modèles de mouvements abstraits et symboliques venant d'une esthétique du mouvement basée sur des principes de sculpture et d'architecture;*

- *une préférence pour l'attitude plus que pour le geste lui-même;*

- *une technique qui se résume à l'équilibre précaire entre les forces de résistance et le moment d'action;*

- *l'importance de l'économie de mouvements;*

- *l'idée de l'immobilité transportée.⁸³² »*

Ces caractéristiques présentées par Kathryn Wylie, qui selon elle, appartiennent tant au Théâtre Nô qu'au mime corporel, seront revues dans la section consacrée à la *lignée artificielle*, selon la perspective de Grotowski.

3.2.2 Les points principaux qui caractérisent l'approche *artificielle*, vus depuis la perspective de Grotowski

Selon Grotowski l'*approche artificielle* se distingue de l'*approche organique* par le fait que dans l'abord d'une œuvre théâtrale, l'*approche artificielle* s'attache tout d'abord à fixer une forme, elle se concentre sur la composition d'une série de mouvements dont les détails et les petits signes de la périphérie du corps sont très importants. Cette démarche se différencie de l'*approche organique* dont le point de départ est plutôt dans les impulsions.

⁸³² *Idem*, p. 112.

Mais outre ce point de départ qui trouve un ancrage très différent dans chacune des approches, Grotowski nous donne d'autres points qui différencient ces deux approches et que nous allons étudier successivement :

- a – La recherche de l'expressivité
- b – La transmission de père en fils
- c – La prédominance des positions et des signes
- d – L'absence d'engagement émotionnel

a – La recherche de l'expressivité

On peut dire que la recherche de l'expressivité est une pratique ou un objectif des arts théâtraux contemporains dans un sens large. Nous comprenons expressivité dans le champ théâtral comme un ensemble de moyens entre autres physiques :

- corps, voix ;
- matériels : objets, lumières, maquillages, costumes, instruments ;
- littéraires : textes, poésie ;

pour transmettre une idée, une vision du monde, avec différents objectifs selon les cultures et les époques : critiquer, plaire, émouvoir, éduquer, intriguer, etc. La recherche de l'expressivité est donc un travail de sélection des moyens et de préparation pour arriver à ces objectifs spécifiques. Pour Grotowski la recherche de l'expressivité est l'une des caractéristiques de la *lignée artificielle* même si cela peut sembler paradoxal. Or pour comprendre l'affirmation de Grotowski, il convient de préciser que ce dernier fait une distinction entre la recherche de l'expressivité de l'acteur contemporain qui « devient créatif parce que quelqu'un le regarde » et celle de l'acteur « qui est créatif et après quelqu'un le regarde »⁸³³. Ainsi, le premier acteur est celui qui travaille dans ce que Grotowski appelle les *Arts du Spectacle* ou les *Arts Spectaculaires*, et il se caractérise par une sorte de besoin de s'exprimer, mais qui est souvent une envie liée à des nécessités personnelles superficielles telles que la vanité, le besoin d'être accepté ou de provoquer le public. Il recherche donc avant tout une expressivité dans son travail, qui, par ailleurs, est une revendication artistique légitime. Cependant, note Grotowski, ce que cet acteur fait

⁸³³ Jerzy Grotowski, *Anthropologie théâtrale*, cassette, face A, *op. cit.*

n'est pas nécessairement de l'art en soi, bien que cet acte puisse devenir artistique aux yeux de quelqu'un d'autre qui regarde. C'est donc finalement « le regard d'un autre, on pourrait dire du spectateur, qui est la source de ce terme Arts Spectaculaires.⁸³⁴ »

Le deuxième acteur, est celui que Grotowski lie plutôt au terme anglais *Performing Arts*, dans lequel l'attention est portée sur l'acteur lui-même, ou comme dit Grotowski sur « celui qui fait »⁸³⁵, comme le laisse entendre le verbe contenu dans l'expression anglo-saxonne. À cet effet, à l'occasion de l'une de ses conférences au Collège de France en 1997, Grotowski expose son besoin de créer un terme en français qui se rapproche du terme anglais pour se référer à l'acteur. Il crée alors le terme les *Arts Performatifs*⁸³⁶. Dans ce terme, il entend regrouper aussi bien le théâtre que le rituel. Et surtout, il souhaite que le terme reflète cette caractéristique des acteurs qui ne cherchent pas l'expressivité pour elle-même dans un premier temps, mais qui passent par une longue période d'apprentissage et de recherche qui leur permettra d'acquérir une expérience similaire à une *bataille* avec soi-même, et au terme de laquelle, ils seront peut-être être compris par quelqu'un qui les regarde. Grotowski affirme qu'il y a une grande différence qui tient au contenu entre l'approche du théâtre et du rituel dans les *Arts du spectacle* et dans les *Arts Performatifs*.

Comme nous l'avons vu, dans la première phase de la *lignée organique* l'acteur ne cherche pas avant tout l'expressivité, car pendant le *processus* il est tourné vers lui-même pour arriver à ce que Grotowski appelle la « lucidité, la transparence »⁸³⁷. Ensuite dans la phase suivante, celle de la création de la structure, du montage qui va être présenté au public, il y aura une espèce de recherche d'expressivité mais qui sera plutôt une mise en forme de tout le matériel créé par l'expérience de l'acteur. Ce matériel sera bien sûr mis en forme dans une structure personnelle à chaque acteur. Mais ce sera alors le travail du metteur-en-scène qui, dans cette phase, qui sera tourné vers le public.

Dans la *lignée artificielle*, la question de la recherche de l'expressivité est particulière. Dans les formes traditionnelles du théâtre asiatique, soit celles qui sont issues de rituels sacrés, soit celles converties en formes théâtrales à partir des manifestations populaires ou à partir de la littérature, il y a eu à l'origine des recherches d'expressivité très

⁸³⁴ *Idem.*

⁸³⁵ *Ibid.*

⁸³⁶ *Ibid.*

⁸³⁷ *Ibid.*

fortes. Elles ont été créées pour transmettre des histoires à travers des formes très codifiées et donc *artificielles*. Les gestuelles des personnages ont suivi des règles strictes de création, comme par exemple l'*individualisation* dans l'Opéra chinois qui développe une façon de mettre en évidence les traits principaux du personnage dans une forme non réaliste. Les représentations de l'Opéra de Pékin s'inspirent des pièces classiques, de la littérature populaire (histoires fantastiques ou mythologiques) des biographies, des légendes et des événements historiques chinois.

Au fil des années, voir des siècles, les formes traditionnelles n'ont pas changé et les acteurs qui jouent dans ces formes ne doivent pas déployer de créativité ou d'inventivité dans le sens d'une recherche d'expressivité personnelle. Au contraire, ils doivent suivre ce que leurs maîtres leur ont transmis et apprendre à jouer exactement les œuvres telles qu'elles ont été créées et reproduites depuis des générations. Dans ce cas, bien que la forme théâtrale soit très expressive, l'acteur qui interprète cette forme ne cherche pas à transmettre son expression personnelle, il se contente de servir d'instrument de transmission. L'acteur oriental est alors à l'opposé de ce type d'acteur que mentionne Grotowski dans la *catégorie des Arts spectaculaires* en ce qui concerne la quête d'une expression personnelle. Néanmoins, l'acteur de ces formes traditionnelles est totalement conscient de son rôle et de sa relation avec le public à qui il transmet le sens de son art. Il est expressif, non pas au sens où peut l'attendre d'un acteur occidental, car il ne se borne pas à répéter ce qu'il a appris par cœur au cours de son apprentissage. En effet, dans son entraînement en plus de l'apprentissage d'une forme artistique, il a développé aussi sa qualité de Présence sur scène, ses capacités d'interaction, qui toutes participent à augmenter et à cultiver ses capacités d'expression ; et cela signifie que sa relation avec le public reste à tout moment vivante.

Plusieurs formes de théâtre oriental très raffinées, captivent l'attention du spectateur, ce dont l'acteur est conscient. George Banu montre que, contrairement à la tendance de l'acteur occidental, « l'acteur oriental assume toujours la présence des spectateurs. Il joue pour eux, adopte l'adresse directe ou s'expose tel un objet d'art que les yeux experts admirent, pour des raisons plastiques le plus souvent. Placé frontalement à la salle, il érige celle-ci en partenaire assumé.⁸³⁸ » Il y a des formes traditionnelles comme le

⁸³⁸ Georges Banu, « L'acteur oriental », in *L'art du comédien, Documents pour la Classe*, n°897, 1er juin 2005, Paris, Centre national de documentation pédagogique, p. 18-21.

Kutiyattam du Kerala, l'Inde du sud, dont les acteurs jouent *vilakkinu nere*, dirigés vers une lampe, une sorte de socle en métal doré dont la flamme est alimentée par du pétrole et se maintient allumée pendant tout le spectacle. Néanmoins l'acteur est très conscient qu'il doit faire plonger les spectateurs dans l'expérience esthétique à travers les *mudrā-s* qui ont été étudiés et analysés minutieusement par les anciens esthéticiens indiens.⁸³⁹

Si la recherche d'expressivité en Orient permet à l'acteur d'être très lié au public pour lui transmettre une histoire exprimée par des codes et le maintenir captivé du début à la fin, cela est alors dû aux objectifs des traditions et non à un choix de l'acteur lui-même. En Occident, il existe un autre type de recherche d'expressivité très développée, par exemple celle de Marcel Marceau⁸⁴⁰, qui, selon Grotowski, avait fait un travail très riche tourné vers le public et qui, selon lui, a une véritable valeur artistique. Mais Grotowski exprime clairement qu'avant Marceau, Decroux avait entamé ce travail corporel mais sans chercher à être expressif, au contraire, il a cherché « les lois de la vie qui coulent »⁸⁴¹.

De la part des acteurs occidentaux, ce même objectif d'expressivité dirigée vers le spectateur présente un véritable problème du fait que la plupart du temps, ces derniers ne s'adonnent pas à un vrai travail approfondi de recherche. C'est pourquoi ils ont souvent recours à une accumulation de formules, d'artifices et de trucs pour dissimuler le manque qui découle de cette carence. Grotowski explique : « Cet *arsenal* ou magasin ne peut être rien d'autre qu'une collection de clichés, et dans ce cas, cette méthode est inséparable de la conception d'un *acteur courtisan*.⁸⁴² » L'expression *acteur courtisan* est prise par Grotowski comme le contraire de l'*acteur saint*. Le premier étant celui qui est « exploité pour de l'argent ou pour gagner les faveurs du public », tandis que l'*acteur saint* « se révèle lui-même en arrachant son masque de tous les jours »⁸⁴³, et cela ne peut arriver qu'après un long *processus* tel que nous l'avons expliqué dans la partie consacrée à l'*approche organique*.

Decroux aussi bien que Grotowski font partie de ceux qui se plongent dans la recherche. C'est seulement après une phase avancée de travail qu'ils sont prêts à partager

⁸³⁹ Gopalan Nair Venu, *Rāmāyana Samksepaṃ, Kutiyattam Theatre*, Thrissur, Kerala, Inde, Natana Kairali, 2013, p. 5-6.

⁸⁴⁰ Jerzy Grotowski, *Anthropologie théâtrale*, cassette, face A, *op. cit.*

⁸⁴¹ *Idem.*

⁸⁴² Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁴³ *Idem.*

leurs créations. En effet, en soixante ans de recherche dans le mime corporel, Decroux a consolidé son système technique pour permettre à une manifestation métaphysique de faire surface. Il étudiait minutieusement les rapports entre chaque partie du corps, entre le corps et l'espace et entre deux corps. Il cherchait les infinies possibilités d'articulations, les qualités dynamiques du mouvement ou même du non mouvement, ou encore l'intensité dramatique atteinte par l'étude du poids et du contrepoids du corps de l'acteur. S'il un jour il voulut plaire au public, il y renonça très tôt, Selon lui :

« Il ne faut pas s'occuper du public. On se donne du mal pour lui et ça ne sert à rien. Chaque fois que j'ai eu de l'audace, le public l'a accepté tout de suite. Chaque fois que j'ai été soucieux d'être près de la réalité, il ne comprenait pas. »⁸⁴⁴

Il ne s'agit pas d'une rébellion contre le spectateur, mais plutôt d'une négation du théâtre qui veut plaire au public coûte que coûte. Par ailleurs, si quelqu'un demandait à Decroux à quoi servait son travail, il répondait : « On fait les choses parce qu'on en a besoin, et ça sert à satisfaire ce besoin. Si on faisait une chose parce qu'elle sert à quelque chose, on n'y arriverait pas. On doit épouser un métier comme on épouse une femme. Ça doit être un mariage d'amour.⁸⁴⁵ »

Ni Decroux, ni Grotowski ne cherchaient à satisfaire les spectateurs, et leur rapport avec le public était un rapport éthique. Certes, au fur et à mesure que les années passaient, le nombre de spectateurs présents à leurs spectacles réduisait. Cela ne veut pas dire pour autant que les deux avaient perdu leur intérêt pour le public, au contraire, ils avaient un profond respect pour celui-ci. Thomas Leabhart note effectivement que « les spectateurs devinrent de plus en plus importants » pour Decroux et Grotowski, et de cette façon chacun est devenu plus prudent en « valorisant plus l'expérience théâtrale, la traitant avec plus de révérence, et préparant plus à fond l'acteur et le spectateur »⁸⁴⁶.

Si à l'origine de l'Opéra de Pékin il y a une recherche corporelle pour trouver l'*individualisation*, c'est-à-dire une gestualité très précise qui permette au public de reconnaître immédiatement le personnage ; dans le mime corporel, Decroux a exploré puis

⁸⁴⁴ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 91.

⁸⁴⁵ *Idem*, p. 94.

⁸⁴⁶ Thomas Leabhart, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 472.

composé les gestualités caractéristiques de certains types humains. Mais pour Decroux le but était de créer ces figures pour s'en servir comme études, comme l'on fait souvent en musique. Il a ensuite appelé ces recherches des *catégories de jeu* du mime corporel.

Decroux est parti d'une observation de l'homme dans ses activités ou dans ses environnements habituels tels que le travail, le sport, les loisirs, le rêve. Il a ainsi exploré les mouvements humains, des plus primitifs, des plus simples aux plus sophistiqués. Cette recherche s'appuyait donc sur l'observation et, bien sûr, sur la pratique qu'il effectuait par la suite avec son propre corps.

De son travail ont résulté, outre plusieurs pièces, des *figures de style* ou *catégories de jeu* créées dans un but pédagogique. Ces catégories ont une valeur pour l'enseignement, car elles facilitent la compréhension corporelle à partir de la visualisation de types. Bien entendu, les pièces créées pour chacune de ces catégories ne sont pas des clichés. Stylisées, elles suivent les principes propres à la catégorie à laquelle elles se rattachent.

Cet esprit d'analyse qui permit à Decroux de bâtir un système de compréhension et de transmission de son art lui permit aussi d'entrevoir et de déclarer que, même s'il n'aimait pas les mots scientifiques, son étude pouvait être qualifiée d'« historico-économique »⁸⁴⁷, compte tenu du rapport qu'elle entretenait avec la vie, la survie et l'évolution humaine. La mise en évidence, grâce au mime corporel, du rapport qu'entretiennent les hommes avec le poids selon leur occupation ou leur place dans la société est non seulement un bon axe pour déterminer les catégories du mime, mais également pour faire un portrait de la société. Pour lui, les catégories suivantes ont différents rapports avec le poids et le contrepoids :

- l'Homme de sport, comprenant trois sous-catégories : l'Homme de peine, l'Artisan, l'Homme des îles ;
- l'Homme de salon ;
- l'Homme de songe.
- la Statuaire Mobile ;

⁸⁴⁷ Étienne Decroux, « Categories of Corporeal mime », in *An Étienne Decroux Album - Mime Journal* Claremont (Californie), Pomona College, 2001, p. 99.

L'Homme de sport

En prenant l'angle de l'étude *historico-économique*, la catégorie *l'homme de sport* comprend les activités humaines liées à la production, au travail et qui sont génératrices de développement économique. Cette catégorie comprend les travaux physiques les plus rudes comme ceux liés à l'agriculture, à la construction et ceux relativement moins pénibles, comme ceux des lavandières, des couturières. Tous font partie du système productif. Le nom *l'homme de sport* donné par Decroux signifie que la figure du sportif symbolise le travail physique humain. Au fur et à mesure de l'évolution technologique, celui-ci est certes remplacé par la machine, mais le sportif représente alors, souvent, le souvenir de l'homme laborieux.

Cette catégorie représente le travail physique de l'homme où, de façon fondamentale, le poids est exploré, sur une échelle allant du plus léger au plus lourd. Decroux explique :

« Pendant une période longue, qui s'est terminée il y a peu de temps, une période qui pourrait être appelée la nouvelle période, la production a été accomplie par la puissance animale, l'homme étant considéré comme un animal – un esclave, un paysan. [...]

Alors, les mouvements de l'homme étaient conditionnés par la nécessité pour lui d'être la puissance de ce qu'il faisait. Cet homme je l'appelle L'Homme de sport.

Pourquoi? Parce que le sportif semble rappeler la période où l'homme était physiquement fort, capable, courageux. Alors il pouvait mobiliser toutes les parties de son corps, et chaque partie de son corps répondait à ses ordres.⁸⁴⁸ »

Les mouvements impliqués par cette catégorie mettent en jeu toute une gamme de poids et, par conséquent de contrepoids tels que pousser, tirer, soulever, lancer, etc. Dès lors, l'effort musculaire nécessaire au travail et au sport, se transfère dans le jeu avec le poids et détermine la qualité dramatique du mouvement. Plus la force impliquée dans l'effort est importante, plus le mouvement sera dramatique.

Tous les mouvements faits à partir du réel, de tâches manuelles ou d'un travail physique réel ou d'un sport, donnent une qualité particulière au mouvement. Mais de façon surprenante, ils ont la même force lorsqu'ils naissent de la *pensée*. Dans ce cas, le poids

⁸⁴⁸ *Idem.*

physique de l'action, sa difficulté matérielle est remplacé par le *poids métaphysique* qui représente la pensée, c'est-à-dire que la résistance musculaire qui se manifesterait dans le mouvement mimé vient d'un *mouvement de l'esprit* : les doutes, les hésitations, les idées imprègnent et sculptent le mouvement de l'acteur. À ce sujet Thomas Leabhart trace un parallèle entre les antagonismes qui se jouent dans la vie et ceux qui se jouent au théâtre : il prend notamment l'exemple de la boxe ou du travail manuel, dans lesquels l'opposant « est extérieur à l'athlète ou à l'ouvrier ». De façon similaire au théâtre, le personnage sera le plus souvent au cœur d'un conflit : il trouvera alors un antagoniste soit dans un autre personnage, (joué par un autre acteur), auquel il s'opposera souvent de façon non corporelle; soit en une partie de lui-même, c'est-à-dire dans un conflit avec sa propre pensée. Dans ces deux cas, nous rappelle Leabhart, « le contrepoids devient ce que Decroux appelle 'métaphysique'.⁸⁴⁹ »

Dans le système du mime corporel, les sous-catégories de *l'homme de sport* permettent de percevoir les différentes qualités de mouvements, de poids et de contrepoids qui s'organisent en fonction de la tâche que l'homme a entreprise.

a) L'Homme de peine

Decroux le décrit ainsi :

« *Et voici l'homme de peine.
Celui-là, c'est toujours qu'il soulève, ou appuie, ou tire, ou pousse, ou porte. Son corps qui se forme en coquille se durcit ainsi. Et l'homme de peine qui se promène évoque une tortue verticale.*⁸⁵⁰ »

Ce qui caractérise *l'Homme de peine*, c'est donc le poids qu'il pousse, soulève, tire et qui est souvent lourd etc. Pour rendre visible le poids de cette charge, les mouvements comporteront de nombreuses *immobilités*. Les compositions comporteront notamment des *immobilités transportées*, parmi lesquelles se trouve le « grand composé - déplacement sans changer le dessin du corps »⁸⁵¹ – reflet de l'effort fait par le corps. Il y aura aussi des arrêts de diverses qualités, et des vibrations plus ou moins fortes.

⁸⁴⁹ Thomas Leabhart, « L'homme de Sport – Statuary and the Recovery of the Pre-Cartesian Body in Étienne Decroux's Corporeal mime », in *Theatre and Sport, Mime Journal*, Claremont, Californie, Pomona College, 1996, p. 39.

⁸⁵⁰ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 113.

⁸⁵¹ Thomas Leabhart, in notes personnelles de cours, Claremont, 11-01-2001.

Mark Epstein donne l'exemple suivant :

« Pour que, par exemple, vous mimiez un homme poussant quelque chose de lourd, il faut premièrement le contact, qui vous conduit nécessairement à un arrêt immédiat absolu, puis à un très lent commencement qui expédie en haut, cela s'appellerait "fondu du toc". Pour que, si vous faisiez un graphique, vous ayez un modèle rythmique qui ne soit pas basé sur une régularité de pulsation. Il est basé sur le spécifique de l'action à accomplir, l'objectif étant de l'accomplir.⁸⁵² »

Les figures de cette sous-catégorie servent particulièrement d'étude pratique de l'échelle des résistances corporelles. Elles permettent également de mettre à jour le jeu des tensions et des détentes, et surtout de donner la possibilité d'explorer tous les niveaux dans l'échelle des tensions/relaxations, à savoir, d'atteindre des résistances plus fortes et, de manière corrélative, une grande dilatation du corps en mouvement et donc de la Présence scénique.

Un autre point important dans cette catégorie est celui du contact que l'acteur établit avec le sol, parce que, dans le cas des mouvements forts pour *soulever, pousser*, une sorte d'enracinement des pieds de l'acteur dans le sol est nécessaire. Parallèlement, et pour que l'image de l'homme dans l'effort fonctionne et devienne visible, un travail d'imagination de la part de l'acteur et de maîtrise du domaine spatial seront également très importants. C'est alors un travail très exigeant pour le centre moteur de l'acteur et pour son centre mental qu'est sa capacité imaginative.

b) L'Artisan

Dans cette sous-catégorie figurent des travaux de savoir-faire qui comprennent les gestes de frapper, laver, afficher, limer, et qui impliquent des mouvements spécifiques. Les qualités de mouvement sont en rapport avec les types de tâches réalisées, mais aussi avec les qualités de la *pensée* qui sont déployées au moment de leur réalisation, à savoir la pensée à ce moment, à propos de l'action faite, mais aussi la pensée en général qui est reflétée dans le mouvement. A propos de la *pensée* dans le travail du mime corporel Decroux déclare :

« En effet, quand l'homme pense, il lutte contre les idées, comme on lutte

⁸⁵² Mark Epstein, Entretien.

contre la matière. Puisqu'on ne voit pas les idées, puisqu'on ne voit pas la pensée, puisqu'on n'a pas de prise directe sur la pensée, la meilleure chose est de faire un travail matériel qui implique l'intelligence et dont les gestes sont comme l'écho de notre intelligence.⁸⁵³ »

Corinne Soum parle de deux pièces qui font partie de cette catégorie :

*« Cette fois il faut jouer la force mais aussi l'habilité, un esprit géométrique, les étapes de la pensée. Des pièces comme *Le menuisier* ou *La lavandière* (1940) ne se limitent pas à une mimique de ces deux activités, mais dilatent telle action, en resserrent une autre...si bien que ces portraits corporels donnent à voir la réalité (raboter, soulever, essorer, etc.), et l'effort du travail, mais aussi les temps de préparation, les causes, les résonances, le doute, les commentaires, le songe.⁸⁵⁴ »*

La qualité du mouvement se caractérise alors par le jeu des actions et des arrêts : les diverses résistances musculaires sont en accord avec le poids qu'implique l'action du moment, et s'alternent avec le mouvement de la pensée. Dans cette catégorie, le travail de coordination motrice est plus raffiné que dans la catégorie de l'homme sportif, et l'attention ou le travail mental devra être lui aussi plus aiguisé à cause du nombre de détails que l'acteur doit assimiler et maîtriser. Sans pour autant entrer dans aucun psychologisme, Decroux a ajouté la composante du rêve dans les actions de *La Lavandière* et du *Le Menuisier*. Il ajoute un état de pensée qui, en plus de la tâche à accomplir, donne à l'acteur une ouverture aux émotions de nostalgie, du désir de quelque chose qui n'est pas dans le présent ou simplement l'évasion que procure le rêve éveillé.

c) L'Homme des îles

Dans la catégorie de *l'Homme des îles*, Decroux a placé des mouvements caractérisés par une harmonie et une fluidité constantes, mais dont les qualités dynamiques comportent de subtiles différences entre elles.

Decroux a donné le nom *d'Homme des îles* à une série de mouvements en imaginant un lieu où les hommes réalisent des travaux physiques, mais sans grande résistance musculaire, et où, même s'il peut y avoir de la résistance, celle-ci est en quelque

⁸⁵³ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 77.

⁸⁵⁴ Corinne Soum, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 411.

sorte compensée par le fait qu'il y a aussi de l'*huile* sur les articulations du corps. Les articulations corporelles réalisent alors des travaux plus minutieux.

Corinne Soum définit *L'Homme des Îles* comme « une idée, une vision de la volupté musculaire, de la plénitude élégante »⁸⁵⁵.

Dans sa thèse, Guy Benhaïm décrit *L'Homme des Îles* en faisant un parallèle avec la danse classique :

*« C'est l'Homme chez qui un contact intime avec la nature, au sein d'un climat perpétuellement heureux, a sauvé l'harmonie originelle. Aucun de ses muscles ne bouge sans que son mouvement ne soit compensé par celui d'un autre muscle. Sa félinité est à l'opposé, par exemple, du style de la danse classique qui, par ses constructions géométriques, exprime le triomphe de l'esprit sur la matière, fait le portrait idéalisé de la bipédie. »*⁸⁵⁶

Le travail moteur de cette sous-catégorie est plus dirigé vers le travail sensoriel que vers le travail musculaire. La chose importante est de ne pas seulement effectuer la tâche, mais d'être conscient de la qualité de la fluidité des parties du corps mobilisées par le mouvement, et même de la sensation de plaisir que peut susciter la réalisation de ces activités. L'acteur doit avoir un contact très intime, non pas avec son émotion ou sa pensée, mais avec son corps tout entier, en essayant de sentir sa masse corporelle, les fluides internes qui se répandent au gré des mouvements et les sensations qui naissent lorsque l'acteur a une conscience aigüe de son être tout entier, dans ses dimensions physique, mentale et spirituelle. Cette démarche est plus tournée vers l'aspect instinctif, le côté animal de l'homme.

L'Homme de salon

Comme l'indique l'expression, *L'Homme de Salon* est une catégorie qui représente l'homme dans son environnement social. Ici prédominent la politesse, une gestuelle délicate et raffinée. Decroux disait que ces attitudes sont nées de l'hypocrisie humaine. Elles reflètent le désir de l'homme qui veut se donner l'image d'un être social, mais avec des comportements qui ne correspondent pas à la réalité.

⁸⁵⁵ *Idem.*

⁸⁵⁶ Guy Benhaïm, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 309.

Decroux explique :

« C'en est ainsi de l'homme qui sachant très bien qu'il n'est pas toujours bon aimerait l'être tout le temps. Que fait-il ? Il joue la comédie de la bonté. Il ne trompe personne mais cela lui fait plaisir ! C'est comme un exercice pour le cœur, comme l'espoir qu'à force de jouer la bonté, à la longue nous allons enfin l'avoir. C'est quelque chose de très beau.⁸⁵⁷ »

Par rapport à l'étude *historico-économique* telle que nous l'avons présentée auparavant, dans cette catégorie, l'homme ne produit rien « qui puisse être vendu »⁸⁵⁸. Et dans cette catégorie, les mouvements sont légers, qu'ils soient lents ou rapides, ils ne présentent pas de résistance musculaire trop accentuée. Beaucoup de mouvements sont amples. Les actions quotidiennes comme s'asseoir, boire, donner, prendre sont réalisées avec beaucoup de délicatesse et sont comme dilatées. Le centre moteur, lui est très mobilisé et travaille pour donner à voir des qualités douces. Le centre intellectuel, lui, est présent pour permettre à l'acteur d'avoir à la fois l'image des actions quotidiennes originales qu'il réalise et ses amplifications dans un espace tridimensionnel. Ces actions sont en général réalisées en lignes courbes, selon Decroux pour ne pas « blesser l'espace ». Voici comment Corinne Soum se rappelle de la définition de *l'homme de salon* de Decroux :

« 'L'homme de salon' typique, indique Decroux, fait sans faire. Il se tient debout, il est surtout un buste, il est au service des autres, a des actions de politesse, de bienveillance, touche, offre, prend, pose, regarde, se comporte ... Cette proposition corporelle trouve sa plénitude dans un mouvement épuré, une bipédie triomphante, radieuse, une ponctuation musculaire qui cette fois ne montre pas l'effort, mais qui met en valeur une articulation du geste soucieuse de la proximité réelle ou imaginaire des autres, des objets, ne cherchant ni à heurter ni à blesser, même pas l'espace.⁸⁵⁹ »

L'Homme de songe

Selon Corinne Soum, dans la méthode de Decroux :

« 'L'Homme de Songe' est sans doute la catégorie la plus difficile à maîtriser puisqu'elle n'est pas un mouvement ou un procédé de mouvement

⁸⁵⁷ Étienne Decroux, « Categories of Corporeal mime », art. cit., p. 99.

⁸⁵⁸ *Idem.*

⁸⁵⁹ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 412.

en particulier, ou encore une action plutôt qu'une autre, mais un état. Un état qui dans la vie s'exprime en premier par une absence visible d'activité physique, et pourtant en y regardant de plus près, il y a des déplacements de tête, de buste, du tronc, des bras... qui souvent ont l'air de défier la pesanteur, surgissant de nous sans efforts, comme des respirations, sans autre cause que celle simple et mystérieuse de la vie de l'esprit.⁸⁶⁰ »

Les mouvements de cette catégorie qui est celle de *L'Homme de Songe*, se caractérisent par des actions sans accents prononcés, par un rythme lent et sans effort ou sans résistance musculaire. Ces actions sont faites dans un état dit d'*équilibre précaire*, c'est-à-dire que le centre de gravité du corps, déplacé du centre où se situe la *sécurité*, est situé à un autre endroit où il lui est possible de tomber. L'acteur cultive donc un état de déséquilibre.

Les plans inclinés, qui provoquent une instabilité corporelle, sont très utilisés et donnent ainsi l'image et l'idée de l'homme qui se souvient de sa vie, ou qui rêve, même en restant éveillé. Les mouvements corporels suivent alors la mémoire, le rêve.

Eugenio Barba fait référence à l'*équilibre précaire* utilisé dans le mime corporel d'Etienne Decroux, comme s'il s'agissait d'une sorte de *mise en relief* de la présence de l'acteur. Cette attitude est très proche de la notion de Présence scénique chez Decroux, mais aussi de l'état de Présence de l'homme chez Gurdjieff, dans la mesure où, outre les qualités de l'énergie intérieure, ils tendent à une expression personnelle de l'acteur et de l'homme :

« Une des traditions du mime européen utilise consciemment ce déséquilibre : non comme un moyen d'expression mais pour intensifier certaines actions naturelles, certains aspects de la vie du corps. Un changement d'équilibre est le résultat d'une série de tensions naturelles spécifiques qui engage et met en valeur la présence matérielle de l'interprète, mais à un stade qui précède l'expression individuelle, intentionnelle.⁸⁶¹ »

Mark Epstein explique ainsi la catégorie *L'Homme de Songe* et le rapport existant avec l'*équilibre précaire* :

⁸⁶⁰ Corinne Soum, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 418.

⁸⁶¹ Eugenio Barba et Nicola Savarese, *op. cit.*, p. 35.

« Tout se situe dans la diagonale, ce qui limite les possibilités mais est fascinant dans son potentiel. Cela est très limité mais significatif. [...] Ce qu'il reprenait toujours dans son enseignement, dans tous les contextes possibles, c'est que le drame intime de l'être humain est le conflit interne entre sa volonté de rester vertical et ce qui le force à perdre son centre. La peur de tomber et ce qu'il est possible de faire de ce potentiel est un domaine fondamental de l'investigation théâtrale car c'est le propre de la vie humaine sur terre. Dans "l'homme de songe" il prend la vie quotidienne là où elle se sent en sécurité pour l'amener vers l'incertain et finalement vous faire vivre dangereusement.⁸⁶² »

Ce qui est intéressant de remarquer dans cette figure, c'est que l'acteur/mime joue dans des positions inclinées, dans lesquelles son centre de gravité est déplacé. Il doit donc retrouver son équilibre constamment, et donne alors cette impression d'onirisme, de rêve, et d'être loin de la réalité présente. L'acteur/mime joue physiquement un état qui est très courant dans l'être humain, c'est-à-dire l'état de sommeil éveillé, dans lequel il n'est pas présent et conscient bien qu'il soit réveillé. Cependant, l'acteur lui-même doit être complètement présent physiquement/émotionnellement/et mentalement pour jouer ces figures, sans quoi il y a une chute en perdant l'équilibre.

La Statuaire Mobile

La *Statuaire Mobile* est, peut-être, la catégorie la plus abstraite du jeu du mime corporel. Elle se caractérise par des mouvements sinueux, et par une décomposition et une recomposition des différentes parties du corps. Selon Decroux :

« Le mime incline la tête plus qu'il ne l'avait déjà fait. Ce n'est pas suffisant. Pour continuer la tendance intérieure il incline le cou, il incline le buste, il incline la ceinture, le bassin, les jambes jusqu'à une zone de déséquilibre si aiguë qu'il est à la limite de tomber.⁸⁶³ »

La *Statuaire Mobile* renferme l'idée que « l'ensemble du système musculaire reflète la pensée »⁸⁶⁴. Il n'y a pas de *représentation* de la réalité, les mouvements corporels suivent alors le mouvement de la pensée, les mouvements sont la mise en corps de la pensée, ils sont la pensée même.

⁸⁶² Mark Epstein, *Entretien*.

⁸⁶³ Étienne Decroux, "Categories of Corporeal Mime", art. cit., p. 101.

⁸⁶⁴ *Idem*.

Les mouvements seront donc caractérisés par des changements de rythmes et de dynamiques. En effet, la pensée humaine a ses surprises, ses arrêts, ses changements de directions, pouvant conduire à des oppositions au sein même de ce qui était en train de se développer en elle. Selon Corinne Soum :

« Chaque “morceau” composant le tronc, aidé par les jambes qui transportent le tronc, et les bras qui accompagnent, ou s’effacent, va devoir s’incliner, se courber, s’orienter, comme les étapes successives d’un raisonnement, les uns après les autres, les uns contre les autres, dans une même direction ou dans des directions contraires, adoptant selon les besoins telle ou telle intensité musculaire, ou telle ou telle vitesse de déplacement.⁸⁶⁵ »

Decroux ne cherchait pas les façons d’être expressif, il cherchait les manifestations du comportement de l’homme dans différents environnements et surtout dans différentes activités. Il cherchait d’abord à comprendre la *mécanique* et l’énergie qui le fait marcher. Mais son étude approfondie du fonctionnement corporel ne se limitait pas à atteindre une meilleure performance théâtrale ou scénique. Ses recherches et sa création des grandes catégories du mime corporel, sont également des recherches qui visent à comprendre l’homme.

Etienne Decroux tout comme François Delsarte a mis en évidence une grammaire, un vocabulaire corporel spécifique qu’il a créé dans un but pédagogique et non pas performatif. Cette sémiologie, toutes ces catégorisations de gestes, d’attitudes, de jeux d’oppositions, entre autres, sont loin des classifications figées, car l’énergie l’intérieure, le flux vivant était toujours ce qui était à l’origine des mouvements chez ces deux maîtres.

b – La Transmission de père en fils

La culture asiatique est enracinée dans les enseignements des grands maîtres spirituels et des philosophes tels que Bouddha, Confucius et Lao-Tseu, surtout en Chine, au Japon et en Corée. La hiérarchie, l’ordre, le respect et le sacrifice individuel pour le bien de la famille ou de la société sont les principes de ces enseignements. Chaque personne âgée est inconditionnellement respectée par les plus jeunes, puisque la culture asiatique part du principe que les gens deviennent plus sages avec l’âge et l’expérience acquise. Nous savons également que l’opinion du groupe est plus importante que l’opinion

⁸⁶⁵ Corinne Soum, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 415.

individuelle et que, dans le groupe, la réalisation d'une tâche est plus importante que les relations personnelles. Un disciple ou élève ne peut jamais contredire son maître, il doit tout accepter et le suivre sans s'opposer aux règles et, couramment, sans l'interroger. Le sens de la discipline, du sacrifice, de la rigueur et une profonde compréhension de sa vocation à la fois artistique et sacrée sont intrinsèquement marqués dans l'esprit, le corps et le cœur de l'acteur oriental. Toutes ces caractéristiques font que l'acteur oriental reste souvent éloigné de l'image de *Diva*, très souvent l'apanage des acteurs occidentaux.

Dans cette perspective, la transmission d'une tradition est une règle commune dans toutes les pratiques du théâtre oriental. Les acteurs/danseurs reçoivent de leurs maîtres, parfois leurs propres pères biologiques, la *baraka*⁸⁶⁶, c'est-à-dire l'enseignement que ceux-ci ont appris de la même façon de leur père. Cet enseignement ne se limite pas à une esthétique artistique, mais contient aussi des éléments religieux, philosophiques, ou politiques propres à chaque tradition. Dans toutes les traditions théâtrales, l'attention est portée sur des points importants à transmettre et à préserver. Selon Georges Banu l'acteur oriental fonctionne comme un *intermédiaire approprié* ayant la double fonction de *messenger* et de *légataire* d'une tradition. Sa responsabilité est énorme en vue d'assurer une exécution artistique précise et fidèle, ainsi que la pérennisation de cette tradition : « Il est donc un acteur 'traditionnel' au sens où sa mission consiste à procurer du plaisir aux spectateurs grâce à la préservation d'un héritage et à la perfection d'un art.⁸⁶⁷ »

L'acteur oriental commence sa formation pendant son enfance. Il sera alors façonné physiquement, émotionnellement et mentalement. La formation qu'il va recevoir sera en résonance avec la tradition à laquelle il appartient et son art étant perméable et puisant son inspiration dans la spiritualité de sa culture, il ne fera pas, en général, de distinction entre

⁸⁶⁶ Baraka dérive d'un terme d'origine arabe بركة, Barakah, qui signifie sagesse ou bénédiction. Le mot attesté en français par écrit en 1903 signifie la faveur divine qui donne de la chance à l'Homme [Selon le Grand Dictionnaire Robert, Revue générale des Sciences, n°6, page 318]. Il entre dans le français courant après 1920, en sortant de son cantonnement précédent au registre du monde méditerranéen. Différent du sens noble de la racine sémitique brk, qui est précisée plus haut et qui peut aussi impliquer une posture de prière et/ou d'agenouillement, le mot indique alors familièrement une chance remarquable ou exceptionnelle (qui peut être due ou non à une protection divine ou surnaturelle).

Il faut aussi préciser que le français populaire a pu être influencé par une variété ancienne d'argot, assimilant le mot par métonymie de bagarre. Ainsi, sans évoquer une quelconque chance, sagesse ou bénédiction, l'expression populaire avoir la baraka signifiait être assuré de sa force (mode calme), être potentiellement ou volontairement un vrai combattant (mode agressif ou furieux), tel celui qui a la bagarre dans le sang. <http://dictionnaire.sensagent.com/baraka/fr-fr/#anchorWiki>

⁸⁶⁷ Georges Banu, "L'acteur oriental", *L'art du comédien, Documents pour la Classe*, n°897, art. cit. p. 18-21.

l'art et la spiritualité. Par exemple, l'acteur du Théâtre Nô, apprend qu'au moment où il met le masque sur son visage pour jouer un rôle, il sera *habité* par l'esprit de ce même personnage.

Cette croyance en l'existence d'esprits capables d'entrer en communication avec le monde ordinaire fait partie de la culture japonaise. La connexion entre les êtres vivants et les morts découle de la notion du *samsara*⁸⁶⁸, le cercle perpétuel de la vie/mort/renaissance, issu de la religion Bouddhiste. Selon Michishige Udaka⁸⁶⁹, Maître de Nô de l'école Kongô, sa vie en tant qu'acteur de Nô est très différente de la vie que peuvent mener d'autres artistes. Il déclare aller sur les tombes et *écouter l'histoire* de celui qui est mort afin de pouvoir jouer son rôle plus tard :

« Et après, chaque fois que je joue, il sait que l'expression de ce qu'il voulait dire pendant toute sa vie est là. Quand je parle profondément, quand je chante, ou danse profondément il est touché, et c'est pour cela qu'il aime venir en moi et m'habiter. Au début, il est entre moi et le masque. Peu après, il rentre dans mon esprit. »⁸⁷⁰

La recherche d'une spiritualité dans l'apprentissage d'un art théâtral et dans sa pratique, typique de la tradition asiatique était également présente dans l'apprentissage du mime corporel tel que le dispensait Etienne Decroux.

Dans son école qu'il avait installée au sous-sol de sa maison à Boulogne-Billancourt, dans une cave d'à peu près de 60m², Etienne Decroux a lui-même enseigné le mime corporel de 1942⁸⁷¹ à 1985⁸⁷². Il y donnait des cours de façon régulière à l'exception de certaines périodes où il enseignait à l'étranger (par exemple à Milan, Amsterdam, New York et d'autres villes encore), son fils Maximilien Decroux prenant alors sa place pour assurer ses cours. Des centaines d'élèves sont passés par là. Dans certains témoignages, on

⁸⁶⁸ Samsara est un mot issu du Sanskrit, une ancienne langue d'origine indienne, qui signifie "ensemble de ce qui circule" et "courant des renaissances successives".

⁸⁶⁹ Michishige Udaka, né en 1947, Maître de Nô de l'école Kongô, à Kyoto. I est l'auteur de trois pièces de Nô : *Shiki*, qui s'inspire de la vie et de l'œuvre du poète de haïku Masaoka Shiki ; *Genshi-Gumo* (Nuage atomique) *Inori* (Prière), pour laquelle il a également créé une grande variété de masques originaux, et *Ryoma*, dont le personnage central Sakamoto Ryôma, un des architectes de la modernisation du Japon au XIXe siècle.

⁸⁷⁰ Michishige Udaka, Entretien accordé le 9 Novembre 2007, Maison de la Culture à Paris. Entretien complet dans les Annexes.

⁸⁷¹ Selon Jean Dorcy, Decroux a ouvert son école en 1941. Jean Dorcy, *A La Rencontre de la mime et des mimes Decroux, Barrault, Marceau*, p. 65. Cependant, Decroux déclare que : « mon école s'est créée d'une façon officielle en 1942, ces « messieurs ». Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 74.

⁸⁷² Guy Benhaïm, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 268.

décèle qu'ils ne considéraient pas Decroux comme un simple professeur de techniques corporelles. En allant suivre ses cours, ils avaient le sentiment d'appartenir à autre chose, par exemple à une société secrète, à un ordre mystique. Kathryn Wylie décrit ainsi ses souvenirs:

« Entrer au sous-sol laboratoire de Decroux, c'était comme laisser derrière soi le tumulte du monde moderne et entrer dans un monde intemporel. Mes deux années d'études là-bas de 1975 à 1977 ont filé à une vitesse inouïe. Notre attention était portée en permanence vers l'intérieur, et nous scrutions les plus infimes mouvements du corps, analysés à la loupe comme une équipe d'alchimistes désireux de changer les scories en pépites d'or. Je sentais que j'affûtais mon esprit par ce travail corporel. J'étais comme un véritable message secret de vérités cachées. Je pense que tous ont ressenti ce je-ne-sais-quoi qui relevait du sacré.⁸⁷³ »

Certains élèves considéraient que Decroux avait une approche orientale dans sa façon d'enseigner. Or on peut constater grâce à différents témoignages qu'il a véritablement créé une manière originale, exprimé un univers poétique qui lui était propre. Corinne Soum, elle, remarque que Decroux était : « quelqu'un qui avait une structure énorme, une logique et un goût pour l'étude. [...] Mais c'est quand même quelqu'un qui enseignait comme si les gens allaient rester 25 ans avec lui »⁸⁷⁴.

La création et le développement du mime corporel était l'ambition intime d'Etienne Decroux. C'est pour cette raison qu'il était d'une rigueur et d'une grande intransigeance en ce qui concerne sa recherche et la transmission de son système. Il n'envisageait pas que ses élèves puissent montrer leurs travaux au public avant un minimum de cinq ans d'apprentissage et de pratique. Ceux qui arrivaient dans son école dans le but d'apprendre des *trucs* à emporter dans leurs bagages artistiques, partaient nécessairement avec un sentiment de frustration. D'autres, ceux qui y restaient, reconnaissaient qu'il eut fallu des années, d'une part pour maîtriser la technique, d'autre part pour recevoir la *baraka* de leur maître. Le système decrousien comporte une technique extrêmement rigoureuse et catégorisée, mais de manière inattendue, cette technique découle d'une poétique, d'une symbolique issue de son éducation, de sa propre expérience, de son imaginaire, d'une vision du monde qui lui est particulière⁸⁷⁵. Sa poétique était ainsi peuplée d'images

⁸⁷³ Kathryn Wylie, « Apologia for Decroux », art. cit., p. 111.

⁸⁷⁴ Corinne Soum, Entretien.

⁸⁷⁵ Decroux amena au mime corporel un savoir-faire pratique acquis lorsqu'il était travailleur manuel.

reflétant les éléments naturels : l'eau, l'air, le feu, la terre ; ou des animaux de toutes espèces ; ou encore l'homme dans diverses situations : travailleur, sportif, agent social. Il faisait également référence à des sculptures, à des musiques de Beethoven ou de Mozart, à des poèmes de Baudelaire ou de Victor Hugo et à plusieurs métaphores qu'il trouvait nécessaires pour exprimer sa pensée. Il ne faut pas oublier que le premier travail de Decroux a été un travail de recherche. Son objectif n'était pas, bien entendu, d'améliorer la présence de l'acteur sur scène, mais peut-être de lui donner véritablement une raison d'être sur scène. Il recherchait et voulait créer un genre théâtral spécifique, inspiré d'une poétique très singulière en vue d'une transmission aux générations suivantes. Sa recherche sur le mime corporel trouvait son aboutissement dans l'enseignement qu'il dispensait à ses élèves, et dans la création de figures, de scènes ou de pièces artistiques. À leur tour, ceux-ci mettaient en évidence de nouveaux problèmes à résoudre, laissaient entrevoir de nouvelles propositions qui initiaient de nouvelles recherches de sa part. Parmi les nombreuses facettes de son travail artistique, la recherche a peut-être été l'aspect le plus important, celle-ci influençant et étant influencée par son enseignement et par sa création.

Les élèves de Decroux restaient dans son école pour une période maximale de six ans. Decroux approfondissait certains aspects spécifiques de son travail pendant une période qui pouvait durer plusieurs années et puis porter son attention sur d'autres aspects les années suivantes. Il est donc normal que les élèves présents dans son école pendant une période déterminée aient travaillé ce qui occupait le plus directement Decroux à cette époque-là, et en aient gardé un souvenir plus vivace. Inévitablement, les successeurs de Decroux ont des points de vue différents concernant l'exécution de certains éléments issus de sa technique, de ses figures ou de ses pièces.

Yves Marc témoigne à ce propos :

« Il suffit d'avoir travaillé pendant deux ou trois ans avec Decroux et qu'à ce moment-là Decroux faisait des mouvements en commençant par des inspirations, et on disait que Decroux 'démarrait tous ses mouvements par une inspiration'. Sauf que dans les deux ans qui suivaient, il démarrait toujours par une expiration ! Personne n'est capable de dire ce qu'a fait

« Jusqu'à ma vingt-cinquième année, j'ai travaillé surtout dans le bâtiment, mais je me suis frotté à tout. Il me souvient d'avoir été peintre, plombier, maçon, couvreur, boucher, terrassier, docker, réparateur de wagons, laveur de vaisselle, infirmier. J'ai même posé du tube de caoutchouc aux portes des glacières pour les rendre hermétiques. J'ai fait la fenaison et la moisson ... », Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 8.

Decroux. Personne n'est capable d'avoir une vision globale de l'œuvre de Decroux à ce niveau-là.⁸⁷⁶ »

Les élèves de Decroux avaient le sentiment de travailler sur quelque chose de nouveau et il était clair pour eux que Decroux était un chercheur et non pas le *transporteur* ou transmetteur d'une autre tradition. Lui-même d'ailleurs se considérait comme tel. Daniel Stein, souligne que chez Decroux il n'y a finalement pas qu'une seule bonne façon de faire un exercice pédagogique ou une figure. « There are only guiding principles, and even they change with the circumstances »⁸⁷⁷. À partir des principes qui découlent du système decrousien il y a alors un vaste champ d'expressions et d'investigation.

Si pour Decroux « l'art est fait par l'homme et comporte des artifices »⁸⁷⁸, il faut donc que l'homme intéressé par l'art théâtral passe par une période d'apprentissage technique pour s'approprier ces *artifices* et devenir un véritable acteur et pour pouvoir faire un véritable travail artistique. Or, certains débutants qu'il rencontrait pensaient avoir du génie et pensaient pouvoir être dispensés de travailler. Voici ce que Decroux pensait d'une telle attitude :

« C'est ça les jeunes gens d'aujourd'hui. Puisqu'ils veulent monter sur la scène pour exposer leur génie. Ils veulent montrer leur âme et ils pensent que leur âme sera montrée d'autant plus purement qu'ils n'auront pas de technique.⁸⁷⁹ »

Ces mots sont en résonance avec ceux de Gordon Craig, lorsqu'il parle de l'acteur qui, même ayant déjà une certaine pratique, mais dont le savoir est surtout empirique, plutôt fondé sur une routine de travail ne réalise pas « que ce même naturel bouillonnant et tout cet acquis instinctif doubleraient, tripleraient ses moyens, s'ils étaient guidés par une méthode scientifique, par un Art »⁸⁸⁰.

Decroux travaillait avec un corps très disponible et tenace allié à un esprit logique

⁸⁷⁶ Yves Marc, Entretien.

⁸⁷⁷ Daniel Stein, « A Compass for the Mind », in *Words on Decroux – Mime Journal*, Claremont, Californie, Pomona College éd., 1993-1994, p. 96.

⁸⁷⁸ Étienne Decroux, *Étienne Decroux, mime corporel*, op. cit., p. 69.

⁸⁷⁹ Étienne Decroux, Entretien enregistré, Londres, 1978. Casette récupérée auprès de Michele Monetta, Naples, 12-01-2002. Entretien transcrit au papier dans les annexes.

⁸⁸⁰ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, op. cit., p. 43.

et inventif capable d'organiser les possibilités issues de ses recherches. Il croyait ardemment en la technique, au point de sembler donner plus d'importance à celle-ci qu'à l'inspiration, car « notre inspiration se lasse alors que la technique nous apporte des richesses, des propositions à l'infini »⁸⁸¹.

Sa technique s'appliquait au corps, un corps qui est matière visible et palpable, un corps qui prouve, veut, souffre, atteint le sublime. Le corps considéré, pour lui, comme un instrument, comme un *clavier* dont chaque partie pourrait bouger de façon isolée et ainsi créer sa propre *musique*. Decroux a alors élaboré une terminologie originale, essentiellement transmise oralement et intégrée à la pratique. Dans sa recherche et son enseignement, le corps était étroitement lié à un esprit clair, géométrique. Il est intéressant de remarquer qu'il s'appuyait sur quelques principes scientifiques fondamentaux comme outils pédagogiques. A titre d'exemple, dans l'étude de la résistance musculaire, du contrepoids, il citait la troisième loi de Newton : « chaque action a une réaction opposée et égale »⁸⁸² ; ou encore celle de Lavoisier : « rien ne se crée, rien ne se perd, tout se transforme »⁸⁸³. Il avait également recours à la géométrie, pour les dessins des mouvements corporels. Pendant une période il a travaillé de façon plus approfondie avec un groupe réduit d'élèves, en recherchant des possibilités du mouvement corporel dans le plan *bidimensionnel*, à savoir simultanément les *inclinations latérales* – à droite et à gauche –, et les *inclinations en profondeur* – en avant et en arrière. Cette étude a été publiée dans le *Mime Journal - Etienne Decroux Eightieth Birthday Issue*.⁸⁸⁴

Decroux utilisait également la chimie pour traduire son système et pour enrichir son univers métaphorique. Comme la chimie qui sépare la matière à étudier en plusieurs éléments puis réalise différentes combinaisons – Decroux utilisait un système similaire pour l'appliquer au corps humain, qu'il divisait en tête, cou, poitrine, ceinture, bassin et jambes ; les bras et les mains étant complémentaires au tronc et à ses mouvements. À partir de ces divisions du corps, il créait diverses combinaisons de deux, trois ou plusieurs parties de celui-ci : en *inclinations latérales* – à droite et à gauche –, en *inclinations en profondeur* – en avant et en arrière –, en *rotations* – vers la gauche, vers la droite –, et aussi en *triple-*

⁸⁸¹ *Idem*, p. 67.

⁸⁸² Étienne Decroux, cité par Thomas Leabhart, in notes personnelles de cours, Californie et Paris, 1997-2003.

⁸⁸³ *Idem*.

⁸⁸⁴ Thomas Leabhart, « Design Lecture », *Étienne Decroux Eightieth Birthday Issue – Mime Journal*, Allendale (Michigan), Gran Valley State Colleges, 1978, p. 65.

dessins – qui rassemblait ces trois possibilités. De même pour les *translations*⁸⁸⁵, *rétablissements de deux éléments*⁸⁸⁶, *compensations morceau par morceau*⁸⁸⁷, *conversions de courbes*⁸⁸⁸, etc.

Néanmoins, tous ces exercices techniques étaient irrigués par un imaginaire poétique d'une grande richesse, les termes utilisés pour les exprimer étant soit techniques, soit poétiques. Il résumait ainsi son travail :

« Eh bien on devrait procéder ainsi : étudier le corps de l'homme, le considérer comme un clavier. On détache des morceaux, on les groupe à notre guise, comme musique, et ensuite on étudie la géométrie mobile. On suit des lignes dans l'espace, que nous appelons, nous, des dessins et là encore, ils ont une signification. »⁸⁸⁹

Des difficultés sont certainement apparues au cours de ses recherches : les limitations physiques, la fatigue, les siennes comme celles de ses élèves. Mais l'idéal de Decroux était plus fort que les difficultés qui se présentaient à lui. Pour résister à celles-ci, mais également pour illustrer l'idéal de son art, Decroux utilisait une image issue du *mythe de Prométhée* : « Je n'accepte pas le fait accompli. Je n'accepte pas ce monde tel qu'il m'est donné »⁸⁹⁰, voulant ainsi exprimer sa lutte contre la matière, contre les limites que lui imposait son propre corps, qu'il voulait mettre au service de la beauté, de l'équilibre inter-corporel ou comme il préférerait l'exprimer parfois : de la « reconquête de l'harmonie »⁸⁹¹. Avec ses élèves, à l'instar d'un chimiste, il continuait à diviser le corps

⁸⁸⁵ La translation est un déplacement d'une partie du corps par l'inclinaison de l'autre partie qui est directement connectée à cette première. Par exemple, dans la *translation du tronc par les jambes*, celles-ci inclinent vers la gauche, ou à droite, ou en avant ou en arrière, et le tronc reste vertical. Il est comme transporté par les jambes sans faire aucun mouvement ou effort.

⁸⁸⁶ Dans le *rétablissement de deux éléments*, il s'agit de l'inclinaison d'une partie du corps qui reste incliné au fur et à mesure que la partie au dessus de celle-ci et directement connectée à elle incline aussi dans la même direction jusqu'à que les deux forment encore une ligne droite dans la diagonale. C'est exactement ce qui se passe pendant la marche, quand la tibia s'incline en avant et puis la cuisse s'incline dans la même direction, en *rétablissant* la ligne droite de ces deux éléments dans l'oblique. Avant de tomber, la tibia de l'autre jambe se déplace en avant et la tibia va également s'incliner et ainsi de suite.

⁸⁸⁷ La compensation morceau par morceau est par exemple une inclinaison de la tête à droite en même temps qu'une inclinaison du cou vers la gauche avant d'incliner aussi à droite. C'est-à-dire qu'il existe une contradiction de la partie inférieure qui va à l'opposé de l'inclinaison proposée.

⁸⁸⁸ La *conversion de courbe*, est un changement d'inclinaison du tronc qui se fait en articulant chaque partie. Cela peut être de droite à gauche, de gauche à droite, de l'avant en arrière, ou de l'arrière vers avant ou en triples dessins (latéral, profondeur et rotation à la fois). Cela peut commencer par le bas – jambes, bassin, ceinture, poitrine, cou et tête - ; ou par le haut – tête, cou, poitrine, ceinture, bassin et jambes.

⁸⁸⁹ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 67.

⁸⁹⁰ *Idem.*

⁸⁹¹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, p. 110.

humain et à le recomposer à son gré. Et à la manière d'un mathématicien, il suivait les lignes dans l'espace et étudiait la géométrie mobile. Comme un physicien, il définissait les principes du *dynamo-rythme*⁸⁹², à savoir les différentes qualités du mouvement corporel trouvées dans les infinies combinaisons de vitesse, force, et dessin réalisées par les différentes parties du corps. Par le biais de cette étude approfondie de toutes les possibilités qu'offre le corps, l'acteur/mime arrive à trouver l'harmonie qui est absente chez l'homme ordinaire et, selon Decroux, c'est à travers cette expérience que le spectateur peut voir et reconnaître la grandeur de l'homme⁸⁹³.

Decroux était loin de mener une quête spirituelle. Il se disait lui-même *spiritualiste-matérialiste*, « c'est-à-dire que le spirituel s'impos[ait] à [lui] quand il donn[ait] forme au matériel »⁸⁹⁴. Il disait qu'au-dessus de tout il y a le *sens politique*. Il exprimait par-là « le souci de la justice et du bonheur et non l'adhésion à un parti politique »⁸⁹⁵. C'est dans cette perspective qu'il s'identifiait avec le personnage mythologique de *Prométhée* dans la mesure où celui-ci s'était rebellé contre le pouvoir de *Zeus* en dérobant le feu pour le donner aux hommes. De la même façon, Decroux s'est rebellé contre le théâtre tel qu'il était pratiqué à son époque – la littérature, les costumes, les décors et la musique y étaient prédominants, laissant très peu de place aux acteurs. Poussant plus avant la comparaison, Decroux s'identifiait à Prométhée et voyait dans sa condamnation à rester enchaîné, attaché à un rocher, souffrant le supplice – renouvelé chaque jour – d'un aigle qui lui dévorait le foie, une sorte de parallèle avec sa propre condamnation, qui consistait à travailler avec ce qui lui restait, c'est-à-dire avec son propre corps, dans lequel il trouvait toutes sortes de limites. Aussi, tout comme *Prométhée* qui secourait l'humanité avec passion en lui donnant le feu, Decroux dépensait toute son énergie, toutes ses passions politiques, mélanges de rigueur, d'idéalisme et de réalisme, à la construction d'une forme artistique. Comme *Prométhée*, il était considéré par certains de ses contemporains comme un visionnaire avec un fort pouvoir de persuasion. « Nous ne savons rien » disait-il « et

⁸⁹² *Dynamo-rythme* est un terme créé par Decroux pour désigner les multiples combinaisons de vitesse, force et dessin des mouvements corporels. Le *dynamo-rythme* sera étudié ultérieurement dans le chapitre 3 - 3.2.3. *L'Organicité de l'artificialité – la vie toujours renouvelée*.

⁸⁹³ En voyant le plaisir que l'homme sans harmonie éprouve à voir sur scène l'harmonie qui lui manque, je dirais comme Pascal : « L'homme se souvient de sa grandeur perdue. » Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁹⁴ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 57. « Et puis, il y a ma nature. Je suis ce que vous pouvez appeler un spiritualiste-matérialiste. C'est-à-dire que le spirituel s'impose à moi quand il donne forme au matériel ».

⁸⁹⁵ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 87.

nous allons apprendre ensemble une technique »⁸⁹⁶. Et ses élèves *militants* le suivaient.

Ce regard sur le mythe de *Prométhée* nous renvoie au travail de Delsarte ainsi qu'à celui de Gurdjieff. Leur réflexion sur les conditions de l'existence humaine nous appelle à un état de conscience plus élevé, où nous devons découvrir en nous-mêmes des possibilités d'évolution pour pouvoir par la suite aider les autres à évoluer.

A travers le prisme du mythe de Prométhée, nous pouvons considérer que le *feu* représente la puissance technique et la raison pour l'homme. Le *don* qui lui en est fait par *Prométhée* lui redonne de l'espoir. Suivant l'image du feu dont Prométhée fait le cadeau aux hommes, Decroux insistait sur l'idée qu'il y existe une lumière dans l'homme ; non pas une lumière *divine*, mais une lumière qui provient de son travail quotidien :

[Un travail qu'il] « *faut faire tous les jours, [qu'il] faut commencer là où on l'a fini. On n'a pas de chemin de traverse. Le travail ressemble un petit peu à de l'arithmétique, [il ne] faut pas espérer comprendre en commençant par la fin ou par le milieu; tout s'enchaîne, sans gloire[...] et il faut tout de même qu'il y ait une lumière quelque part ; une lumière dans l'homme pour le faire agir avec tant de persistance, d'insistance dans la pénombre.*⁸⁹⁷ »

Dans cette déclaration, Decroux se rapproche de l'attitude qui prévaut dans la culture orientale. Dans cette dernière, le dévouement et l'espérance ont des rôles importants pour que la personne qui s'est lancée dans une voie artistique continue à suivre sa route alors même qu'elle n'en voit pas la fin. Une route qui mène l'acteur à atteindre un travail d'une qualité telle qu'il soit digne d'être montré. Cette persévérance et cet effort est également indispensable à l'acteur grotowskien dont le sacrifice va le mener à ce que Grotowski appelle une *sainteté laïque*⁸⁹⁸. Ce terme correspond à cet état où l'acteur parvient après un travail qui s'étalera dans le temps, à se débarrasser de toutes sortes d'ambitions ou d'espoir de récompenses, ou de flatteries pouvant lui être adressées à la suite de ses présentations au cours desquelles il aurait utilisé des *trucs* derrière lesquels, conscient ou inconsciemment, il se serait caché.

Bien que la citation qui suit ait été écrite par Grotowski, nous pourrions facilement

⁸⁹⁶ Étienne Decroux, Entretien, Londres, *op. cit.*, 1978.

⁸⁹⁷ *Idem.*

⁸⁹⁸ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 32.

imaginer Decroux ou Gurdjieff la prononçant à leurs élèves :

« Lorsque je dis 'dépassez-vous vous-même', je demande l'impossible'. Parfois on est obligé de ne pas s'arrêter malgré la fatigue et de faire des choses que nous savons très bien ne pas pouvoir faire. Cela signifie qu'on est aussi obligé d'être courageux. A quoi cela mène-t-il ? Il y a certains points de fatigue qui brisent le contrôle de l'esprit, un contrôle qui nous bloque. Quand nous trouvons le courage de faire des choses qui sont 'impossibles', nous découvrons que notre corps ne nous bloque pas. Nous faisons l'impossible' et la division à l'intérieur de nous entre la conception et la capacité du corps disparaît. Cette attitude, cette détermination est un entraînement pour aller au-delà de nos limites. Il n'y a pas de limite dans notre nature, il y a celle de notre confort.⁸⁹⁹ »

L'acteur oriental n'a pas à s'adapter ou à se plier à une forme artistique qui lui serait étrangère et dans laquelle il devrait suivre son maître intégralement, puisque dès son plus jeune âge, il se donne entièrement à sa formation et il imite son maître dans une forme artistique qui sera la sienne pour le restant de sa vie. De manière opposée, l'acteur occidental commence sa formation théâtrale quand il est déjà adulte ou presque, quand son corps et son esprit sont formés par la culture ambiante, en l'occurrence, la culture occidentale. Dans cette dernière, le culte de la personnalité et de la réussite sont susceptibles d'être à l'origine de plusieurs points de résistance à un apprentissage profond au niveau corporel, mental et même émotionnel.

Cependant, ce constat ne doit pas être érigé en règle absolue. En effet, certains acteurs occidentaux suivent une aspiration toute autre et semblent être davantage être guidés par leurs cœurs que par leurs désirs de reconnaissance professionnelle. Ces acteurs cherchent à travailler avec quelqu'un qui soit capable de les guider et avec qui ils auront la possibilité de se donner avec confiance et foi, comme l'acteur oriental se donne à son maître. Cela a été le cas de James MacKaye avec François Delsarte ou de Ryszard Cieslak avec Grotowski, dont les relations maître/disciple dépassèrent le cadre auquel est parfois cantonné le passage de l'instruction, (dans un sens qui va du maître au disciple) pour atteindre une sorte d'aller/retour, c'est-à-dire que le disciple renvoie au maître non seulement la confirmation de son enseignement, mais aussi la révélation de choses que celui-ci n'aurait pas vues seul.

Selon Peter Brook certains acteurs, en plus du talent, ont une prédisposition, ou une ouverture qui leur permet d'avoir accès à « un autre niveau de compréhension, qui n'est

⁸⁹⁹ *Idem*, p. 205.

accessible que par le travail personnel avec un maître » et cela n'est possible que s'ils font preuve d'une grande capacité à aimer. Selon lui, pour qu'un acteur puisse travailler avec Grotowski, il fallait qu'il soit animé de la nécessité fondamentale « d'évoluer intérieurement »⁹⁰⁰.

Certains acteurs qui ont travaillé avec Decroux gardent le sentiment d'avoir vécu un événement spécial auprès de lui, d'avoir reçu un enseignement qui englobe non seulement une technique mais également une éthique. Comme l'observe Eugenio Barba, c'est à travers son enseignement technique et matériel que Decroux distillait sa compréhension philosophique et même métaphysique de la vie : « Decroux avait une manière très particulière de parler en cachette: la technique était l'éthique et vice versa.⁹⁰¹ » Barba, après avoir travaillé avec certains élèves de Decroux, avait entendu dire qu'à travers le mime corporel, celui-ci apprenait à ses élèves, à « prendre position, non seulement sur le plancher, mais vis-à-vis de la vie »⁹⁰². Cette manière d'appréhender leur art les a profondément marqués.

« Les élèves de Decroux que j'ai rencontré ici et là de par le monde, à différents moments (de 1966 à aujourd'hui) ont tous la caractéristique d'être les enfants d'un roi ignoré. Certains, princes reconnus et orgueilleux. Ceux-là, enfants bâtards et secrètement aimés. Ceux-ci, enfants répudiés et rebelles, ou qui se sentent comme tels, attendant le moment du retour. Et ces autres encore, qui ont prodigué un savoir que Decroux n'aurait jamais voulu corrompre avec la nécessité de la divulgation. Mais tous, fils de roi. Ce roi, je le répète, était un anarchiste fils d'anarchiste.⁹⁰³ »

Bien que Decroux ait beaucoup influencé ses élèves, chacun d'entre eux avait un bagage et une culture qui lui était propre. Après avoir terminé leurs études dans son école, tous ont suivi un chemin singulier en allant à la recherche de leur identité artistique personnelle. Certains ont orienté leurs travaux vers la création artistique, d'autres ont bifurqué vers des professions différentes, d'autres enfin ont allié création artistique et travail d'enseignement, de façon permanente ou sporadique. Plusieurs témoignages des anciens élèves de Decroux font état de la question de l'éthique. Or, l'importance que lui a accordée Decroux dans son travail et celle que lui ont accordé ses élèves par la suite laisse penser qu'elle imprègne fortement le travail des *continueurs* du *Grand Projet*. Peut-être

⁹⁰⁰ Peter Brook, *Avec Grotowski*, op. cit., p. 49-50.

⁹⁰¹ Eugenio Barba, in Patrick Pezin Éd., op. cit., p. 19.

⁹⁰² *Idem*.

⁹⁰³ *Idem*, p. 20.

la poétique de Decroux n'est-elle pas dogmatique, comme certains le pensent, mais essentiellement éthique. Decroux dit à ce sujet :

« Si le mime résout ces problèmes, son mérite sera grand. S'il ne les résout point, un mérite lui demeure : celui d'être un exemple sur le plan de l'éthique. Le mime fait ce qu'il pense ; il ne le fait pas faire. [...] Dans ce monde, les uns pensent sans faire et les autres font sans penser, ceux-là prescrivent et ceux-ci exécutent. Cela explique bien des choses. La pratique du mime exalte le sens de la responsabilité. Faire soi-même ce que l'on prescrit.⁹⁰⁴ »

Divers types de spectacles, où le travail corporel de l'acteur est fondamental, ont été créés et continuent d'être créés. Plusieurs des acteurs, danseurs et *performers* qui les ont créés ont travaillé soit avec Decroux lui-même, soit avec certains de ses anciens élèves influencés par la technique du mime corporel. Toutefois, on peine souvent à déceler l'influence de la poétique de Decroux dans ces créations. Comment savoir si ces artistes ont embrassé non seulement la technique decrousienne, mais aussi l'éthique et la poétique dans laquelle elle s'ancre ? Comment savoir si ces artistes ne se sont pas bornés à une simple appropriation d'éléments de la technique en la vidant de son essence.

A titre d'illustration, deux exercices permettent d'identifier clairement des éléments de la technique créée par Decroux. Ces exercices ont été postérieurement utilisés dans des contextes très différents :

- *le tirer à la corde* créé par Decroux comme une étude sur le contrepois est peut-être devenu l'image la plus connue liée au mime, à partir du moment où Marcel Marceau – ancien élève de Decroux – l'a utilisée dans ses numéros de pantomime. Or Decroux n'aimait pas la pantomime, car elle utilise fondamentalement les mains et le visage pour raconter des histoires. Selon lui, le mime corporel ne devait pas raconter des histoires mais, à travers des actions concrètes ou abstraites, laisser le public créer ses propres histoires par projection ou analogie. Malheureusement pour Decroux, le *tirer à la corde* est devenu le *symbole* même du mime, tout comme *les mains qui touchent le verre*.

- la *marche sur place*, créée par Decroux et Jean-Louis Barrault au début de ses

⁹⁰⁴ Étienne Decroux, « Présence en corps », *Revue d'Esthétique*, Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, t. 13, f. 1, janvier-mars, 1960, p. 15.

recherches – 1930/32 – est elle aussi devenue connue à partir du film *Les Enfants du paradis*⁹⁰⁵, il se dit que cette marche glissante s'est répandue postérieurement dans les performances de Cab Calloway et James Brown⁹⁰⁶, pour finalement être reprise par Michael Jackson dans son *moon's walk*.

Malgré l'effort déployé par Decroux pour transmettre à ses élèves davantage qu'une technique corporelle, (même si elle est impeccable en soi) certains de ses élèves se sont contentés d'apprendre une technique corporelle pour l'utiliser immédiatement et la mettre au service de leur créativité. Est-il besoin de rappeler qu'en Occident la plus part des artistes cherchent à être expressifs, comme l'a souligné Grotowski. Mais Decroux, tout comme Grotowski, rejoignent le Maître japonais Musashi Miyamoto qui nous a légué ces mots : « Assure le fond et fais ce que tu veux »⁹⁰⁷, or l'idée du fond rappelle le long travail nécessaire pour bâtir *ce fond*, pour devenir maître de soi-même. Cet empressement à s'exprimer, à s'appropriier les choses souvent de façon partielle, est certainement caractéristique de l'homme occidental et entre en résonance avec la vision de Gurdjieff. Michel Random⁹⁰⁸, nous rappelle que ce dernier dédaignait l'ambition de l'homme occidental de tout comprendre à travers une seule voie, celle de l'intellect, même s'il pouvait le faire de façon brillante. Pour Gurdjieff, l'homme occidental souffrait d'une hypertrophie qui « l'empêche d'être tout simplement capable d'écoute ». Selon Random, « Gurdjieff prend à contre-pied l'intelligentzia occidentale, avide d'idées nouvelles ou de recueillir, comme il dit, 'les miettes du festin', c'est-à-dire de s'empressement d'utiliser les idées avant d'en avoir compris le fond.⁹⁰⁹ »

⁹⁰⁵ *Les Enfants du paradis*, film français réalisé par Marcel Carné d'après un scénario de Jacques Prévert, sorti en France en 1945. Jean-Louis Barrault a joué le rôle du mime Baptiste Deburau et, Étienne Decroux, le rôle du père de Baptiste, Anselme Deburau. Sorti aux États-Unis titré *Children of Paradise*, en 1946.

⁹⁰⁶ Cab Calloway et James Brown, deux musiciens, chanteurs, auteur-compositeurs, danseurs et producteurs américains qui ont influencé Michael Jackson et Prince dans leurs performances.

⁹⁰⁷ Musashi Miyamoto, *Le Traité des cinq roues*, introd., trad. intégrale et épilogue par M. et Me. Shibata, Paris, Albin Michel, 1996, p. 35.

⁹⁰⁸ Michel Random (1933-2008), écrivain, critique d'art, journaliste, cinéaste, photographe et conférencier français.

⁹⁰⁹ Michel Random, « Les hommes du blâme et la quatrième voie », in Bruno de Panafieu Éd., *Georges Ivanovitch Gurdjieff, op. cit.*, p. 172 – 173.

c – La Prédominance des codes et des positions

• Les Codes

Dans les traditions du théâtre oriental, l'existence de codes propres à chaque forme théâtrale est une constante ; ils font non seulement la spécificité de la forme à laquelle ils se rattachent, mais ils remplissent également d'autres fonctions. En effet, ils sont nécessaires dans un but pédagogique, c'est-à-dire pour permettre la transmission d'une technique rigoureuse, mais ils le sont également pour les représentations théâtrales proprement dites. Dans ces dernières, les conventions remontent à des traditions tellement anciennes que le public doit appartenir à la même culture que l'œuvre qui se joue pour les reconnaître et comprendre ce qui se joue. Si tel n'est pas le cas, il doit au moins être initié à cette culture. Ainsi, une façon de bouger l'éventail dans l'Opéra chinois ; une position de la tête et des yeux dans le Kutiyattam ; ou un arrêt spécifique dans le déplacement de l'acteur du Nô, transmettent au spectateur une signification consubstantielle au geste qui lui permettra de suivre l'histoire racontée dans le spectacle. Grâce au raffinement de ces formes et à la force de leurs symboles, le public étranger à la culture de l'œuvre en question peut néanmoins assister à des représentations de cette tradition et éprouver le plaisir que peuvent procurer des expériences esthétiques, même s'il ne comprend pas le sens littéral des histoires.

Effectivement, dans les formes de théâtre traditionnel asiatique l'emploi des codes est permanent. Dans l'Opéra chinois par exemple, on les distingue clairement, soit dans les (arché)types de personnages, soit dans le chant, soit dans la parole, soit dans les costumes soit même dans le maquillage⁹¹⁰.

Le Kutiyattam, la forme la plus ancienne de théâtre traditionnel indien, utilise non seulement les costumes et le maquillage pour transformer les acteurs et leur donner l'impression d'être beaucoup plus grands qu'ils ne sont ordinairement, mais elle utilise également les *Mudrā-s*⁹¹¹. Les *Mudrā-s*, sortes de signes donnant lieu à une

⁹¹⁰ Wang An-ts'i, *Chine, l'Opéra*, Paris, Ed. Philippe Picquier, 1991, p. 56.

⁹¹¹ *Mudrā* c'est un mot sanskrit, il a la double signification de « signe » ou « sceau ». L'origine des *mudrā-s* est très ancienne et se rattache à la culture védique. Le *Veda*, en sanskrit « vision » ou « connaissance » est un ensemble de textes qui auraient été transmis oralement de brahmane à brahmane au sein du védisme, du brahmanisme, et de l'hindouisme jusqu'à nos jours sur une période indéterminée. Les premiers textes de la tradition védique sont composés à partir du XVe siècle av. J.-C. Le cinquième *Veda* est le *Nāṭya-shāstra* - le traité encyclopédique de base de la danse et du théâtre indien, composé par Muni Bharata vers 400 avant J.-

impressionnante exécution de changements de position des doigts, des mains et même des bras de façon très dynamique, fonctionne de manière rigoureusement codifiée et symbolique pour raconter des histoires et pour exprimer directement les *bhāva-s*⁹¹², (émotions) aux spectateurs. Il est possible que la puissance des *Mudrā-s* soit due à son origine ritualiste. Dans les anciens rituels tantriques *Vadaya Tantra*, les cinq doigts de chaque main étaient considérés comme les *Pancha Bhuta-s* (cinq éléments) : Akāsa (espace), Vāyu (l'air), Agni (feu), Salila (eau), Paṭhavī (terre). La manière qu'avaient les doigts de se toucher entre eux en des endroits spécifiques évoquait alors des états physiques et mentaux et permettait au croyant de parvenir à la concentration et pouvait lui conférer certains pouvoirs particuliers pourvu qu'il exécute cette pratique en chantant des *Mantrā-s*. Cependant, selon le Maître de Kutiyattam, Venu G., le concept de *Mudrā* est différent dans les formes des arts performatives, où les images créées par les *Mudrā-s*, existent précisément pour communiquer directement avec le public. Même si dans les arts performatifs, cette dimension rituelle des *Mudrā-s* n'apparaît plus, Venu G. nous rappelle que le mot *Mudrā* a comme racine 'Mud' qui signifie *réjouir*, et 'rā' *donner* : « Par conséquent, le *Mudrā* est appelé ainsi car il procure du plaisir aux dieux, et fait fondre de compassion leur esprit en faveur du fidèle.⁹¹³ »

Selon Eugenio Barba, même si les *Mudrā-s* sont utilisés par les acteurs/danseurs indiens dans le but de « souligner ou traduire les mots du texte ou pour y ajouter des détails descriptifs », le résultat visuel qui en découle et la crédibilité qu'elle leur confère vis-à-vis du public sont surprenants. Et Barba souligne le pouvoir d'association qu'elles ont : « Malgré l'artificialité 'stylisée' de la gestuelle, le spectateur perçoit une cohérence équivalente, encore que différente, à celle qui se manifeste dans la vie quotidienne.⁹¹⁴ »

C. Louis Frédéric, *Dictionnaire de la civilisation indienne*, Robert Laffont, 1987

Mudrā cf. Dictionnaire Sanskrit-Français, page Web <http://sanskrit.inria.fr> : *mudrā* f. sceau, (bague portant un) cachet ; tampon, forme à imprimer - pièce de monnaie, médaille ; timbre ; papier timbré, passeport - attitude corporelle, position symbolique des mains, geste iconographique canonique - bd. gestes commémoratifs d'événements de la vie du Buddha ; cf. *abhaya*, *añjali*, *dharmacakra*, *dhyāna*, *bhumisparsa*, *varada*, *vitarka* - phil. [tantr.] imposition rituelle des doigts à fins magiques | v.[11] pr. (*mudrayati*) abs. (*mudrayitvā*) pp. (*mudrita*) mettre un sceau ; imprimer. On voit les *Mudrā-s* également dans les représentations artistiques d'une personne ou divinité dans la peinture ou sculpture.

⁹¹² *Bhāva* en sanskrit : « émotions ; qualité du sentiment exprimé par l'artiste ; l'expression du sentiment ; et ressenti par le spectateur de l'œuvre artistique. Dictionnaire Sanskrit-Français, page Web <http://sanskrit.inria.fr>

⁹¹³ Gopalan Nair Venu, *Ramayana Samksepanam, An Attaprakaram (Acting Manual) for Depicting, The Story of Ramayana through Mudra-s in Kutiyattam Theatre*, Natana Kairali, Kerala, (Inde), 2013, p. 47-48.

⁹¹⁴ Eugenio Barba, *Le Canoë de papier, op. cit.*, p. 53-54.

Dans le théâtre Nô, les codes sont aussi multiples. Ils couvrent la gestualité de l'acteur le rythme de ses mouvements, ou même sa position sur le plateau :

« Le rythme et la vitesse d'ouverture du rideau donne au public des indications sur l'ambiance de la scène. La longueur du hashigakari (passerelle étroite à gauche de la scène) impose des entrées spectaculaires. Le long de cette passerelle sont trois petits pins, ceux-ci définissent des zones où l'acteur peut faire une pause pour dire quelques mots, avant son arrivée sur scène. Selon l'endroit codifié où l'acteur s'est arrêté, le public comprend le type de rôle qu'il interprète. Selon aussi que le personnage marche sur la passerelle plus près ou plus éloigné du public, ce dernier peut deviner le degré d'humanité du rôle.⁹¹⁵ »

Nous savons que dans le spectacle de Nô l'acte qui se joue sur scène n'est pas un acte qui a lieu au présent, c'est un événement accompli dans un passé parfois très lointain. Les personnages, entre héros et démons viennent pour danser et chanter leurs histoires. Même le public japonais est incapable de comprendre le texte qui est chanté dans le spectacle, car il est chanté en langue japonaise ancienne, et il dispose toujours d'un libretto comportant une traduction au cas où il voudrait savoir précisément ce qui est dit. Cependant, ce n'est pas la compréhension littéraire, ou même l'action, toujours partie très importante dans une pièce de théâtre occidental, que les spectateurs du théâtre Nô recherchent. C'est justement cet ensemble de symboles qui transcendent l'acte de raconter ou de représenter une histoire que les spectateurs viennent voir. C'est cet espace-temps onirique, bien que rempli de présences physiques et au cœur duquel un simple geste, comme lever un bras, a été tellement épuré qu'il arrive à l'essentiel et devient extraordinaire.

« Le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique, il faut le dire⁹¹⁶ » affirmait Artaud, après s'être convaincu que le langage théâtral assujéti au texte est renfermé sur soi et ne sert qu'à résoudre des conflits « sociaux ou psychologiques », tandis que le but du théâtre serait d'avoir un langage théâtral pur, un langage concret et matériel capable non de « préciser des pensées, mais [de] faire penser, [et d']entraîner l'esprit à prendre des attitudes profondes et efficaces de son point de vue à lui.⁹¹⁷ » Ces mots d'Artaud sont en très forte résonance avec ce que Meyerhold développait

⁹¹⁵ Armen Godel, *Le Maître de Nô*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 89.

⁹¹⁶ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 109.

⁹¹⁷ *Idem*, 106-107.

dans son théâtre. Pour ce dernier, l'acteur devait avoir conscience du fait que son corps fait partie de la plasticité scénique et constitue donc un moyen de créer des symboles. « Puisque l'art de l'acteur est l'art des formes plastiques dans l'espace, il doit étudier les mécaniques de son corps.⁹¹⁸ »

Nous savons bien que c'est après avoir vu une présentation de théâtre/danse balinaise à Paris, qu'Artaud a été plus que jamais convaincu de l'impuissance du langage parlé à servir le théâtre contemporain européen. Pour lui, ce spectacle balinaise était un ensemble « merveilleux composé d'images scéniques pures » dont les costumes, les sons, les mouvements, bref tout avait été composé comme « de véritables hiéroglyphes qui vivent et se meuvent.⁹¹⁹ » Selon Artaud, l'efficacité de ce langage et la force poétique qui en résulte sont dues au fait qu'il est concret, c'est-à-dire qu'il véhicule une présence dynamique sur la scène qui produit et change objectivement les corps, les sons et leurs significations. En d'autres mots, un son équivaut à un geste « et au lieu de servir de décor, d'accompagnement à une pensée, la fait évoluer, la dirige, la détruit, ou la change définitivement.⁹²⁰ »

Selon Artaud il fallait trouver ce langage nouveau et propre au théâtre occidental à travers les lois du symbolisme et des analogies comparables aux idéogrammes de la Chine et aux vieux hiéroglyphes égyptiens, en apprenant à « enserrer et à utiliser l'étendue » pour que le théâtre redevienne « une opération authentique vivante », afin de sauvegarder « cette sorte de palpitation émotive sans laquelle l'art est gratuit⁹²¹ ». Mais, si Artaud énonce clairement la nécessité d'une rigueur technique, souhaitait-il pour autant une codification du jeu scénique comme celles propres au théâtre oriental ? La question reste ouverte et nous pourrions répondre à la fois oui et non.

Les paradoxes manifestes d'Artaud ont créé beaucoup de controverses. Oui, Artaud souhaitait un théâtre autonome et unifié, dans lequel le corps, la voix et l'affectivité de l'acteur seraient « un » ; dans lequel la voix et le corps seraient capables de réaliser des symboles vocaux et corporels à travers des signes articulés, et dont l'acte magique, invisible, se manifesterait concrètement, par le corps. Non, il ne voulait pas d'un système

⁹¹⁸ Vsevolod Meyerhold, *Meyerhold on Theatre*, op. cit., p. 199.

⁹¹⁹ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 92-93.

⁹²⁰ *Idem*, p. 58.

⁹²¹ *Ibid.*, p.172.

de règles fermé. Nous pouvons affirmer ceci grâce à la préface de son œuvre *Le Théâtre et son double* : « Et la fixation du théâtre dans un langage : paroles écrites, musique, lumières, bruits, indique à bref délai sa perte, le choix d'un langage prouvant le goût que l'on a pour les facilités de ce langage ; et le dessèchement du langage accompagne sa limitation.⁹²² »

Cette problématique révèle la nécessité pour le théâtre de se doter d'un langage propre qui dépasse le langage des mots, d'un langage gestuel non illustratif mais chargé d'un pouvoir poétique, qui évolue et qui puisse être transmis. Or bien que ce langage soit nécessaire, le danger d'établir un système sémiologique qui est mort à partir du moment où il est fixé, est toujours présent. Selon Patrice Pavis, ce double mouvement « de recherche et de refus d'un langage spécifiquement théâtral » est d'une manifestation typiquement artaudienne que l'on retrouve surtout dans l'avant-garde théâtrale des années 70 et 80, d'une part « poussée par la volonté de trouver ses propres unités sans pour autant tomber dans la codification du langage⁹²³ ». Dans ce contexte, quel peut avoir été le rôle du mime corporel développé par Decroux ?

Etienne Decroux était contemporain à Artaud, ils avaient travaillé ensemble chez Dullin. Au début des années 1930 la France commençait à accueillir des spectacles venus d'Asie comme le Kabuki, le théâtre/danse balinaï et les danses cambodgiennes. Ce souffle de rigueur, de beauté et d'excentrisme plastique et sonore a été reçu différemment par chacun selon leur sensibilité. Pour Artaud la vue de ces spectacles a eu l'effet d'une révélation. Il a alors eu la vision et travaillé sur l'écriture d'un nouveau théâtre avec passion. Il n'a toutefois pas mené des recherches dans la pratique, car son talent n'était pas principalement corporel, mais plutôt intellectuel. En ce qui concerne Decroux, nous n'avons pas la trace de manifestations orales ou écrites en réaction à ces formes asiatiques. Il est cependant probable que ces interventions artistiques lui aient donné la confirmation qu'il devait continuer son travail de recherche et qu'il était sur la bonne voie en construisant son *Grand Projet*. Il avait sans doute conscience que pour bâtir ce projet et avoir l'assurance d'arriver un jour quelque part en se fondant sur ses propres investigations corporelles, il lui faudrait travailler tous les jours avec son corps, sans gloire mais avec une

⁹²² *Ibid.*, p. 18-19. Cité également par Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p. 159.

⁹²³ Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*, op. cit., p. 197.

foi immense. Son œuvre *Paroles sur le mime*, publié en 1963, n'est pas un manuel pour la pratique du mime, mais un texte poétique qui peut être difficile à comprendre par un esprit rationnel, mais qui est très éclairant et inspirant pour ceux qui se trouvent sur la même voie.

Il est important de remarquer que Decroux et Artaud étaient deux visionnaires qui avançaient dans une même direction, mais par des voies différentes. Contrairement à Dullin et à Copeau, ils avaient tous deux la certitude que le texte et le jeu réaliste devaient être bannis du théâtre pour que celui-ci trouve son langage propre et soit véritablement un Art. Ils savaient que le corps de l'acteur n'avait pas encore été exploré dans cette optique et il ne faisait aucun doute pour Artaud comme pour Decroux que le langage théâtral et sa dimension artistique résidaient dans le corps. C'est là tout l'inverse de Craig, qui ne pensait pas que le corps humain puisse devenir une œuvre d'art. Artaud avait un esprit ouvert et la capacité d'emmener sa réflexion au-delà des limites de la compréhension purement rationnelle. Pour Grotowski, Artaud a ouvert un champ de possibilité mais il « n'a laissé derrière lui aucune route concrète, il n'a indiqué aucune méthode. Il a laissé des visions, des métaphores.⁹²⁴ » Parce qu'il exprimait tout le pouvoir de son talent dans sa poésie, dans ses métaphores, dans ses symboles. En revanche, Decroux avait un corps doué, sans limites et un esprit clair et méthodique. Il cherchait la métaphore dans le corps, pour réaliser ce qu'il appelait la *métaphore à l'inverse*, à savoir que d'abord le « mime fait la chose, et le spectateur en voyant la chose matérielle pense à son analogie avec le spirituel »⁹²⁵. Ces deux voies parallèles, celle de l'esprit et celle du corps, avançaient en syntonie dans la même direction.

Les signes et les symboles

Craig déclarait que l'acteur idéal « forgerait certains symboles qui, sans mettre sous nos yeux les passions nues, nous les feraient cependant comprendre clairement.⁹²⁶ » A son tour, Decroux se demande dans *Paroles sur le mime* : « Tout art n'a-t-il pas ses symboles?⁹²⁷ » Ce sont également les symboles que Meyerhold cherchait, lui qui avait déjà son regard tourné à la fois vers l'Occident et vers l'Orient (Opéra de Pékin, Nô et

⁹²⁴ Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 88.

⁹²⁵ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., op. cit., p. 105.

⁹²⁶ E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, op. cit., p. 47.

⁹²⁷ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 153.

Kabuki)⁹²⁸, pour faire en sorte que le public ait une participation active dans ses spectacles. Il l'invitait à réveiller son imagination à travers des images créées par les corps des acteurs mais aussi par la mise en scène d'un *théâtre théâtral*. Il entendait par là que l'espace théâtral devait être construit à partir d'une convention dans laquelle l'artificiel devait être présent à la fois dans le corps de l'acteur, (qui devrait être *construit* par la biomécanique), et dans l'espace plastique et sonore qui serait façonné loin de tout illusionnisme réaliste.⁹²⁹

Mais Decroux comme Grotowski ont tous deux choisi le corps de l'acteur comme matière première pour trouver des signes et créer des symboles. Decroux a même retiré ses vêtements et ceux des acteurs, les laissant presque nus, avec juste un slip, sur une scène elle aussi dépouillée de tous objets. Il fit ces expériences dans les années 1930 : « Il suffit dans un cadre nu, vide de parole, vide de musique, d'être nu soi-même pour que style et symbole deviennent obligatoires : eux seuls habillent.⁹³⁰ »

Chez Decroux, comme dans les diverses formes de théâtre asiatique, les corps ordinaires et quotidiens des élèves devaient rester à l'extérieur du studio de travail. À l'intérieur et pendant tout le cours, les élèves devaient garder une attitude physique et mentale très aiguisée pour faire en sorte que leur corps puisse devenir artistique.

Dans le théâtre oriental, la codification est présente tant au stade de la transmission du maître à son élève qu'à celui de la représentation artistique finale. Comme nous l'avons vu plus haut, cette technicité permet autant la transmission qu'elle la rend nécessaire. Le mime corporel est lui aussi structuré autour de conventions techniques très élaborées qui ont été mises en forme dans une méthode pédagogique en vue de sa transmission. En revanche, il n'existe pas de codes réservés à la création artistique dans le système decrousien. En effet, lorsqu'il se lance dans une création artistique, ou lors de représentations l'acteur/mime ne cherche pas ses mouvements dans les catégories techniques qui ont servi à son apprentissage. Cela s'explique par le fait que ces catégories techniques ont comme but de développer les qualités corporelles à des niveaux formel et énergétique très élevés. Elles font partie du travail de l'entraînement de l'acteur, ou bien du travail *pré-expressif* défini par Eugenio Barba comme le « travail qui concerne sa 'présence' (son bios, son énergie scénique) et qui précède – logiquement sinon chronologiquement – la

⁹²⁸ Beatrice Piccon-Vallin, *Vsevolod Meyerhold, op. cit.*, p. 7.

⁹²⁹ Vsevolod Meyerhold, *Meyerhold on theater, op. cit.*, p. 199.

⁹³⁰ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 23.

composition artistique proprement dite.⁹³¹ » C'est évidemment après beaucoup de travail que les qualités du mouvement peuvent être assimilées par le corps, et seulement après ça que l'acteur/danseur/mime peut se lancer dans une création libre et personnelle. Voilà pourquoi Decroux exigeait de ses élèves un minimum de quatre à cinq ans pour pouvoir leur transmettre cette pratique et pour qu'ils puissent devenir à leur tour créateurs. Cette technique n'offre donc pas de codes à proprement parler au niveau du jeu de l'acteur, mais plutôt des outils qui amélioreront la qualité de ses mouvements et qui enrichiront son vocabulaire corporel, révélant, par conséquent la dimension poétique de chaque acteur/créateur.

C'est encore dans un but didactique que Decroux a laissé une grande liste de catégories⁹³² fondées sur les images de l'homme dans son travail, dans la société, sur les animaux, sur la nature, sur les machines. Ces images constituent des références pour la synchronisation des mouvements, c'est-à-dire pour les *rappports intracorporels*, certaines parties du corps s'accordant avec d'autres parties du corps ; et *inter-spatial*⁹³³, organisant les rapports de corps à corps, entre deux ou plusieurs acteurs/mimes et de l'acteur mime avec l'espace et les objets qu'y se trouvent. Néanmoins, les termes techniques que Decroux utilisait sont susceptibles de limiter, en les figeant, l'enseignement du mime corporel. Cela peut survenir dans la mesure où l'imaginaire débordant de Decroux, d'où découlent ces termes techniques, est susceptible d'être oublié.

Nous trouvons dans ce problème une forte résonance avec ce qui s'est passé dans l'utilisation des schémas pédagogiques de François Delsarte. Dans ce dernier cas, l'appropriation maladroite et complètement superficielle a déclenché des créations artificielles et stéréotypées des types inspirés des figures dessinées par lui. Cela a fini par causer une grande répulsion du travail de Delsarte, surtout de la part de ceux qui cherchaient évidemment non des modèles figés mais une forme de liberté, de spontanéité. Évidemment, ni Delsarte, ni Decroux n'ont créé ni structuré leurs pédagogies en vue de laisser un travail formel. Bien au contraire, ils cherchaient la *vie* capable de jaillir et d'irriguer l'intérieur du corps et ce, bien sûr, à travers une compréhension et une maîtrise du corps. L'un comme l'autre ont nécessairement fait appel à leur imaginaire, à des

⁹³¹ Eugenio Barba et Nicola Savarese, *op. cit.*, p. 42.

⁹³² Voir liste de catégorie dans les annexes.

⁹³³ Daniel Stein, « A Compass for the mind », *art. cit.*, 1993-1994, p. 99.

allégories relatives à leurs croyances et à leurs expériences pour rendre vivant et illustrer le système tel qu'on le lit. Leurs systèmes ne sont pas simplistes, ou bâtis avec des formules faciles et qui donneront des résultats évidents ou préconçus. Pour travailler sur leurs recherches il est nécessaire d'entrer dans un mode de pensée qui laisse une place prépondérante à l'écoute des sensations renvoyées par le corps ; de véritablement sentir l'espace, le mouvement, ses partenaires, soi-même, avec le corps et d'ouvrir l'esprit à l'imaginaire, et même, de l'emmener encore plus loin, vers l'inimaginable.

On peut trouver un exemple de cette intime connexion entre un imaginaire riche et le corps du mime/acteur dans le témoignage de Corinne Soum. Cette dernière fait référence à l'image de l'*antenne d'escargot*, utilisée par Decroux, pour aider l'acteur à trouver un mouvement qui consistait en une expansion, puis en un petit arrêt et ensuite en un recul d'une partie du corps ou du corps tout entier : « l'antenne d'escargot consiste à se retirer face à l'obstacle, face à une chose »⁹³⁴. Decroux utilisait de nombreuses images ou métaphores de ce type pour guider ses élèves vers des qualités de mouvement spécifiques. Or, très souvent, les images d'origine sont devenues des termes techniques. Cependant pour Soum, il ne faut pas oublier que les images poétiques de Decroux avaient toujours une raison d'être. Dans le cas de l'escargot, l'image et le mouvement sont justifiés « parce qu'il trouve que le monde est trop laid, donc il rentre dans sa coquille ». Cette indication est plus qu'une explication technique, une indication poétique et subjective, qui fait appel au ressenti de l'élève et l'amène vers une compréhension globale du mouvement, car même si : « on disait à quelqu'un, même à quelqu'un qui ne connaît pas la technique d'Étienne Decroux : 'Pense que tu es un escargot, que tu vas à la rencontre du monde et que tu te retires du monde.' Il [en découle] immédiatement une compréhension musculaire.⁹³⁵ »

Parallèlement aux images, Decroux utilisait des *figures de style* comme celles exposées plus avant dans la partie *La Recherche d'expressivité*⁹³⁶, de ce même chapitre. Or ces figures de style offraient non seulement des possibilités didactiques et une utilité dans le travail d'entraînement mais elles donnaient également des outils potentiels pour la création. Mais, cet apport à la création ne se faisait pas par le biais d'une appropriation

⁹³⁴ Corinne Soum, Entretien.

⁹³⁵ *Idem.*

⁹³⁶ 3.2.1. Le mime corporel d'Étienne Decroux et la perspective grotowskienne d'artificialité, a – La Recherche de l'expressivité, p. 255.

d'un vocabulaire figé ou par simple imitation ; mais plutôt comme une forme d'inspiration. Decroux donnait à ces figures le terme de *technique* et il les comparait à des *vers* qui pourraient être transcrits sur des petits bouts de papier et jetés d'un avion. En découvrant ces vers, qui n'étaient pas encore des poèmes, les gens qui les ramasseraient et les liraient se demanderaient possiblement: « C'est beau. Mais comment va-t-on se servir de ça? Comment va-t-on en faire un poème ? » Decroux continue :

« Les éléments techniques que vous apprenez ne sont que les vers. Alors quand vous montez une histoire pour votre compte, vous allez forcément puiser dans les souvenirs. Il y a des vers que vous prendrez, et d'autres que vous délaisserez, parce que l'histoire n'en a pas besoin. Le grand bénéfice est que souvent ce que l'on ne trouve pas en partant de l'intérieur, le vers vous l'apporte. Cette figure technique nous apporte un sentiment.⁹³⁷ »

Cette pensée sur la composition de *figures* qui seraient comme des vers qu'il faudrait combiner pour en faire un poème conforme à la sensibilité de l'acteur, se rapproche de l'idée selon laquelle le corps est un alphabet corporel capable de composer des poèmes, ou qu'il est un ensemble de notes musicales, capable de composer des partitions musicales. Cette palette expressive fonctionne donc comme des gammes, mais certainement à l'image de la musique, sans préciser la signification exacte ou fermée d'une idée ou d'une émotion à transmettre.

Enfin, Decroux avait aussi l'inquiétude de l'excès de beauté. C'est-à-dire que le corps, en exécutant ces *figures*, pouvait atteindre une perfection et une beauté excessive susceptible de déranger ceux qui la regardaient. D'autre part, cette beauté pouvait devenir un piège pour l'acteur en le faisant tomber dans une sorte de vanité. Decroux proposait donc de présenter les *figures* dans une forme qui ne soit pas *complète*, car cela pourrait déranger ceux qui la regardaient à cause de son excès. Il proposait donc de procéder d'abord à la *dilatation* des *figures*, pour mieux les étudier et trouver leurs qualités et leurs principes, et de procéder ensuite à leur *réduction*, sans pour autant perdre ce qui avait été trouvé.

« Voilà pourquoi, il faut envisager la réduction des figures. Prendre une figure d'une beauté absolue, c'est-à-dire d'une dilatation complète, pleine

⁹³⁷ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 121.

comme un œuf et garder les principes qui l'ont animée, mais en la réduisant pour qu'elle devienne plus modeste, plus discrète. Mais pour pouvoir réduire une belle figure, il faut d'abord l'avoir construite.⁹³⁸ »

Recherchant, inventant, adaptant nombre de procédés stylistiques dans son œuvre, Decroux n'était pas désireux de la figer. Au contraire, il cherchait insatiablement les procédés stylistiques lui permettant de la faire grandir et de la faire évoluer.

La figure précédente de *réduction* est liée à l'idée de *raccourci* à laquelle nous avons déjà fait référence. Il s'agit plutôt de condenser une idée pour n'en garder que l'essentiel. Il est très probable que Decroux ait également utilisé le principe de l'*ellipse* à savoir un « procédé de discours consistant à ne pas exprimer un ou plusieurs mots que l'esprit doit suppléer »⁹³⁹ utilisé en rhétorique. C'est-à-dire que de la même manière que dans un texte, où la condensation se fait en supprimant certains mots, surtout des verbes du discours pour donner la possibilité à l'esprit du lecteur (ou de l'auditeur) de devenir actif par son imagination ; dans les actions corporelles, en ne réalisant pas toutes les actions, l'acteur pourra ouvrir cet espace créatif dans le spectateur pour que lui-même puisse construire ses propres associations.

Decroux a été frappé par le pouvoir du raccourci à l'occasion des improvisations qui présentaient les élèves de l'école du Vieux Colombier, quand lui-même y était élève. Plus tard, il écrivit à ce propos dans son œuvre *Paroles sur le mime* : « Le développée de l'action était assez savant pour qu'on fit tenir plusieurs heures en quelques secondes et plusieurs lieux: en un seul.⁹⁴⁰ »

Cette même notion d'« ellipse » est également présente chez Delarte. Selon Alain Porte, « Delsarte ne pouvait qu'être séduit par le principe d'une dilution inversement proportionnelle à l'ampleur de l'effet, lui qui regardait « l'ellipse » (un geste résumant un monde) comme le parangon d'une expression juste.⁹⁴¹ » Le corps delsartien est un corps, physique, vocal, émotionnel, sensuel, intuitif, spirituel avec des possibilités d'expression infinies grâce aux incalculables combinaisons ternaires. Il est impossible, dans la pratique, de figer ces combinaisons dans des formules. L'acteur delsartien ne dirait pas un texte ou

⁹³⁸ *Idem*, p. 122.

⁹³⁹ Dictionnaire : *Le Grand Robert de la langue française*, disponible sur : <http://www.lerobert.com/espace-numerique/pro/le-grand-robert-de-la-langue-francaise.html>

⁹⁴⁰ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 28.

⁹⁴¹ Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, *op. cit.*, p. 86.

ne réaliserait pas une action à partir des codifications préétablies. Mais, il ne se limiterait pas non plus à suivre simplement les indications de l'auteur du texte.

Artaud voyait l'émergence du théâtre contemporain dans cette possibilité de se démarquer d'un théâtre de la parole à travers la recherche d'un langage physique « ce langage matériel et solide » qui s'adresse d'abord aux sens, à l'inverse des mots qui ne s'adressent qu'à l'esprit. Sans pour autant vouloir éliminer les mots, il souhaitait leur donner un sens qui aille au-delà de leur sens évident. Il pensait y parvenir en trouvant sous le langage « un courant souterrain d'impressions, de correspondances, d'analogies », capable de créer un flot d'images matérielles dans l'espace. « Cela permet la substitution à la poésie du langage, d'une poésie dans l'espace qui se résoudra justement dans le domaine de ce qui n'appartient pas strictement aux mots.⁹⁴² »

Dans les premières années de son travail, en 1931, Decroux écrit un manifeste, qu'il nomme « remède », à prendre pendant 30 ans pour sauver « l'art de l'acteur » de la maladie du théâtre, qui souffre d'être la « synthèse de tous les arts », et dans lequel un point est dédié à la parole :

*« Durant les vingt premières années de cette période de trente ans : proscription de toute sonorité vocale.
Ensuite admission des cris inarticulés pour cinq ans.
Enfin, parole admise lors des derniers cinq ans de la période de trente ans mais trouvée par l'acteur.⁹⁴³ »*

Il voulait que l'acteur « renonce au bénéfice de s'abriter derrière les grands noms d'écrivains ». Mais il faut ouvrir une parenthèse pour dire que Decroux n'envisageait pas de remplacer la parole par le mouvement, il était conscient de la force poétique à la fois du corps et de la parole. Celle-ci, selon lui, a le « pouvoir [de] dire ce qui est absent » comme par exemple :

« Une chose cachée, absente à nos yeux ou une chose qui est très loin, à plusieurs kilomètres de distance, absente dans l'espace, le mot la dit. Une chose qui a existé il y a des siècles, absente dans le temps, le mot la dit. Ce qui existera plus tard, aussi absent dans le temps, le mot le dit. Tout ça est bien évident, mais ce qui l'est moins, c'est que le mot dit aussi ce qui est absent à notre conscience, bien que ce soit présent à nos yeux. Nos yeux

⁹⁴² Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 56-57.

⁹⁴³ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 42.

*sont comme un appareil photographique, ils voient tout, mais notre conscience ne remarque pas tout. C'est le mot qui vient nous dire de quoi il faut prendre conscience et le mime ne peut pas faire ça.*⁹⁴⁴ »

La stylisation des mouvements, la recherche d'une technique, de figures de styles, en somme d'une artificialité permet donc, comme nous l'avons vu, de libérer le pouvoir poétique du corps et d'enrichir l'espace scénique d'un langage qui lui est propre. Si elle a été poussée à l'extrême par Decroux, les chercheurs du théâtre contemporains, même ceux dits *organiques* ont recours à ce travail de stylisation.

Dans cette longue citation, Grotowski explique que l'artificialité ou la structuration de son travail théâtral est, comme nous l'avons déjà mentionné, une étape très importante du processus de création et qui est liée à l'étape antérieure, celle de l'*organicité* :

« L'élaboration de l'artificialité est une question d'idéogrammes — sons et gestes — qui évoquent des associations dans la psyché de l'auditoire. Cela rappelle le travail d'un sculpteur sur un bloc de pierre : l'utilisation consciente du marteau et du ciseau. Cela consiste par exemple à analyser le réflexe de la main pendant un processus psychique et son développement successif à travers l'épaule, le coude, le poignet et les doigts pour décider comment chaque phase de ce processus peut être réalisée par un signe, un idéogramme, qui soit communiquerait immédiatement les motivations cachées de l'acteur, soit polémiquerait avec elles.

*Cette élaboration de la structure est souvent basée sur une recherche consciente de notre organisme de formes dont nous pressentons les contours, alors que leur réalité nous échappe encore. D'aucuns affirment que ces formes existent déjà, complètes, à l'intérieur de notre organisme. Là, nous touchons à un type de jeu qui, en tant qu'art, est plus proche de la sculpture que de la peinture. La peinture implique l'addition de couleurs, tandis que le sculpteur enlève ce qui recouvre la forme qui, en tant que telle, existe déjà à l'intérieur du bloc de pierre, la révélant ainsi au lieu de la construire. Cette recherche de la structure requiert à son tour une série d'exercices supplémentaires, formant une partition miniature pour chaque partie du corps.*⁹⁴⁵ »

Les impulsions justes

Certes, les premiers travaux de Decroux furent menés sur l'homme dans son milieu naturel. Il procédait alors à la représentation des actions physiques telles qu'il les voyait

⁹⁴⁴ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 106.

⁹⁴⁵ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 37-38.

dans le monde. Grimper à un arbre, ramer, pêcher, etc., il représentait ces actions toujours en les faisant, et non en les imitant, c'est-à-dire qu'il n'était pas d'accord avec l'idée de « simplement imiter la forme extérieure ». Il voulait au contraire « s'imprégner de l'essence d'une figure ou un mouvement pour découvrir la source d'où naissent les impulsions »⁹⁴⁶. A titre d'exemple, *La Lessive* (ou *La Lavandière*) est une pièce classique du mime d'Etienne Decroux inspirée par un métier qui était encore très courant dans la France des années 1930, et décrivant les actions physiques des lavandières. Or, cette pièce comporte effectivement des caractéristiques concrètes où il est possible de reconnaître certaines actions du métier de lavandière. Cependant, la pièce ne se limite pas à restituer des actions concrètes, car elle comporte aussi des mouvements subjectivés, c'est-à-dire des mouvements qui, même s'ils partent du concret, ont une dimension plus abstraite qui leur permet d'atteindre une dimension poétique. Selon Rodin : « L'artiste qui se contente du trompe-l'œil et qui reproduit servilement des détails sans valeur ne sera jamais un maître.⁹⁴⁷ » La vérité pour lui est à l'intérieur de l'artiste et non dans l'exactitude d'une représentation réaliste : « Soyez vrais, jeunes gens. Mais cela ne signifie pas : soyez platement exacts.⁹⁴⁸ »

Dans cette optique, il faut insister sur le fait que dans le travail de Decroux l'important ne réside ni dans la reproduction réaliste des actions, ni dans les codes, ni dans la technicité en soi. A propos de la finalité du système de Decroux, Corinne Soum, élève et successeur d'Etienne Decroux, nous a confié dans une interview :

« Il n'y a pas de code dans le mime corporel. Il n'y a pas de convention, il n'y a de convention que dans l'apprentissage pédagogique. [...] En plus je pense que Decroux a créé cette technique pour l'autonomie de l'acteur. [...] Son idée c'est que l'acteur puisse être un créateur lui-même.⁹⁴⁹ »

Decroux ne cherchait pas à fabriquer des hiéroglyphes ou des symboles universellement reconnus ou reconnaissables. C'est par le pouvoir de ses métaphores qu'il explorait le corps, un corps qu'il rendait bien vivant. À travers la compréhension des principes qui régissent le monde concret, il voulait trouver des simplifications en vue de

⁹⁴⁶ Kathryn Wylie, « Apologia for Decroux », art. cit., p. 112.

⁹⁴⁷ Auguste Rodin, *L'Art*, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Bernard Grasset, 1997, p. 204.

⁹⁴⁸ *Idem.*

⁹⁴⁹ Corinne Soum, Entretien.

libérer et de révéler un pouvoir créatif poétique. Pour lui, plus raffinées seraient les subjectivations, plus leurs pouvoirs seraient réels et plus il se rapprocherait de l'art. Decroux nous déclare à ce sujet :

« Le mime est la synthèse du réel et de l'art, à l'intérieur d'un art: du réel qui fait croire, de l'art qui nous repose; en qui alors on se repose en songeant à mieux faire à l'extérieur de l'art. Il entasse les artifices qui l'éloignent du réalisme, mais sur la scène son corps demeure : première réalité. Ce que les autres arts nous disent, soit par le mot, soit par le marbre, soit par la poudre de couleur, il doit le faire : seconde réalité.⁹⁵⁰ »

Annette Lust cite Decroux à propos de l'utilisation de signes, qui dans ce cas se réfèrent à une codification :

« Je renonce à tous les signes, Decroux a dit. Je désire que mon spectateur soit touché par l'analogie entre l'action du mime et quelque chose dont il se souvient. L'analogie n'est pas un signe. L'art de la Beauté n'est pas un langage.⁹⁵¹ »

Decroux refusait de faire de la pantomime, qu'il considérait comme « une simple imitation du monde vu [...] qui est le plus souvent une reproduction, et généralement une caricature de celui-ci ». Au contraire, il voulait aboutir à la "révélation d'un monde invisible »⁹⁵², d'un monde intérieur multiple, mais cependant plein de beauté.

En utilisant les outils du mime corporel, qu'il se réapproprie, l'acteur devient capable de créer une forme d'expression théâtrale personnelle. Ainsi, Decroux a créé une méthode de travail, qui permet à l'acteur d'acquérir la maîtrise technique, mais qui lui donne aussi les outils pour s'exprimer à travers une création libre et personnelle.

Dans le même esprit, Jerzy Grotowski, cherchait à donner à l'acteur une forme d'expression personnelle à travers des signes spécifiques. Cependant, la recherche de Grotowski ne vise pas la production ni l'accumulation de signes renvoyant à un signifié, comme dans les formes de théâtre traditionnel asiatique. Les signes de l'acteur grotowskien ont une relation personnelle avec celui qui les crée. Ils découlent d'un

⁹⁵⁰ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 153.

⁹⁵¹ Annette Lust, « Étienne Decroux, Father of Modern Mime », art. cit., p. 17.

⁹⁵² *Idem.*

processus où l'acteur renonce à suivre une conduite quotidienne, ce qui le libère de registres qui dissimulent ses vraies impulsions. Selon Grotowski :

« Mais les signes du théâtre oriental sont inflexibles, comme un alphabet, tandis que les signes que nous utilisons forment le squelette de l'action humaine, la cristallisation d'un rôle, l'articulation du processus organique et personnel de l'acteur particulier.⁹⁵³ »

Ici, il est possible de percevoir une convergence entre le travail de Decroux et celui de Grotowski. Bien qu'ils construisent tous deux une structure dans leurs créations, ils n'utilisent pas de codes, mais des signes qui ne sont pas rigides.

Finalement, que ce soit dans le travail de Decroux, ou dans celui de Grotowski il n'existe pas de codes qui interviennent dans la structure des représentations. En effet, les signes chez Grotowski et les *figures* chez Decroux présents dans leurs représentations ne sont pas codifiés, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas de signification invariable. Dans les compositions corporelles, les signes sont plutôt des analogies qui provoquent chez ceux qui les regardent, plusieurs interprétations.

Grotowski éclaircit encore le sujet des signes :

« En dernier ressort, c'est une réaction humaine, purifiée de tous les fragments, de tous les autres détails qui n'ont pas d'importance. Le signe est l'impulsion claire, pure. Les actions des acteurs sont pour nous des signes. Si vous voulez une définition claire, c'est ce que j'avais déjà dit : quand je ne perçois pas, c'est qu'il n'y a pas de signes. J'ai dit quand « je perçois » et non pas quand « je comprends », parce que comprendre est une fonction du cerveau. Souvent, pendant une pièce, nous pouvons voir des choses que nous ne comprenons pas, mais que nous percevons et nous ressentons. Autrement dit, je sais ce que je ressens. Je ne peux le définir, mais je sais ce que c'est. Cela n'a rien à voir avec l'intellect ; cela affecte d'autres associations, d'autres parties du corps. Mais si je perçois, cela signifie qu'il y a eu un signe.⁹⁵⁴ »

Le travail de l'acteur/créateur chez Decroux tout comme chez Grotowski, sera de concevoir un langage qui lui est propre à partir de sa recherche. Cette conception ne fait pas référence à une recherche d'expressivité comme celle qu'entreprend l'acteur des « arts spectaculaires » comme les décrit Grotowski, mais une recherche de vérité, d'abord pour

⁹⁵³ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 25.

⁹⁵⁴ *Idem*, p. 192.

soi et peut-être par la suite, pour la partager avec le public. Des figures et des signes naîtront de leurs investigations et seront la synthèse de leurs découvertes. Il est possible que le public ne puisse pas comprendre le sens de tout ce qui sera produit, mais cela fait partie de ce langage qui ne veut pas être littéral et enfermé dans des significations précises. Le public doit être dans une attitude de réceptivité pour que la communication se produise à plusieurs niveaux et non uniquement par la voie intellectuelle qui se limiterait à la compréhension d'un texte parlé et d'actions réalistes. Même si Decroux et Grotowski rejetaient les conventions qui régissaient le théâtre de leur époque, ils savaient que le public a besoin de repères, qu'il ne peut pas suivre les scènes si les signes ne sont pas liés à une forme de vérité : soit intérieure, transcrite par les signes personnels de l'acteur, comme chez Grotowski ; soit à la vérité corporelle chez Decroux, qui se traduit par une logique physique qui utilise les causalités dans les relations intracorporelles, ou des corps entre eux, liés à un univers imaginaire.⁹⁵⁵

Les Positions x Transitions

Selon Grotowski, dans la lignée organique, le flux continu des impulsions internes permet le passage libre de l'énergie à l'intérieur du corps et est à l'origine de toutes sortes d'actions. Ici, le travail se concentre sur la libération des flux énergétiques. Dans la lignée artificielle en revanche, ce sont les positions qui sont prédominantes, elles apparaissent lors d'arrêts qui ont lieu constamment et qui sont parfois visibles, parfois imperceptibles. En conséquence, une succession d'images passe rapidement et donne une impression de continuité, mais chaque image est en fait séparée de la précédente par des petits arrêts. Grotowski explique cette qualité de mouvement :

« Dans le théâtre classique chinois par exemple, c'est tellement bien élaboré, qu'il faut être très attentif pour capter ça. Parce que ce sont de petits arrêts qui font l'image, qui font les comportements humains comme les signes, les dessins, comme les hiéroglyphes. Ils sont tellement minuscules que finalement on a une impression de fluidité aussi. Mais c'est la fluidité pour le spectateur, pour celui qui fait, c'est l'élaboration de

⁹⁵⁵ Les systèmes de causalités, de choc/résonances et de conséquences sont des ensembles de deux ou plusieurs mouvements, dont il est possible de voir l'origine et la fin, et leur rapport de causalité, en considérant l'énergie d'un mouvement qui provoque le mouvement suivant. Dans ces catégories, il n'est pas nécessaire que les mouvements de cause/effet soient effectués par deux parties du corps connectées entre elles, comme par exemple, la main avec le bras, le buste avec la ceinture. Ainsi, la cause pourrait être un mouvement de la tête, et l'effet, un mouvement du bassin. Les rapports entre ces mouvements peuvent mettre en œuvre plusieurs parties d'un seul, de deux ou de plusieurs corps. La liste des causalités intracorporelles est en annexe.

*petits morceaux, comme de tranches, comme des arrêts, qui doivent être parfaitement élaborés comme une structure.[...] C'est quelque chose d'analogue aux idéogrammes, comme l'écriture chinoise, une image après l'autre.*⁹⁵⁶ »

Decroux avoue qu'il hésite entre définir le mime corporel comme un « art de mouvement ou, d'attitude ?⁹⁵⁷ » Le mouvement, il le conçoit comme une suite d'attitudes, fondées simultanément sur des actions concrètes, et sur la pensée. Celle-ci n'étant pas appréhendée comme lieu de concept mais comme idée ou visualisation du mouvement proprement dit. Dans cette optique, ce n'est pas le contenu des pensées qui est important, mais c'est leur rythme. Le mouvement de la pensée change constamment de vitesse : il est ponctué d'arrêts, passe du présent au passé ou au futur en suivant le fil de diverses situations, suppositions, mémoires, etc. Si nous transposons ces mouvements au corps, ils imprèneront les qualités énergétiques internes de l'acteur et détermineront son inscription dans l'espace. « On peut concevoir un mouvement comme une succession d'attitudes »⁹⁵⁸, affirme Decroux, puisque chaque attitude est chargée des énergies qui circulent à l'intérieur du corps de l'acteur, et que le temps de chaque arrêt sera proportionnel aux variations de résistance et aux jeux d'oppositions qui naîtront de la juxtaposition de mouvements aux dynamiques très variées. Et Decroux continue : « Donner idée du mouvement par l'attitude, de l'attitude par le mouvement, du concret par l'abstrait et de l'abstrait par le concret : Voilà qui est amusant.⁹⁵⁹ »

Cette idée de Decroux reflète la pensée de Rodin qui désirait voir « toute la vérité et non pas seulement celle de la surface »⁹⁶⁰. Il ambitionnait alors qu'à travers la matière dure, son œuvre révèle et donne à voir l'âme de l'homme et pas seulement à sa matière charnelle. La sculpture, le résultat concret, surgit alors comme une poussée de l'intérieur vers l'extérieur. Ses modèles vivants ne restaient pas figés. Au contraire ils bougeaient continuellement. Ce n'est qu'occasionnellement que Rodin leur demandait de rester immobiles dans une position ; ensuite il leur demandait de se remettre à bouger, lui donnant la possibilité d'observer leurs mouvements. L'idée et l'empreinte du mouvement était d'une grande importance dans ses sculptures ; c'était en effet le moyen de les faire

⁹⁵⁶ Jerzy Grotowski, *Lignée organique au théâtre et dans le rituel*, cassette, 1, face A, *op. cit.*

⁹⁵⁷ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 125.

⁹⁵⁸ *Idem.*

⁹⁵⁹ *Idem*, p. 46.

⁹⁶⁰ Auguste Rodin, *op. cit.*, p. 28.

vivre, de les rendre vivantes. Il était convaincu que « le mouvement est la transition d'une attitude à une autre »⁹⁶¹. Selon Rodin « les formes et les attitudes d'un être humain révèlent nécessairement les émotions de son âme. Le corps exprime toujours l'esprit dont il est l'enveloppe.⁹⁶² »

Dans le théâtre Nô, il existe aussi un ensemble de qualités de mouvements très particulier attaché aux déplacements et composé de trois dynamiques différentes appelées le *jo-ha-kyu*⁹⁶³ qui fut initialement développé par Zeami. Il est composé d'une association d'arrangements rythmiques tout en décrivant les actions des acteurs sur une scène, en totalité et en détail.

Eugenio Barba a transcrit ce concept d'abord dans le *Dictionary of Theatre Anthropology* et, plus tard dans son œuvre *Le Canoë de Papier*. Il le signale non seulement comme « une structure rythmique, mais un pattern de la pensée et de l'action »⁹⁶⁴.

« *Trois moments :*

- *jo* : la phase initiale, quand la force se met en mouvement comme si elle surmontait une résistance ;

- *ha* : la phase de transition, la rupture de la résistance, le déploiement du mouvement ;

- *kyu* : la phase de la rapidité, du crescendo débridé, jusqu'à l'immobilisation soudaine.

Traduisons à la lettre : résistance, rupture, accélération.⁹⁶⁵ »

L'Opéra de Pékin comme le Nô japonais, qui ont pour point commun la particularité d'utiliser la rupture, les arrêts, présentent des ressemblances avec le mime corporel. Mais contrairement aux formes traditionnelles asiatiques, aucune structure rythmique ne lui a été imposée. En effet, ontologiquement, il est fondé sur le rythme du travail, des savoir-faire, des actions physiques de l'homme dans son environnement. Ceux-ci comportent des accélérations, des pauses, de brusques changements de mouvements, des ralentissements qui répondent à des nécessités.

Decroux explique que ses premières recherches portaient sur des actions concrètes, qu'il voulait représenter. Ainsi, il a choisit *la nage* :

⁹⁶¹ *Idem*, 57.

⁹⁶² *Idem*, 136.

⁹⁶³ Zeami, *op.cit.*, p 87.

⁹⁶⁴ Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier*, *op. cit.*, p. 113.

⁹⁶⁵ *Idem*, p. 112.

Je ne savais pas nager, et j'ai tout de suite commencé en représentant la nage. J'ai ouvert un dictionnaire et j'ai cherché le mot nage. Il y avait des images qui représentaient les différentes nages. Il y avait la nage à la brasse, la nage sur le dos, la nage qu'on appelle indienne, le crawl, toute sorte de nages de ce genre. Je me suis dit : 'Je vais les faire'.⁹⁶⁶ »

Ces débuts de Decroux pourraient bien être définis comme *artificiels* car il y part d'une observation de dessins qu'il essaye de reproduire avec son corps en observant la mécanique des bras, des jambes et du corps tout entier, tout cela sans une goutte d'eau autour de lui ! On pourrait penser qu'il passait d'une attitude à l'autre en trouvant un passage entre elles qui lui convînt. C'est là la démarche du centre moteur et intellectuel en résonance, et qui se manifeste par ce désir d'apprendre et de reproduire des actions le plus fidèlement possible. Cependant il ne s'est pas limité à une reproduction d'attitudes et de poses. Il a eu recours à son imagination pour explorer de nouvelles situations et travailler ainsi dans une dynamique vivante en explorant plusieurs qualités énergétiques en résonance avec toutes les situations qu'il imaginait et pour ne pas tomber pas dans une simple imitation :

« Il y avait des plongeurs dans l'eau: « Je plongerai sur le parquet » et évidemment par la même occasion il y avait la barque. Être dans la barque, il fallait ramer, il fallait tomber de la barque, il fallait remonter dans la barque. Toute une histoire autour de l'eau qui était d'autant plus drôle que je ne savais pas nager.

Que s'est-il passé encore? Quelles difficultés ai-je rencontrées?

Je vais vous en situer une, c'est que c'était très, très difficile. C'était dangereux même. Il y a en acrobatie une chose que les acrobates appellent la 'courbette', peut-être parce que le corps arrive à faire une courbe. Je vais vous dire en quoi cela consiste: vous fixez, vous vous proposez de sauter, donc de décoller les pieds et d'arriver sur les mains à la place exacte où étaient vos pieds. C'est" très difficile. Alors j'ai fait la 'courbette' que j'ai fait suivre d'une roulade en avant et je me suis relevé à la suite de cette roulade. Si bien que j'avais l'air d'avoir plongé dans l'eau et de me retrouver dans l'état de la nage à la brasse. Je tombais de la barque en agissant ainsi. Après il fallait remonter dans la barque.[...]

Mais, de la nage, il fallait penser au poisson. Il fallait penser au filet qu'on lance. Comment le lance-t-on pour que ce soit bien fait et d'où le lance-t-on?

On le lance de la barque et alors après le filet, chargé de poissons, on tire sur le filet on tire, on tire, on l'amène jusqu'à la plage. Alors là, voilà les poissons qui sortent. On essaye de les attraper, ils vous glissent de la main.

⁹⁶⁶ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 74.

*Que d'histoires!*⁹⁶⁷ »

Bien que Decroux ait dès le début développé un grand répertoire d'actions concrètes et matérielles, les mouvements du mime corporel ont bien entendu puisé leur inspiration en empruntant des chemins métaphoriques ou abstraits, comme nous l'avons déjà évoqué. Dans ce cas, la source des mouvements est alors déplacée du plan physique au plan métaphysique, et transposée à l'acteur, elle se situe au plan de sa pensée. Le rythme de la pensée n'étant pas constant, selon Decroux cela aura pour effet d'imprégner les mouvements de l'acteur selon les cinq propriétés que l'on trouve également dans les actions concrètes : pause, hésitation, résistance, poids et surprise. La lutte que l'homme engage dans sa pensée est la même que la lutte qu'il engage contre la matière. Parce que, dit-il : « quand un homme, pense il lutte contre ses idées, comme on lutte contre la matière »⁹⁶⁸. Le processus de Decroux allait donc du monde matériel vers le monde métaphysique.

Cette démarche de Decroux qu'il entreprit avant 1930, et ses recherches ultérieures sur les *figures de style*, notamment *l'homme de sport* (*l'homme de peine*, *l'artisan*, *l'homme des îles*), *l'homme de salon* et *l'homme de songe*, trouve une résonance dans les écrits de Marcel Mauss sur *Les techniques du corps*⁹⁶⁹, dont le procédé pourrait également être exprimé par faire le chemin « du concret à l'abstrait, et non pas inversement »⁹⁷⁰. Pour Mauss, l'homme n'a pas une manière 'naturelle' de se servir de son propre corps, il doit toujours apprendre une technique pour s'en servir. Ces *techniques du corps* sont pour Mauss « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps »⁹⁷¹. Il a donc observé des actions habituelles comme marcher, courir ou même nager, pour détecter des différentes techniques qui varient selon les cultures et les époques.

Mauss a pris comme outil d'observation une étude trinitaire de l'homme, à savoir la physiologie, la psychologie et la sociologie. Selon lui : « nous nous trouvons partout en présence de montages physio-psycho-sociologiques de séries d'actes »⁹⁷². Mauss a ressenti

⁹⁶⁷ *Idem*, p. 74-75.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁹⁶⁹ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*: « Les techniques du corps », *op. cit.* Ch. 1, p. 5.

⁹⁷⁰ *Idem*.

⁹⁷¹ *Ibid.*

⁹⁷² *Ibid.*, Ch. 4, p. 23.

le besoin de comprendre la raison d'être d'un grand nombre de techniques utilisées qu'il observait et qui pour lui étaient produites par la nécessité sociale.

Malgré l'objectif artistique qu'avait Decroux, son travail s'est révélé être également une étude profonde et détaillée de l'homme que nous pourrions aussi placer dans cette trinité *physio-psycho-sociologique*. En effet, Decroux étudiait profondément la mécanique du corps humain, les processus psychologiques qui amènent l'homme à agir d'une façon plutôt que d'une autre et, enfin le rôle de l'homme non seulement dans la société de son époque mais aussi dans celles qui l'ont précédé. Mauss éprouvait la « nécessité » de comprendre et de saisir *l'homme total*, et ce, grâce au « triple point de vue »⁹⁷³; Decroux lui, voulait trouver une synthèse de l'homme/acteur et de sa force poétique. Il voulait par exemple qu'au moment de voir un acteur sur scène, par terre, presque nu et sans aucun subterfuge derrière lequel se cacher voir à travers cet homme/acteur toute « l'humanité qui se dresse »⁹⁷⁴ lorsqu'il se met debout.

d – L'Absence d'engagement émotionnel

Le travail de création du théâtre traditionnel asiatique se concentre sur la structure, la forme, les détails. Comme nous l'avons vu plus haut, l'apprentissage des formes traditionnelles asiatiques mobilisent essentiellement le centre moteur ou corporel de l'élève qui s'applique à copier inlassablement une gestuelle très précise qui lui est enseignée par son maître. Le centre intellectuel est mobilisé en fournissant la concentration nécessaire, et le centre émotionnel, plus marginal doit permettre à l'élève de s'appliquer à son apprentissage dans un bon état d'esprit.

Plus tard, quand cet élève sera prêt à jouer, il aura enregistré toutes les compositions dans son corps, ce qui lui permettra d'ouvrir son esprit et tous ses sens à chaque instant de la représentation. Chaque geste est codifié, chaque personnage est toujours joué de la même façon, l'acteur n'a rien à y ajouter, et son grand défi consiste à atteindre la précision et l'intensité requise pour que son interprétation devienne expressive.

Si l'émotion de l'acteur n'est jamais sollicitée dans cet apprentissage en tant que matériel de création, que ce soit par rapport à ce que l'acteur ressent lui-même pendant le

⁹⁷³ *Ibid.*, Ch. 1, p. 8.

⁹⁷⁴ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 73.

travail, ou par rapport à ce que le personnage exprime, il est toutefois essentiel pour l'acteur de conquérir l'émotion du public et de garder son attention pendant toute la représentation. C'est grâce à l'amplification et à l'embellissement des gestes des personnages qu'il sera possible à l'acteur de « créer des formes sur scène capables d'émouvoir »⁹⁷⁵.

L'acteur de l'Opéra chinois est donc conscient du fait qu'il doit émouvoir le spectateur en laissant ses émotions personnelles de côté. Ce dispositif émotionnel qui peut sembler paradoxal a été étudié avec précision et provient d'une tradition séculaire, qui fait appel à un sens moral profondément ancré dans la culture et qui a naturellement la faculté de toucher le spectateur. Leonard Pronko, dans son livre *Theater East and West*, cite Bazin Ainé⁹⁷⁶ qui s'est exprimé sur la finalité du théâtre chinois. Selon Ainé, le théâtre touche les chinois non seulement parce qu'il est éthique dans les histoires morales qu'il raconte mais aussi parce que traditionnellement le public chinois a une forte attirance pour les émotions, « même le plus ignorant, [remarque Ainé] pleure, gémit, pendant ces scènes tristes »⁹⁷⁷.

Malgré les spécificités techniques propres à chaque forme traditionnelle du théâtre asiatique, l'absence d'engagement émotionnel de la part de l'acteur est une constante, indépendamment de ce qu'il doit transmettre au public. Dans sa conférence sur la *lignée organique* dans le théâtre et dans le rituel, Grotowski cite Brecht pour illustrer l'approche *artificielle* du théâtre en Occident. Il observe ainsi la caractéristique de l'absence d'engagement émotionnel et l'impeccable maîtrise technique :

*« Brecht dans notre contexte culturel représente la même tendance que l'Opéra de Pékin, dans la manière de se comporter sur scène, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'identification de l'acteur avec son rôle, (...) mais un effet de distance. Il y a une structure très élaborée qui doit être accomplie par des acteurs de manière précise, mais eux mêmes présentent quelque chose sans y engager leurs processus intérieur. [...] C'est donc une prédominance de la structure, des formes, des compositions, des montages. »*⁹⁷⁸

⁹⁷⁵ Wang An-ts'i, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁷⁶ Antoine-Pierre-Louis Bazin (1799-1862) connu comme Bazin Ainé, est un sinologue, professeur de chinois à la Bibliothèque Royale, à l'École des langues orientales et secrétaire adjoint de la Société asiatique à Paris.

⁹⁷⁷ Leonard Pronko, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁷⁸ Jerzy Grotowski, *Lignée Organique*, cassette 1, face A, *op. cit.*

Selon Guy Benhaïm, Decroux se rapprochait du travail de Brecht et de Meyerhold, dans la mesure où tous trois cherchaient à s'éloigner du théâtre réaliste, dans laquelle l'émotion de l'acteur et du public ont des sources psychologiques.

« Decroux: jetais les bases d'une esthétique vraiment nouvelle – en France du moins, car ses recherches présentaient une certaine analogie avec celles de Brecht et surtout de Meyerhold. Comme il le faisait en mime, Decroux s'ingéniait non pas à cacher sa technique mais, au contraire, à la manifester. L'émotion qu'il voulait susciter n'était pas une émotion engendrée par l'identification au personnage, mais une émotion d'ordre artistique.⁹⁷⁹ »

Selon Decroux : « Dans l'artiste il y a deux hommes, celui qui fait et celui qui regarde »⁹⁸⁰. Le jeu de l'acteur du mime corporel est physique, il se trouve dans le corps et il n'est pas calqué sur aucune réaction psychologique. Il suit la logique de la ligne de force des mouvements, de la géométrie, des rapports avec le poids et le contrepoids du corps. Dans son jeu, l'acteur n'a pas d'engagement émotionnel ; il ne s'identifie pas avec son rôle. Decroux utilisait un terme pour définir la qualité du jeu de l'acteur/mime : *la comédie du muscle*, c'est-à-dire que l'acteur opère un déplacement, son jeu ne se place plus au niveau de l'émotion mais à l'intérieur des muscles. Ces derniers jouent avec différents niveaux de tension/relaxation musculaire. En se référant au travail du contrepoids, Decroux déclare : « Nous pouvons dire que dans le mime, il y a ce que j'appelle la 'comédie du muscle'.⁹⁸¹ »

Pour Yves Marc « cette notion du dramatique, du mouvement dramatique au sein du muscle »⁹⁸² est un aspect très important du jeu de l'acteur/mime :

« Decroux a amené cette idée particulièrement riche de 'la comédie du muscle', c'est-à-dire la résistance, mettre le drame à l'intérieur du muscle. Donc, on a amené dans le muscle un certain nombre de résistances musculaires, la fameuse 'comédie du muscle'. Aujourd'hui, on dirait mode tonique relâché, ou lâché, ou usuel, ou détendu. On était sur un mode tonique de conflit, qui renvoyait bien sûr au conflit dramatique, au conflit de l'acteur, au conflit psychologique de l'acteur. Donc, c'est la mise en muscle, la mise en corps de la psychologie du conflit. Puisque Decroux

⁹⁷⁹ Guy Benhaïm, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 235.

⁹⁸⁰ *Idem*, p. 120.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 130.

⁹⁸² Yves Marc, Entretien.

définissait le théâtre comme étant le lieu du drame, le lieu du conflit avec des pensées qui s'opposent, 'je veux mais je ne peux pas', 'je ferais bien ça mais un tel ne veut pas', donc ça crée des conflits.⁹⁸³ »

Quant à la manière de jouer la dramatique musculaire, Yves Marc ajoute :

« Decroux travaille sur un spectre tonique - toujours j'emploie le mot tonique par rapport à la résistance musculaire - il joue sur un spectre tonique extrêmement large. Il disait d'ailleurs : "La force remplace l'espace". Le mime dramatique est sur place, le mime corporel est sur place, par contre, il y a une palette de jeu dynamique très spécifique.⁹⁸⁴ »

Le moment qui précède le jeu scénique chez l'acteur/mime est commun aux acteurs orientaux quelle que soit le genre de théâtre auquel ils appartiennent. Comme nous l'avons évoqué plus haut, il s'agit, selon Eugenio Barba de la phase de *pré-expressivité*, résultant du travail *pré-expressif*,⁹⁸⁵ de l'entraînement de l'acteur. La caractéristique de cette phase est de permettre à l'acteur d'atteindre une « qualité extra-quotidienne de l'énergie qui rend le corps scéniquement 'décidé', 'vivant', 'crédible' » [et] en mesure de solliciter l'attention du spectateur avant de transmettre un quelconque message.⁹⁸⁶ »

Il peut alors sembler paradoxal que Decroux, qui ne travaillait pas pour captiver l'attention du public ait finalement, développé une technique qui permet d'amplifier la présence scénique de l'acteur/mime. En effet, la technique de Decroux consiste à rechercher une *dilatation* du corps de l'acteur. Au moment d'élaborer une pièce ce dernier renonce à tout réalisme dans sa gestuelle, tout en gardant une connexion avec l'essence du geste premier, qui est l'origine de la composition : « le mime, c'est l'acteur dilaté.⁹⁸⁷ » Ce procédé de dilatation qui élève le corps dans un état *extra-quotidien* a la propriété d'augmenter considérablement la Présence de l'acteur.

Thomas Leabhart lorsqu'il travaille avec des élèves, leur propose de réaliser une recherche de mouvement à partir d'une action ordinaire, par exemple mettre une veste. L'action quotidienne qui consiste à mettre sa veste sera appelée « texte primaire ». En

⁹⁸³ *Idem.*

⁹⁸⁴ *Ibid.*

⁹⁸⁵ Travail pré-expressif, mentionné auparavant dans le chapitre 3.2.1 – partie c – prédominance de positions et de signes, de cette thèse, p. 255.

⁹⁸⁶ Eugenio Barba, *Le Canoë de papier*, op. cit., p. 29.

⁹⁸⁷ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 66.

l'observant on s'aperçoit qu'on peut la découper mouvement par mouvement. Le corps cherche un *texte secondaire*, en suivant la ligne de force de chaque mouvement d'origine, et donc en conduisant chaque mouvement à aller au-delà de son parcours naturel. La nouvelle séquence doit ensuite être transformée pour que tous les mouvements qui la constituent changent les uns après les autres de plan (la direction du corps) et de niveau (la hauteur) par rapport à l'espace. Ensuite, la recherche se fera au niveau des qualités de mouvement, c'est-à-dire que la séquence devra présenter différentes combinaisons de *dynamo-rythme*⁹⁸⁸. Monsieur Leabhart utilise une image pour aider ses élèves à rester au plus proche du mouvement original :

« Il ne s'agit pas seulement de créer de grands mouvements, il faut amplifier celui qui est originaire et qui a une raison d'être, celle de s'habiller. Le premier texte est comme si on est dans un ascenseur avec d'autres personnes et on bâille. Ce sera un acte contenu. Le deuxième texte équivaut à bâiller dans un parc ou dans un grand espace où on peut laisser l'action s'élargir au maximum. Et pourtant on ne va pas se mettre à sauter, à courir, c'est encore l'action de bâiller. »⁹⁸⁹

Selon Grotowski : « le naturel est un comportement compréhensible selon les codes sociaux »⁹⁹⁰. Et pour lui, comme pour Decroux, l'art doit à tout prix sortir du naturel et donc de la norme fixée par la société, afin de suivre son propre chemin. Les actions du mime ne se limitent pas à la reproduction des comportements naturels tels qu'ils sont faits au quotidien. Ses actions sont élargies, suivant la logique de la ligne de force du mouvement (le même processus décrit par Thomas Leabhart dans l'exercice de la veste) et ne suivent pas une logique réaliste. La représentation finale de l'action semble suivre le fil de la pensée, elle peut s'arrêter soudainement, changer de qualité, de direction, en ayant comme élément important la surprise puisque, comme nous dit Decroux, la « ligne a le droit de se suicider, non pas celui de mourir »⁹⁹¹.

Bien entendu, la création chez Decroux ne part pas d'une recherche qui part de l'intérieur, d'une émotion. Rappelons-nous des *figures de style* qui sont les dilatations, des

⁹⁸⁸ Ce sujet sera traité ultérieurement, dans ce chapitre 3 - 3.2.3. L'Organicité de l'artificialité – la vie toujours renouvelée, p. 325.

⁹⁸⁹ Thomas Leabhart, in notes personnelles de cours, Paris, 13-08-1999.

⁹⁹⁰ Jerzy Grotowski, *Anthropologie théâtrale*, cassette, face A, *op. cit.*

⁹⁹¹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 108.

synthèses de types comme par exemple l'*homme de sport* ou l'*homme de salon* qui serviront comme des *vers pour écrire des poèmes*. Il est évident que Decroux ne souhaitait pas un travail sans cœur, sans émotions, mais il était sûr de que son travail ne pourrait pas avoir comme point d'appui une histoire ou un thème renfermant des émotions.

« En partant de ce sentiment, on n'aurait pas trouvé cette belle figure qui l'exprime. C'est la figure qui nous apporte le sentiment sur un plateau. On fait une figure en ayant un souci technique, on l'embellit, on lui trouve une logique, c'est d'abord scolaire, mais quand c'est fini, c'est beau. Et après, non seulement c'est beau, mais ça veut dire quelque chose, et pas telle autre. En partant de l'intérieur, on ne trouve rien.⁹⁹² »

Comme dans l'Opéra de Pékin ou le Nô japonais, le mime corporel a une solide base technique et le jeu de l'acteur n'est pas psychologique. Les signes créés par l'acteur/mime peuvent avoir recours à l'analogie et faire référence à un signifié puisqu'ils sont liés à une création personnelle.

Monsieur Georges Banu décrit l'acteur oriental qui ayant un corps entraîné porte en lui-même *un apparat théâtral*. Pour l'obtenir ce corps éloigné de l'ordinaire, un « corps d'art », il a dû se soumettre à la rigueur d'un entraînement .

« Cet acteur qui emploie des moyens à première vue suspects de produire de l'incohérence finit toujours par fournir une image soutenue grâce à l'énergie dégagée par son jeu et sa présence. Chez lui, captive toujours l'équilibre instable entre mobilité et immobilité, dans la mesure où il apparaît souvent comme une statue qui s'anime. D'où l'organisation de ses performances visant à l'arrimer au sol et une incroyable variété de gestes et de déplacements.⁹⁹³ »

On trouve des similitudes entre l'acteur oriental et l'acteur du mime corporel. L'une d'entre elles réside dans ce que l'on pourrait appeler le *détachement* de l'acteur vis-à-vis du public et qui a été très bien identifiée dans le théâtre oriental. Grotowski, explique qu'il est possible de percevoir une forme de détachement de l'acteur chinois vis-à-vis du spectateur au fur et à mesure qu'il vieillit. Grotowski s'est rendu compte, que, dans une pièce de l'Opéra de Pékin, le même rôle était joué par l'acteur père et par le fils,

⁹⁹² Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 122.

⁹⁹³ Georges Banu, « L'acteur oriental », art. cit. p. 18-21.

alternativement. Le jour où jouait le père, le public était plus nombreux et Grotowski a alors demandé pourquoi. Ceux à qui il a posé la question étaient également chinois. Ils ont répondu qu'ils préféreraient voir le père « parce qu'il transpire moins que le fils pendant qu'il joue »⁹⁹⁴. Selon Grotowski, le père et le fils sont conscients du public, cependant le père est libre, et dans la structure très codifiée de son jeu il fait des petits changements, des petites improvisations, car il ne se préoccupe pas du public. Tandis que le fils joue avec une attention dirigée vers le spectateur. Grotowski qualifie cette manière du père d'attitude de *bien-être détaché*. Cette attitude découle de la maîtrise du corps et des mouvements, mais surtout du contrôle de l'énergie qui irrigue le corps de cet acteur.

Étant conscient du fait que le mot « énergie » est devenu un terme très utilisé et très subjectif, Grotowski l'utilise à cause de la difficulté qu'il rencontre à l'heure de parler de choses pratiques. Il parle donc de l'énergie vitale, qui pour lui a un rapport avec la vitalité biologique qui « est très belle et qui nous donne une piste de décollage incroyable, mais qui diminue avec l'âge »⁹⁹⁵. Par conséquent, il est important de chercher les différentes qualités dans une grande palette d'énergies et comment les maîtriser. Il explique ainsi :

« Il y a une qualité rigide, biologique, vitale, sensuelle, mais il y a aussi une qualité extrêmement subtile, translucide, délicate. On peut avoir moins de cette qualité vitale et on peut aboutir à cette chose qui est subtile et délicate. Oui, et entre les deux il y a encore beaucoup de phases intermédiaires, de phases mixtes, de tout ça. »⁹⁹⁶

La maîtrise de cette énergie vitale est fondamentale pour maintenir vivantes toutes les actions et les non actions de l'acteur sur scène. Il s'agit en fait de l'organicité qui se déploie à l'intérieur d'une structure ou d'une composition. C'est le sujet que nous aborderons dans la prochaine partie suivante.

3.2.3. L'*Organicité* de l'*artificialité* du mime corporel – la vie toujours renouvelée

Le mime corporel d'Etienne Decroux obéit à une codification extrêmement

⁹⁹⁴ Jerzy Grotowski, *Lignée Organique*, cassette 1, face A, *op. cit.*

⁹⁹⁵ Jerzy Grotowski, *Anthropologie théâtrale*, cassette, face B, *op. cit.*

⁹⁹⁶ *Idem.*

sophistiquée et nécessite une très longue période d'apprentissage. Ainsi, on peut dire qu'il favorise une approche artificielle du théâtre. Cependant, cette classification doit être nuancée pour rendre compte de la réalité physique du mime corporel. En effet, le formalisme du mime decrousien n'est concevable et ne peut être appréhendé que s'il est déployé avec une forte organicité, sans quoi la structure, aussi raffinée soit-elle, n'est que coquille vide, ou succession de mouvements mécaniques, très éloignés de la vie que le mime corporel cherche pourtant à restituer. Cet équilibre entre *artificialité* et *organicité* est présent dans le mime corporel comme dans les formes traditionnelles du théâtre asiatique. Nous allons à présent nous attarder sur l'aspect *organique* d'une forme plus connue pour son *artificialité*.

L'élan, ou moteur dans les formes théâtrales artificielles

Pour Grotowski, lorsqu'un acteur se livre à une interprétation, il peut remplacer l'identification qu'il est susceptible d'établir avec son rôle par un élan vital et organique. Cet élan est un processus intérieur, en d'autres termes « un courant souterrain qui est toujours nouveau. [...] Alors la vraie improvisation et la vraie implication personnelle sont dans ce flux de l'énergie qui change d'un acteur à l'autre »⁹⁹⁷.

Grotowski appelle cette énergie vitale l'*élan*. Au fur et à mesure que l'acteur la maîtrise, il est capable de la canaliser et d'en improviser les accents. Il s'agit d'une sorte de *processus* ou d'*organicité* à l'intérieur d'une structure bien élaborée. En observant les acteurs de l'Opéra de Pékin, père et fils qui jouent le même rôle, Grotowski observe :

« L'accent de l'élan chaque jour est différent [...] c'est indescriptible, on peut voir ça seulement si on est gardien. Le grand maître fait la même partition de signes, de petits éléments, qui ne sont pas même lisibles pour le spectateur occidental, parce qu'ils sont liés à une tradition. Il change alors un petit peu l'accent de son énergie vitale [...] il fait une petite décision, comme par exemple de déplacer un petit élan, très petit, d'un ordre face à l'autre. Il y a toute une vie intérieure dans l'acteur, spécialement le grand acteur. »⁹⁹⁸

Ce *processus* de passage de l'énergie, caractéristique du théâtre traditionnel

⁹⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁹⁸ Jerzy Grotowski, *Lignée Organique*, cassette 1, face A, *op. cit.*

asiatique, fonctionne de façon très différente de l'approche *organique* grotowskienne. En Orient, ce processus fait partie intégrante des techniques spécifiques transmises de génération en génération par les maîtres des formes traditionnelles. Cette forme d'*organicité*, déployée à l'intérieur d'une forme construite et précise avec différents niveaux énergétiques d'expression, allant du plus raffiné au plus fort a suscité l'intérêt et fait l'objet de nombreuses recherches en Occident. C'est notamment le cas de la biomécanique de Meyerhold, ou de la méthode psychophysique de Michael Tchekhov. Cependant c'est Decroux qui s'est aventuré le plus loin dans la compréhension de la structure et de la mécanique du corps de l'acteur, en lui consacrant toute son attention, et en essayant de comprendre le fonctionnement de cette échelle de vibrations énergétiques. Il recherchait toutes les variations et tous les déplacements d'énergie qui peuvent avoir lieu dans une figure déterminée. Nous rappelons que Decroux appelait cela : faire circuler de la vapeur chaude dans les tuyaux de la maison.

L'apprentissage de la technique du mime corporel est en de nombreux points similaire à celui des formes de théâtre traditionnel. Les similitudes existent à plusieurs niveaux : dans l'un et l'autre cas, les enseignements sont complexes, difficiles à maîtriser et imposent d'importantes limites à l'acteur ; toutes deux recherchent la maîtrise de l'utilisation de l'énergie en évitant qu'elle ne soit gaspillée. Enfin toutes deux conduisent l'acteur à la découverte et à la libération d'un grand potentiel de Présence scénique. Pour atteindre ce résultat, Decroux était conscient de la nécessité pour l'acteur de s'approprier une technique capable de contenir et de canaliser son énergie. Il savait qu'il acquerrait cette technique grâce à une discipline précise et structurée. Selon lui, plus l'acteur souhaite avoir d'énergie sur scène, plus il doit construire de limites solides.⁹⁹⁹ D'ailleurs, Decroux s'imposait la même discipline dans l'apprentissage de la technique du mime que celle qu'il exigeait à ses élèves. Il explique qu'il ressentait la nécessité de construire des limitations fortes qui seraient en mesure de canaliser son tempérament également très fort.¹⁰⁰⁰

Au cours d'un entretien, Thomas Leabhart nous rapporte trois histoires que Decroux transmettait à ses élèves, comme toujours de manière métaphorique, pour se

⁹⁹⁹ Thomas Leabhart, Entretien.

¹⁰⁰⁰ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 67. « Chacun cherche ce qu'il n'a pas. Du tempérament, j'en avais trop. Ça ne m'intéressait pas de conquérir, de montrer de plus en plus mon tempérament. D'abord je ne pouvais pas en avoir plus que j'en avais, on ne fabrique pas du tempérament, on peut tout au plus le libérer. »

référer à la construction des limites.

Voici la première métaphore qu'il rapporte :

« 'Voilà', leur dit-il, 'c'est une histoire d'eau'. Vous avez une certaine quantité d'eau qui est retenue dans un espace illimité. Elle stagne et croupit attirant moustiques et autres insectes. Une odeur nauséabonde s'en dégage, une végétation aquatique éclot et prolifère. Imaginons que cette même quantité d'eau coule dans un espace dont le fond et les côtés sont cimentés, un canal par exemple. L'eau canalisée et dirigée coule avec une grande énergie, elle vit.¹⁰⁰¹ »

La deuxième métaphore transmise par Monsieur Leabhart porte elle aussi sur une histoire d'eau :

« C'était l'anniversaire d'Etienne Decroux [...]. Il s'adresse à ses élèves, exprimant ses convictions les plus profondes sur la vie : 'Pour que chacun devienne le capitaine de sa propre vie. Le bateau est composé, entre autres, de deux pièces indispensables à la navigation : le moteur et la barre. Si le bateau a un moteur mais pas de gouvernail le barreur ne peut pas naviguer, son bateau tourne en rond et n'avance plus. S'il a la barre et pas le moteur, le bateau ne va à nulle part.' Le moteur est la qualité dynamique, le dynamo-rythme, l'énergie nécessaire à la marche du bateau ; la barre est la technique qui canalise l'énergie pour atteindre la destination souhaitée.¹⁰⁰² »

Et voici la troisième histoire de Thomas Leabhart :

« On était tous les deux, tous seuls dans sa cave en train de travailler Le Menuisier et La Lessive, deux pièces dramatiques créées par Etienne Decroux. J'étais las, épuisé de travailler autant à faire et à refaire chaque jour les mêmes mouvements. Etienne Decroux me regarde avec ses yeux tristes et me dit : 'Ah ! Thomas ! C'est triste le travail que nous sommes en train de faire, c'est très triste car nous sommes en train de faire de la plomberie, avec les tuyaux et le tournevis et tout ça. On est en train de construire tout un système de plomberie qu'on installe dans une maison, par exemple. C'est long, c'est un travail laborieux qui demande beaucoup de temps.' Il a ressenti ma lassitude, alors il a terminé en disant : 'Mais tu sais, un de ces jours, plus tard dans la vie, de la vapeur d'eau chaude coulera dans ces tuyaux'.¹⁰⁰³ »

¹⁰⁰¹ Thomas Leabhart, Entretien.

¹⁰⁰² Idem.

¹⁰⁰³ Ibid.

Thomas Leabhart donne une conclusion commune à ces trois histoires :

« Il défendait toujours par cette image cette idée de limite et d'énergie. Quand il montrait les choses, un simple geste de la main, c'était toujours plein de cette énergie, de cette vibration, de cette vapeur chaude. Sur un simple geste il nous montrait les multiples variations qui rendaient ce mouvement si différent à chaque fois.¹⁰⁰⁴ »

Il nous semble pertinent de rapprocher les témoignages précédents à cette remarque de Grotowski :

« A chaque fois, le principe décisif demeure le suivant : plus nous sommes absorbés par ce qui est caché en nous, dans l'excès, dans l'exposition, plus rigide doit être la discipline 'extérieure' ; autrement dit, la forme, l'idéogramme, le signe. C'est là tout le principe de l'expressivité.¹⁰⁰⁵ »

Il ressort de ces multiples déclarations que l'ampleur de la limitation que s'impose un acteur doit toujours être proportionnelle à sa capacité de liberté (à son élan vital et instinctif). Celle-ci, correctement canalisée pourra s'exprimer lisiblement grâce au dessin donné par la forme. Cependant il existe toujours le danger chez l'acteur de perdre de vue cet équilibre : de se donner entièrement à l'apprentissage de la technique et d'y rester enfermé sans l'irriguer de cette liberté, et dans le pire des cas, de s'y abandonner et s'y limiter tout en croyant y être libre. C'est le problème qui peut surgir lorsque la forme est beaucoup plus importante que l'énergie qu'elle laisse jaillir. Les raisons pour lesquelles l'acteur peut ne pas trouver cette liberté sont multiples. Il peut par exemple avoir un centre moteur très développé, capable d'imiter parfaitement les subtilités de la forme, mais être coupé de ses fonctions instinctives, telles que la spontanéité qui y est présente originellement. Il peut également avoir un centre intellectuel trop investi. Dans ce cas, le jugement, porté sur la forme (correcte/incorrecte) et sur la sensation (vraie/fausse), entravera les actions et les sensations et ne les laissera pas se produire librement. Enfin, il se peut que son centre émotionnel soit déséquilibré et en quête d'harmonie, provoquant en lui soit trop d'émotions, ce qui se traduira par des gestes affectés, soit qu'il ne ressente

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁰⁵ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 38.

aucune émotion, auquel cas ses gestes seront desséchés.

Selon Meyerhold, le formalisme ou la technicité sont la conséquence d'un travail long, certainement fondamental pour l'acteur, mais qui peuvent le transformer en quelqu'un de trop *armé* physiquement, le conduisant par conséquent à perdre son humanité.

Quand on est trop fortement armé, quand on sait prendre de l'élan, oser, il faut aussi savoir se brider. Certains parmi nous commencent à faire étalage de leurs traits caractéristiques de telle sorte que l'idée est écrasée par l'objet. C'est le formalisme ; on peut le comparer à une course aux records chez ceux qui s'occupent de culture physique, ou à la manie du gigantisme chez les architectes.¹⁰⁰⁶ »

Pour Meyerhold, l'artiste qui devient *formaliste* finit par se déconnecter du contenu et du fond de son expression ; malheureusement, de cette façon, il détruit son unité.

Pour Grotowski l'acteur doit toujours être en contact avec son *animal sauvage*, dont l'organicité est forte et présente. Thomas Richards rappelle que Grotowski avouait que cet *animal* « ne doit pas être piégé trop tôt par la structure, sinon nous risquerions de limiter son élan naturel. » Savoir quand et comment travailler avec la structure est d'abord un travail qui revient au metteur-en-scène ou au professeur pour pouvoir, de manière précise, « encercler l'animal sauvage [sans] pour [autant] l'effaroucher »¹⁰⁰⁷.

Certes, Decroux travaillait beaucoup sur la forme des rapports *intracorporels* et *inter-spatiaux*, mais son étude était toujours étroitement liée à l'énergie génératrice de mouvements. Pour étudier l'*organicité* du mime corporel nous nous sommes concentrés sur deux points qu'il nous semble très important de développer :

a – Le *Dynamo-rythme*

b – Le *Contrepoids*

a – La notion de *dynamo-rythme*

L'expression de *dynamo-rythme*, propre à la méthode de Decroux et considérée par

¹⁰⁰⁶ Vsevolod Meyerhold, in Beatrice Picon-Vallin, *Vsevolod Meyerhold, op. cit.*, p. 171.

¹⁰⁰⁷ Jerzy Grotowski, in Thomas Richards, *op. cit.*, p. 117.

certaines comme le « cœur battant », « la sève du mouvement »¹⁰⁰⁸, ne se trouve pas dans le dictionnaire, on l'entend dans le vocabulaire des enseignants de la technique du mime corporel, mais non dans les autres techniques corporelles telles que la danse contemporaine, la danse-théâtre ou l'Anthropologie théâtrale. Il est donc nécessaire de souligner son originalité, et de décrire le plus finement possible son contenu. Decroux n'utilisait pas le terme *dynamo-rythme* dans les premiers temps de son travail de recherche. Mais l'approche correspondant à ce terme, vécue comme une nécessité dans le travail de l'acteur/mime, est cependant née dès le commencement de sa recherche.

Afin de cerner le contenu et l'évolution de la notion de *dynamo-rythme*, il nous a semblé important d'aller sonder cette notion telle qu'elle est comprise et transmise dans la pratique. Actuellement, la technique du mime corporel est enseignée par divers successeurs de Decroux, dans de nombreux pays, et inspire, en tout ou en partie, de nombreuses créations artistiques. Une enquête a été entreprise auprès de certains d'entre eux, afin de voir comment, dans la réalité de leur travail, la notion de *dynamo-rythme*, essentielle chez leur ancien Maître Decroux, était comprise.¹⁰⁰⁹

Une enquête a été alors effectuée en 2001 et 2002 :

- à Paris, auprès de Yves Marc et Ivan Bacciocchi ;
- à Londres, auprès de Corinne Soum et Anne Dennis ;
- en Californie, auprès de Mark Epstein, Deidre Sklar et Thomas Leabhart.
- en Italie, auprès de Marise Flach
- et par correspondance écrite avec Yves Lebreton (Italie) et Dean Fogal (Canada).

Cette enquête réalisée auprès de divers successeurs de Decroux, toujours en activité, dans l'enseignement, la mise en scène, le métier d'acteur, a permis non seulement de réaliser des entretiens avec ces personnes et certains de leurs élèves, mais aussi d'assister à leurs cours, à des séances de préparation ou de répétition de spectacles et d'être également présent à un certain nombre de leurs représentations publiques.

La définition du terme *dynamo-rythme* va porter d'abord sur la *dynamique*, puis sur le *rythme* ; finalement, nous nous attarderons sur le sens de l'expression toute entière.

Le terme *dynamique* est employé par Decroux dans sa dimension physique. Pour le

¹⁰⁰⁸ Yves Lebreton, Lettre, Montespertoli (Italie), 05-07-2001.

¹⁰⁰⁹ Ces entretiens sont dans leur intégralité placés dans les annexes de cette thèse.

praticien du mime corporel, la *dynamique* est en effet le jeu qu'il engage avec la force et l'énergie, c'est-à-dire avec l'impulsion et la puissance des mouvements, canalisées par les résistances qui leur sont imposées. La dynamique est donc à l'origine de chaque mouvement, elle en est une partie essentielle. Selon lui, le mime corporel est « un art adressé aux yeux »¹⁰¹⁰, or il est impossible de voir la force ou l'énergie, cependant on la perçoit :

« *Comment peut-on savoir si on donne de la force ? On peut voir quel est l'organe qui se déplace, son itinéraire. Mais la force ? La force c'est comme l'électricité, on ne peut pas la voir et pourtant, on la devine, on la déduit.*¹⁰¹¹ »

Quant au *rythme* du *dynamo-rythme*, bien entendu, Decroux ne parle pas du rythme au sens où l'entend Platon, c'est-à-dire une succession organisée arithmétiquement des temps forts et des temps faibles d'un morceau de musique ou d'une danse. La conception decrousienne du rythme se rapproche plus de celle découlant de son étymologie grecque originelle *rheo*, qui signifie couler, mais aussi courir. Selon cette étymologie, le rythme entretient donc à l'origine un rapport direct avec la nature, mais aussi avec l'homme, intégré à celle-ci. Ce n'est que plus tard que la notion de rythme, en Occident, a glissé pour désigner essentiellement la symétrie, la cadence et l'alternance de temps forts et faibles. Depuis Platon, et après lui dans le monde romain – comme dans le *traité De musica* de Saint Augustin – la notion de rythme sous-entend une structure métrique, qui est utilisée dans de nombreuses activités humaines, telles que la musique, la danse, la poésie, et bien d'autres encore. Néanmoins, toutes ces formes d'expression artistique connaissent aujourd'hui une mutation quant à la nature du rythme qu'elles mettent en jeu. Aujourd'hui, la parole dans la poésie, le son dans la musique, les mouvements dans la danse s'organisent très souvent en structures rythmiques non métriques. Ces changements affectent leurs formes esthétiques. Dans le mime corporel, le rythme a souvent une cadence particulière, puisqu'il est tiré de gestes humains spécifiques à un métier ou à une action concrète donnée.

En définitive, le terme de *dynamo-rythme*, formé par le rapprochement de deux mots se réfère en réalité à un *trinôme*, et désigne un ensemble de qualités des mouvements

¹⁰¹⁰ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 128.

¹⁰¹¹ *Idem*, p. 128.

corporels, dans leur complexité, qui sont liées :

- à leur dessin ou parcours,
- à leur vitesse,
- à leur force.

Dans tout mouvement corporel, chacun de ces éléments pris séparément possède une gamme infinie de possibilités. Par exemple, la vitesse varie de l'immobilité au mouvement le plus rapide. De même pour la force, les tensions musculaires peuvent aller de la vibration la plus subtile au mouvement nécessitant un maximum de résistance, aboutissant alors à l'*immobilité mobile*¹⁰¹². Enfin, il existe une infinité des possibilités de dessins ou de parcours dans tout mouvement corporel.

Si chacun de ces éléments comporte donc une infinité de variations, les combinaisons possibles du *dynamo-rythme* seront, elles aussi, infinies. Decroux présente ainsi les trois éléments en jeu dans le *dynamo-rythme* ainsi que l'organe qui réalise le mouvement :

Il y a d'abord l'organe, la chose qui va se déplacer, qui sera déplacée. Est-ce que ce sera la tête, le bras, la jambe? C'est une chose à considérer, parce que l'organe a une vertu particulière. On ne peut pas oublier complètement que la cervelle est dans la tête.

Puis il y a le dessin, c'est à dire le parcours accompli. Si ce parcours avait laissé une trace, ce serait un dessin. [...]

Après le dessin nous avons la vitesse. En français, le mot vitesse a un sens qui varie selon le contexte. Il peut vouloir dire rapide, vite ou selon un autre contexte, le temps qui est mis pour un parcours déterminé. [...]

Nous avons donc l'organe, qui est l'instrument, le dessin qui est l'intonation, la vitesse, plus ou moins lente ou plus ou moins rapide, et pour finir la force. [...]

Nous savons que la force se devine, ne se voit pas.¹⁰¹³ »

Après lui Deidre Sklar¹⁰¹⁴, une autre des successeurs de Decroux, synthétise ainsi la définition du *dynamo-rythme* :

¹⁰¹² Thomas Leabhart, in notes personnelles de cours, Claremont, 13-01-2000. *L'immobilité mobile* : Dans les mouvements, il y a une palette de résistances qui agissent sur eux. Cette palette va du zéro au maximum. Dans l'*immobilité mobile* le corps entier ou la partie du corps qui reçoit cette résistance ne peut bouger, mais existe un très fort mouvement intérieur pour s'y opposer. « Quand arrive un état de résistance assez fort, le maximum qui puisse empêcher le mouvement est l'immobilité mobile. »

¹⁰¹³ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 128.

¹⁰¹⁴ Deidre Sklar, Metteur scène, pédagogue, américaine qui fait sa formation avec Étienne Decroux dans les années 60.

« *L'essence du dynamo-rythme c'est la manière dont l'énergie est transformée en mouvement. Decroux travaillait les qualités du temps, du rythme et de la tension musculaire ; il enseignait comment percevoir cette combinaison et cherchait à faire comprendre que l'expressivité du mouvement se trouve plutôt dans les facteurs dynamiques que dans la forme elle-même.*¹⁰¹⁵ »

Enfin, Mark Epstein¹⁰¹⁶, l'un de ses successeurs, fait référence à l'invisibilité de la force, c'est-à-dire de la dynamique pour Decroux qu'il comparait à l'âme de l'homme :

« *Il nous enseignait que la dynamique est comme l'âme du mouvement, l'âme comprise de manière conceptuelle ; plus littéralement, tout comme l'âme, ce n'est pas quelque chose que l'on peut voir. Quand je te regarde, tu es vivant, je vois ta forme, je sens ton âme mais je ne peux pas vraiment voir ton âme. C'est la même chose avec le dynamisme. Il est possible de voir la différence entre des dynamiques plus ou moins résistantes, mais c'est une différence subtile. Elle est déterminée par le degré de variation du travail musculaire.*¹⁰¹⁷ »

Cette analogie de la dynamique avec l'âme établie par Decroux peut être mise en parallèle avec la pensée de Delsarte qui énonce que les trois principes de l'homme : *vie-âme-esprit* sont intimement liés aux *trois puissances constitutives de l'être*¹⁰¹⁸, à savoir *nombre-poids-mesure*. Delsarte avait fondé son système sur la trinité chrétienne de laquelle découle l'idée selon laquelle Dieu a créé l'homme et a tout « disposé avec mesure, nombre et poids »¹⁰¹⁹. Dans cette perspective, Delsarte considère que « la *vie* – premier principe de l'homme – répond à la *mesure*; l'*esprit*, au *nombre* et l'*âme*, au *poids* ». Dans cette configuration, la *mesure* et le *nombre* seront équilibrés par le *poids*. Dans ce jeu consubstantiel où chaque élément interagit avec les deux autres, c'est la puissance de l'âme qui va permettre aux deux autres éléments de s'équilibrer : « Le poids engendre le mouvement ! Le poids, par cela même, communique la vie. Le poids répondra donc au cœur. C'est le cœur qui entraîne, qui fait se mouvoir, c'est le cœur qui agit le plus puissamment en nous.¹⁰²⁰ »

¹⁰¹⁵ Deidre Sklar, Entretien, Irvine (Californie), 11-06-2002.

¹⁰¹⁶ Mark Epstein, Metteur en scène, professeur de mime corporel américain. Il a travaillé à côté d'Étienne Decroux et a été son traducteur aux États-Unis en 1957.

¹⁰¹⁷ Mark Epstein, Entretien, Venise (Californie), 18-05-2001.

¹⁰¹⁸ François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 109. « Il est dit dans les saintes Lettres que Dieu fait toute chose avec poids, nombre et mesure. »

¹⁰¹⁹ Bible, Livre de la Sagesse, XI-20. "Tu as tout réglé avec nombre, poids et mesure " (Sagesse, 11:20)

¹⁰²⁰ François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 109.

Cette citation de Delsarte fait écho à la perception qu'avait Decroux du moteur du mouvement ; la passion était le carburant de Decroux, le principe fondamental que l'école ne peut jamais enseigner aux élèves. Pour lui « la passion c'est d'abord le *dynamo-rythme*¹⁰²¹ » et c'est ce qui va mettre en action le poids et le contrepoids des actions de l'acteur/mime.

L'une des images que Decroux utilisait pour faire comprendre l'échelle de l'énergie était le rhéostat¹⁰²². Dans l'une de ses interviews, Thomas Leabhart précise que Decroux n'a peut-être jamais employé le mot rhéostat, mais qu'il a en « mémoire ce mouvement [que Decroux faisait avec la main] pour augmenter et diminuer l'intensité de l'éclairage [dans les vieux théâtres] »¹⁰²³. Considérant que le jeu de la force ou des résistances corporelles produit de l'énergie analogue à celle de la chaleur du four électrique, ou la lumière de l'ampoule, il est intéressant d'envisager le *dynamo-rythme* comme un rhéostat organique capable de contrôler les diverses intensités de l'énergie corporelle.

Enfin, c'est par une analogie avec la musique que Decroux synthétisera les divers éléments qui constituent le mouvement, auxquels il donne le nom de *dynamo-rythme*. Dans un entretien de 1978, Decroux parle du trinôme *intonation-vitesse-force* de la musique, auquel il se réfère pour créer un parallèle avec le mouvement à savoir *dessin-vitesse-force*. Ainsi, pour le premier trinôme c'est l'instrument musical qui joue et, pour le second, c'est le corps :

« Dans la musique, il y a l'intonation, une suite de tons différents. Ensuite, il y a la vitesse, mais le mot vitesse doit être pris non pas dans le sens de rapidité, c'est-à-dire, le temps qu'on met pour faire quelque chose, ça peut être rapide, ça peut être lent. Il faut mettre dans la même catégorie les arrêts [...] Ensuite intervient la force. C'est une chose particulière, ce n'est pas le fait de se faire entendre. [...] quelquefois même un homme qui a une voix puissante, normalement puissante, peut, en envoyant un son faible, se faire entendre assez loin. Donc je rappelle : intonation, vitesse et force [...] A la place de l'intonation, nous aurons le dessin. On pourrait même dire, quand ça se complique un peu, l'itinéraire. Ensuite intervient la vitesse dans le même sens, parfois rapide, parfois lente, avec des arrêts ou pas.

¹⁰²¹ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 128-129.

¹⁰²² Rhéostat « résistance variable qui, placée dans un circuit, permet de modifier l'intensité d'un courant électrique ». Dictionnaire *Larousse de Poche*, Paris, Larousse, 2001, p. 688.

¹⁰²³ Thomas Leabhart, Entretien, Claremont (Californie), 02-09-2001.

*Ensuite intervient la force.*¹⁰²⁴ »

Parmi les éléments qui composent la notion de *dynamo-rythme*, (le dessin, la vitesse et la force) le rythme n'est pas pris en compte en tant que tel, mais il est le résultat des différents arrangements de ce trinôme. Pour expliquer la combinaison de ces trois éléments, ou leur « entremêlement »¹⁰²⁵, Decroux a senti la nécessité de créer un terme dont la structure même traduirait la relation entre la vitesse et la force qui sont intimement liées et interdépendantes, et qui pourrait rendre compte des qualités des mouvements corporels.

*« On peut me dire : Mais pourquoi vous dites dynamo-rythme ? C'est probablement parce que souvent la force est étroitement unie à la vitesse. Il y a des cas où on ne peut pas mesurer la vitesse d'un déplacement violent. Alors nous dirons dynamo-rythme : c'est-à-dire union, coïncidence entre la vitesse et la force. Et souvent, c'est très pratique, c'est très utile, ce n'est pas pour le plaisir d'avoir un mot qui a l'air un peu bizarre... Voilà une explication.*¹⁰²⁶ »

Partant de cette analogie avec la musique, certains élèves de Decroux ont pris conscience de la nécessité d'être disciplinés et dévoués à l'apprentissage de la technique du mime. Pour devenir musicien, il est indispensable de consacrer du temps et travailler assidûment son instrument pour pouvoir en jouer harmonieusement. Pour l'élève de mime corporel, son instrument est son propre corps et pour transformer ses mouvements en « musique », il lui faut le connaître et en apprendre les techniques nécessaires. Dans l'entretien de Corinne Soum, une élève de Decroux, sa prise de conscience a été claire:

*« C'est la musique le mime corporel, voilà. [...] Comme en musique il y a plusieurs manières d'étudier [...] Mais, alors, en mime corporel on accepte le processus d'apprentissage, c'est-à-dire qu'on accepte de savoir quand est-ce que le poids est sur la jambe droite, gauche ; on accepte que les différentes parties du corps doivent être articulées, etc.*¹⁰²⁷ »

De manière analogue, selon Ted Shawn, Delsarte utilisait aussi un trinôme musical

¹⁰²⁴ Étienne Decroux, Entretien enregistré, Londres, *op. cit.*

¹⁰²⁵ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 128.

¹⁰²⁶ Étienne Decroux, Entretien enregistré, Londres, *op. cit.*

¹⁰²⁷ [Corinne Soum, Entretien.](#)

pour décrire la dynamique des mouvements. Il s'agissait d'« une trinité parfaite dont le triple objet est: le rythme, l'inflexion et l'harmonie »¹⁰²⁸.

Decroux aimait considérer le corps humain comme un clavier de piano car, tout comme une note peut être séparée de l'autre, le corps peut être décomposé en parties distinctes, puis recomposé sous des formes nouvelles. Il est vrai que cette idée ne peut être suivie à la lettre, car les possibilités du corps humain sont limitées. Il dit alors :

« Évidemment il s'agit d'une analogie. On sait que le corps humain ne peut pas être exactement comme un clavier. Sur un clavier on peut toujours isoler une note d'une autre, mais on ne peut pas isoler la poitrine de la tête. Si la poitrine se déplace, la tête fait automatiquement quelque chose. Néanmoins, l'esprit est là. [...] Donc on considère le clavier comme quelque chose qui doit nous inspirer. Rien ne doit arriver dans le corps sauf ce qui est désiré et calculé. L'acteur doit assurer le même rapport à son corps que le pianiste au clavier. »¹⁰²⁹

Grâce à cette analogie, on peut imaginer que l'acteur fasse une interprétation particulière d'une partition de mouvements, comme le ferait un musicien instrumentaliste lorsqu'il interprète une partition musicale. Ainsi musiciens et acteurs sont libres dans leurs interprétations des partitions musicales ou de mouvements, car les unes comme les autres autorisent une interprétation personnelle. Pour faire comprendre à ses élèves le *dynamorhythme* dans le corps, Decroux faisait une plaisanterie qui nous a été rapportée par Dean Fogal¹⁰³⁰, un de ses successeurs, dans un article paru dans le *Mime Journal* édité par Thomas Leabhart : « Il faut que les muscles chantent. Avant de collaborer avec Mozart, il faut être comme Mozart. »¹⁰³¹

Effectivement, la *notion de musicalité* est l'une des caractéristiques qui a le plus imprégné les successeurs de Decroux. Par exemple, pour Yves Marc cette notion est devenue le vocabulaire du Théâtre du Mouvement¹⁰³² : « Pratiquement tout ce qui est de l'ordre de la musicalité, de la musique, se retrouve dans la musicalité du mouvement. Que ce soit de l'ordre de la dynamique avec des *forte*, *crescendo*, *decrescendo*, ou des *lento*,

¹⁰²⁸ Ted Shawn, *op. cit.*, p. 194.

¹⁰²⁹ Étienne Decroux, in Thomas Leabhart, « An Interview with Decroux », art. cit., p. 32.

¹⁰³⁰ Dean Fogal, Metteur en scène, mime, pédagogue, a travaillé avec Decroux dans les années 80.

¹⁰³¹ Dean Fogal, « Étienne Decroux – Outside Paris Proper », *Words on Decroux – Mime Journal*, Claremont (Californie), Pomona College, 1994, p. 31.

¹⁰³² Théâtre du Mouvement, compagnie de théâtre gestuel à Paris, dirigée par Claire Heggen et Yves Marc, depuis 1975.

adagio, presto, prestissimo, pour la vitesse¹⁰³³ ». Pour Deidre Sklar, Decroux leur a appris à chanter avec leur propre corps. Elle décrit ainsi comment la musicalité se manifeste dans le mouvement corporel, pour exprimer en même temps sa durée et les tensions musculaires qu'il met en jeu : « C'est la manière de chanter exprimant une combinaison entre le temps et le degré de tension musculaire. Et aussi les transitions dans les moments, et comment à partir d'une attaque, vous passez à une secousse, ou à un saut, ou vous exprimez la force de cette attaque.¹⁰³⁴ »

De cette analogie avec la musique, on peut également tracer un parallèle avec l'échelle de *la qualité dans la verticalité* à laquelle nous avons fait référence antérieurement dans ce même chapitre¹⁰³⁵. La pratique, toujours en évolution, des infinies combinaisons de *vitesse/résistance/dessins*, créées par différentes parties du corps, offrent une connaissance profonde du corps et ainsi la possibilité de raffiner la qualité d'énergie et des mouvements. De cette manière l'acteur est capable de travailler sur une grande échelle d'énergies qui varie des plus grossières aux plus délicates.

Meyerhold, qui voyait le metteur-en-scène comme un chef d'orchestre, analysait aussi son travail d'un point de vue musical ; il disait que le spectacle est une partition à interpréter. Si les chefs d'orchestre « savent que ce ne sont pas seulement les notes qui font la musique, mais aussi les pauses presque imperceptibles qui sont entre les notes », les metteurs-en-scène doivent également être libres tout en jouant la partition du spectacle. Comme le bon musicien, le bon chef d'orchestre se distingue du mauvais quand il est capable de jouer les partitions et d'exprimer « ce que lui donne la partition à travers la liberté de son propre jugement artistique ». « Autrement dit » continue Meyerhold, « un, deux-trois peut-être aussi un-deux, trois.¹⁰³⁶ »

Decroux et Meyerhold s'accordent dans une même conception du mouvement. Cette approche à la fois musicale et non métrique que Decroux a trouvée afin de guider ses élèves dans leur quête des qualités du mouvement leur permettait de développer un aspect de l'organicité.

¹⁰³³ Yves Marc, Entretien.

¹⁰³⁴ Deidre Sklar, Entretien, Irvine (Californie), 11-06-2002.

¹⁰³⁵ Chapitre 3 – 3.1. L'approche organique dans le travail de l'acteur. 3.1.2. La qualité dans la verticalité, p. 242.

¹⁰³⁶ Vsevolod Meyerhold, in Béatrice Picon-Vallin, *Vsevolod Meyerhold, op. cit.*, p. 149-150.

Comme nous l'avons vu précédemment, outre la musique, Decroux s'inspirait également des savoir-faire pratiques, de la sculpture, du sport, de l'observation de l'homme dans la société, du texte parlé, de l'observation de la nature. Il est intéressant de constater que toutes ces sources ne sont pas liées à la forme mais aux qualités énergétiques des mouvements, c'est-à-dire au *dynamo-rythme*.

- **les savoir-faire pratiques**

D'abord, les expériences dans de nombreux travaux physiques et manuels, et dans le savoir-faire pratique furent fondamentales pour la création de sa nouvelle forme d'expression théâtrale. Toute sa vie il en garda la trace dans sa mémoire corporelle. Pendant sa recherche de mouvements, concrets ou mêmes abstraits, toutes les fibres musculaires de Decroux étaient alors remplies de ses expériences passées.¹⁰³⁷ En ce qui concerne le *dynamo-rythme*, les travaux pratiques ont donné à Decroux la connaissance d'une très grande palette de résistances dans les mouvements, des tensions les plus fortes aux tensions les plus subtiles et d'une grande gamme de relaxations allant jusqu'aux effondrements.

- **la sculpture**

Ensuite, Decroux était fasciné par la sculpture, notamment car elle donne à voir une œuvre faite grâce au travail des mains de l'artiste, même si celui-ci s'aide d'outils. L'important pour lui est la matérialisation, le fait que l'idée de l'artiste devienne tangible.

Si l'on considère une sculpture du point de vue du *dynamo-rythme*, ce qui est fondamental, c'est l'idée de l'*immobilité mobile*. Celle-ci nous permet d'appréhender l'idée qu'un corps n'est immobile qu'en apparence, et qu'en son intérieur plusieurs forces travaillent toujours en opposition. Dans les sculptures, il voyait la poésie et la puissance combinées. Il a donc développé la *Statuaire mobile*, constitutive d'une des *figures de style* du mime corporel, décrites ultérieurement. Pour lui, l'acteur/mime est à la fois le sculpteur

¹⁰³⁷ Etienne Decroux, "Erudition", in *An Etienne Decroux Album – Mime Journal*, Claremont (Californie), Pomona College, 2001, p. 40. « Je regarde beaucoup dans les rues. J'ai visité des usines et j'ai travaillé dans les usines. J'ai travaillé à droite et à gauche, et j'ai travaillé avec mes mains. Je n'énumérerai pas tous les métiers que j'ai faits, mais j'ai travaillé dans la construction et j'étais soldat dans la première guerre mondiale pendant plus de trois années et pendant plus d'un an dans la deuxième guerre mondiale. J'ai vu et j'ai regardé des choses. »

et la statue, l'artiste et l'œuvre.

- **le sport**

Le sport était l'une des sources d'inspiration les plus importantes pour Decroux, à tel point qu'une des grandes catégories de jeu du mime corporel a pour nom - *L'homme de sport*, comme nous l'avons évoqué plus haut ; où sont incluses les figures relevant à proprement parler du sport, mais également des figures relevant du travail physique, c'est-à-dire de savoir-faire pratiques.

Decroux avait l'habitude de faire un parallèle entre l'acteur et l'athlète, dont le premier devait s'inspirer pour certaines caractéristiques. « Il faut avoir le feu dans le ventre »¹⁰³⁸, c'était une expression que Decroux utilisait souvent pour rappeler à ses élèves la nécessité pour l'acteur comme pour l'athlète d'avoir toujours une énergie vitale engagée. Il prenait aussi pour modèle le champion de boxe Georges Carpentier, qu'il caractérise en ces termes : « Vigueur et grâce ; force, élégance ; fulgurance et pensée ; goût du risque et sourire.¹⁰³⁹ »

Pour illustrer le jeu d'oppositions qui sont constamment à l'œuvre dans le corps et qui peuvent être explorées comme un moyen pour l'éveil, la dilatation et la présence scénique, Decroux avait recours à plusieurs exemples. L'un d'entre eux était le *gardien de but* pendant un match de Football aux moments les plus dangereux, par exemple lorsqu'un joueur de l'équipe adverse se dirige vers lui. C'est à ce moment que le gardien doit tripler son attention, être prêt à se jeter en bas ou en haut, à droite ou à gauche, et il doit pourtant rester *immobile*. Pour atteindre ce même état d'immobilité éveillée, Decroux utilisait également des phrases bibliques : « Nul ne sait quand viendra le voleur »¹⁰⁴⁰.

Les éléments qui ont été empruntés de la pratique de l'athlète au *dynamo-rythme* du mime corporel sont entre autres l'état d'alerte physique et mentale ; une constante lutte de l'homme contre le poids dans les tâches ; l'alternance continue entre efforts et relaxations physiques pour accomplir les travaux et les tâches.

- **l'observation de l'homme dans la société**

¹⁰³⁸ Thomas Leabhart, in notes personnelles de cours, Paris, 15-10-2002.

¹⁰³⁹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 32-33.

¹⁰⁴⁰ Thomas Leabhart, in Patrick Pezin Éd., op. cit., p. 370.

Ensuite, en très bon observateur qu'il était, Decroux a beaucoup appris en regardant l'homme dans la société : ses marches, ses arrêts, ses différents rythmes et la dynamique qu'il déployait pour différents mouvements physiques. Il découvre chez l'homme, tel qu'il se conduit dans sa vie sociale, des comportements propres à enrichir l'étude du *dynamorhythme*. Ces comportements varient en fonction des situations sociales et de causes externes qui peuvent provoquer chez lui des réactions psychophysiques différentes. Il cite ici quelques-unes des observations qui serviront à ses recherches de mouvements dans le mime corporel :

- « 1. La vie en société incite l'homme à dissimuler. [...]
 2. La prévoyance freine ou bloque l'harmonie. [...]
 3. L'entourage matériel nous incite à freiner ou bloquer l'harmonie, l'exiguïté de l'aire d'action : mur proche, objets proches, personnes physiques proches, nous donnent la peur de nous blesser, de briser des choses, de blesser autrui : d'où notre tendance à retenir ce qui a tendance à sortir. [...]
 4. Dans la production non dotée de la force extra-animale, la division du travail est, elle aussi, notre coupable. [...]
 Et voici l'homme de peine.
 Celui-là, c'est toujours qu'il soulève, ou appuie, ou tire, ou pousse, ou porte. Son corps qui se forme en coquille se durcit ainsi. Et l'homme de peine qui se promène évoque une tortue verticale.¹⁰⁴¹ »

Cette citation est intéressante car elle nous révèle ce que Gurdjieff appelle l'*homme machine* qui bouge, s'arrête, travaille, mange, aime ou n'aime pas, etc., dans un état toujours machinal. L'homme qui fonctionne en se cantonnant à un petit nombre d'actions, d'émotions, de pensées apprises uniquement en vue de sa survie. Son harmonie apparente révèle en fait un manque d'harmonie : la machine fonctionne à partir d'informations enregistrées et reproduites machinalement, mais sans qu'existent nécessairement de connections entre les parties qui la constituent. La plupart du temps le corps bouge sans savoir quelles sont les émotions ou les pensées qui le traversent ; il devient une vraie machine dont le centre moteur est coupé des deux autres centres. Il est également très fréquent que les émotions naissent sans que l'esprit ne comprenne la raison de leur venue et soit donc incapable de se reprendre et d'arriver à l'apaisement. Le corps alors abandonné à son tour, perd sa vitalité. Finalement, il est possible que les pensées se retrouvent prisonnières de jugements basés sur des concepts appris mais qui desservent et enferment

¹⁰⁴¹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 112-113.

celui qui les subit. Celui qui devient incapable de se libérer de ses pensées, voit alors : son corps se bloquer, ses émotions changer à tout instant et la peur s'installer. Cependant tous ces manques d'harmonie maintiennent l'homme dans sa marche et sa démarche de *machine*.

Avoir conscience de soi, même lorsque c'est pour un court instant, coupe le fonctionnement de la *machine* pendant quelques secondes. Selon Gurdjieff un petit accident qui survient dans notre quotidien peut causer un moment de présence au cours duquel pensée, corps et émotion sont alignés et extrêmement attentifs à ce moment offert au présent. Cependant la longueur de cet instant de présence variera en fonction de la gravité de l'accident ; le moins important il sera, le plus éphémère sera l'instant de présence.

Decroux prenait toutes les contradictions situées tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'homme comme matériel de travail. Il était toujours à la recherche de correspondances entre par exemple le trouble intérieur de l'homme et la résistance d'une matière en vue de trouver un équilibre entre les sphères intérieure et extérieure de l'homme, car c'est à partir de ces contradictions et de ces correspondances qu'il créait des mouvements dramatiques. Le jeu des forces qui s'opposent dans le corps de l'homme pour que celui-ci trouve son équilibre, sont en fait des jeux de *dynamo-rythme* ; on peut avancer que ces jeux de dynamo-rythme sophistiqués et dramatisés font de l'acteur/mime un symbole de l'homme qui cherche son unité perdue faute de se connaître soi-même. Pour Decroux l'acteur/mime, fonctionne en réalité comme un miroir pour l'homme qui le regarde. Celui-ci, en voyant cet acteur sur scène va se rappeler de lui-même.

« La faculté d'entendre nos besoins se serait donc altérée, celle de tous les entendre, nous l'aurions donc perdue puisque voyant sur scène l'harmonie qui nous manque, nous la reconnaissons.¹⁰⁴² »

- **le texte parlé**

Enfin, Decroux avait un passé « d'acteur parlant » qui lui avait donné l'occasion de développer des qualités relatives au phrasé textuel. Il savait que deux acteurs peuvent, à partir d'un même texte, dire des choses très diverses, selon l'interprétation qu'ils en font et qu'ils désirent transmettre au public. Selon lui, tous les principes « à propos de l'audible

¹⁰⁴² Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 111.

peuvent être reproduits à propos du visible »¹⁰⁴³. Ainsi, dans le mime corporel, il utilisait des règles analogues à celles d'une bonne diction, règles qui, avec le *dynamo-rythme*, gouvernent l'exécution des mouvements corporels. Decroux explique cela, à deux reprises :

« La diction, c'est du mime, du mime vocal. Ces inflexions qui s'adressent à votre oreille sont analogues à ces inflexions qui s'adressent à vos yeux.¹⁰⁴⁴ »

« Voyons maintenant l'articulation. L'articulation c'est de produire des syllabes, qui sont composées de consonnes et de voyelles, les unes à la suite des autres, sans qu'elles se confondent. Il y a des acteurs qui parlent très rapidement et qui pourtant ont une très bonne articulation, et on ne perd rien de ce qu'ils disent ! [...] Il faut donc que l'artiste de mime articule lui aussi, car il a l'analogue des syllabes et par là même l'analogue des voyelles et des consonnes. Tout ça doit être très net, on doit sentir où ça s'arrête, où ça commence et où ça finit.¹⁰⁴⁵ »

Il est en effet possible d'établir un système de correspondances entre le *dynamo-rythme*, qui désigne donc la combinaison du dessin, de la vitesse et de la force dans le mime corporel, et les techniques d'interprétation d'un texte parlé, telles que décrites précédemment par Decroux. Les différentes inflexions données par l'acteur parlant correspondent, dans le mime corporel, aux différents dessins des mouvements corporels, qui offrent une infinité de possibilités.

La vitesse, c'est-à-dire, dans le cas de l'acteur parlant, la variation de l'élocution du plus lent au plus rapide, obéit aux mêmes principes pour les mouvements corporels : dans les deux cas la clarté d'expression dépend de la qualité de l'articulation, vocale pour l'acteur parlant, corporelle pour le mime.

La force donnée à la voix, qui se traduit dans le volume de celle-ci, et qui détermine en grande partie la qualité dramatique du texte parlé, a dans le mime corporel sa correspondance dans la tension musculaire mise en jeu. La variation des résistances plus ou moins grandes que l'acteur opposera à son propre mouvement, imprènera les mouvements de différentes qualités dramatiques.

¹⁰⁴³ *Idem*, p. 55.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰⁴⁵ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 123.

Ce parallèle effectué par Decroux avec le texte parlé a rendu très importante la notion de *phrasé* dans le travail de ses successeurs. Le phrasé renvoie au terme « phrase », qui s'applique le plus souvent, dans le langage ordinaire, à une construction textuelle ou musicale. Une phrase textuelle est élaborée avec un lexique donné et dans une structure déterminée afin de transmettre par exemple, des idées ou des émotions. Néanmoins la construction lexicale et grammaticale de la phrase ne véhicule qu'une partie de la communication, l'autre partie s'effectuant à travers le phrasé, c'est-à-dire le rythme, la sonorité, la musicalité de la phrase, qui dépendra de la manière de dire cette phrase, de la façon dont chacun se l'approprié et s'exprime à travers elle.

Ainsi, une phrase identique peut donner lieu à plusieurs interprétations, on appelle ces diverses interprétations le *sous-texte* d'une phrase. A propos du *dynamo-rythme* des mouvements, Thomas Leabhart, explique que, tant dans le texte parlé comme dans une séquence d'actions, ce sont les contrastes qui permettent d'obtenir un bon phrasé: « On peut prendre une phrase assez banale comme : 'Va jusque-là et ouvre la porte'. Cette phrase peut être dite de plusieurs manières différentes, et à chaque fois il va y avoir une interprétation de l'auditeur.¹⁰⁴⁶ » Le phrasé est donc la manière de s'exprimer à travers le débit de la phrase, les hésitations, les accélérations, les pauses, l'intonation, etc.

Un exemple de ce phénomène a récemment été mis en scène dans le spectacle *De nos jours : Notes on the Circus*¹⁰⁴⁷ dans lequel l'une des interprètes joue à varier le phrasé d'une même question. Elle pose cette question, qu'elle s'adresse à elle-même : « qu'est-ce que tu deviens ? » dans un premier temps avec légèreté, cette phrase est chargée du sous-texte : « comment vas-tu ? ». Ensuite, elle la hurle avec désespoir, laissant surgir cette autre question sous-jacente : « mais que va-t-il advenir de toi ? ». En plus de l'effet comique qui ressort instantanément de cette superposition d'interprétations, cette scène nous fait immédiatement prendre conscience des multiples dimensions du langage. Ce qui est dit a alors moins d'importance que la manière de le dire. Le *grommelot*, qui est un flot verbal composé de phonèmes n'ayant aucune signification est souvent utilisé dans des exercices de théâtre pour permettre à l'élève d'investir le phrasé d'un texte sans être distrait par la signification de ce qu'il dit. S'il est concentré sur le *phrasé* et toutes les

¹⁰⁴⁶ Thomas Leabhart, in notes personnelles de cours, Paris, 27-11-2002.

¹⁰⁴⁷ *De nos jours : Notes on the Circus*, spectacle de la Compagnie Ivan Mosjoukine, présenté au théâtre Silvia Monfort, Paris, septembre 2012.

nuances que ce dernier peut laisser affleurer, il peut véhiculer et communiquer une infinité de sens sans utiliser un seul mot.

Stanislawski parlait du *sous-texte* que l'acteur se doit d'investir pour rendre vivant son discours. En effet, le *sous-texte* est l'organicité, la vie à l'intérieur du texte parlé. Stanislawski permettait à l'acteur de l'explorer et de le mettre au service de son jeu en lui faisant travailler le célèbre '*si*' magique, qui fonctionne comme une sollicitation très forte de l'acteur à son imagination pour créer des histoires, les croire réelles et les vivre. Mais ce parcours de l'imagination doit fonctionner dans un enchaînement ininterrompu, en d'autres mots les idées doivent être toutes reliées dans une chaîne organique et fluide pour lui permettre de faire résonner son émotion.

« C'est l'expression manifeste du contenu humain du rôle, expression ressentie intérieurement par l'acteur, et circulant sans interruption sous les mots, leur donnant une existence réelle. Le sous-texte est un réseau de schémas divers et innombrables, existant dans chaque pièce et dans chaque rôle, réseau tissé de 'si magiques', de toutes sortes de créations imaginaires, d'impulsions internes, d'attention concentrée, de vérités plus ou moins exactes et plus ou moins chargées de réalité, adaptations, de mises au point, et d'une foule d'autres éléments analogues. C'est le sous-texte qui nous aide à dire les mots comme nous devons les dire en fonction de la pièce.

Tous ces éléments, intentionnellement entrelacés, sont comme les fils tressés continuant un câble. Ils s'étendent d'un bout à l'autre de la pièce et conduisent à l'ultime super-objectif.¹⁰⁴⁸ »

Dans ses créations Decroux n'est jamais parti d'un texte pour construire ses mouvements. La notion de *dynamo-rythme*, a alors toujours eu un rôle très important dans l'exploration et la construction des mouvements de l'acteur. En effet, c'est grâce à lui que le mouvement pouvait révéler et exprimer la vérité émotionnelle de la situation dans laquelle il se trouvait. Comme ses pièces ne suivaient pas de trame narrative, Decroux disait que « les causalités *intracorporelles* et *inter-spatiales* [qui] se substituent à l'histoire »¹⁰⁴⁹.

Comme c'est le cas d'une histoire qui suit un fil narratif, ces *causalités intracorporelles* doivent être liées par une chaîne organique dite la *ligne de force* du

¹⁰⁴⁸ Constantin Stanislawski, *La Construction du personnage*, Paris, Pygmalion, p. 137-138.

¹⁰⁴⁹ Thomas Leabhart, notes personnelles de cours, Paris, 10-10-2002. La liste de *causalités intracorporelles* est dans les annexes.

mouvement. Cette ligne de force est à l'image du *sous-texte* de Stanislavski qui suit la logique du texte et de l'imagination de l'acteur avec le '*si*' magique.

Les *causalités inter-spatiales*, qui régissent les liens des acteurs entre eux et des acteurs avec le reste de l'espace, peuvent avoir des résonances dans la recherche d'organicité de Stanislavski dans ce qu'il a appelé le *tempo-rythme*. Dans le vocabulaire Stanislavskien, cette expression désigne les procédés extérieurs de l'acteur tels que les actions, le regard, la marche qui vont avoir un impact sur les sentiments de cet acteur. En effet, ils influencent son émotion et la crédibilité qu'il peut avoir dans son rôle et détermineront la logique de ses actions physiques. Le *tempo-rythme* influence le rythme intérieur de l'acteur et celui-ci à son tour agit sur le *tempo-rythme* des actions physiques. Transposé dans le vocabulaire du mime corporel, on peut dire que les *causalités inter-spatiales* agissent sur les *causalités intracorporelles* qui à leur tour agissent sur le *dynamorhythme* de l'acteur sur scène.

Pour Yves Lebreton, l'importance de la liaison entre l'intériorité et l'exécution du mouvement d'une part et la relation temps et espace d'autre part est claire :

« La qualité intérieure du mouvement est intimement liée à son tracé dans le corps s'articulant lui-même dans le temps et l'espace. Isoler le *dynamorhythme* de son contexte charnel, c'est le conceptualiser et par là-même le *dévitaiser*. Le contenu est inséparable du contenant et, inversement. »¹⁰⁵⁰

- **l'observation de la nature**

La façon qu'avait Decroux de faire référence au *dynamorhythme* par l'intermédiaire d'éléments de la nature, en facilitait beaucoup la compréhension pour ses étudiants, les images proposées leur permettaient d'accéder à une compréhension visuelle et sensitive des concepts, et d'en tirer une compréhension corporelle. Il utilisait, entre autres, les animaux, l'eau, le soleil, etc., comme références.

Voici quelques exemples qu'il donnait à propos de l'*immobilité* : « la pression des eaux sur la digue, le vol sur place de la mouche arrêtée par la vitre [...] »¹⁰⁵¹ Ou encore, une observation sur la qualité du fondu : « gaze de chair ornant la queue du beau poisson chinois et qui retombe comme un songe après la secousse discrète, antennes d'escargot qui

¹⁰⁵⁰ *Idem.*

¹⁰⁵¹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 71.

prospectent le monde avec des yeux au bout des bras.¹⁰⁵²»

Les interviews accordées par les successeurs de Decroux, ont révélé de nouvelles références à la nature pour parler du *dynamo-rythme*.

Mais, est-il possible d'enseigner le *dynamo-rythme* ?

C'est la question posée par Thomas Leabhart. Et lui-même répond :

« Non. On peut 'chanter', on peut utiliser des images, et on peut toucher les corps des acteurs pour les aider à sentir la vibration musculaire, mais le 'phrasé' seulement sera appris avec le temps et le travail et avec des expériences personnelles, qui donneront au corps cette connaissance.¹⁰⁵³ »

Ici, Thomas Leabhart se réfère à l'une des manières qu'employait Decroux pour faire sentir et comprendre à ses élèves l'*organicité*. Il chantait. Pour faire sentir le *dynamo-rythme* à ses élèves, la *vie* de leurs corps à travers les différentes qualités des vibrations énergétiques, Decroux utilisait des vibrations qu'il exécutait avec sa voix, sur une échelle de tons mélodiques correspondant à l'intensité de la résistance musculaire qu'il souhaitait obtenir dans les mouvements ou dans les immobilités de ses élèves. Plus la vibration était intense et la tonalité grave, plus forte était la résistance musculaire. Cette manière de faire sentir la résistance recherchée dans le mouvement par le chant était une pratique empirique, pas du tout théorisée, de Decroux et de ses successeurs. En pratique, à chaque cours, Decroux *chantait* pendant la réalisation des mouvements par les élèves.

Plusieurs successeurs de Decroux, aussi bien Américains que Français, insistent sur l'importance du chant dans sa pratique du mime corporel. Thomas Leabhart évoque ainsi la pratique decrousienne : « La voix et le corps : il chantait les exercices qu'il enseignait. Il nous montrait la façon dont vibrait sa voix. On comprenait que le geste vibrait à partir du muscle.¹⁰⁵⁴ »

Selon Yves Marc, l'idée de « mettre le drame à l'intérieur du muscle » créée par Decroux, à laquelle nous avons fait référence comme la *comédie du muscle*, était transmise par celui-ci « par sa voix, par la vibration de sa voix [puisque] Decroux chantait les

¹⁰⁵² *Idem*, p. 72.

¹⁰⁵³ Thomas Leabhart, in notes personnelles de cours, Paris, 14-01-2003.

¹⁰⁵⁴ Thomas Leabhart, Entretien.

mouvements »¹⁰⁵⁵. A ce propos, Deidra Sklar déclare que le chant de Decroux était « une chorégraphie de *dynamo-rythme* » et que les élèves pouvaient sentir, et entendre comment le temps, la tension et l'intensité agissaient et finalement les poussaient à « les imit[er] à travers des mouvements »¹⁰⁵⁶. Pour Anne Dennis le plus important toutefois réside dans le fait que Decroux voulait aider l'acteur à développer une *musique interne*. Decroux chantait, non pas pour que les élèves suivissent son rythme, mais pour qu'ils comprissent « d'où venait son rythme »¹⁰⁵⁷.

La vie à l'intérieur de chaque mouvement ou dans le non mouvement était fondamentale pour Decroux. Ivan Bacciocchi établit un parallèle entre le *rythme intérieur* et la *forme* du mouvement, selon l'apprentissage que lui a transmis Decroux. Selon lui, Decroux déclarait dans ses cours que « s'il devait choisir entre le rythme et la forme, il serait tenu de choisir le rythme »¹⁰⁵⁸, car il était convaincu que le rythme, ou bien le *dynamo-rythme* porte en soi des intentions qui peuvent être dramatiques, en revanche la forme, en elle-même, est dépourvue d'intentions.

Outre le chant, Decroux utilisait d'autres outils pour faire comprendre les qualités dynamiques aux acteurs, avec leurs corps. Premièrement, il racontait des histoires, des métaphores, ce qui mobilisait leur imagination ; deuxièmement, il utilisait des termes techniques, néanmoins ces termes sont encore des allusions, ils sont fondés sur des images poétiques, politiques, sociales, issues de savoir-faire pratiques, mais aussi d'autres disciplines artistiques. Selon Thomas Leabhart, si Decroux aimait « les catégories » il était conscient qu'il ne pourrait pas transmettre son travail s'il se limitait à des termes techniques, car c'est une démarche qui mène à une forme de sécheresse, à la stérilité.

Sur ce problème, Monsieur Leabhart atteste qu'il est impossible d'enfermer le *dynamo-rythme* dans un classement. Il explique à travers une image: « C'est comme si on voulait tenter d'attraper la lumière du jour et l'enfermer dans un bocal. Dès qu'on ferme le bocal il fait noir dedans !¹⁰⁵⁹ »

Enfin, Decroux employait une autre méthode pour guider ses élèves pendant qu'ils

¹⁰⁵⁵ Yves Marc, Entretien, Paris

¹⁰⁵⁶ Deidre Sklar, Entretien, Californie, 11-06-2002.

¹⁰⁵⁷ Anne Dennis, Entretien, Londres, 18-11-2001.

¹⁰⁵⁸ Ivan Bacciocchi, Entretien, Paris, 09-01-2002.

¹⁰⁵⁹ Thomas Leabhart, Entretien.

réalisaient des mouvements : il touchait les corps de ses élèves, aux endroits où il voulait voir des vibrations. « Par exemple, il entourait la taille de l'élève et il poussait le buste dans la direction souhaitée et dans l'énergie désirée. L'élève comprenait non seulement le processus mais ressentait corporellement ce que [Decroux] expliquait.¹⁰⁶⁰ » Selon Thomas Leabhart cette façon d'enseigner « était tout à fait déplacée dans le contexte social dans lequel vivait Etienne Decroux ». Cependant, il était clair pour tous que Decroux voulait « leur faire comprendre les processus qu'il explorait et qu'il expérimentait avec eux »¹⁰⁶¹.

En comparant les divers textes issus des entretiens réalisés auprès des successeurs de Decroux, il est intéressant de remarquer que, dès leur période d'apprentissage du mime corporel, la notion de *dynamo-rythme* avait été comprise, ou du moins avait été assimilée sous différents prismes, avec des contenus qui n'étaient pas toujours identiques. Néanmoins, l'organicité est certainement toujours présente, même si le mot n'est jamais utilisé. Les successeurs s'expriment à travers des expressions telles que : celles que nous avons déjà mentionnées comme la *limitation*, le *phrasé*, la *musicalité*, la *comédie du muscle*, le *rythme intérieur*, ou d'autres, non encore évoquées, telles que l'*intensité musculaire*, et la *respiration musculaire*.

L'*intensité musculaire* qui, selon Corinne Soum, est la meilleure définition du *dynamo-rythme*¹⁰⁶², peut être définie comme le degré d'activité d'un ou de plusieurs muscles qui participent à un mouvement déterminé. Lorsqu'il réalise un mouvement, l'acteur doit maîtriser son énergie musculaire et apprendre à la doser. Le potentiel d'expression corporelle d'un acteur s'enrichit à mesure qu'il découvre son propre corps, la palette de ses forces énergétiques, et aussi ses limites. Même si, dans le mime corporel un découpage de temps s'effectue dans les mouvements, celui-ci est la conséquence du travail interne de l'acteur, de sa compréhension et de sa mise en œuvre musculaire, et non d'une décision arbitraire et formelle de sa part.

La *respiration musculaire* est un nom donné pour désigner le travail de tension et de relaxation musculaire, par analogie avec la respiration pulmonaire. Cependant ces deux respirations sont différentes :

¹⁰⁶⁰ *Idem.*

¹⁰⁶¹ *Ibid.*

¹⁰⁶² Corinne Soum, Entretien.

- la respiration pulmonaire se caractérise par une phase d'expansion, d'inspiration de l'air dans les poumons, suivie d'une phase de relaxation, d'expiration de l'air qu'ils contiennent ;

- dans la respiration musculaire, il y a une phase de contraction musculaire qui va déclencher le mouvement, suivie d'une phase de relâchement musculaire, de relaxation. Puisque cette contraction est volontaire, il est donc possible de la faire varier selon la nécessité des mouvements, en considérant la force, la vitesse et le dessin (*dynamo-rythme*) réalisés. Thomas Leabhart explique : « On comprenait que le geste vibrait à partir du muscle, de trois centres de *respiration musculaire*, le biceps, la poitrine et les fesses.¹⁰⁶³ »

Si la forme et le dessin, composantes « artificielles » sont essentielles au mime corporel, il apparaît clairement que le *dynamo-rythme*, qui véhicule la dimension organique du mouvement est tout aussi indispensable à la réalisation des mouvements. Bien que non visible, il est pressenti par le spectateur et donne sa dimension dramatique au mouvement.

La dimension organique de l'orientation spatiale des mouvements

Comme nous l'avons vu, la dimension organique du mime corporel réside principalement dans le *dynamo-rythme* qui doit habiter chaque mouvement. Or d'autres éléments, tels que l'orientation spatiale des mouvements ou le contrepoids vont également irriguer les formes du mime corporel pour leur donner une dimension organique et vivante.

Decroux avait une très fine perception de l'espace et de la géométrie. Cette sensibilité lui a permis d'établir des lignes, celles qui se créent dans le corps en mouvement, et celles qui, par extension, sont dessinées dans l'espace. Les lignes créées par le corps en mouvement sont composées des dessins que forment les articulations déployées sur trois plans : sur le plan latéral, sur le plan de la profondeur (en avant ou en arrière) et sur plusieurs plans simultanément, grâce aux rotations. Ces mouvements qui investissent l'espace dans toutes les dimensions sont appelés *triples-dessins* du corps. Ils augmentent la présence de l'acteur sur scène et rendent son langage corporel plus lisible aux yeux du spectateur, notamment lorsque l'accent est mis sur les dessins latéraux, ces derniers ayant une grande force visuelle. Le triple dessin va également toucher l'émotion du spectateur.

¹⁰⁶³ Thomas Leabhart, Entretien, Californie, 02-09-2001.

En effet, les mouvements qui explorent la profondeur de l'espace scénique (en avant et en arrière) ne créent pas de lignes directement visibles par le spectateur, mais créent un ensemble de vibrations qui vont avoir un impact kinesthésique et émotionnel sur le spectateur ; enfin, les rotations des parties du corps, organisées autour d'un point fixe, créent une tension ou une résistance par les forces opposées qu'elles induisent dans le corps et qui, à leur tour, rendent les mouvements plus dramatiques.

Selon Marc Epstein¹⁰⁶⁴, Decroux était fasciné par le jeu des polarités dans le corps de l'acteur et dans l'espace scénique:

« Ce qu'il nous fit comprendre, c'est que le plan "Égyptien" est le plan idéal pour la communication, c'est-à-dire qu'il est possible de lire un message avec la plus grande clarté lorsqu'il est sur ce plan uniquement. Mais l'on pourrait penser que ce plan manque d'immédiateté ou d'implication émotionnelle. Il ne saisit pas immédiatement et émotionnellement le spectateur. Alors que le plan de la profondeur produit cet effet. [...] Toute activité qui vient vers vous ou qui s'éloigne de vous aura un impact émotionnel direct sur vous que le plan latéral n'aura jamais. Ainsi, le plan de la profondeur ne véhicule pas la clarté mais il transmet la passion et la force.¹⁰⁶⁵ »

Ces dessins corporels atteignent un très haut degré de *dramaticité* dans la mesure où « l'acteur entreprend de s'exprimer en lignes de scrupuleuse géométrie, au péril de son équilibre, souffrant ainsi dans sa chair et cela dit sans métaphore »¹⁰⁶⁶. L'émotion qui émane de la scène est alors une émotion liée au corps ou *sensorielle*. Elle naît d'un véritable engagement corporel de l'acteur qui prend des risques, qu'il intériorise et transforme en une expression dramatique. Par conséquent l'émotion, qui pourrait perturber l'acteur sur scène, ne se manifeste pas en tant que telle ; au contraire, elle est polarisée à travers son corps. Dans ce cas, cet acteur se comporte, selon Decroux en : « artiste du dessin.¹⁰⁶⁷ »

A ce propos Guy Benhaïm déclare que l'émotion que Decroux « voulait susciter n'était pas une émotion engendrée par une identification de l'acteur à son personnage, mais

¹⁰⁶⁴ Mark Epstein – Metteur en scène, professeur de mime corporel en Californie.

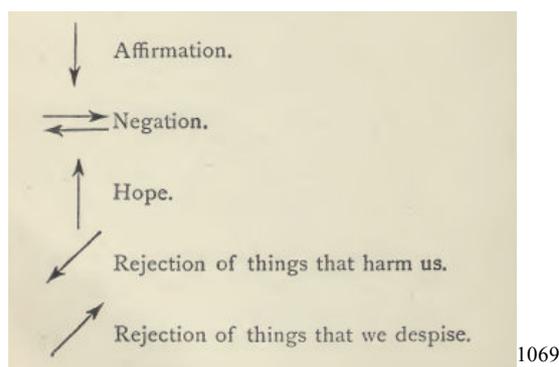
¹⁰⁶⁵ Mark Epstein Entretien, Venice Beach, 14-08-2002

¹⁰⁶⁶ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 22-23

¹⁰⁶⁷ *Idem*, p. 23

une émotion d'ordre artistique.¹⁰⁶⁸ »

Decroux est parmi les premiers à avoir souligné le lien entre l'orientation des mouvements dans l'espace et leur portée dramatique, cependant, contrairement à Delsarte, il ne donne pas d'interprétations précises afférentes aux directions des actions dans l'espace. Chez Delsarte les gestes des acteurs sont chargés de sens qui varient selon les directions qu'ils prennent. Par exemple un geste vertical, allant du haut vers le bas exprime une *affirmation* et, lorsqu'il va du bas vers le haut, l'*espoir*. Dans le sens horizontal, qu'il s'agisse d'un geste allant de gauche à droite ou de droite à gauche, il exprimera une *négation* ; dans la diagonale de droite à gauche et du haut vers le bas, *le rejet des choses qui oppriment* ; dans la diagonale de gauche à droite et du bas vers le haut, la *rejection aux choses méprisables*. Le tableau suivant présente ce que nous venons de décrire : il s'agit d'une partie du tableau présenté par Mme Marie Delsarte-Géraldy à l'occasion d'une conférence qu'elle fit aux Etats-Unis en 1892 :



Pour Delsarte, contrairement à Decroux, les mouvements de l'acteur sont chargés d'un sens précis, perceptible par le spectateur parce qu'ils sont connectés à une vérité organique, et de ce fait, universelle. Si Decroux ne lie pas directement le mouvement à une émotion immédiatement perceptible, il recherche néanmoins également à véhiculer l'émotion par le biais du corps de l'acteur. Ce dernier, travaillé, parcouru et exploré, devient le siège d'une expressivité organique qui touche et émeut le spectateur tout aussi universellement que peut le faire le vocabulaire delsartien.

Si l'on admet que le corps de l'acteur/mime est un corps *dilaté*¹⁰⁷⁰, les lignes créées

¹⁰⁶⁸ Guy Benhaïm, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 253.

¹⁰⁶⁹ Partie du tableau présenté par Mme. Marie Delsarte-Géraldy (fille de Delsarte) Berkeley Lyceuniy, New York, 06/02/1892, in Genevieve Stebbins, *Delsarte System of Oratory*, Edgar S. Werner, New York, 1883, p. 552.

par ce corps dans l'espace ont en principe, la capacité de distraire l'attention du spectateur des lignes naturelles du corps, de « celles de notre forme »¹⁰⁷¹ d'acteurs. Grâce à un travail constant de décomposition des articulations du corps et d'exploration de tous ses possibles, le corps du mime/ acteur s'éloigne progressivement du corps ordinaire. Selon Decroux, ni le corps de l'acteur, ni l'espace scénique ne peuvent être des lieux abandonnés au hasard ou à l'ordinaire. Ainsi, tout doit y être calculé et réfléchi. Par conséquent l'acteur « n'a pas le droit d'occuper ni de parcourir l'espace n'importe où.¹⁰⁷² » Il doit respecter une architecture spatiale faite de lignes imaginaires, définies par Decroux comme idéales. Ces lignes sont comme les « rues de l'espace ». Encore une fois, le « chiffre 3 s'impose ici: la verticale, l'horizontale et, entre deux, bien au milieu, la diagonale.¹⁰⁷³ » En suivant ces lignes, les déplacements de l'acteur/mime vont traduire et laisser voir différents états, et ce non par le biais d'un psychologisme, mais bien par l'organicité des *dynamos-rythmes* et des *contreponds* qu'il effectue et qu'il joue.

Même la marche, qui est normalement une action de base pour tout comédien, Decroux l'a prise comme étude pour le premier type de contreponds qu'il appelle le *rétablissement de deux éléments sur l'oblique*¹⁰⁷⁴. Selon Decroux, il y a dans ce déplacement simple une infinité de sens et d'éléments qui sont transmis : « La marche a

¹⁰⁷⁰ Déjà cité dans ce même chapitre 3, 3.2.2. Les points principaux qui caractérisent l'approche artificielle, vus par la perspective de Grotowski, d – L'Absence d'engagement émotionnel, « le mime, c'est l'acteur dilaté », in Étienne Decroux, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 66.

¹⁰⁷¹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁷² *Idem*, p. 103.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 104.

¹⁰⁷⁴ Nous transcrivons ici les quatre *contreponds scolaires* du mime corporel de Decroux, décrits par Won Kim dans *La Notion de Contreponds chez Étienne Decroux dans le monde contemporain*, mémoire de Master 2 Études Théâtrales : Université Paris VIII Saint Denis, 2007.

« * *Le Rétablissement de deux éléments dans l'oblique* – Cette technique du contreponds permet la fonction de l'acteur la plus basique : le déplacement du poids dans la marche. Lorsqu'on marche, le poids du corps s'incline vers l'avant, donnant l'impression d'une chute. Le corps est alors dans une ligne oblique et le mouvement des jambes empêche la chute, ce qui fait que le corps reste debout. L'inclinaison du corps prépare le prochain mouvement. La répétition devient la marche.

* *La Suppression de support* – L'acteur retire sa jambe et son pied, ce qui cause la chute du poids du corps sur l'objet qu'il souhaite bouger. Avant de tomber, la jambe et le pied reprennent l'appui sur le sol. La suppression de l'appui entraîne la chute du corps. En rétablissant l'appui, sur une jambe, il génère une force qui permet de tirer ou pousser un objet. Dans le mime, comme l'objet est imaginaire, le mécanisme de générer la force de tirer devient celui de pousser et celui de pousser devient celui de tirer.

* *Sauter pour tomber sur la tête* – L'acteur saute pour utiliser son poids du corps qui tombe (verticalement) pour pousser (horizontalement) un objet. L'axe central du bassin est essentiel pour la stabilité de ce déplacement de force.

* *La Cardeuse* – Cette technique permet à l'acteur d'utiliser le poids de son corps pour soulever un objet. Le corps, courbé en C, permet de soulever un objet à la force centrée sur l'axe situé à trois centimètres au-dessous du nombril. De cette façon, le corps agit comme un levier qui, en s'appuyant sur ce point d'axe crée un contreponds et permet d'augmenter sa force. Decroux utilise la métaphore de la machine à carder la laine pour décrire le mouvement mécanique et la forme d'arc des deux fourchettes. »

ceci de remarquable qu'elle n'est pas remarquée. Elle n'est pas une activité comme une autre : en tant qu'action, elle ne dit rien parce qu'elle dit trop. Comme le verbe être ne dit rien parce qu'il dit tout.¹⁰⁷⁵ » Il a donc créé plus d'une centaine de marches qu'il conçoit en s'inspirant de plusieurs sources. A travers ces marches, il ne cherche pas tant à représenter des choses spécifiques, qu'à donner aux corps de ses élèves la possibilité d'explorer de nouvelles manières de se mouvoir, de sortir de leurs automatismes et de leurs habitudes afin de modifier l'état et la qualité de leur présence sur scène.

b – La notion de contrepoids

L'étude du *contrepoids*¹⁰⁷⁶ est fondamentale pour la compréhension, l'apprentissage et la maîtrise du mime corporel. Decroux part du principe que « tout pèse »¹⁰⁷⁷, et il en déduit que le contrepoids est constamment présent dans la vie de l'homme. La découverte de l'importance du poids dans la vie humaine a été à l'origine d'une prise de conscience qui est à l'origine du développement de son travail :

*« C'est par les contrepoids que j'ai commencé l'étude du mime. Tout pèse. C'est assez étonnant que j'aie eu l'instinct de sentir l'importance du contrepoids sans avoir tellement raisonné. [...] Tout n'est pas rond, mais tout pèse. Tout n'est pas pointu, mais tout pèse. Tout n'est pas chaud, mais tout pèse. Tout n'est pas tendre, mais tout pèse. »*¹⁰⁷⁸

Le contrepoids est un terme présent dans le langage courant, cependant dans le mime corporel il est utilisé dans un sens surtout technique. D'une part il fait référence à ce que Decroux appelle « l'art de donner l'impression »¹⁰⁷⁹ ; d'autre part, il traduit une réalité organique de l'acteur sur scène. En effet, travailler le contrepoids consiste à donner, par le jeu, l'idée d'une action en transférant le poids d'un objet sur le mouvement effectué. Si dans la véritable action l'effort nécessaire est proportionnel à la tâche à accomplir, dans le mime corporel il n'est pas question de faire semblant de faire cet effort ou de faire

¹⁰⁷⁵ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, p. 59-60

¹⁰⁷⁶ Le Contrepoids a été déjà cité dans ce même chapitre 3, 3.2.2. Les points principaux qui caractérisent l'approche artificielle, vus par la perspective de Grotowski, a – La Recherche de l'expressivité, p. 270

¹⁰⁷⁷ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 131.

¹⁰⁷⁸ *Idem*, p. 129-131.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*

l'économie d'un effort de quelque manière que ce soit. Au contraire, l'effort devra être proportionnel à la tâche pour créer l'illusion de son accomplissement. Lorsqu'il s'agit de mimer l'interaction d'un homme avec un objet réel, qu'il s'agisse de le pousser, le tirer, le soulever ou de le porter, le contrepoids sera la tension musculaire mise en œuvre pour donner l'idée du poids de cet objet, même s'il est en réalité inexistant. L'effort fait pour réaliser l'une de ces actions - pousser, tirer, soulever – sera alors déplacé de l'endroit où il s'exerce lorsque le mouvement est réel et effectué en présence de l'objet, à l'endroit où il est nécessaire de l'exercer pour donner l'illusion de cette action, cette fois-ci sans l'objet. Les exemples suivants illustrent plus concrètement ce phénomène :

D'abord, Decroux décrit le travail du contrepoids effectué dans la réalité par un travailleur :

« Supposez que nous poussions un wagon. Notre jambe de devant est fléchie, notre jambe arrière est tendue. Dans la réalité, notre jambe avant pourrait élever son pied, car elle ne supporte pas le poids du corps, c'est la jambe arrière qui se tend, bien accrochée au sol pour pousser le wagon.¹⁰⁸⁰ »

L'acteur qui doit imaginer et créer l'illusion de ce même travail utilisera le contrepoids comme suit :

« Dans le mime, le phénomène inverse se produit. Cette jambe avant qui est pliée n'est pas libre, elle soutient notre corps, et la jambe arrière qui est tendue ne sert à rien, c'est inversé. Dans notre art, la jambe, qui dans la réalité est libre, est occupée, et l'autre, qui devrait être très en fonction, est libre. C'est le contraire.¹⁰⁸¹ »

Dans cet exemple, l'action est reconstituée au niveau technique de manière artificielle ; mais au niveau dramatique elle est réelle, car l'acteur devra créer en lui deux forces contraires : d'une part il devra déployer un effort vers l'avant pour créer l'illusion qu'il pousse le wagon, d'autre part, il devra faire un effort pour rester immobile et créer l'illusion du poids du wagon qu'il pousse et de la résistance que lui opposerait ce poids dans la réalité. Les énergies mises en circulation sont très fortes et continuellement en opposition entre elles. Pour le public, l'illusion est parfaite, car même si l'effort montré est factice, l'acteur réalise un véritable effort corporel qu'il dissimule. Corinne Soum appelle

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 130.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*

cela une redistribution dramatique decrouxienne ; elle consiste à : « créer l'effort 'inutile' et cacher l'effort 'utile' »¹⁰⁸².

Eugenio Barba voit dans le travail de contrepoids de Decroux une similitude avec d'autres formes de théâtre traditionnel asiatique, à savoir le principe de l'*équivalence*. Celle-ci, qu'il définit comme phénomène qui permet d' : « avoir la même valeur tout en étant différent » traduit le fait que sur scène comme dans la vie, une vérité organique se joue. En effet, l'*équivalence* est loin de fonctionner comme une simple imitation de la vie, puisqu'à travers elle, l'effort déployé dans la vie sera reproduit sur la scène ; non pas à l'identique, mais dans une autre partie du corps. Barba déclare à propos de Decroux : « C'est de cette négation d'une réalité que naît sa technique d'imitation indirecte, la recherche d'un équivalent à travers la seule réalité dont il dispose, à savoir l'utilisation organique de son propre corps.¹⁰⁸³ »

Selon Mark Epstein, par ces états organiques que Decroux recherchait en jouant avec les contrepoids et en poussant le corps aux limites du déséquilibre, il souhaitait aller au-delà de la simple création d'une illusion théâtrale. En effet, sa quête, bien qu'ancrée dans le corps et les lois physiques avait une indéniable dimension métaphysique. Par les déséquilibres et les contrepoids, il voulait toucher « the expression of the level of certain human existence.¹⁰⁸⁴ »

Epstein se réfère également à la permanente quête d'équilibre menée par l'homme, que Decroux ressentait et voulait rendre perceptible sur scène par le biais d'une expérience physique. Ainsi, il encourageait ses élèves à contacter leur peur de la chute, non seulement physique mais aussi morale.

Effectivement, dans ces actions illusoires de pousser, de tirer ; le poids du corps se déplace généralement à des limites très proches du déséquilibre. Plus la ligne moyenne du corps, que Decroux appelle le *fil à plomb*¹⁰⁸⁵, s'approche du point de déséquilibre, plus la présence de l'acteur deviendra dramatique.

L'exploration des déséquilibres chez Decroux fait écho à la recherche d'équilibre chez Delsarte puisqu'elle emprunte aux notions de *contrepoids* et de *dynamo-rythme* de Decroux. Ted Shawn rapportait sur le travail de Delsarte :

¹⁰⁸² Corinne Soum, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 410

¹⁰⁸³ Eugenio Barba et Nicola Savarese, *op. cit.*, p. 102.

¹⁰⁸⁴ Mark Epstein Entretien, Venice Beach, 14-08-2002

¹⁰⁸⁵ Le fil à plomb : « masse suspendue à un fil pour donner la verticale. » Disponible sur : <http://dictionnaire.reverso.net>

« La loi de l'équilibre stipule que le centre de gravité doit toujours être aligné verticalement et centre par rapport à la base d'appui du corps. Il existe trois sortes d'équilibre : l'équilibre statique (les pieds n'ont pas à porter le poids du corps, par exemple dans les positions allongées ou assises, et peu importe que le corps soit contracté ou relâché) ; l'équilibre dynamique, comme lorsque le coureur, dans l'attente du signal de départ, a les pieds sur le starting block; et l'équilibre cinétique, c'est-à-dire celui du corps en mouvement.¹⁰⁸⁶ »

Pendant des années Decroux a travaillé comme un artisan chez lui, dans sa cave avec ses élèves, en modelant leurs corps et leur transmettant sa pensée, sa vision particulière du monde. Il leur faisait apprendre des pièces qui représentent l'homme au travail, avec sa pensée, ses doutes, ses hésitations, ses décisions, qui sont finalement toujours en contact avec la matière. Certes, la forme avait une grande importance dans son travail. Une forme qu'il voulait « épurer et épurer », mais les techniques qu'il employait pour créer cette forme, et dont le contrepoids fait partie intégrante étaient loin de donner un résultat purement formel ou mécanique. Au contraire, l'élément organique, résultant de l'utilisation combinée des dessins, du *dynamo-rythme* et du contrepoids avait une présence constante dans sa pratique. « La preuve, » déclare Anna Zevelaki¹⁰⁸⁷, « c'est qu'il a toujours essayé d'une part de représenter une action d'une façon convaincante et d'autre part de présenter sur scène une personne qui ne fait pas semblant mais qui travaille et transpire vraiment.¹⁰⁸⁸ »

Ainsi, tout comme Grotowski, Decroux parle de l'indispensable lutte de l'homme contre la mécanisation, les habitudes ; de l'effort nécessaire pour aller au-delà des limites du confort, et de l'urgente nécessité de rester éveillé :

« Alors donc, il faut arriver à vaincre notre nature, nos habitudes - l'habitude est une seconde nature ; nous avons des habitudes et nous avons une forme. [...]D'ailleurs, le premier spectateur du mime, c'est lui-même ; il se regarde, il se juge ; il voudrait des améliorations, mais ces améliorations sont toujours contre la nature de son corps. Voilà la lutte ! L'artiste du corps est en guerre avec le corps.¹⁰⁸⁹ »

Ce qui alarmait Decroux, c'est le fait que l'homme s'éloigne de son corps jour après

¹⁰⁸⁶ Ted Shawn, *op. cit.*, p. 125.

¹⁰⁸⁷ Anna Zevelaki, metteur en scène, mime/actrice, pédagogue de mime corporel à Athènes.

¹⁰⁸⁸ Anna Zevelaki, *Étienne Decroux et la sculpture*, Mémoire de maîtrise d'études théâtrales, l'Université de Paris VIII - Vincennes - St. Denis, 2004. p. 14.

¹⁰⁸⁹ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 120.

jour, à mesure que la technologie évolue. Dans le *Mime Journal Theatre and Sport*, Thomas Leabhart, cite Decroux à ce sujet : « Il a prédit qu'un jour les gens devront aller au théâtre pour voir le travail, voir les contrepoids dans l'action, parce que les gens ne les exécuteront plus dans la vraie vie.¹⁰⁹⁰ » Il peut sembler paradoxal que Decroux ait critiqué l'escalade effrénée de la technique et de la technologie, par la création d'une technique de travail corporel.

Selon Won Kim auteur d'un mémoire de maîtrise sur *Le Mime corporel d'Etienne Decroux et le dasein*¹⁰⁹¹ de Martin Heidegger :

« Pour Heidegger et Decroux, il faut aller à l'encontre de l'esthétique quotidienne du corps et retrouver son essence vers le dasein. La perte des contrepoids telle qu'elle existe aujourd'hui confirme l'ampleur de l'oubli d'être-là, du dasein, dans notre monde contemporain. Il convient donc de montrer le contrepoids physique en représentant sa perte, son manque.¹⁰⁹² »

Jusqu'ici, les exemples donnés de contrepoids concernent tous la manipulation du poids d'objets imaginaires. Cependant le contrepoids peut ne pas coïncider avec le poids de l'objet imaginé, c'est-à-dire qu'il peut être plus fort que nécessaire, plus important que l'exigerait le poids de cet objet réel dans une situation normale. La qualité du mouvement ne sera alors pas utilisée pour exprimer une action concrète ordinaire, mais pour mettre en lumière les élans de l'acteur qui la réalise.

C'est pourquoi d'autres exemples de contrepoids sont donnés par Decroux, quand la passion humaine intervient :

« Quand un homme, par passion, fait un acte concret, il agit comme si l'objet qu'il a à déplacer était pesant. Imaginons un homme qui doit prendre le stylographe qui est attaché à la pochette de son veston. Ce n'est pas difficile avec la seule force de la main ou du poignet. Pourtant, s'il est dans un état de passion, il va se comporter à l'égard de son stylographe

¹⁰⁹⁰ Thomas Leabhart, "L'homme de Sport – Statuary and the Recovery of the Pre-Cartesian Body in Étienne Decroux's Corporeal Mime", art. cit., p. 39.

¹⁰⁹¹ Le *Dasein* heideggérien, terme allemand apparu dans l'œuvre Martin Heidegger *Être et Temps* en 1927, signifie littéralement être-là au sens de présence de l'homme, cet être singulier et paradoxal. Selon Won Kim, « Heidegger réclame que la partie nécessaire du *Dasein*, c'est-à-dire l'être-au-monde, soit la suivante: les perceptions sont mises à plat de façon qu'elles soient rencontrées et utilisées dans les tâches et routines de tous les jours de l'individu. Cela trouve une résonance dans la pensée et pratique decroussienne, dans la mesure où Decroux souhaitait que l'acteur/mime trouve sa Présence scénique à partir de leurs actions concrètes ordinaires élevées à la qualité artistique, c'est-à-dire dilatées et épurées. Won Kim, *Le mime corporel d'Étienne Decroux et le dasein de Martin Heidegger*, op. cit., p. 9.

¹⁰⁹² Won Kim, *Le mime corporel d'Étienne Decroux et le dasein de Martin Heidegger*, op. cit., p. 76.

comme s'il s'agissait de décrocher quelque chose de lourd ou de nettement attaché. La passion s'exprime ainsi. [...] Parfois c'est par gentillesse : pour dire 'À votre santé', on soulève son verre comme s'il pesait lourd. Evidemment il n'y a pas de contractions, mais enfin, on fait tout de même un petit peu de contrepoids, comme si cette chose était lourde. Si on examine un orateur, on voit qu'il parle [...]. Mais si on l'observe plus attentivement : il pousse ou il tire. Il pousse contre quelque chose et ce quelque chose, c'est une idée. Cette idée il la pousse comme si c'était un objet matériel. Après, il tire sur quelque chose comme s'il tirait sur son auditeur pour l'attirer à une idée. Il fait des contrepoids sans le savoir.¹⁰⁹³»

Tous les mouvements faits à partir du réel, toutes les tâches physiques et les sports, donnent leurs qualités au mouvement. Mais il apparaît qu'ils ont la même force lorsqu'ils sont faits à partir de la *pensée*. Dans ce cas, le poids physique est remplacé par le *poids métaphysique*, c'est-à-dire que la résistance musculaire vient du *mouvement de l'esprit*, des doutes, des hésitations, des idées, etc. À ce sujet Thomas Leabhart trace un parallèle entre la boxe ou le travail manuel, dans lesquels l'opposant « *est extérieur à l'athlète ou à l'ouvrier* » ; et le théâtre dans lequel le personnage aura également un antagoniste, soit en la personne d'un autre personnage joué par un autre acteur, à qui il s'oppose sans que l'opposition ne soit nécessairement corporelle ; soit à une partie de lui-même, c'est-à-dire qu'il sera en conflit avec sa propre pensée. Dans ces deux cas, nous rappelle Leabhart, « *le contrepoids devient ce que Decroux appelle 'métaphysique'* »¹⁰⁹⁴.

Il y a donc dans le mime corporel un jeu dynamique entre l'*organicité* et l'*artificialité*, où l'acteur/mime créateur peut commencer une création par la recherche du mouvement d'une façon *artificielle*, c'est-à-dire non pas par les impulsions mais par les *causalités corporelles*, qui sont la base du travail de mise en forme corporelle. Même si Decroux signalait à ses élèves l'importance de l'engagement extérieur/intérieur, ou forme/impulsion, sa recherche corporelle ne commençait pas par les impulsions, comme celle de Grotowski. Cependant, Decroux travaillait lui-même en ayant la conscience tournée vers les vibrations musculaires qui aussi donnent elles aussi naissance aux mouvements et qui, bien entendu, partent des trois centres de respiration musculaire (biceps, poitrine et fesses). Evidemment, Grotowski consacrait beaucoup plus de temps à l'approfondissement de la phase de travail organique, c'est-à-dire à la recherche des

¹⁰⁹³ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 131.

¹⁰⁹⁴ Thomas Leabhart, « L'homme de Sport – Statuary and the Recovery of the Pre-Cartesian Body in Étienne Decroux's Corporeal mime », art. cit., p. 39.

impulsions, afin de trouver même celles qui sont imperceptibles, pour réveiller la mémoire enregistrée dans le corps ; cela constituait la majeure partie de sa recherche. En revanche, Decroux s'intéressait davantage à un engagement plus concret du corps dans les actions physiques. Il ne cherchait pas non plus à travailler à partir d'associations personnelles, mais il nourrissait constamment ses élèves de métaphores qui les entraînaient dans un processus intérieur analogique. Decroux cherchait surtout les rapports entre le corps et l'action - ou la tâche - à accomplir, (comme transporter une bassine ou pousser un chariot) en se référant, entre autres, au poids, au contrepoids, à la géométrie des corps dans l'espace et à la ligne de force qui les conduit. Ces actions sont imaginaires, bien entendu, mais pour nourrir l'illusion, le corps doit s'y engager réellement, c'est-à-dire qu'il ne doit pas représenter l'action, mais, au contraire, activer son corps tout entier comme si l'objet avec lequel il compose était bel et bien présent.

Dans l'optique présentée par Grotowski et qui oppose les approches *organique* et *artificielle* nous remarquons que parmi les successeurs de Decroux, certains ont privilégié l'approche *organique* dans leur travail tandis que d'autres ont préféré l'approche *artificielle*. Ainsi la transmission peut se faire à partir de l'une ou l'autre des deux approches, ou évoluer en cours de parcours ; elle n'est pas totalement figée. Le mime corporel, dans sa pratique comme dans sa transmission ne peut donc pas être classé dans une approche spécifique. C'est un art mouvant qui évolue au fil du temps comme le souhaitait Decroux.

Chez Delsarte nous trouvons les *lois du geste*¹⁰⁹⁵, qui apparaissent dans les écrits de l'Abbé Delaumosne, dont l'harmonie du geste est la résultante des oppositions : « De l'opposition, l'équilibre est né en retour.¹⁰⁹⁶ »

3.3 *Présence/Absence* – Le Maître intérieur ou la quête de l'équilibre parfait

L'expression *Présence/absence* est en soi une proposition qui défie la logique car elle se réfère et désigne un état paradoxal. Mais plutôt que d'y voir une contradiction, nous préférons voir dans cette expression un rapport de complémentarité, car cette apparente contradiction forme en réalité une unité.

¹⁰⁹⁵ Abbé Delaumosne, in Genevieve Stebbins, *Delsarte System*, p. 55.

¹⁰⁹⁶ *Idem*. Les lois du geste selon Delsarte ont été mentionnées dans...

Dans le premier et le deuxième chapitre de cette thèse nous avons développé respectivement l'étude sur le trinôme gurdjévien qui s'articule autour des éléments suivants : moteur-émotionnel-intellectuel et le trinôme delbartien qui lui regroupe les éléments vie-âme-esprit.

Désormais nous allons porter notre attention sur une partie qui est à la fois intrinsèque et la résultante de ces trinômes : la Présence.

Dans le vocabulaire gurdjévien, elle sera le *voyageur* ou le *maître* de la *voiture hippomobile*; c'est-à-dire celui qui se dévoile lorsque l'unification des trois centres se produit et demeure constante dans ces trois facultés fondamentales : *la volonté, la conscience et l'attention*. Mais cette Présence n'est pas facile à saisir, on ne peut ni la voir, ni la toucher, mais on la sent chez celui qui la détient.

Selon Grotowski l'acteur doit être conscient de ce qu'il veut : se cacher ou se dévoiler ? S'il se *dévoile*, il doit le faire dans les deux sens du terme, à savoir retirer le voile qui le cache, se laisser voir ; et se « dé-couvrir » soi-même.¹⁰⁹⁷ C'est pourquoi il est important qu'il cultive les trois facultés citées plus haut : la volonté, la conscience et l'attention, sans quoi ce dévoilement n'aura pas lieu. Mais c'est aussi en se dévoilant que ses facultés pourront se consolider.

Concernant l'*absence*, le concept est également difficile à saisir car il ne s'agit pas de l'absence concrète de l'être ou de l'une des parties qui le constituent. En effet, chaque élément du trinôme œuvre à la constitution de la personne, et toutes ses parties sont essentielles. S'il manque une seule partie, il sera impossible à l'homme de parvenir à son unification. L'*absence* fait donc référence à l'absence de la domination d'une partie sur les autres. Par exemple, si le centre intellectuel règne en souverain sur les deux autres centres d'un homme, sans être en accord avec eux, les actions de cet homme seront d'abord lentes, car la vitesse de fonctionnement de ce centre est plus lente que celle des autres centres. Cette personne aura beaucoup d'hésitations, de doutes car sa perception d'une situation se limitera au jugement de ce qui est correct et de ce qui ne l'est pas. Ses actions seront probablement sèches, dépourvues d'émotion ou, comme nous dit Delsarte au sens figuré le cœur de cette personne sera *placé dans son cerveau*¹⁰⁹⁸ : elle pourra parler d'amour mais

¹⁰⁹⁷ Jerzy Grotowski, *'Jour saint' et autres textes, op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁹⁸ L'état, par exemple, des gens qui ont le cœur dans le cerveau, et il y en a beaucoup. Il ne faut pas s'étonner du prodigieux développement encéphalique de beaucoup de poètes... Le cœur est dans le cerveau. Ne frappez pas au cœur, il est vide de sentiments ... Ainsi, par exemple, il y a des gens qui adorent l'humanité, et qui sont les tyrans de leurs femmes et de leurs enfants ... Ils sont toujours en querelle avec leurs

ne pourra pas vraiment aimer ; son corps sera probablement maladroit au moment d'accomplir des actes, car le corps ne peut pas toujours réaliser une tâche que l'esprit pense être simple. . Ce dernier exemple nous rappelle les paroles de Decroux qui comprenait bien la difficulté pour le corps réaliser des actions ou des mouvements créés par l'esprit, puisque le corps a plusieurs limitations concrètes que l'esprit n'a pas : « L'esprit est égalitaire et le corps ne l'est pas.¹⁰⁹⁹ », c'est-à-dire que la pensée peut aller facilement à droite et à gauche, en revanche le corps rencontre souvent des obstacles aux mouvements.

Ensuite, en cas de prédominance du centre émotionnel, lorsque les émotions sont incontrôlées ou exagérées, d'autres problèmes surgissent : les actions peuvent être maladroitement, et dénoter un manque de clarté.

Enfin, lorsque le centre moteur domine les autres centres, une mécanisation physique peut se produire, ayant pour conséquence une sécheresse émotionnelle, un manque de clarté dans les actions, entre autres.

Pour comprendre l'état de Présence dans notre recherche, nous devons revenir à l'image de la *voiture hippomobile* telle que nous la présentait Gurdjieff pour illustrer l'homme : le corps est représenté par une *voiture* ; l'émotion, par le *cheval* qui tire la voiture ; et l'intellect, par le *cocher* qui la conduit. Nous rappelons que chacune de ces trois parties considère individuellement qu'elle est l'homme complet ; par conséquent elle crée des tensions et est en contradiction avec les deux autres parties au lieu de collaborer à une harmonisation, et donc à une possible unité de cet homme.

Gurdjieff nous déclare que la cause de cette dissonance réside principalement dans l'absence du *voyageur* à l'intérieur de la *voiture*, de celui qui en connaît chaque partie et sait comment *donner des ordres* justes pour que la *voiture* l'amène exactement là où il désire arriver. Effectivement c'est à travers cette Présence de l'homme (celle du cocher pour la voiture) que la syntonie entre les trois parties pourra avoir lieu. C'est alors qu'une interdépendance entre toutes les parties se produit ; car plus les parties sont accordées et plus grande sera la Présence, et plus la Présence est grande, plus les parties seront accordées, et ainsi de suite.

Mais en réalité un problème persiste, nous sommes divisés et fragmentés, entre

voisins ...Ceux-là ont le cœur logé dans leur cerveau, et doivent avoir le cerveau développé. François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte une anthologie*, op. cit., p. 115.

¹⁰⁹⁹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 90.

corps et esprit, entre intériorité et extériorité, entre émotion et corps, entre pensées et émotion. Et Grotowski nous déclare que « cet état de dédoublement, cet état de mutilation où l'on ne fait tout qu'à moitié et où tout fonctionne séparément – les pensées, les conceptions, le mouvement, les sentiments » est là finalement pour la simple raison que l'homme veut « éviter d'agir avec tout son être, pour n'être pas soi-même, tout entier.¹¹⁰⁰ »

3.3.1 *Présence scénique x présence ordinaire*

« Avant d'être ceci ou cela, il faut être.¹¹⁰¹ » Disait Decroux par rapport à l'art véritable mais aussi par rapport à l'acteur sur scène, exhortant celui-ci à un long chemin d'apprentissage. Certes, Decroux et Grotowski ont revendiqué pour l'acteur la place au centre du théâtre. Tous deux ont travaillé dur, selon sa sensibilité et sa culture, pour donner à l'acteur les outils lui permettant d'accéder à une Présence *dilatée* selon Decroux, et *translucide* selon Grotowski, afin que l'acteur mérite le droit d'être au centre du plateau. Mais pour être au centre du plateau ou bien au centre du *Royaume* théâtral craigien, et ainsi devenir *Roi*, il faut à l'acteur conquérir le précieux principe du *parfait équilibre*, qui ne sera conquis qu'après avoir livré plusieurs combats ; non pas avec des adversaires extérieurs, mais avec ceux qui font partie de lui-même : son corps, ses émotions et ses pensées. L'acteur lutte avec soi-même, avec son *double* qu'il va maintenir et surveiller toujours, car c'est son double qui lui sert de marionnette pour jouer les infinies possibilités théâtrales. Finalement celui que l'on aperçoit sur scène est le victorieux qui a accédé au rang le plus noble, celui de *Roi* dont le *double* est toujours présent et continuellement en transformation et en mutation. C'est la raison pour laquelle Craig déclare que le « parfait équilibre est né du mouvement »¹¹⁰². En disant cela, il se réfère non au mouvement physique de l'acteur, mais au mouvement dont il fait l'expérience à l'intérieur de lui-même et qui le mènera à la *Révélation*. L'acteur pourra alors révéler « les choses invisibles, celles que perçoit le regard intérieur, au moyen du mouvement, de la divine et merveilleuse force qu'est le Mouvement »¹¹⁰³. Selon Craig, cette phase vient après celle de « l'Interprétation des rôles », suivie de la « Représentation de pièces ».

Dans ce même élan, la remise en cause du théâtre formulée par Artaud ne se

¹¹⁰⁰ Jerzy Grotowski, *'Jour saint' et autres textes*, op. cit., p. 10.

¹¹⁰¹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 46.

¹¹⁰² E. G. Craig, *De L'Art du théâtre*, op.cit., p. 71.

¹¹⁰³ *Idem*.

limitait pas seulement aux « aspects du monde objectif et descriptif externe » du théâtre. Elle s'étendait également aux défis organiques de l'homme, notamment à son « monde interne » considéré métaphysiquement, et à ses « idées sur la réalité et sa place poétique dans la réalité.¹¹⁰⁴ »

Selon Yannick Butel dans son œuvre *Essai sur la Présence au théâtre* la Présence doit être prise en compte non seulement au moment où le travail de l'artiste rencontre son récepteur, mais encore avant, au moment où il passe par le moment difficile de la création. C'est cet effort de la création et la mémoire de ce tourment qui vont finalement résonner en lui. Remarquer la Présence de l'acteur seulement « dans le jeu de l'extériorité et soumise au regard du dehors serait nier la Présence et la rendre absente. Ce serait à nouveau verser dans le quotidien : ce clair-obscur, cet ambigu indépassable »¹¹⁰⁵ et, selon Grotowski c'est justement dans le quotidien que les conduites « constituent plutôt des agissements qui nous permettent de mieux faire semblant.¹¹⁰⁶ » Cette constatation fait écho à la pensée de Decroux : « L'art véritable ne peut être le travail d'un homme ordinaire.¹¹⁰⁷ »

C'est effectivement contre cet état ordinaire que Decroux et Grotowski ont combattu, afin d'en libérer l'acteur. Pour cela ils ont largement observé l'homme au quotidien, les coutumes et les traditions dans lesquelles il évolue afin de les identifier, de les confronter et de les surpasser. Si les comportements ordinaires cachent la vérité¹¹⁰⁸, c'est qu'ils masquent et conservent les obstructions qui bloquent le flux naturel des énergies qui devrait normalement être fluide à l'intérieur de l'homme. Ces blocages empêchent l'homme d'être en contact avec ses actions/émotions/pensées les plus authentiques ; ces dernières seront donc superficielles et stéréotypées, non réellement éprouvées chez celui qui est victime de nombreux blocages. Cet homme-là ne sait pas vraiment qui il est, il ne se connaît pas lui-même. Les comportements masqués et stéréotypés lui sont alors nécessaires, ils sont la seule référence dont il dispose pour se comporter ; la grande majorité des êtres humains utilise ces masques inconsciemment, avec une identification aveugle à ceux-ci. Il en résulte un oubli presque complet de ce que nous sommes à l'origine. Cependant, dans une situation de menace mortelle ou d'immense joie, les hommes n'utilisent plus les masques du quotidien. Selon Grotowski : « Emporté par

¹¹⁰⁴ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 142.

¹¹⁰⁵ Yannick Butel, *Essai sur la Présence au théâtre*, Paris, Harmattan, 2000, p. 21.

¹¹⁰⁶ Jerzy Grotowski, *'Jour saint' et autres textes*, op. cit., p. 15.

¹¹⁰⁷ G. I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves*, op. cit., p. 229.

¹¹⁰⁸ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 16.

l'enthousiasme, (dans le vieux sens de ce mot), l'homme utilise des signes rythmiques, il commence à danser, à chanter.¹¹⁰⁹ » Selon Artaud l'arrivée de la peste est un exemple de bouleversement qui change toute automatisation des habitudes des hommes. Dans son processus de travail, Grotowski recherche donc l'identité originale de ses acteurs dans la profondeur. Pour cela il les invite à dépasser les stéréotypes dans lesquels ils se complaisent, puisque la « créativité ne signifie pas utiliser nos masques de tous les jours, mais bien plus faire face à des situations exceptionnelles quand nos masques quotidiens ne servent plus à rien »¹¹¹⁰.

Le niveau d'engagement exigé aux acteurs qui souhaitaient travailler avec Decroux ou Grotowski était très élevé. Pour que l'acteur mérite cette Présence il devait travailler dur, et se confronter à plusieurs obstacles. En ce qui concerne le travail avec Decroux, qui avait surtout une exigence physique très forte, si l'acteur n'était pas préparé à s'engager complètement il recevait une invitation à quitter cet enseignement. Decroux s'étonnait de voir les acteurs qui dédaignaient les techniques et s'estimaient déjà prêts à monter sur scène pour *montrer leur âme* :

« Ah, mon Dieu, que les gens n'aiment pas la matière! Ils veulent toujours montrer leur âme. Méfiez-vous des gens qui veulent vous montrer leur âme! Est-ce qu'elle vaut bien la peine d'être exposée. Je dis cela par ironie, mais c'est souvent le cas. Quand on n'a pas d'âme, on veut souvent la montrer. Et l'on peut toujours faire croire qu'on exprime son âme en faisant n'importe quoi. »¹¹¹¹

Pour ce qui est de Grotowski, même s'il utilisait des techniques, sa voie était, comme lui-même le disait, la voie du *désarmement*. Cette voie ne sert pas à apprendre des « trucs », à apprendre comment jouer des pièces contemporaines ou classiques, car cela n'implique que l'apprentissage d'un savoir-faire qui n'exige pas de l'acteur un travail profond avec lui-même, où il doit apprendre à se connaître et à se dépouiller de ses comportements parasites. Pour Grotowski en apprenant le « savoir-faire, on ne se révèle pas soi-même, on révèle uniquement sa capacité de savoir-faire »¹¹¹².

En fait, le problème de l'acteur est le même que celui de l'homme en général, à

¹¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 207.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 78.

¹¹¹² Jerzy Grotowski, *'Jour saint' et autres textes, op. cit.*, p. 18.

savoir la paresse, la vanité et l'amour de soi-même, ou plutôt l'amour de son image. Il se trompe toujours par rapport à l'image qu'il a de lui-même, il a des idées mais il ne les conjugue pas avec l'action qui lui permettrait de concrétiser ses idées. A ce sujet, Decroux, toujours avec ironie, trouve une bonne métaphore pour exprimer sa pensée : « La paresse est une femme qui a besoin d'un mari, alors elle se marie avec l'amour de la gloire. Et quand l'amour de la gloire a fait un enfant à la paresse cela s'appelle la prétention.¹¹¹³ »

Pour arriver à une vraie Présence, les acteurs doivent entrer en lutte contre les conditionnements qui leur sont imposés, et qui sont déjà gravés dans leurs mémoires corporelles. Ainsi, ils parviennent à dévoiler les signes capables de dégager une compréhension plus étendue que la compréhension qui sévit habituellement dans les relations sociales. L'acteur doit donc se dépouiller de ses habitudes ordinaires pour accéder à cet état altéré de conscience, comme le fait l'*Homme éveillé* gurdjévien, qui a trouvé un équilibre entre ses divers centres.

Grotowski explique :

« C'est en même temps quelque chose de beaucoup plus difficile à définir, mais néanmoins très tangible du point de vue du travail. C'est l'action de se mettre à nu, de se dépouiller des protections de la vie quotidienne, de s'extérioriser. Non pas « pour se montrer », car cela serait de l'exhibitionnisme. C'est un acte sérieux et solennel de révélation. L'acteur doit être prêt à être absolument sincère. C'est comme une marche vers le sommet de l'organisme de l'acteur en laquelle conscience et instinct sont unis.¹¹¹⁴ »

Faire « l'extraordinaire [à partir] de l'ordinaire »¹¹¹⁵ peut sembler paradoxal. Chez Decroux cela ne signifiait pas abaisser l'extraordinaire à ce qu'il y a de plus commun, mais au contraire, transcender la condition humaine, l'élever et en extraire le meilleur pour en révéler toute la beauté. En effet, les situations concrètes et quotidiennes les plus simples lui servaient d'inspiration poétique pour créer un nouveau langage corporel. Il observait minutieusement les actions simples ; il en comprenait non seulement la mécanique, la ligne de force, le poids, le contrepoids, mais également le contexte philosophique dans lesquelles elles étaient réalisées. Ensuite, il reproduisait l'action avec son corps, avec précision. Puis il allait plus loin en laissant respirer ses mouvements pour que la poésie s'y invite, parce

¹¹¹³ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 202.

¹¹¹⁴ *Idem.*

¹¹¹⁵ Thomas Leabhart, in notes personnelles de cours, Paris, 21-07-1999.

que « nous ne sommes pas esclaves du réalisme »¹¹¹⁶. Pour lui, l'acteur/mime devait ignorer les *ciseaux du social*, c'est-à-dire tous les conditionnements sociaux qui nous empêchent de nous exprimer selon les mouvements internes du corps, selon ses impulsions les plus « vraies ». Comme d'habitude, Decroux illustre cela à l'aide d'une métaphore :

« On a l'impression que les actions sont comme les cheveux – elles demandent à pousser – mais que la vie sociale, ou d'autres nécessités encore, vous oblige à couper les cheveux de très près. Si bien que nous ne connaissons pas toute la vérité, tout le 'en puissance' des choses. On voit ce qu'elles sont, on ne voit pas ce qu'elles veulent être.¹¹¹⁷ »

Finalement, la Présence scénique exige de l'acteur une connaissance de soi beaucoup plus ténue et profonde que celle qu'ont habituellement les hommes. L'acteur ne la trouvera pas sur scène s'il ne l'a pas conquise avant dans son travail personnel. Il en va de même pour l'homme qui ne peut espérer atteindre un état de Présence plus élevé que s'il s'investit et concentre ses efforts dans un travail sur soi-même. Même si les résultats ne sont et ne peuvent être immédiats, l'important est l'attention qu'il y investit. Selon Madame de Salzmans¹¹¹⁸ : « Aucun effort conscient n'est jamais perdu,¹¹¹⁹ » vis à vis du travail entrepris par l'homme qui déploie des efforts au service de sa propre évolution.

Cet état pétillant décrit par Decroux où l'acteur est *dilaté* et *disponible* à tout ce qu'il fait, et où il agit avec clarté sans gaspiller son énergie, peut être mis en parallèle avec l'homme en l'état de conscience de soi, selon le concept d'*Homme éveillé* de Gurdjieff, dont les trois centres : vital, émotionnel et intellectuel sont alignés. Mais pour comprendre cet état de Présence il est nécessaire de comprendre son double, c'est-à-dire l'état d'absence.

L'absence

Comme nous l'avons vu, l'absence est en quelque sorte le « revers » de l'état de

¹¹¹⁶ *Idem*, Claremont (Californie), 23-03-1998.

¹¹¹⁷ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 78.

¹¹¹⁸ Jeanne de Salzmans (1889-1990) était une élève et ensuite la plus proche associée de Gurdjieff pendant plusieurs décennies et, à la mort de celui-ci en 1949, elle devint le chef spirituel du Travail. Jusqu'à son décès en 1990, elle assumait cette tâche avec une énergie et une créativité remarquables : assurant notamment l'établissement des Fondations Gurdjieff, le renforcement des liens entre les groupes et la publication des écrits de Gurdjieff. Sous sa conduite fut produit le film *Rencontres avec des Hommes remarquables*, réalisé par Peter Brook, ainsi comme une série de films documentaires sur les danses sacrées.

¹¹¹⁹ Madame de Salzmans cité par Anne de Vilaine-Cambessédès, « Aucun effort conscient n'est jamais perdu », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 359.

Présence ou l'une de ses composantes indispensables. D'une part, elle implique l'absence des parasites qui peuvent habiter l'acteur, tels que la peur, le manque de confiance, la critique et la vanité, entre autres. Sur ce problème, Yoshi Oida s'interroge sur sa capacité à s'émouvoir devant des spectacles de théâtre de marionnettes traditionnels du Japon, de Bunraku, tout en sachant qu'ils mettent en scène des êtres inanimés et, en revanche d'être beaucoup moins touché en regardant les spectacles de Kabuki avec de vrais acteurs, dont les histoires sont les mêmes que celles du Bunraku. Il conclut que : « Lorsque je regarde de vrais acteurs, j'ai conscience, même s'ils sont excellents, d'un petit quelque chose au coin de leur œil. Quelque chose qui vient de leur conscience de soi, de leurs peurs, de leur besoin d'être aimés, de leurs angoisses.¹¹²⁰ » Nous pourrions dire que cela est courant chez la plupart des acteurs qui se produisent sur scène.

D'autre part, il convient de préciser que l'absence n'implique pas tant un manque qu'une unification, celle des trois centres, dont l'axe qui en résulte crée la puissance de l'unité de l'acteur, en un mot sa Présence. Selon Delsarte – qui s'est lui aussi penché sur la question de la Présence – cette unification vient surtout de l'équilibre entre la force *excentrique* du corps, car énergétiquement son mouvement va de l'intérieur vers l'extérieur ; et la force *concentrique* de l'intellect, dont le mouvement énergétique agit de l'extérieur vers l'intérieur. Ces deux forces contradictoires seront neutralisées, ou plutôt équilibrées par l'action du cœur ou du centre émotionnel, mais uniquement si celui-ci est suffisamment développé et puissant pour faire cette union. Toujours selon Delsarte, cet alignement vertical crée la liaison entre le divin et le concret. Lorsqu'il entre ou rencontre cet état, l'homme cesse d'être ordinaire et devient un véritable créateur. Il va rendre visible l'invisible et révéler par le corps et la matière tout ce que le corps peut concevoir et abriter ou détenir en puissance ; ou par la voix, il rend audible de ce qui jusqu'alors n'avait jamais été entendu. Dans cette conception, l'absence est à la fois une absence de conflit intérieur et l'union de deux pôles opposés.

A nouveau, Yoshi Oida, illustre cet alignement de deux pôles avec une histoire vieille de cinq cents ans sur un Maître zen au Japon, appelé Ikkyu :

« Il se rendit un jour au théâtre de marionnettes. Au cours du spectacle, il remarqua que le mouvement des marionnettes était très intéressant et amusant, et que le manipulateur maniait une grande variété de personnages

¹¹²⁰ Yoshi Oida, *L'Acteur rusé*, Paris, Actes du sud, 2008, p. 82.

: un dieu, un samourai, une petite dame modeste. Le manipulateur faisait tellement bien son travail que ses marionnettes semblaient vivantes [...]. Ikkyu demanda : "Qui sont ces créatures ?" Il découvrit qu'elles étaient faites d'un bois tout à fait ordinaire. Puis il dit qu'il en allait de même de nos vies. La créature qui évolue sur scène semble être un véritable être vivant, mais elle ne doit cette apparence de vie qu'à l'existence du manipulateur qui est derrière elle.

Il expliquait que notre existence a deux facettes : la vie physique, celle que l'on peut voir, et une seconde existence, qui vit plus profondément en chacun d'entre nous et qui, elle, est invisible. Si l'on ne fait attention qu'à l'existence visible, physique, on commence à croire que c'est la raison de notre existence. La vie sociale devient le principal et on s'attache de plus en plus aux détails du monde physique. Cette focalisation est une illusion. Mais, de la même façon, si l'on ne s'intéresse qu'à la vie invisible, il est impossible de fonctionner en société, ce qui restreint la vie. Ikkyu disait que l'équilibre doit être maintenu entre ces deux extrêmes.¹¹²¹ »

Tout comme Craig, Yoshi Oida et Delsarte, Artaud a une lecture polarisée de l'existence humaine, et il prévoit et espère un aboutissement suprême dans la rencontre et l'équilibre des opposés internes. Il était convaincu de la possibilité de l'émergence d'une existence plus intense et plus authentique ; si l'homme était capable d'en finir avec tous les conflits produits par certains antagonismes dualistes de « la matière et de l'esprit, de l'idée et de la forme, du concret et de l'abstrait » pour finalement pouvoir « fondre toutes les apparences en une expression unique qui devait être pareille à l'or spiritualisé.¹¹²² »

Cependant le grand problème, nous déclare Serge Troude¹¹²³, c'est que « l'homme se croit unifié » et c'est à cause d'une soi-disant « autonomie physique »¹¹²⁴. En d'autres termes, l'homme ne fonctionne presque exclusivement que pour assurer sa survie. Cette dernière est maintenue principalement par le centre instinctif, qui n'est pas un centre indépendant mais qui est lié au centre moteur dont les actions peuvent très facilement tomber dans la répétition machinale. L'homme peut ainsi passer toute sa vie comme un robot, une machine à répéter invariablement les mêmes actions, les mêmes pensées et les mêmes sentiments. « L'éveil n'est pas un état, mais un acte. Et les hommes sont bien plus rarement éveillés que leurs paroles n'ont la prétention de le faire croire.¹¹²⁵ » A travers ces mots, René Daumal, nous laisse entrevoir une conception dynamique et active de la

¹¹²¹ *Idem*, p. 82.

¹¹²² Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 79.

¹¹²³ Serge Troude, Président de l'Institut Gurdjieff, Paris.

¹¹²⁴ Serge Troude, Entretien Paris 23/06/2012.

¹¹²⁵ René Daumal, « La Mort spirituelle », in Bruno de Panafieu Éd., op. cit., p. 344.

Présence. Selon lui, l'éveil ou la Présence est le fruit d'une quête, elle est mouvement, mise en jeu de toutes nos fonctions, pour les connaître, pour trouver leur *équilibre parfait*.

Pour développer son enseignement, Gurdjieff faisait référence à une ancienne connaissance sur les états de Présence de l'homme. Il disait que l'homme ordinaire dépense son énergie en les limitant à trois niveaux de Présence, ou trois niveaux de fonctionnement : les états de, de *rêve*, et d'*éveil*. D'autres états plus élevés existent bien évidemment, cependant, ils sont très difficiles à atteindre. Finalement, Troude nous rappelle qu'en réalité l'homme ordinaire connaît, en général, deux de ces états de présence :

- le premier, qui se caractérise pour une *présence passive* dite l'état de *sommeil*. C'est celui dans lequel on se trouve quand on est au repos, lorsqu'on dort et qui nous offre des rêves. C'est dans cet état que l'homme vit une bonne partie de sa vie. Dans cet état, « ses fonctions, plus précisément les fonctions de ses centres, sont au repos, et les centres n'ont que peu ou pas de connexions entre eux »¹¹²⁶. En conséquence, les trois facultés inhérents à l'homme et qui définissent son individualité à savoir la *volonté*, la *conscience* et l'*attention*, y sont présents, mais cet homme n'exerce aucune de ces capacités ;
- le deuxième état est l'état de *veille*, appelé également état de *rêve*, dans lequel l'homme ordinaire passe beaucoup de temps ; il arrive même qu'il y passe toute sa vie. Dans ce cas, il « vit, agit, travaille, se place sur l'échelle sociale »¹¹²⁷. L'homme se croit donc éveillé, mais en réalité, il ne fait l'expérience que d'un éveil endormi car il n'est pas réellement présent à ce qu'il fait et son énergie s'écoule dans des illusions et des rêves éveillés. Cependant, dans cet état, l'homme fait l'expérience, à certains moments d'une conscience *relative*. Malheureusement « il ne sait pas les interpréter car il croit que sa *présence de veille* est la plus complète dont il soit capable.¹¹²⁸ »
 - La conscience *relative* pourrait être analysée comme un « sous-état » de l'état de veille. Elle est atteinte à l'occasion de certains chocs provoqués par certaines circonstances extérieures à l'homme. « Ces chocs extérieurs, qui

¹¹²⁶ Serge Troude, Entretien, Paris 23/06/2012.

¹¹²⁷ *Idem*.

¹¹²⁸ *Ibid*.

peuvent être de différentes natures, deviennent alors un obstacle à la mécanique »¹¹²⁹. En réalité ils bousculent le confort dans lequel l'homme se place, ils rompent son fonctionnement machinal et l'invitent à réagir. Ces *chocs* peuvent être dus entre autres à la perte d'un travail (la faillite de la compagnie ou un licenciement), la mort ou la maladie de quelqu'un de très proche. Cependant dans un processus de travail sur soi, les chocs sont parfois assés consciemment par le maître à son disciple ou même, par l'homme à lui-même, que l'on appelle les *chocs conscients*. Peter Brook nous rappelle que Gurdjieff nommait *choc* « l'introduction consciente d'une impulsion appropriée », présentée à des moments précis à son élève, « pour que le mouvement franchisse la barrière et puisse poursuivre son développement ascendant »¹¹³⁰ Peter Brook se réfère au phénomène du mouvement énergétique à l'intérieur de l'homme qui porte le nom de principe de *qualité dans la verticalité*¹¹³¹ dans lequel on attend de l'individu qu'il déploie des efforts pour débloquer certains points ou situations. Ces *chocs* particuliers peuvent être dirigés à un centre spécifique, comme le ferait une musique pour provoquer une émotion spécifique, ou des questions nécessitant une vaste réflexion ou une profonde méditation pour être résolues. Certains maîtres, comme les bouddhistes par exemple, proposent aux disciples des *kōans*¹¹³², tel que « Quel est le son d'une seule main qui applaudit ? » ;

- le troisième état est l'état d'éveil ou de *conscience subjective* ou *conscience de soi*. Dans cet état l'homme est conscient de sa fragmentation, de la discontinuité de ses actions et réactions. Il peut par exemple réaliser qu'il vient de faire ou de dire quelque chose qui n'est pas connecté avec ce qu'il avait pensé faire ou dire. Dans cet état, l'homme a une qualité de présence à soi qui est plus développée que dans les états précédents car ses trois centres importants se trouvent alignés. Du moins, il a conscience de l'existence de ces centres et d'une nécessaire harmonie entre eux. Selon Troude c'est là qu'un vrai travail commence pour l'homme lui offrant la

¹¹²⁹ *Ibid.*

¹¹³⁰ Peter Brook, « Une Autre dimension : la qualité », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 81.

¹¹³¹ Chapitre 3 - 3.1.2. La Qualité dans la verticalité, p. 242.

¹¹³² Kōans sont des phrases courtes ou des brèves anecdotes absurdes, énigmatiques ou paradoxales, dont la logique pour en résoudre ne peut pas être ordinaire.

possibilité de « développer sa présence à lui-même ». L'importance de ce troisième état de présence chez l'homme réside dans le fait que « pour la première fois sa présence devient 'active' »¹¹³³, c'est-à-dire que l'homme cherche et peut-être trouve un chemin pour réussir à garder éveillées et en harmonie ses trois facultés essentielles : la *volonté*, la *conscience de soi* et l'*attention*. Lorsque ces trois facultés seront réunies et intégrées, il expérimentera alors un quatrième état de présence qui se caractérise par un degré d'éveil, au niveau de Présence plus élevé que celui que l'homme éprouve normalement.

Au départ, l'homme expérimentera par moments éphémères ce quatrième état. Cependant il ne sera pas nécessairement conscient de l'existence de cet état ou d'avoir même réussi à y accéder puisque très souvent, il estime que son troisième état, déjà difficile à atteindre, (celui d'*éveil*) est l'état le plus achevé qui lui soit accessible. A propos des facultés fondamentales nécessaires au développement du degré de Présence de l'homme, Jean Vaysse a écrit dans son œuvre *Vers l'éveil à soi-même* :

« Chez l'homme pour qui les états de Présence changent sans cesse et n'ont pas la permanence qu'il s'attribue, les fluctuations de la qualité de l'une ou l'autre de ces trois facultés fondamentales est importante puisqu'elle lui permet de caractériser à chaque instant sur quel niveau s'écoule sa vie.¹¹³⁴ »

L'Etat de Présence tel qu'il est recherché chez Decroux et chez Grotowski

Ce trinôme *volonté-conscience-attention* est également présent dans les qualités recherchées par Decroux et Grotowski. Nous avons déjà mentionné des éléments précis qui répondaient à leur aspiration commune à parvenir à un éveil de l'acteur, soit entre autres par le biais du *dynamo-rythme* et du *contrepois* decrousiens, soit par la lignée *organique* grotowskienne.

Dans les deux cas, il ne s'agit pas seulement d'un travail sur l'effort et sur le dépassement des limites dans l'effort, bien entendu fondamentaux, mais ce travail doit s'accompagner d'une recherche de qualités de relaxation ou de lâcher-prise, dans lesquels tous les éléments travaillés ont le temps de prendre leur place.

¹¹³³ Serge Troude, Entretien Paris 23/06/2012.

¹¹³⁴ Jean Vaysse, *op. cit.*, p. 40.

L'état en question est également celui auquel accède l'acteur, par exemple dans la lignée *organique* de Grotowski, lorsque les blocages physiques et psychiques se sont dilués après un long temps de travail corporel sur les *plastiques* et les *positions*. Bien qu'un effort conscient soit nécessaire à l'acteur pour dépasser les barrières au moment où il arrive à une limitation physique ou mentale, il lui est possible d'arriver à un état d'extrême fatigue dans lequel ses résistances corporelles se dissolvent, son corps devient extrêmement sensible, et son esprit à son tour abandonne la domination qu'il exerce souvent sur le corps et sur les émotions. Il arrive alors que les sensations corporelles se connectent avec les émotions et l'imaginaire débloqués. C'est un lâcher-prise conscient qui permet à l'acteur de continuer son travail à un autre niveau de qualité et de compréhension. Il sera bien plus réceptif qu'actif, mais toujours en activité dans des niveaux de plus en plus subtils.

Selon Ravi Ravindra¹¹³⁵, Madame de Salzmänn, dans la continuation du travail de Gurdjieff, a développé un nouvel aspect de l'état de Présence dans les exercices pratiques, il s'agit de la « disponibilité » et du « lâcher-prise »¹¹³⁶. Malgré la différence d'objectifs entre le travail de Gurdjieff et celui de Grotowski ; le premier recherchant une évolution de l'homme à travers la reconnexion « à une énergie supérieure [afin] de la laisser passer à travers [soi], même [étant] en mouvement »¹¹³⁷ ; et Grotowski qui s'intéressait davantage à l'évolution de l'acteur, un parallèle est possible dans la mesure où tous deux avaient besoin d'arriver à une Présence plus complète et non fragmentée comme celles qu'expérimentent généralement l'homme et l'acteur. Les paroles de Madame de Salzmänn sont pertinentes pour notre propos : « Tant l'effort que le lâcher-prise sont nécessaires. Il est important de connaître le point de transition. C'est subtil. L'ego fait l'effort, puis l'ego doit lâcher prise. Recherchez toujours l'équilibre.¹¹³⁸ »

Ce retranchement vers des états plus sensibles, que nous pourrions même appeler plus vulnérables, est très important pour que l'acteur découvre ou redécouvre son humanité. Le corps est en réalité le véhicule qui expose l'acteur à des moments de risque, de perte d'équilibre, de fatigue pendant lesquels la peur sera, notamment au début, toujours

¹¹³⁵ Ravi Ravindra, naquit en Inde où il reçut sa première éducation. Depuis 1966, il vit au Canada. Il est professeur émérite de l'Université Dalhousie à Halifax en Nouvelle-Ecosse où il était auparavant professeur de religion comparée et professeur adjoint de physique. Depuis de nombreuses années il étudie l'enseignement de Gurdjieff et pendant les dix dernières années de la vie de Madame de Salzmänn il travailla directement avec elle.

¹¹³⁶ Ravi Ravindra, *Un Cœur sans limite*, Halifax, Nova Scotia, Canada, Shaila Press, 2002, p. 137.

¹¹³⁷ Madame de Salzmänn, in Ravi Ravindra, *Un Cœur sans limite*, op. cit., p. 137.

¹¹³⁸ *Idem*.

présente. Plutôt que de créer des êtres vertueux, Decroux et Grotowski travaillaient à ce que l'acteur puisse se désarmer et exécuter un acte empreint de sincérité. C'est la raison pour laquelle celui-ci devait abandonner ses actions habituelles, trop proches de comportements quotidiens dans lesquels malheureusement, l'homme n'est pas toujours sincère. Car lorsque l'acteur se borne à exécuter des actions qu'il a l'habitude de faire au quotidien, ces dernières sont comme des cachettes derrière lesquelles il se cache.

De la même façon que l'effort pour atteindre les trois facultés essentielles est indispensable pour l'acteur ; l'ouverture et le lâcher-prise sont également fondamentaux. Ils découlent tous de la compréhension que l'acteur aura de leur fonctionnement et de l'unification qu'il parviendra à faire de ses centres. Lorsqu'il parvient à faire ce travail, l'acteur fait preuve à la fois de courage et de sensibilité, d'audace et de retenue, d'une grande Présence et d'une écoute rivée vers son intérieur¹¹³⁹.

3.3.2 *Présence/Absence*

La *Présence-absence* de l'homme/acteur fait référence à l'état dans lequel celui-ci se trouve quand son attention ne se dirige spécifiquement ni vers sa pensée, ni vers ses émotions, ni vers ses actions. Quel est donc cet homme/acteur, qui n'est ni celui qui *sent*, ni celui qui *pense* et ni – nous le verrons prochainement – celui qui *agit* ? Comment saisir celui qui est là, présent, qui observe, tout en étant absent ?

La quête pour trouver cet état centré simultanément sur l'ensemble des composantes corps/émotion/pensée, qui permettra d'atteindre un équilibre entre toutes

¹¹³⁹ Deux techniques corporelles importantes de relaxation et d'intégration, actuellement dirigées aux acteurs, mais aussi aux chanteurs, musiciens, entre autres sont : La Technique Alexander, créée par Frederick Matthias Alexander ((1869–1955), acteur australien qui comme Delsarte est devenu aphone et s'est vu diagnostiquer la perte définitive de sa voix par le corps médical. Il commença alors à essayer de se guérir lui-même. Inspiré par le travail de François Delsarte, il développa sa propre technique, dont l'approche est très semblable au travail somatique qui est actuellement répandu dans le monde entier. In J. A. Evans, Frederick Matthias Alexander, A Family History, Phillimore, Suisse, 2001, p. 129-130. Cité par Franck Wille, « Diffusion des enseignements de Delsarte dans l'espace occidental : hypothèses et certitudes », Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte, op. cit., p. 232.

La Méthode Feldenkrais, créée par Moshe Feldenkrais (1904-1984), né en Ukraine. Sa méthode, également somatique, travaille les sensations kinesthésiques reliées au mouvement dans l'espace. Feldenkrais a commencé ses recherches à partir d'une blessure au genou, il décide d'explorer lui-même toutes les façons de se déplacer sans douleur. Dans plusieurs sources trouvées sur Internet, Feldenkrais était inspiré du travail de Gurdjieff dans la création de sa Méthode. L'une d'entre elles est celle de Dennis Leri, praticien de cette Méthode : http://www.semiophysics.com/SemioPhysics_Articles_mental_7.html

n'est pas facile à saisir. Le but principal est donc d'être complètement présent à l'intérieur de ce trinôme et cependant absent de chacune des constituantes prises individuellement. C'est-à-dire que l'acteur ne doit s'identifier à aucune de ces fonctions spécifiquement. Un tel état est presque impossible à atteindre pour l'homme/acteur occidental.

Dans les formes de théâtre traditionnel asiatique, l'élément dont la rigueur agit profondément sur les autres éléments est bien entendu le corps de l'acteur. Comme nous le rapporte Barba, dans ces traditions, les activités quotidiennes liées au corps, par exemple celle de marcher, sont remplacées par d'autres activités *extra-quotidiennes*. Selon lui, ces dernières sont des « auto déformations qui permettent la variation de l'équilibre, les manières particulières de marcher et le maintien de la tension nouvelle du corps tout entier »¹¹⁴⁰. Certes, l'*équilibre précaire*, que l'on rencontre également dans le mime corporel et qui met continuellement l'acteur dans des situations d'équilibre instable va permettre d'augmenter considérablement la présence scénique de l'acteur car les forces opposées qu'il déploie pour conserver son équilibre seront continuellement actives. Cependant, si l'acteur s'en tient au plan corporel ; si son attention reste rivée sur son corps pour tenter de maîtriser ce déséquilibre/équilibre constant, sa présence ne sera pas aussi complète. En effet, deux problèmes risquent de surgir : soit l'attention de l'acteur reste bloquée sur son corps qui se démène pour osciller entre déséquilibre et équilibre; soit il maîtrise ce jeu avec tellement d'aisance que ce dernier n'a plus aucun effet sur son état intérieur.

A ce sujet, il faut nous rappeler que dans le travail des acteurs asiatiques certains éléments importants dépassent les techniques du corps, bien que celles-ci doivent être impeccables et que leur assimilation et leur maîtrise exige des années de travail. Par exemple, la façon de marcher de l'acteur du Nô n'est pas fondée sur la raison ou sur le psychologisme que l'on rattache à cette marche, c'est-à-dire le *pourquoi* cet acteur doit marcher d'un endroit à l'autre ; mais elle s'attarde sur le *comment* ce dernier doit marcher d'un lieu à l'autre. Cette marche du Nô, soigneusement composée s'exécute les genoux pliés, sans jamais changer la hauteur du tronc malgré cette flexion ; les pieds restant parallèles et à égale distance entre eux et les talons ne se soulevant jamais ; le rythme de la marche garde finalement la qualité du *jo-ha-kyu*¹¹⁴¹. Certes quand l'acteur de Nô marche,

¹¹⁴⁰ Eugenio Barba et Nicola Savarese, *op. cit.*, p. 186.

¹¹⁴¹ Le *Jo-ha-kyu* a été défini dans le 3e chapitre de cette thèse, 3.2.2. Le mime corporel d'Étienne Decroux et la perspective grotowskienne d'*artificialité*, c – La Prédominance des codes et des positions, p. 298.

le plus important réside dans le *comment* est-ce qu'il marche. Si nous lui demandons de nous dire quel est l'état de sa pensée au moment précis où il marche, il nous dira qu'il est concentré sur sa façon de marcher et de faire attention à ne pas tomber du plateau, car sa vision est très réduite à cause du masque qu'il porte. Néanmoins, un acteur professionnel de Nô reçoit bien davantage que la simple technique de cette forme pendant sa formation, car avant de porter le masque du personnage qu'il va jouer, il doit se *vider* pour permettre à l'esprit du masque de venir l'habiter pendant le spectacle. A cet effet l'acteur qui fait attention à la marche a déjà créé auparavant un autre corps, celui du *personnage* interprète et l'acteur garde une distance avec ce dernier tout au long de la représentation.

Les acteurs occidentaux qui travaillent des techniques issues du théâtre Nô, peuvent essayer d'apprendre la forme de la marche, les résistances imposées au corps pour obtenir la qualité de cette marche ; ils peuvent apprendre le *jo-ha-kyu*, la façon de porter l'éventail, etc. Mais même s'ils acquièrent certaines qualités corporelles propres aux acteurs du Nô, le degré de non identification, la mise à l'écart de sa personnalité en vue de laisser place à un autre être qui, selon les japonais, sera vivant pendant le spectacle, est presque impossible à comprendre pour un acteur occidental.

Dans un entretien accordé par Michishige Udaka, Maître de Nô de l'école Kongô, nous lui avons demandé quel est le processus qu'il suit pour permettre à son corps artistique d'être possédé par d'autres esprits afin de permettre à ces derniers de jouer les spectacles.

« Cela est un peu compliqué. Le fait est que jouer ne se passe pas en dehors de l'état conscient. Il s'agit d'être et de faire très profondément les choses conscientes et inconscientes, ce qui requiert une préparation qui prend du temps et beaucoup de réflexion afin de m'oublier moi-même. C'est me vider moi-même – créer un espace de vide, un espace pour mon âme. C'est seulement à ce moment que l'esprit vient me rendre visite. Et si je ne me suis pas suffisamment préparé et que l'espace n'est pas pur, il est plus difficile pour l'esprit de se manifester à travers moi ou en moi. C'est pourquoi chaque pièce de Nô ne laisse pas suffisamment de temps pour se préparer. Mais j'essaye vraiment honnêtement. Et j'arrive presque à chaque fois à créer cet espace pur. ¹¹⁴² »

Dans une représentation de Nô et dans sa transmission, il y a donc toute la

¹¹⁴² Michishige Udaka, Entretien, Maison de la Culture à Paris, 2007.

technique corporelle et vocale de l'acteur du Nô, la codification du spectacle avec des actions physiques et vocales, et enfin cette spécificité du personnage qui consiste pour l'acteur à accepter l'idée qu'un véritable esprit vienne l'habiter pendant le spectacle. L'acteur ne jouera pas un rôle, il sera seulement un véhicule pour que cet esprit vienne et raconte son histoire à travers la danse, la poésie et le chant. Nous avons demandé au Maître Udaka si dans le processus qu'il décrit pour se *vider* lui-même il pratique des exercices techniques ou une forme de méditation. Maître Udaka nous a alors parlé de sa façon de créer une sorte de « piste d'atterrissage » à l'intérieur de lui-même :

« Les deux. La préparation consiste à méditer, et également à porter le masque, à reciter le texte et à chanter. Même si je comprends très bien la structure et le texte, j'essaye tant de fois de faire la même chose jusqu'à ce que finalement, je sois capable de faire les choses exactement comme il faut. Le fait de répéter tant de fois mène à la performance inconsciente. De plus, la méditation est très importante. C'est comme s'il y avait un aéroport dans mon esprit et dans mon Coeur. Et si je ne médite pas, ma piste d'atterrissage ne peut pas se construire rapidement. C'est pour cela que chaque jour je pratique la méditation. C'est pour cela que je fais les deux : la pratique et la méditation. ¹¹⁴³ »

Selon Maître Udaka la pratique technique doit aller de pair avec la pratique spirituelle, comme le feraient les deux roues d'un même charriot. Ce n'est qu'ainsi qu'il est possible d'aller de l'avant. Peut-être à cause de la forte occidentalisation du Japon après la deuxième guerre mondiale, même dans le théâtre Nô les nouvelles générations oublient la dimension spirituelle et sont uniquement préoccupées par la maîtrise de la technique pour faire de belles performances. Maître Udaka témoigne à ce sujet:

« Avec un bon oeil professionnel, je vois qu'ils s'entraînent uniquement pour apprendre la technique et le savoir-faire qui leur permettra de faire de bons spectacles. Mais ils ont oublié la dimension spirituelle. C'est comme si l'on prend les deux roues d'un wagon, l'une est la technique, l'autre, la spiritualité. Elles sont connectées par un axe au centre. Si les deux roues font la même taille, on peut pousser le wagon et il avance. Maintenant, si le côté spirituel est petit et le côté technique est disproportionné grand, on pousse le chariot et il tourne en rond au même endroit. C'est ainsi qu'un art en arrive à devenir une "forme traditionnelle" ; les choses finissent par être reproduites sans passion parce qu'il n'y a plus de découvertes. Cela devient juste une imitation. ¹¹⁴⁴ »

¹¹⁴³ *Idem.*

¹¹⁴⁴ *Ibid.*

Maître Udaka se réfère à la méditation comme la voie à suivre pour se *vider* intérieurement et créer un espace propice à la réception de l'*esprit du masque*. Mais sans avoir nécessairement ce but spécifique, la méditation fait également partie de la pratique d'autres arts japonais tels que l'art du tir à l'arc, la peinture au lavis, l'escrime, la cérémonie du thé et l'art des arrangements floraux, car elle est profondément enracinée dans la culture japonaise et fonctionne comme un vrai nettoyeur de la pollution visuelle et sonore quotidienne. Nous ne pouvons pas approfondir cette étude vue la complexité et l'étendue de ce sujet, mais nous pourrions dire qu'il s'agit d'une pratique qui découle du Zen¹¹⁴⁵.

Dans son œuvre *Le Zen dans l'Art chevaleresque du tir à l'arc*, Eugen Herrigel explique que tous les arts japonais ont pour racine commune le bouddhisme, plus particulièrement le *dyânabouddhisme* connu au Japon sous le nom de Zen.¹¹⁴⁶ Il rapporte qu'à travers cette méditation dirigée avec méthode, une rencontre, ou plutôt des retrouvailles auront lieu, selon ses propres termes avec la « découverte au plus profond de l'âme de *l'essence* sans fond et sans forme »¹¹⁴⁷.

Actuellement la pratique de la méditation peut être complètement dissociée de tout contexte religieux. Elle peut en effet être pratiquée en dehors de tout lien avec une religion et elle ne vise pas nécessairement à conduire ceux qui la pratiquent à des états d'illumination. Cependant, cette pratique est un outil très important dans la mesure où elle permet de créer un espace potentiel à l'intérieur de l'homme, à partir d'un relâchement intérieur et d'une diminution du travail à la fois moteur, émotionnel et intellectuel.

Ce *stop* proposé au corps dans une position assise, tout en maintenant une observation de la respiration pendant quelques minutes peut déjà permettre au méditant d'accéder à son espace intérieur et par conséquent, d'augmenter son développement. De façon imagée cela permet d'arrêter la machine corporelle et de révéler d'autres présences, d'autres fonctions qui la composent comme le sont l'émotion et la pensée. Evidemment, nous savons que ces deux fonctions sont là, qu'elles nous composent, mais elles ont un fonctionnement machinal dont nous n'avons pas conscience. Le fait de simplement les

¹¹⁴⁵ Eugen Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Paris, Devry, 1998, p. 18.

¹¹⁴⁶ *Idem*, p. 19.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*

observer pendant quelques minutes, peut entraîner une coupure de la chaîne automatique et avoir pour conséquence un alignement du corps, de l'émotion et de la pensée. Ce laisser-aller sans effort demande en réalité un travail actif, sans quoi la *machine* ne s'arrêtera pas puisqu'elle a été programmée et qu'elle avance automatiquement. Jean Vaysse nous explique le processus à suivre pour trouver cet état de tranquillité :

« Le côté négatif du centre moteur, sa véritable inactivité est le relâchement ou la relaxation. Celle-ci ne s'obtient pas naturellement et demande un renoncement actif, et volontaire des autres centres à toute demande envers le centre moteur. Il y a divers degrés à cette relaxation selon que la déconnection est plus ou moins poussée, et trois plans principaux y peuvent être distingués de manière immédiatement utile, bien qu'en fait, ils soient plus nombreux. Ils sont les 'attitudes' de base sur lesquelles peut s'établir la tranquillité physique nécessaire à la recherche intérieure d'une relation avec les parties supérieures de soi-même. Comme tels, ils sont l'étape préliminaire des exercices de contemplation et de méditation. Le premier d'entre ces plans est la simple et complète tranquillisation du corps, dans une attitude naturellement stable et sans gêne aucune.¹¹⁴⁸ »

Ces parties supérieures auxquelles Jean Vaysse se réfère sont liées aux fonctions qui dépassent le mental analytique ou l'émotion egocentrique, c'est-à-dire l'intuition ou l'amour pur et désintéressé. Ces fonctions sont bien entendu reliées à l'essence de l'homme et non à ce qu'il a appris. Cette forme de nettoyage du bruit intérieur, de toutes les informations apprises chaque jour est pratiquée par certains acteurs contemporains comme une préparation importante au travail pratique qu'ils feront plus tard. Par exemple, Yoshi Oida nous explique à quel point cette pratique est importante pour un acteur :

« Tous les matins, vous vous brossez les dents et vous lavez votre corps, mais que faites-vous pour votre esprit ? La plupart d'entre nous croient effectivement que nous avons un corps et un esprit, mais, dans la précipitation de la vie quotidienne l'esprit passe facilement à la trappe. Vous savez que votre corps doit être propre et frais, mais votre esprit a lui aussi besoin d'être nettoyé. C'est quelque chose qu'il est bon de faire tous les jours (comme se laver les dents), mais c'est tout particulièrement important lorsque vous vous préparez pour un spectacle.¹¹⁴⁹ »

En gardant la position assise et en observant sa respiration il est possible de faire ce

¹¹⁴⁸ Jean Vaysse, *op. cit.*, p. 128.

¹¹⁴⁹ Yoshi Oida, *L'acteur rusé, op. cit.*, p. 30.

nettoyage et de créer ce silence intérieur issu de l'alignement des trois centres. Bien sur, il n'est pas facile pour le corps de maintenir la position verticale de la colonne vertébrale, ni pour l'esprit de réduire le flux des idées et des pensées, ni pour le cœur de calmer les émotions qui fluent et changent toujours très vite. Arrêter de bouger, maintenir la colonne droite et observer simplement sa respiration peut conduire l'homme à prendre contact avec lui-même chose qui est la plupart du temps impossible, à cause de notre fragmentation.

Cependant il faut faire attention à la manière et au moment où l'on emploie les techniques d'harmonisation intérieure. En effet, elles peuvent perturber l'acteur dans son rapport avec l'extérieur, l'éloigner du contact avec l'autre, et même annuler son envie d'entrer en rapport avec l'autre. Grotowski, qui empruntait pendant un certain temps des exercices au hatha-yoga, s'est rendu compte que ces techniques peuvent être utilisées de façon erronée, et il illustre ce problème avec deux exemples à ne pas suivre :

D'abord, la manière qu'il appelle « orientale, [et qui] a pour but le contrôle de la respiration, le ralentissement des fonctions diverses du corps, l'entrée dans une sorte de demi-sommeil tout en gardant l'équilibre, tout cela dans le domaine qui nous intéresse est absolument inutile, puisque cela provoque une extinction de la personnalité, une extinction de la présence à autrui. »
Ensuite, c'est la manière occidentale, « telle qu'on la pratique dans les instituts de beauté pour obtenir l'harmonie du corps ». En fait, ce n'est rien d'autre que de l'hypocrisie et de la minauderie.¹¹⁵⁰ »

Pour Grotowski il est important d'identifier les déviations des techniques corporelles qui provoquent la perte du vrai sens de la quête, qui doit être étroitement liée à « l'existence », et à « l'accomplissement d'un acte humain réel »¹¹⁵¹. Cela n'est possible que si nous nous rendons compte que chaque être humain, et donc chaque acteur est unique. De même, cela n'est possible que si les capacités et les blocages qui nous constituent chacun soient reconnues par celui qui en fait l'expérience et sont exposées aux autres, afin que ces derniers puissent aussi avoir le courage de reconnaître également leurs propres difficultés et puissent les dépasser.

Ce que Grotowski déclare est très pertinent, car certains acteurs doivent travailler dans une énergie particulièrement active, notamment s'ils sont plus renfermés ou introspectifs. Yoshi Oida et Jean Vaysse se réfèrent à une technique qui consiste à tourner

¹¹⁵⁰ Jerzy Grotowski, « Ce Qui fut », *'Jour saint' et autres textes, op. cit.*, p. 45-46.

¹¹⁵¹ *Idem*, p. 46.

le regard vers l'intérieur pour ouvrir aussi cet espace qui est toujours peuplé de tensions et de pensées et ainsi trouver une forme de silence, sans pour autant perdre le contact avec l'extérieur. En fait, il s'agit de trouver un état similaire à celui que Grotowski propose dans la lignée organique, c'est-à-dire un état à la fois de renoncement du « vouloir faire des choses » et d'être disponible à tout ce qui se présente, soit aux impulsions internes, soit au jeu avec le partenaire.

Il est important de rappeler que chaque personne fonctionne de manière particulière, pour certains l'accès à cet espace intérieur se fait à partir d'une quiétude et d'un arrêt de tout mouvement corporel, pour d'autres, au contraire, c'est état est accessible à travers le mouvement. Les techniques de mouvement corporel et d'observation de soi doivent servir à l'acteur pour son évolution et pour la mobilisation de son énergie, afin qu'il trouve le courage et la confiance en soi. Et Grotowski complète : « Mais découvrir cette évolution, dépasser la barrière de l'impossible ; il fallait le faire tout seul, à sa manière, à ses risques et périls.¹¹⁵² »

Il existe une autre pratique corporelle dont le but est l'alignement, mais elle se différencie de la méditation assise, car c'est à travers le mouvement que cette quête est envisagée. Elle peut être liée à des rituels religieux, mais elle est également pratiquée en dehors de tout contexte culturel, il s'agit de la danse *samā'* ou *Sema*¹¹⁵³, pratiquée par les derviches tourneurs¹¹⁵⁴. Cette danse se caractérise par des mouvements giratoires. Les danseurs ou les *derviches* tournent sur leur pied gauche en utilisant le pied droit pour pivoter autour du pied gauche, comme le ferait une toupie. Le corps du danseur doit être souple et ses yeux doivent rester ouverts, sans rien fixer afin que les images deviennent floues et flottantes. Ses deux bras se soulèvent, la paume de la main droite est tournée vers

¹¹⁵² *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁵³ Le Sema, ou danse sacrée des derviches tourneurs, s'exécute dans le Semahane (salle de danse). Le derviche est vêtu d'une longue tunique blanche, couleur du deuil pour la mort, et d'une toque cylindrique en poil de chameau, symbole de la pierre tombale. La main droite levée vers le ciel, il recueille la grâce divine qu'il transmet à la terre par la main gauche tournée vers le sol. Il pivote sur le pied gauche en traçant un cercle autour de la piste pour parvenir à l'extase qui lui permettra de s'unir à Dieu. La danse est donc une prière, un dépassement de soi à l'union suprême avec Dieu. Elle reproduit la rotation des planètes autour de soleil. Le cercle est également le symbole de la Loi religieuse qui embrasse la communauté musulmane toute entière et ses rayons symbolisent les chemins menant au centre où se trouve la vérité suprême, le dieu unique qui est l'essence même de l'Islam.

Pour une connaissance plus vaste du phénomène de la danse soufie, voir le numéro 4 du *Journal d'histoire du soufisme*: « Sufi Dance – La Danse soufie, Paris, Jean Maisonneuve », 4, 2003-2004, et, dans ce volume, Alberto AMBROSIO et Thierry ZARCONI, « Samā' and Sufi Dance: a Selected Bibliography » p. 199-208. In Alberto Fabio Ambrosio, Ève Feuillebois, Thierry Zarcone, *Les Derviches tourneurs*, Paris, Cerf, 2006, p. 123.

¹¹⁵⁴ Les confréries des derviches tourneurs sont issues du Maître spirituel, philosophe, mystique et poète persan Djalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī ou Rumi (1207-1273), qui a fortement influencé le sufisme.

le haut pour *recevoir la grâce du ciel*, et la paume de la main gauche vers le bas, pour *donner tout ce qui a été reçu*, ainsi, le danseur reste toujours *vide*. Cette *danse* grâce à laquelle le danseur *lie le ciel et la terre*, à travers l'extase et le *vide*, permet au danseur de s'unir au divin. La danse n'est pas importante en soi, il s'agit d'un véhicule de connexion du danseur avec des énergies plus subtiles.

Georges Banu nous rappelle que dans son œuvre *L'Espace vide*, Peter Brook faisait déjà une analogie entre le travail de Grotowski et celui des derviches, dans la mesure où il voyait « la danse et la musique » de ceux-ci comme un véhicule offrant « une possibilité de salut », à l'image du théâtre de Grotowski. Banu déclare : « Vingt ans plus tard, Brook reprenait l'idée pour la réduire encore plus et toucher à ce noyau essentiel : 'l'art comme véhicule'.¹¹⁵⁵ »

Mais pourquoi sommes-nous concernés par cette idée de vide ?

Si nous pensons constamment à quelque chose, il n'y a pas d'espace pour pouvoir recevoir d'autres informations, qu'elles soient visuelles, auditives ou même sensorielles. L'esprit qui est toujours occupé n'est pas disponible à la créativité, sa fonction rationnelle prend trop d'espace. C'est comme si nous avions une boîte saturée de choses dans laquelle rien ne peut entrer. Mais, le concept de vide n'est pas compris de la même façon selon les cultures. Par exemple en Occident, l'idée de vide est relative au fait d'avoir supprimé quelque chose, alors qu'en Orient il s'agit d'un espace où quelque chose pourrait avoir lieu. À ce propos, Grotowski déclare que les occidentaux sont « toujours préoccupés par la tentative de sélection et pour ainsi dire par la fixation d'un phénomène », c'est-à-dire par la nécessité de trouver toujours des rapports de causalité entre les phénomènes qui se présentent ; alors que pour les orientaux le vide est [l']espace qui ne bloque rien, la dimension du libre passage »¹¹⁵⁶. En Occident le vide est un résultat, en Orient, il représente une possibilité de ce qui pourrait arriver. Grotowski appelle cette possibilité une « potentialité », un espace libre pour que quelque chose puisse se présenter, mais « en tant qu'elle ne s'est pas encore présentée, il y a *Vide* »¹¹⁵⁷.

¹¹⁵⁵ Georges Banu, *Peter Brook, Vers un Théâtre premier*, Flammarion, Paris, 2005, p. 120.

¹¹⁵⁶ Jerzy Grotowski, « Orient/Occident », *Confluences*, art. cit., p. 241-242.

¹¹⁵⁷ *Idem*, p. 242.

Dans la lignée organique grotowskienne nous avons vu qu'il y a une façon que nous pourrions appeler occidentale de se vider à travers les exercices plastiques et les positions. Cette recherche du vide dans l'action correspond probablement, sans vouloir toutefois généraliser, à une façon qu'ont les occidentaux de travailler et qui peut les aider à rompre leurs résistances. En effet, les faire s'asseoir, se concentrer sur leur respiration et comprendre la notion de potentialité à travers le vide sans leur donner aucun moyen pour y parvenir peut sembler trop abstrait, et trop difficile. En revanche, dans la fatigue extrême provoquée par un long temps où sont libérés les mouvements, la tête ne cherche plus à essayer de comprendre ou à avoir des idées, elle laisse émerger cet espace vide, où rien ne se passe mais où toutes les possibilités existent en latence.

Decroux concevait que l'on puisse atteindre ce même espace par une totale immobilité, une attente pleine de potentialités, mais où rien n'est décidé. Il appelait cet état l'état « Nu et nul »¹¹⁵⁸, qui était le début d'une improvisation nommée Présence/absence. Loin d'avoir une connotation pessimiste, cet état requiert de l'acteur qu'il soit confiant, ouvert aux surprises, tout en gardant cet espace vide. Au début de cette improvisation, l'acteur prend le point zéro, le point de départ auquel nous revenons ensuite.

Nous souhaiterions illustrer cet état de Présence/absence par un poème de Sergio Veleda, professeur brésilien d'arts contemplatifs :

« Maintenant, il n'y a plus rien
rien de plus, rien
ne peut être dit
seul le monde qui ne peut pas
reste à dire
reste à être touché
et découvert... »

Bien qu'il existe une centaine de techniques pour trouver un état d'ouverture intérieur, comme les techniques de méditation, leur but est en général de porter son attention sur tout et sur rien à la fois. La méditation est en fait une forme de combat intérieur contre la dispersion de l'attention qui doit être concentrée pour finalement accéder à l'harmonie. Ce combat apparaît clairement dans le témoignage de Eugen

¹¹⁵⁸ Étienne Decroux, cité par Thomas Leabhart, in notes personnelles de cours, Californie/Paris.

Herrigel, qui fait référence au processus d'apprentissage que l'archer fait dans le tir à l'arc et qui représente toujours un combat « de vie et de mort » ; mais il s'agit d'un combat de l'archer contre lui-même.¹¹⁵⁹ Selon son maître, le combat se tient contre le propre désir de l'archer d'atteindre le but, c'est un combat qu'il mène pour se détacher de lui-même. Cet état ne représente à aucun moment un anéantissement énergétique, c'est au contraire l'état où l'on atteint une véritable présence d'esprit :

« Cet état dans lequel on ne pense, projette, poursuit, souhaite ou n'attend plus rien de déterminé, où l'on se sent capable du possible comme de l'impossible, dans l'intégrité d'une force non influencée, cet état auquel toute intention, tout égoïsme sont étrangers, est désigné par le Maître comme proprement 'spirituel' »¹¹⁶⁰.

Pour accéder à cet état qui permet de faire sans trop vouloir faire, tout en étant très présent et conscient de chaque geste sans les anticiper, Gurdjieff proposait à ses élèves, en plus des méditations assises, deux formes de méditations dynamiques : la danse des derviches tourneurs et les Danses sacrées appelées aussi *Mouvements*. Ces derniers, obligatoires dans le Travail, consistaient en des exercices physiques, des séries d'attitudes avec des transitions entre elles, appuyées sur la musique et sur le rythme, et qui variaient des plus simples aux plus complexes dans le but de faire évoluer l'intelligence corporelle grâce à une libération du corps et de ses propres automatismes.

Voici une description des *Mouvements* par Pauline de Dampierre¹¹⁶¹ :

« Lorsque vous assistez à une séance de travail, vous observez une série d'attitudes, souvent d'une réelle beauté, qui s'enchainent régulièrement. Qu'elles soient lentes, recueillies, vives, énergiques, elles demandent toutes une grande concentration. En fait, pour celui qui s'exerce, il s'agit de coordonner selon un rythme régulier et des combinaisons changeantes, différentes positions du corps, des membres et de la tête, qui ont d'abord été travaillées séparément. La difficulté polarise toute son attention. De plus, le corps doit répondre avec la rapidité et la souplesse nécessaires. Plus il avance, plus il sent combien le défi est grand car, en même temps, il doit constamment relier ce qu'il fait à ce besoin de présence, d'attention intérieure, que l'enseignement a commencé à éveiller en lui.¹¹⁶² »

¹¹⁵⁹ Eugen Herrigel, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁶⁰ *Idem*, p. 65.

¹¹⁶¹ Pauline de Dampierre, ancien avocate au barreau de Versailles, puis journaliste à l'ORTF. Elle rencontre l'enseignement de Gurdjieff en 1942. Elle anime la recherche de nombreux groupes en France et à l'étranger.

¹¹⁶² Pauline de Dampierre, « Les Mouvements », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 132-133.

Dans les danses de *derviches* comme dans les *Mouvements*, l'esprit doit trouver un état dit paradoxal ; à la fois relaxé et très attentif afin de que les mouvements ne se fassent sans aucune interférence du centre intellectuel. La personne qui les pratique doit garder son attention sur tout ce qui se passe à l'intérieur du corps et sur les mouvements concrets dans l'espace. Pour arriver à cet état, il faut consacrer beaucoup de temps, de pratique et d'observation de soi-même, pour que les *Mouvements* et les mouvements giratoires des derviches soient bien enregistrés par le corps.

Pauline de Dampierre nous déclare que la pratique des *Mouvements* fait partie d'un enseignement « dont les multiples aspects sont tous tournés vers le développement de la conscience » ainsi que le contact avec des « énergies plus profondes » qui jusqu'alors étaient ignorées par le pratiquant.¹¹⁶³

Selon Madame de Salzman, notre Présence se situe là où est notre attention. De ce fait notre attention doit se placer entre deux points : entre l'un qui est notre conscience la plus haute. Ce n'est pas la conscience morale, mais « la conscience d'appartenir à un niveau supérieur » ; et l'autre point est celui « du monde extérieur », des choses ordinaires auxquelles nous nous rapportons.¹¹⁶⁴ Pour que cela soit possible il faut un effort d'attention pour rester entre ces deux niveaux, sans que n'ait lieu d'identification ni à l'un, ni à l'autre.

C'est dans cet espace entre les deux points, quand l'attention n'a plus besoin d'être rivée sur le corps pour qu'il maîtrise ses mouvements que l'état de *Présence/absence* survient, et que toute identification disparaît. En effet, être présent au centre et avoir simultanément son attention dirigée vers deux opposés crée une forte tension, et une forte perception de soi-même. Cette forte conscience de soi entraîne une forte conscience de la totalité. Et, c'est à ce moment donné qu'une grande énergie se dégage.

« Quand le corps est plus libre, vous vous sentez guidé par une énergie intérieure, une énergie essentielle qui n'est plus celle de l'automatisme. À un certain moment, en persévérant, vous sentez que le mouvement est réellement pris en charge par cette énergie, qu'il exprime le langage de cette énergie. Et vous êtes là, sans intervenir. Il est très important d'atteindre cet état.¹¹⁶⁵ »

¹¹⁶³ *Idem*, p.130.

¹¹⁶⁴ Jeanne de Salzman, *La Realidad del ser*, Madrid, Gaia, 2011, p. 44.

¹¹⁶⁵ Pauline de Dampierre, « Les Mouvements », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p. 131.

Cependant ces moments de grâce ne durent pas longtemps, car il arrive souvent que des pensées arrivent et nous font perdre cette attention spéciale. Mais, grâce à une pratique régulière et avec de la persévérance, ces instants sont de plus en plus récurrents et durent de plus en plus longtemps.

Grotowski évoque une observation, qui selon lui est simple mais précise, de Madame de Salzmänn. Cette dernière parle de la difficulté de maintenir la conscience pendant les *Mouvements*, situation également valable pour l'acteur/danseur : « Au début d'un mouvement l'énergie est mise consciemment, mais lorsque l'on baisse une main par exemple, souvent, il n'y a plus de conscience durant le mouvement. Le mouvement fait perdre la conscience.¹¹⁶⁶ »

Sur ce problème, Gurdjieff proposait aussi un exercice qui s'appelait le *stop*. Cet exercice, qui avait une grande importance dans le travail avait pour but d'encourager l'observation de soi-même dans un moment d'arrêt soudain où l'élève devait subitement interrompre tout ce qu'il était en train de faire, penser ou regarder, au déclenchement d'un signal antérieurement accordé. Cela pouvait arriver à tout moment, à table pendant un repas, pendant les *Mouvements*, ou au cours toute autre activité qui se déroulait dans l'Institut. L'élève devait alors « non seulement stopper ses mouvements, mais figer l'expression du visage, son sourire, son regard et la tension de tous les muscles de son corps, exactement dans l'état où ils se trouvaient au moment du 'stop' »¹¹⁶⁷.

« Pendant qu'il est dans cet état de mouvement suspendu, l'élève doit aussi arrêter le cours de ses pensées et n'admettre aucune pensée nouvelle, quelle qu'elle soit. Il doit concentrer son attention tout entière sur l'observation de la tension des muscles dans les différentes parties de son corps, dirigeant cette attention d'une partie du corps à une autre en veillant à ce que la tension musculaire reste la même, sans jamais augmenter ni diminuer. »¹¹⁶⁸

Selon Gurdjieff nous allons tellement vite d'une attitude à une autre que nous ne nous rendons pas compte de notre manière de bouger. Cet exercice offre la possibilité de voir et de sentir notre propre corps dans des positions intermédiaires, et pas seulement dans

¹¹⁶⁶ Jeanne de Salzmänn, cité para Jerzy Grotowski, « C'était une sorte de Volcan », in Bruno de Panafieu Éd., *op. cit.*, p 103.

¹¹⁶⁷ G. I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves*, *op. cit.*, p. 204.

¹¹⁶⁸ *Idem*, p. 205.

les positions qui nous sont familières, dont nous avons conscience et que nous connaissons déjà. Nous découvrons alors une multitude de positions qui nous étaient jusqu'alors inconnues : les transitions. Cet arrêt dans des positions qui ne sont pas habituelles provoque des états de Présence très forts ; tout le mécanisme automatique se coupe alors à ce moment donné et une énergie plus intense circule à l'intérieur du corps.

Cette même qualité de Présence dans une absence d'action et dans laquelle l'énergie monte sans que l'acteur/danseur ne fasse le moindre mouvement extérieur existe aussi dans le *point zéro* de Decroux. Il s'agit également d'un moment d'immobilité qui précède toute action. Selon Decroux, le moment capital est celui où l'acteur est en position neutre avant de commencer l'exécution d'une quelconque figure, pièce, ou improvisation. Ce point neutre et pourtant plein d'énergie, qu'il appelait la position *zéro*, est l'instant où naît le mouvement, ou plutôt l'instant où naît l'intention du premier mouvement. L'acteur se doit d'*écouter* cette source intérieure et son corps doit la suivre. Cependant, Decroux savait qu'il n'était pas facile pour un acteur de théâtre traditionnel habitué à bouger et à trouver plusieurs actions pour créer ses personnages, de s'arrêter simplement et de rester immobile. Il explique ainsi la difficulté d'*être* simplement : « Les gens n'aiment pas qu'on les voie, ils ont peur qu'on découvre l'intimité de leur personne, ils ont peur d'être ridicules, et cette pudeur, l'intimité du verbe être, est plus grande que toutes les autres.¹¹⁶⁹ »

Dean Fogal, un autre successeur de Decroux, explique ainsi cette notion de *zéro* :

« Si cette question de “point zéro” est si importante pour le rythme, c'est qu'il s'agit du moment où, sur toute la durée du développement du mouvement, le mime place son “baromètre”. Decroux disait que “les mimes ne sont pas seulement intéressés par les choses en mouvement, mais par les origines de ce mouvement, leurs explosions soudaines, leurs signes, l'effondrement de la chair qui donne naissance à ce mouvement”. Quel étonnement si le spectateur, tout comme l'acteur, pouvait prendre part à cette naissance.¹¹⁷⁰ »

Il est possible ici de percevoir la similitude avec la *lignée organique* de Grotowski :

« Avant l'action physique, il y a une petite chose, exactement qui l'a précède et qui est tout le secret dans l'acteur organique. Ce sont les petites impulsions qui sont continues, qui forment un flux, qui ne s'arrêtent pas,

¹¹⁶⁹ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 64.

¹¹⁷⁰ Dean Fogal, Lettre, Vancouver, 20-08-2001.

*qui coulent.*¹¹⁷¹ »

Decroux résume bien le *point zéro* par une très courte métaphore : « Le cheval n'est jamais plus beau qu'avant de partir.¹¹⁷² »

L'inspiration et la technique – l'équilibre au centre du bâton

Ainsi, le *point zéro* constituait pour Decroux le point de départ nécessaire d'une improvisation. Ensuite l'acteur devait se contenter de suivre son *rythme intérieur* et bien sûr le rythme du jeu avec son partenaire. Il n'y avait ni histoire, ni personnage, seul le mouvement intérieur était exprimé malgré l'absence d'intention de l'acteur, mais plutôt comme « une marionnette manipulée par Dieu.¹¹⁷³ » Même si Decroux se disait athée, il utilisait beaucoup d'expressions impliquant Dieu. Il disait en outre à l'acteur qui allait commencer une improvisation de « vider l'« appartement » pour que Dieu puisse venir habiter »¹¹⁷⁴.

Decroux s'accordait à dire que l'expression vraie, le véritable sens d'un mouvement corporel naît de l'intérieur, en revanche, il avait la certitude que le corps, comme le marbre du sculpteur, doit être préparé de manière laborieuse. Car, sans entraînement, sans technique, le corps, à l'instar du marbre, n'exprime rien, à part ses propres limites. Afin de transcender les limites de la matière, il faut se plier à l'obéissance parfaite d'une technique. « Et, pour achever cette manifestation extérieure d'un mouvement intérieur, le corps entier doit devenir le portrait de ce mouvement intérieur.¹¹⁷⁵ »

Thomas Leabhart explique que Decroux ne voulait pas supprimer l'inspiration personnelle des acteurs. Dans les séances d'improvisation, où « Decroux était souvent ému par le travail de ses élèves »¹¹⁷⁶, il utilisait un bâton et le saisissait avec les deux mains, une à chaque extrémité du bâton. Il disait que dans une extrémité du bâton était l'inspiration et

¹¹⁷¹ Jerzy Grotowski, *Anthropologie théâtrale*, cassette, face B, *op. cit.*

¹¹⁷² Guy Benhaïm, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 350.

¹¹⁷³ Thomas Leabhart, notes personnelles de cours, Claremont, 08-04-2000.

¹¹⁷⁴ *Idem.*

¹¹⁷⁵ Annette Lust, « Étienne Decroux, Father of Modern Mime », art. cit., p.19.

¹¹⁷⁶ Thomas Leabhart, notes personnelles de cours, Paris, 07-08-1999.

dans l'autre, la technique. Ensuite « il glissait les deux mains simultanément jusqu'au centre du bâton, en disant que là était notre objectif, c'est-à-dire l'union entre technique et inspiration »¹¹⁷⁷

Ici, le paradoxe est apparent : la Présence de l'acteur doit naître de l'intérieur comme « la sève qui monte dans les arbres »¹¹⁷⁸, il doit bouger telle une marionnette en accord avec une technique parfaite ; en même temps il doit laisser le mouvement venir de lui-même.

Dans le même esprit, Grotowski comprend que l'inspiration est vaine si elle n'est pas portée par une technique pour la traduire :

« Il n'y a pas de contradiction entre la technique personnelle et la structure. Nous croyons qu'un processus personnel qui n'est pas 'articulé' par une structuration du rôle n'est pas une délivrance et sombrera dans l'amorphe. Nous estimons que la composition non seulement ne limite pas le processus personnel, mais le purifie. (La tension figurative entre le processus et la structure renforce les deux. La structure est comme un piège amorcé, auquel le processus répond spontanément et contre lequel il lutte).¹¹⁷⁹ »

Decroux explique que même dans la vie quotidienne le corps exprime spontanément nos sentiments, mais de façon souvent étouffée. Dans le mime corporel cette même causalité se produit, mais elle n'est pas à la merci de comportements prédéfinis et figés :

« Quand les gens aujourd'hui sentent quelque chose, il font une traduction, naturellement à un mouvement du corps. Mais, ils répriment les mouvements naturels, peut-être à cause des conditionnements sociaux. Le mime, par contre, permet au mouvement de fleurir, ce qui veut fleurir.¹¹⁸⁰ »

La sève qui monte et le mouvement qui veut fleurir lui-même dans le contexte d'une technique très précise et géométrique semblent apparemment illogiques.

La technique dans le travail est donc indispensable pour Decroux, sans elle

¹¹⁷⁷ *Idem.*

¹¹⁷⁸ Etienne Decroux, "The Seahorse", in *An Etienne Decroux Album - Mime Journal*, Claremont (Californie), Pomona College, 2001, p. 35.

¹¹⁷⁹ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 15.

¹¹⁸⁰ Etienne Decroux, "A Concise Explanation of Corporeal Mime", in *An Etienne Decroux Album - Mime Journal*, Claremont (Californie), Pomona College, 2001, p. 11.

l'inspiration risque de se perdre. Avec la technique, l'inspiration sera mise en valeur et sa communication sera alors possible. Decroux était proche de Paul Bellugue, professeur à l'école des Beaux Arts, qui a écrit le livre *L'Art et mouvement*. Il cite ce dernier à propos de l'importance de la technique :

« Il se passionnait pour son métier et nous nous voyions de temps en temps pour échanger nos idées. Un jour, il me dit : "La technique, c'est l'obéissance de la main à l'esprit". J'étais frappé par la clarté de cette réflexion. Et nous pouvons dire que dans le mime corporel qui est notre art, la technique c'est l'obéissance du corps, de tout de corps, à l'esprit.¹¹⁸¹ »

Dans la *lignée organique* de Grotowski, le travail physique de préparation de l'acteur permet d'arriver à un état d'ouverture qui laisse le flux des impulsions émaner de l'intérieur du corps et se prolonger dans les actions, *même les plus petites*. C'est donc un état propice à l'improvisation. Selon Grotowski :

« Le processus lui-même, bien que dépendant en quelque sorte de la concentration, de la confiance, de l'abandon, voire de l'anéantissement dans l'action, n'est pas volontaire. L'état d'esprit est une passivité prête à réaliser un rôle actif, un état dans lequel on 'ne veut pas faire cela', mais plutôt on 'se résigne à ne pas le faire'.¹¹⁸² »

Dans ce cas précis la forme n'est pas envisagée et c'est plutôt la libération des impulsions internes qui est en jeu. Cependant, il ne s'agit ni d'une anarchie dans le travail de l'acteur – même si, comme nous l'avons vu dans un premier temps, l'acteur palpe le chaos dans lequel il se meut – ni d'une recherche d'expressivité. En revanche, c'est seulement après ce processus organique que la structuration du travail, c'est-à-dire la construction de partitions, et le montage, seront nécessaires. Grotowski compte plus sur la disponibilité de l'acteur que sur son inspiration.

Thomas Richards exprime ainsi l'importance de la construction consciente de ses actions sur la scène, c'est-à-dire, l'utilisation d'une technique claire et maîtrisée :

« Comment un acteur peut-il faire quelque chose en jouant s'il n'est pas

¹¹⁸¹ *Idem.* p. 119.

¹¹⁸² Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 15.

conscient de ce qu'il fait dans sa vie ? L'inspiration ? L'inspiration arrive une fois seulement, ce qui dure est la construction et cela demande du travail. L'acteur doit, avant tout, voir ses propres façons de faire (dans la vie quotidienne) pour pouvoir ensuite construire consciemment de tels 'faire' (c'est-à-dire actions) sur scène. Il se sert de tout ceci comme tremplin pour arriver à une expérience authentique où ses émotions réagissent naturellement (sans 'pomper') à ce qu'il est en train de faire sur scène. La totalité de ce que l'acteur fait, avec tous les détails exécutés consciemment et toute la vérité spontanée, révèle au spectateur quelque chose de spécifique sur notre condition humaine.¹¹⁸³ »

Selon Paul Bellugue, si la technique est essentielle au mouvement corporel, on constate dans la citation suivante que pour lui ce qui précède le mouvement est tout aussi fondamental que l'œuvre d'art elle-même qui contient les mouvements. Selon lui : « Un mouvement ne peut être émouvant que dans la mesure où il conserve les traces même de l'émotion qui l'a provoqué. »¹¹⁸⁴ Cette citation est clairement en résonance avec la pensée de François Delsarte. *Tout vrai mouvement part du cœur.*

Cette tension entre la spontanéité et la technique n'est pas nouvelle dans le travail de l'acteur et elle est encore présente dans les méthodes de Grotowski et de Decroux. Néanmoins s'il semble y avoir une contradiction entre la spontanéité et la technique, c'est cette dernière qui permet la création de la notion de *Présence/absence*.

C'est effectivement en maîtrisant une technique qu'existe la possibilité de la dépasser. Luis Otavio Burnier exprime ce paradoxe par l'expression « de la prison à la liberté ». Selon lui, c'est seulement si l'acteur se donne totalement à l'apprentissage des techniques corporelles qu'il arrive à sa liberté en tant que créateur. Selon Burnier, dans l'entraînement quotidien de l'acteur le facteur physique est très important. Néanmoins il est tout aussi fondamental de travailler de façon systématique et disciplinée l'univers intérieur de l'acteur, surtout les liens de communication qui se tissent entre les acteurs.¹¹⁸⁵ C'est là la différence entre l'acteur et l'athlète, les deux travaillent avec leurs corps, mais le premier doit exposer son humanité, voir sa vulnérabilité et non pas la cacher quand il se présente devant un public.

¹¹⁸³ Thomas Richards, *op. cit.*, p. 163.

¹¹⁸⁴ Paul Bellugue, *À Propos d'Art, de forme et de mouvement*, Paris, Maloine, 1967, p. 67.

¹¹⁸⁵ Luis Otavio Burnier, *op. cit.*, p. 63.

Nous observons ce manque d'humanité chez les acteurs qui se lancent à corps perdu dans le *théâtre physique* et qui explorent énormément de techniques mais qui restent enfermés dans des démonstrations physiques pleines d'énergie, mais vides de sens. C'est le danger qui existe lorsque l'acteur perd de vue la fonction d'origine de la forme, qui est de provoquer et d'induire un état. Mais la quête de l'acteur, même si elle s'enracine dans le corps (qui est le premier instrument dont celui-ci dispose pour explorer la forme et travailler sur lui-même) doit toujours englober la totalité de son être.

Pour Grotowski il s'agit du *corps-vie*¹¹⁸⁶, le corps dans lequel absolument tout est enregistré, et dans lequel est inscrite la vérité de l'homme quand ce dernier accepte de ne rien cacher « ni sur la peau, ni la peau, ni sous la peau »¹¹⁸⁷. Les expériences vécues par l'acteur dans le travail individuel ou en groupe, et dans lesquelles il expérimente sa Présence vive car sa nature a pu être réveillée le ramènent à son *corps-vie*. Mais cela n'est possible que s'il s'est plié à une exigence : celle du « désarmement, la nudité si entière qu[elle devient] presque inimaginable, impossible »¹¹⁸⁸.

Comment garder vives ces découvertes, comment être toujours éveillé et organique devant le public, en rejetant toute tentation d'être expressif ? Selon Grotowski il faut que chaque acteur trouve ses *stimulants*, afin que ce cheminement soit complètement personnel. Pour certains acteurs le *stimulant* pourrait être une image, pour d'autres un mot, une phrase... pour d'autres encore un son ou une action, selon leurs sensibilités. Grotowski a découvert dans son expérience pratique que les bons stimulants étaient « ceux qui nous faisaient agir (ou plutôt nous jetaient dans l'acte) avec tout notre être », en revanche les mauvais stimulants sont « ceux qui dissociaient en nous la conscience et le corps.¹¹⁸⁹ »

Nous revenons alors au *point zéro* decrousien, le point situé avant l'action où l'écoute, la perception du corps, et l'ouverture du cœur doivent se retrouver au même instant, où tout se prépare déjà mais où il n'y a aucune anticipation. Ce point central où l'acteur doit se trouver n'est ni celui de sa personnalité, ni celui du personnage, mais c'est le point où il est pure attention, c'est le point de *Présence/absence*.

¹¹⁸⁶ Jerzy Grotowski, « Ce Qui fut », *'Jour saint' et autres textes*, op. cit., p. 58.

¹¹⁸⁷ *Idem*, p. 52.

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 59-60.

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 50.

« Toujours présente et invisible »¹¹⁹⁰, disait Decroux en paraphrasant Gustave Flaubert dans sa lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, à propos de son œuvre *Madame Bovary* : « L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas.¹¹⁹¹ » C'est effectivement cet état de *Présence/absence* qui rapproche le mime corporel de Decroux et Grotowski de certains formes de théâtre traditionnel asiatique, car dans les deux cas cet état ne peut être atteint qu'à travers d'une maîtrise rigoureuse de la technique que l'acteur va finalement oublier et qui de ce fait, va disparaître.

Effectivement l'acteur peut trouver son *voyageur*, présent à l'intérieur de sa *voiture*, mais il ne fait aucun travail pour que celle-ci se déplace ou s'arrête. Il donne des ordres au *cocher*, mais la plupart du temps il garde le silence et observe. Il n'est ni le *cocher*, ni le *cheval*, ni la *voiture*, c'est-à-dire qu'il ne s'identifie ni avec sa pensée, ni avec ses émotions, ni avec son corps et pourtant il est présent à tous. Finalement, il peut être conscient de tout ce qui se passe dans l'*attelage*.

C'est aussi à travers la métaphore visuelle, le langage symbolique des images que Grotowski et Decroux ont découvert la force d'expression. Puisque le sens n'est pas illustré par les actions de l'acteur, le spectateur peut projeter sa propre interprétation, selon ses associations personnelles. L'acteur doit donc découvrir un état d'absence, au même moment où il réalise ses actions. L'absence sollicite ainsi l'imagination du public qui doit faire un travail de démontage et de recomposition. Le récepteur est généralement conduit par le jeu des sensations à rassembler en quelque sorte l'interprétation, sans pour autant la déterminer parfaitement.

Ce qui pour Decroux c'est le point où tout se converge :

« Donner idée du mouvement par l'attitude, de l'attitude par le mouvement, du concret par l'abstrait et de l'abstrait par le concret : Voilà qui est amusant. Dès qu'on a frappé sur un point du gong, tout le gong résonne ; quel que soit ce point.¹¹⁹² »

¹¹⁹⁰ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 70-71.

¹¹⁹¹ Gustave Flaubert, *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, présentation et choix par Geneviève Bollème, Paris, Seuil, 1990, p. 188.

¹¹⁹² Étienne Decroux, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 46.

Et Grotowski explique :

« En vérité, dans le théâtre de la lignée organique, il y a une sorte de paradoxe : d'une part, cette attitude de l'acteur qui est passif pour réaliser une partition active. Ce qu'on fait est actif, mais la manière d'approcher est comme sans volonté, sans pousser, c'est quelque chose qui est d'une sorte de manière passive, comme si on se soumettait à cette partition active, on l'accepte, on ne la refuse pas. Mais en même temps on ne la pousse pas, on flotte avec elle.¹¹⁹³ »

Et dont l'artiste véritable, le Maître finalement apparaît dont :

« L'homme, l'artiste, l'œuvre forment un tout. L'art du travail intérieur, de l'œuvre qui ne se sépare pas de l'artiste comme une production extérieure, de cet ouvrage qu'il ne peut exécuter mais au contraire qu'il est toujours, surgit des profondeurs qui ne connaissent pas le jour. »¹¹⁹⁴.

¹¹⁹³ Jerzy Grotowski, *Lignée Organique*, cassette, 1 face A, *op. cit.*

¹¹⁹⁴ Eugen Herrigel, *op. cit.*, p. 65.

CONCLUSION

Le « paradoxe de l'acteur », qui a été à l'origine de nos recherches et qui peut être exposé comme le fait pour le comédien d'être simultanément l'artiste et l'œuvre d'art, est apparu dans cette étude comme étant non une dualité mais une trinité. En effet, dans cette perspective, il s'agit pour l'acteur d'être à la fois le créateur, l'artisan et la matière de son œuvre. C'est en prenant conscience de l'existence de cette trinité qu'il sera possible de discerner le *créateur* en présence, capable de guider avec rigueur et bienveillance l'*artisan* qui aura à travailler sa *matière*, lui-même.

La quête de l'unité rejoint la trinité : pour devenir un, il faut connaître sa nature trinitaire. L'homme/acteur est trinitaire et il ne faut négliger aucune des parties qui le constituent, à savoir son corps, son cœur et son esprit. Le développement de cet acteur doit englober l'ensemble de sa personne, à travers l'observation, l'exploration et la reconnaissance de ses potentialités, ainsi que des obstacles qui empêchent son évolution. Decroux disait : « L'homme lutte toujours avec quelque chose: d'abord avec la gravité, puis avec les objets, puis avec une personne, et finalement avec beaucoup de gens.¹¹⁹⁵ » Cette énumération pourrait être infinie, tous les adversaires cités se trouvant à l'extérieur de l'homme ; mais tout en disant cela, Decroux avait conscience d'un tout autre adversaire... il disait en effet qu'il faut lutter contre nos propres habitudes¹¹⁹⁶. Il entend par là qu'il faut lutter contre notre état de « mécanisation » qui, en plus de nous conduire à un mode d'agissements répétitifs, trahit le mauvais état de nos actions et entraîne donc une mauvaise performance. C'est seulement à partir d'une bonne connexion de son propre *réseau*, situé dans le corps de l'homme/acteur, que ce dernier pourra trouver une harmonie de fonctionnement. Nous pourrions illustrer cette idée avec un terme decrousien tel que la nécessaire « solidarité inter-organique »¹¹⁹⁷, ou avec l'expression delgartienne de « consubstantialité »¹¹⁹⁸ qui fait référence aux correspondances et à la synchronie qui doit exister entre les centres corporel/émotionnel/mental, qui se croisent et se réverbèrent mutuellement. C'est à cette condition que l'acteur peut trouver son unité, et être en

¹¹⁹⁵ Thomas Leabhart, notes personnelles de cours, Paris, 15-10-2002.

¹¹⁹⁶ Étienne Decroux, in Patrick Pezin Éd., *op. cit.*, p. 120.

¹¹⁹⁷ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime, op. cit.*, p. 110.

¹¹⁹⁸ François Delsarte, in Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie, op. cit.*, p. 97.

possession de lui-même. C'est seulement ainsi qu'il pourra se donner et créer artistiquement. Finalement, plutôt que de lutter, il sera en mesure de connecter avec un autre acteur, avec le metteur-en-scène et finalement, avec le public. Jacques Copeau illustre brillamment cet état : « Le tout du comédien c'est de se donner. Pour se donner, il faut d'abord qu'il se possède.¹¹⁹⁹ »

Dans son voyage l'homme/acteur doit d'abord prendre conscience de sa condition d'*homme machine*. Celle qui bloque sa capacité de créer ; car il est toujours piégé dans ses actions, dans ses émotions et/ou dans ses pensées automatiques. La plupart du temps, celles-ci se trouvent en contradiction entre elles. Il est fondamental pour un acteur qui souhaite devenir vraiment créatif et indépendant qu'il développe à la fois son intelligence corporelle dont les potentialités instinctives, sensibles, plastiques et vocales qui puissent atteindre un grand spectre d'intensités, allant du plus intense au plus subtil ; son intelligence émotionnelle à travers un bon contact avec sa sensibilité et ses émotions, que l'on situe au niveau du cœur, ce lieu qui est à la fois notre *refuge secret*, dans lequel se trouve l'harmonie et d'où naissent les impulsions qui génèrent les actions, pour permettre ainsi l'écoulement des émotions sans pour autant qu'elles ne tombent dans un flux incontrôlable ; son intelligence intellectuelle dans laquelle le jugement peut laisser place à l'imagination, à une ouverture à l'inconnu, à une disponibilité obtenue grâce à la confiance en une intelligence du corps et du cœur pour finalement trouver le plaisir de se laisser porter par le mouvement, tout en conservant un regard attentif et bienveillant. Pour devenir un artiste créateur, l'acteur doit pouvoir observer à tout moment ses automatismes et être capable de porter un regard détaché sur sa propre condition, c'est-à-dire sans forcer le changement mais plutôt en portant à sa conscience ce qu'il répète machinalement. L'autonomie souhaitée ne veut bien entendu pas dire qu'il doive nécessairement travailler en solo, mais au fur et à mesure qu'il prend conscience de ses modes de fonctionnement et des éléments qui l'aident ou qui le bloquent dans son processus créatif, l'acteur devient son propre maître et devient responsable de lui-même. Si cet acteur travaille avec un metteur-en-scène, ce ne sera pas dans une relation de dépendance mais dans une collaboration artistique où il est force de proposition au même titre que le metteur-en-scène. Avoir conscience de ces mécanismes tant au niveau corporel que des sentiments ou du fonctionnement rationnel peut l'aider à stopper le flux des difficultés récurrentes qui

¹¹⁹⁹ Jacques Copeau, *Registres I, Appels, op. cit.*, p. 211.

conduisent souvent l'homme à un important gaspillage d'énergie qui pourrait être employée de manière plus féconde.

Au cours de nos recherches, nous avons trouvé suffisamment d'indications qui peuvent aider cet acteur dans sa quête. Ces *chercheurs de vérité* plus proches de nous tels que Stanislavski, Meyerhold, Gordon Craig, Jacques Copeau, Decroux et Grotowski ont lutté pour changer la fonction de simple divertissement qu'occupait le théâtre à leur époque. Ils ont laissé une grande quantité de routes à parcourir pour les acteurs qui souhaitent également trouver leur *vérité* et faire partie de ce théâtre dont tous, ils avaient rêvé. Malgré les différentes voies qu'ils ont empruntées, soit émotionnelle, soit corporelle, soit encore plutôt intellectuelle, aucun d'entre eux n'a cherché à développer de trucs « qui marchent ». Au contraire ils ont tous demandé aux acteurs d'être sincères et fidèles à leur engagement non envers leur metteur-en-scène, mais envers eux-mêmes. Chacun de ces créateurs a suivi sa propre sensibilité, son propre talent. Surtout, tous croyaient en la force créatrice qui se dégage de l'ouverture de l'esprit quand il est libéré ; il atteint une liberté qui doit être conquise grâce au travail quotidien. La découverte de la puissance spirituelle de ces maîtres, qui est loin d'être une adhésion religieuse, mais qui est au contraire une vraie spiritualité, dans laquelle l'amour pour le théâtre est inconditionnel, nous a beaucoup touché. Parmi les chercheurs mentionnés, même les plus engagés politiquement comme Meyerhold et Decroux, tous deux qui se sont dirigés vers un travail corporel et qui se sont éloignés de l'engagement émotionnel, avaient avant tout un grand amour pour l'humanité. Ce que chacun de ces Maîtres propose à l'acteur, c'est de renoncer à toute forme de mensonge, à tout faux-semblant, pour pouvoir, comme le dit Grotowski, se donner à son art comme dans « l'amour véritable qui n'est pas seulement une gymnastique, mais nous embrasse tout entiers jusqu'à nous faire perdre nous-mêmes auprès d'autrui »¹²⁰⁰. Finalement, pour l'acteur dont le métier consiste à faire croire au public ce qu'il fait sur scène, il doit être complètement sincère envers lui-même, d'une sincérité que nous dirons trinitaire car elle doit se vérifier au niveau de son corps, de son émotion et de sa pensée. Car s'il ne croit pas totalement en ce qu'il fait, personne ne le croira.

Afin de pouvoir analyser d'un point de vue trinitaire les travaux des Maîtres réformateurs du théâtre du XXe siècle cités ci-dessus, nous nous sommes plongées dans les

¹²⁰⁰ Jerzy Grotowski, *'Jour saint' et autres textes, op. cit.*, p. 15.

recherches de leurs prédécesseurs, l'arménien Georges Ivanovitch Gurdjieff et le français François Delsarte, qui ont influencé grâce à leurs découvertes, à leur intuition et à leur pensée les recherches de cette génération de praticiens/théoriciens. Gurdjieff et Delsarte nous ont ouvert des possibilités extrêmement riches en termes d'outils d'observation et de pratique dont beaucoup sont communs entre eux. Gurdjieff prend *l'homme machine* et lui offre l'opportunité de devenir un *Homme*, qui doit d'abord chercher à Être pour ensuite Faire. Il veut que le pouvoir de l'homme lui revienne en le faisant sortir d'un engrenage d'événements qui se poursuivent malgré lui, et ce, en l'invitant tout d'abord à observer sa propre condition machinale. Delsarte prend l'homme comme un *Objet* d'Art et l'étudie pour découvrir ses potentialités et ses limites. Finalement il offre également à l'homme la possibilité d'atteindre une liberté créatrice, non seulement par le développement d'outils concrets tels que le chant, le mouvement, la parole, mais il lui fait prendre conscience de son pouvoir de révéler l'invisible au monde ordinaire et d'unifier l'invisible et le visible.

La grande convergence entre Gurdjieff, Delsarte, Stanislavski, Meyerhold, Craig, Decroux et Grotowski se situe au centre de la quête que l'acteur mène pour devenir un véritable artiste. Ainsi, il doit développer son *attention*, sa *conscience* et sa *volonté*, éléments qu'il ne trouvera pas à l'extérieur, mais toujours en lui-même. Si ce trinôme est vraiment présent dans le processus d'évolution de l'acteur, ce dernier sera capable de s'observer lui-même, de percevoir les mécanismes qui le font se soustraire à un vrai changement d'attitude corporelle/émotionnelle/mentale envers lui-même et envers les autres. C'est en réalité un comportement où humilité et dignité, courage et vulnérabilité se côtoient et se croisent. Le théâtre ou l'acteur ne peuvent pas évoluer si l'homme en question n'est pas capable d'évoluer simultanément en tant qu'être humain. Les techniques corporelles et vocales du travail de l'acteur ne lui serviront pas s'il n'est pas capable de les travailler tout en recherchant une unification de tout son être.

Dans son voyage, l'acteur se trouvera face à des combats qu'il devra mener avec des ennemis qui ne se situent pas à l'extérieur de lui, mais qui sont consubstantiels à son don. C'est à travers un regard clair et sincère envers lui-même que l'acteur peut se protéger de ses ennemis majeurs, à savoir la paresse, la vanité et l'envie. Ces maladies masquent la vérité en couvrant d'illusions l'esprit de l'acteur et en lui ôtant son énergie créatrice. Ces petites *voix* qui chuchotent à l'oreille de l'acteur, lui disant qu'il *pourra commencer demain son travail* ; ou qu'il *est le meilleur de ceux qui travaillent avec lui* ; ou encore

qu'il *est le pire* ; et qui reportent toujours *sur quelqu'un d'autre la faute de ce qui leur arrive*. Thomas Leabhart trouve un rempart et une réponse à ces attitudes d'auto-sabotage : « Reviens toujours travailler le jour suivant, que tu aies réussi, que tu aies l'impression d'avoir échoué, peu importe ce qui se passe aujourd'hui, il faut revenir demain. »

Cette étude sur l'acteur est née pour nous de la nécessité de trouver des réponses qui sont apparues tout au long de 25 ans de pratique théâtrale, qui a débuté par l'apprentissage du système stanislavskien, suivi d'un travail professionnel en tant que comédienne. Par la suite, l'aspiration et le besoin d'un engagement corporel nous a amené à intégrer un groupe de recherche¹²⁰¹ pratique dont les techniques issues du travail de Grotowski et de l'Anthropologie Théâtrale d'Eugenio Barba étaient dirigées par Luis Otavio Burnier. Parallèlement nous avons fait une immersion dans la pensée et la pratique des *Mouvements* de Gurdjieff ainsi que dans la pratique des *Derviches tourneurs*. Finalement, le souhait d'approfondir l'apprentissage et la pratique du mime corporel d'Etienne Decroux¹²⁰² nous a conduit auprès de Thomas Leabhart pendant six ans. Cela représente beaucoup de travail pratique, mais ce n'est qu'en France qu'une vraie réflexion est apparue nécessaire, réflexion qui a été réalisée dans le cadre d'une Maîtrise, d'un Master et finalement de cette thèse.

La rédaction de cette thèse aura permis l'ouverture de nombreuses questions au niveau pratique, comme par exemple : comment faire évoluer la formation de l'acteur et la création artistique au sein de notre compagnie¹²⁰³ en prenant en compte un point de vue trinitaire ? L'analyse de la perspective grotowskienne d'*organicité* et d'*artificialité* que nous avons transposée à une comparaison entre la *lignée organique* de Grotowski et le mime corporel d'Etienne Decroux, nous ouvre plusieurs possibilités sur un champ pratique. De même, toutes les convergences que nous avons pu constater entre le mime corporel et le théâtre traditionnel asiatique, nous semblent justifier la mise en place d'un enseignement où les techniques de la tradition occidentale et orientale seraient dispensées conjointement, parallèlement à une quête pour la connaissance de soi. En effet, nous

¹²⁰¹ UTA – Usine du Travail de l'Acteur dirigé, depuis la disparition de Luis Otavio Burnier, par Gilberto Icle, Professeur à l'UFRGS (Université au Brésil), à l'époque acteur/chercheur.

¹²⁰² Le travail auprès de Thomas Leabhart a commencé à Paris en 1997, puis pendant 5 ans en Californie, pour finalement se conclure à Paris dans l'année 2002/2003, quand nous avons collaboré en tant que son assistante. La collaboration avec Thomas Leabhart n'a jamais arrêté en tant que traductrice et assistante dans ses conférences/démonstrations au Brésil.

¹²⁰³ Cie Pas de Dieux, disponible au : www.pasdedieux.com

collaborons à l'Interculturel Theatre Institute à Singapour comme metteur-en-scène et professeur de Mouvement depuis trois ans. L'ITI propose un training professionnel de théâtre contemporain combiné à certaines traditions de théâtre/danse asiatiques : le théâtre Kutiyattam (Inde), la danse indonésienne Wayang Wong, l'Opéra de Pékin et le Théâtre Nô (Japon) y sont ainsi enseignés. Étant donné que chaque tradition est transmise par un maître aux élèves, nous avons l'opportunité d'observer assidûment leurs enseignements et d'observer les résultats pratiques obtenus grâce au développement artistique des élèves. Parallèlement nous avons mis en place une méthode d'enseignement pratique à travers un programme ponctuel (une fois par an pour une durée de 2 à 3 mois à Paris) appelé *La Voie du corps*, afin d'aborder le travail dans une perspective trinitaire : formation, recherche et création, à partir des recherches de la *lignée organique* grotowskienne ainsi que des techniques du mime corporel decrousien. Nous croyons dans la complémentarité des approches *organiques* et *artificielles* et au fait de que ces techniques se retrouvent car elles cherchent toutes deux à développer chez l'acteur/danseur le sens de sa présence scénique et son autonomie en tant qu'auteur/performeur/créateur.

Finalement, inspirés par l'intuition originale de Delsarte, par l'organicité de Grotowski, par le pouvoir d'imagination de Craig, la dignité corporelle de Decroux et l'audace de Gurdjieff, nous désirons nous diriger vers une formation plus approfondie du travail de l'acteur en collaboration avec d'autres professionnels du théâtre, que nous souhaiterions étendre dans le temps, afin de pousser la recherche collective ainsi que la recherche personnelle de chaque artiste. Ce groupe d'artistes garderait toujours à l'esprit la nécessité de régénérer la recherche et de la maintenir vivante afin d'éviter qu'elle ne se fige. Une formation inspirée du recueil *l'Acteur Rusé*¹²⁰⁴, où l'acteur serait celui qui est capable de créer véritablement ses propres compositions et ses propres œuvres et dont le corps n'est pas seulement un exécuteur de mouvements, mais un corps qui *pense* et qui

¹²⁰⁴ L'expression *l'Homme rusé* était utilisée par Gurdjieff pour définir *l'homme éveillé*. Yoshi Oida, a intitulé son dernière œuvre *L'Acteur rusé*, dont la signification est très proche de celle de *l'homme éveillé* de Gurdjieff.

« Le comédien est donc un homme ordinaire qui, sur scène, a quelque chose de 'spécial'. La frontière entre les deux est un mystère. Dans la vie, la question de savoir comment être un homme est une première difficulté. Pour le comédien, la deuxième difficulté est : 'comment devenir quelque chose de spécial ?' Puis, comment passer de l'un à l'autre soir après soir ? *L'Acteur rusé* répond à cette question. Je l'ai écrit car je ne pouvais pas simplement me satisfaire de ce métier. Je me suis demandé : que puis-je prendre de mon métier pour le rapporter dans ma vie ? Qu'ai-je appris sur la scène qui pourrait m'aider à vivre ma vie d'homme ordinaire ? » Interview avec Yoshi Oida, *Le Magazine Info* disponible au : <http://www.lemagazine.info/?Yoshi-Oida-l-Acteur-ruse>, Le 9/9/2008.

comprend ; l'acteur dont l'émotion lie un corps à un esprit clair qui se permet de *danser* et de se laisser guider par le mouvement ; l'acteur qui est conscient de ses potentiels et les développera de façon harmonieuse. La formation proposée sera basée sur les techniques issues des méthodes d'interprétation qui prennent en compte la forme et l'*organicité*, la rigueur et la spontanéité ; la réflexion constante sur l'Art du théâtre et sur la quête sincère de chaque acteur ; et surtout le travail sur soi, essentiel pour l'acteur, dans le but d'atteindre l'unité du trinôme *corps-émotion-esprit*.

Cette étude a été consacrée à l'acteur dans le but de mettre en lumière la possibilité qui a ce dernier de devenir un créateur. Pour cela, l'acteur ne doit pas acquérir de don particulier de créateur, puisqu'il a déjà ce don inscrit en lui depuis toujours, il doit juste permettre à ce talent d'affleurer naturellement. Le chemin que l'acteur doit parcourir pour aller à la rencontre de ce don, qui est le plus souvent à l'état de latence chez lui, est toutefois long et difficile. C'est un parcours qui doit être orienté vers la recherche de son unité, à la fois en tant qu'être humain et en tant qu'artiste. Comme nous l'avons vu tout au long de cette thèse, dans ce parcours, l'acteur doit apprendre certaines techniques s'il veut obtenir des outils lui permettant de s'exprimer en tant qu'artiste, mais il aura également un grand travail de « désapprentissage » à effectuer. En effet, beaucoup de choses qu'il a apprises par le passé doivent être détachées de son corps, de son cœur et de ses pensées. Nous portons souvent un bagage inutile et encombrant sans en avoir conscience.

Pour finir nous laissons parler un poème de René Daumal, qui exprime l'émergence et la volonté d'Être et qui peut servir d'inspiration au voyage de l'homme/acteur :

*« Je suis mort parce que je n'ai pas le désir,
Je n'ai pas le désir parce que je crois posséder,
Je crois posséder parce que je n'essaye pas de donner;
Essayant de donner, on voit qu'on n'a rien,
Voyant qu'on n'a rien, on essaye de se donner.
Essayant de se donner, on voit qu'on n'est rien.
Voyant qu'on n'est rien, on désire devenir,
Désirant devenir, on vit.¹²⁰⁵ »*

¹²⁰⁵ René Daumal, in *René Daumal*, Pascal Sigoda, Paris, L'Age d'Homme, p. 38.

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages de et sur George Ivanovitch Gurdjieff

BENNET, John G., *Gurdjieff Artisan d'un monde nouveau*, Paris, Le Courrier du Livre, 1978, 370 p.

GURDJIEFF, Georges Ivanovitch, *Récits de Belzébuth à son Petit-fils*, traduit par Jeanne de Salzmann avec l'aide de Henri Tracol, Paris, Janus, 1956, 1186 p.

Idem, Georges Ivanovitch, *Gurdjieff parle à ses élèves*, Monaco, Rocher, 1985, 360 p.

Georges Ivanovitch Gurdjieff, *Views from the Real World, Early Talks of Gurdjieff*, Etats-Unis, Triangle Ed. Inc., 1973, 276 p.

Ibid., Georges Ivanovitch, *Rencontres avec des hommes remarquables*, Monaco, Rocher, 2004, 374 p.

Ibid., Georges Ivanovitch, *La Vie n'est réelle que lorsque 'je suis'*, Monaco, Rocher, 1983, 205 p.

HARTMANN, Thomas et Olga de, *Notre Vie avec Monsieur Gurdjieff*, Traduite de l'anglais par une équipe internationale sous la direction de Pierre Leconte et Thomas C. Daly et avec la collaboration de Pierrette Langevin-Besko, Monaco, Rocher, 2003, 325 p.

MALEVILLE, Georges de, *L'Harmonie intérieure*, Paris, Dervy, 2006, 127 p.

OUSPENSKY, P. D., *Fragments d'un enseignement inconnu*, Paris, éd. Stock, 1986, 543 p.

PANAFIE, Bruno de, Ed., *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, Paris, l'Âge d'Homme, 1992, 406 p.

RAVINDRA, Ravi, *Un Cœur sans limite*, Le travail avec Jeanne de Salzmann, Halifax, Nova Scotia, Shaila Press, 2002, 232 p.

SALZMANN, Jeanne de, *La Realidad del ser*, Madrid, Gaia, 2011, 347 p.

SIGODA, Pascal, *René Daumal*, Paris, L'Age d'Homme, 1993, 402 p.

VAYSSE, Jean, *Vers l'Eveil à soi-même*, Paris, Tchou éditeur, 1973, 223 p.

2. Ouvrages de et sur François Delsarte

ARNAUD, Angélique, *François Del Sarte : ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode*, Paris, Librairie Charles Delagrave, 1882, 258 p.

DELAUMOSNE, Abbé, *Pratique de l'art oratoire de Delsarte*, Paris, Joseph Albanel, 1874, 181 p.

GIRAUDET, Alfred-Auguste, *Mimique, Physionomie et Gestes. Méthode Pratique D'après le système de François Del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*, Paris, Ancienne Maison Quantin, Librairies, Imprimeries Réunies, 1895, 128 p.

MARCHAND, René, et WEINSTEIN, Pierre, *Le cinéma dans la Russie nouvelle*, 1917-1926, Paris, Reider, 1927, 182 p.

PORTE, Alain, *François Delsarte, une anthologie*, Paris, éd. IPMC, 1992, 282 p.

RUYTER, Nancy Lee Chalfa, *The Cultivation of the Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Westport, Praeger, 1999, 200 p.

Idem, Nancy Lee Chalfa, *Reformers and visionaries: the Americanization of the Art of Dance*, New York, Dance Horizons, 1979 153 p.

SHAWN, Ted, *Chaque Petit Mouvement*, à propos de François Delsarte, traduit de l'américain, introduit et annoté par Annie Suquet, Bruxelles, Editions Complexe et Centre national de la danse, 2005, 263 p.

STEBBINS, Genevieve, *Delsarte System of Oratory*, New York, Edgar S. Werner, 1893, 606 p.

WAILLE, Franck Ed., *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, Paris, L'Harmattan, 2011, 244 p.

WALKER, Julia A., *Expressionism and Modernism in the American Theatre: Bodies, Voices, Words*, Cambridge University Press, 2009, 316 p.

3. Ouvrages de et sur Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold et Gordon Craig

Constantin Stanislavski

STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1984, 335 p.

Idem, Constantin, *La Formation de l'acteur*, trad. de l'anglais par Elisabeth Janvier, Paris, Payot, 2001, 349 p.

Ibid., Constantin, *Ma Vie dans l'art*, traduction Denise Yoccoz, Lausanne, Suisse, L'Age d'homme, 1999, 563 p.

TOPORKOV, Vasily Osipovch, *Stanislavski in Rehearsal*, translated by Christine Edwards,

New York ; Londres, Routledge, 1998, 224 p.

Vsevolod Meyerhold

LAW, Alma, and GORDON, Mel, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, Jefferson, (Etats-Unis), McFarland, 1996, 282 p.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Meyerhold on Theatre*, translated by Edward Braun, New York, Hill and Wang, 1969, 336 p.

Idem, Vsevolod, *Ecrits sur le théâtre*, Volume 1 ; Volumes 1891 à 1917, Lousanne, Suisse, L'Age d'homme, 2001, 365 p.

PICON-VALLIN, Beatrice, *Les Voies de la création théâtrale, Meyerhold*, vol. XVII, Paris, nouvelle édition CNRS Editions, 2004, 429.

Idem, Beatrice, *Vsevolod Meyerhold*, Paris, Actes Sud, 2004, 191 p.

RUDNITSKY, Konstantin, *Meyerhold the Director*, traduit par George Petrov, New York, Ardis Publishing, 1981, 567 p.

Gordon Craig

BABLET, Denis, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche Editeur, 1962, 256 p.

CRAIG, Edward, *The Story of his Life*, London, Victor Gollancz, 1968, 398 p.

CRAIG, Edward Gordon, *Ellen Terry and her secret self : Together with A Plea*, London, Dutton, 1932, 234 p.

Idem, Edward Gordon, *De l'Art du théâtre*, Préface de Monique Bori et Georges Banu, Belval, Paris, Circé, 1999, 241 p.

Ibid., Edward Gordon, *Index to the Story of my days*, London, Cambridge University Press, 1981, 307 p.

Ibid., Edward Gordon, *Le Théâtre en marche*, trad. de l'anglais par Maurice Beerblock, Paris, Gallimard, 1964, 269 p.

Ibid., Edward Gordon, *Ma Vie d'Homme de théâtre*, Traduit de l'anglais par Cité par Charles Chassé, Paris, B. Arthaud, 1962, 289 p.

Ibid., Edward Gordon, *Towards a New Theatre; Forty Designs for Stage Scenes*, South Caroline, Nabu Press, 2010, 196 p.

DUNCAN, Isadora, *Ma Vie*, Traduit de l'anglais par Jean Allary, Paris, Gallimard, 1932, 366 p.

MAROTTI, Ferruccio, *Gordon Craig*, Bologna, Cappelli editore, 1961, 160 p.

SEROFF, Victor, *The Real Isadora*, London, Hutchinson, 1972, 441 p.

4. Ouvrages de et sur Etienne Decroux

BELLUGE, Paul, *À propos d'art, de forme et de mouvement*, Paris, Maloine, 1967, p. 67.

DECROUX, Etienne, *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie Théâtrale, 1963, 197 p.

PEZIN, Patrick Ed., *Étienne Decroux, mime corporel*, Paris, L'Entretemps, 2003, 542 p.

PINOK et MATHO, *Écrits sur Pantomime, mime, expression corporelle*, Paris, Publication du Temp (Théâtre école Mouvement Pensée), 1975, 27 p.

5. Ouvrages de et sur Jerzy Grotowski

BROOK, Peter, *Avec Grotowski*, Paris, Acted du Sud, 2009, 157 p.

GROTOWSKI, Jerzy, *'Jour saint' et autres textes*, Collections : Festival d'automne n. 6, Paris, Gallimard, 1973, 91 p.

Ibid., Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, 223 p.

JACQUOT, Jean, *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 1, Paris, nouvelle édition CNRS Editions, 1970, 345 p.

CRUCIANI, Eds Fabrizio et FALLETTI, Clelia, *Stanislavskij : L'attore creativo*, traduit du polonais par Carla Pollastrelli, Florence, La casa Usher, 1989.

RICHARDS, Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Paris, Actes Sud, 1995, 203 p.

6. Ouvrages généraux sur le Théâtre et Danse

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, 254 p.

ARTAUD, Antonin, *Messages révolutionnaires*, Paris, Gallimard, 1971, 191 p.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, *La Ligne des actions physiques*, Montpellier, L'Entretemps, 2007, 365 p.

Idem, Marie-Christine, *Mikhaïl Tchekhov/Michael Chekhov, De Moscou à Hollywood. Du théâtre au cinéma*, Montpellier, L'Entretemps, 2009, 527 p.

BANU, Georges, *Peter Brook, Vers un théâtre premier*, Paris, Flammarion, 2005, p. 120.

BARBA, Eugenio, *Le Canoë de papier*, Saussan, L'Entretemps, 2004, 272 p.

Idem, Eugenio, *La Terre de cendres et diamants, Mon apprentissage en Pologne*, traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, Saussan, L'Entretemps, 2000, 189 p.

- BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicola, *L'Énergie qui danse, dictionnaire d'Anthropologie Théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps, 2008, 322 p.
- BARRAULT, Jean-Louis, *Comme je le pense*, Paris, Gallimard, 1975, 256 p.
- Idem*, Jean-Louis, *Saisir le présent*, Paris, Robert Laffont, 1984, 233 p.
- BURNIER, Luis Otavio, *A Arte de Ator*, da técnica à representação, Campinas, Brésil, Unicamp, 2009, 265 p.
- BUTEL, Yannick, *Essai sur la Présence au théâtre*, Paris, Harmattan, 2000, 129 p.
- CHEKHOV, Michael, *Être Acteur*, traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier, Paris, Pygmalion, 2007, 242 p.
- COPEAU, Jacques, *Registre I, Appels*, « Un Essai de rénovation du théâtre », Paris, Gallimard, 1974, 360 p.
- Idem*, Jacques, *Registres VI*, Notes pour la troisième conférence (19 mars 1917) : « L'école du Vieux-Colombier », Paris, Gallimard, 2000, 460 p.
- CROISSET, Alfred & Maurice, *Manuel d'Histoire de la Littérature grecque*, Fontemoing & Cie. Ed., Paris, 1900, 851 p.
- BRETONNIERE, Bernard, *Petit dictionnaire du théâtre*, Paris, Théâtrales, 2000, 143 p.
- DASTE, Jean, *Qui êtes-vous ?* Lyon, La Manufacture, 1987, 183 p.
- DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Préface par Robert Abirached, Paris, Gallimard, 1994, 237 p.
- Idem*, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Préface par Jacques Copeau, Paris, Librairie Plon, 1929. 115 p.
- DORCY, Jean, *A la Rencontre de la Mime*, Neuilly-sur-Seine, Les Cahiers de Danse et de Culture, 1958, 152 p.
- DULLIN, Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Librairie Théâtrale, 1985, 161 p.
- LABAN, Rudolf, *La Maîtrise du Mouvement*, traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Paris, Actes du Sud, 1994, 277 p.
- LAUNAY, Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne*. Rudolf Laban, Mary Wigman, Paris, Chiron/Librairie de la Danse, 1993, 288 p.
- MACKAY, Sally and COOPER, Simon, *Drama and Theatre Studies*, Nelson Thornes, Rev. Exp. édition octobre 2000, 432 p.
- OIDA, Yoshi, *L'Acteur invisible*, traduit de l'anglais par Isabelle Famchon, Arles, Actes Sud, 1998, 185 p.

Idem, Yoshi, *L'Acteur rusé*, Paris, Actes du sud, 2008, p. 82.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa et BERGSOHN, Harold, *The Makers of Modern Dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss*, New Jersey (Etats-Unis), Princeton Book Company, 2002, p. 3-4.

PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 485 p.

SCHCHNER, Richard, *Between Theater & Anthropology*, Pennsylvania, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1985, 342 p.

PRESTON-DUNLOP, Valérie, *Rudolph Laban. An extraordinary life*, Londres, Dance Books, 1998, 320 p.

VON KLEIST, Heinrich, *Sur le Théâtre de marionnettes*, traduit de l'allemand par Roger Munier, Paris, Traversière, 1981, 70 p.

7. Ouvrages généraux sur le Théâtre et Formes Traditionnelles Asiatiques

MIYAMOTO, Musashi, *Le Traité des cinq roues*, introd., trad. intégrale et épilogue par M. et Me. Shibata, Paris, Albin Michel, 1996, 70 p.

GOTÔ, Hajime, *Japon théâtre millénaire vivant, « Le Nô et le Kyogen »*, Paris, Musée de l'homme, 1970, 80 p.

GODEL, Armen, *Le Maître de Nô*, Paris, Albin Michel, 2004, 208 p.

HERRIGEL, Eugen, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Paris, Devry, 1998, 133 p.

LI, Ruru, *The Soul of Beijing Opera: Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010, 335 p.

PRONKO, Leonard Cabell, *Theater East and West, Perspectives Toward a Total Theater*, Los Angeles; London, University of California Press, Berkeley, 1974, 230 p.

TSEU, Lao, *Tao-te King*, Paris, éd. Puf, 2003, 320 p.

venu, Gopalan Nair, *Into the World of Kutiyattam*, Natana Kairali, Kerala, 2005, 229 p.

Idem, Gopalan Nair, *Kathakali, Kūtiyāttam and other Performing Arts*, Kerala, Natana Kairali, 2005, 229 p.

Ibid, Gopalan Nair, *Rāmāyana Samksepam, Kutiyattam Theatre*, Kerala, Natana Kairali, 2013, 324 p.

WEI, Wu Wei, *La Voie négative*, Paris, La Différence, 1977, 214 p.

Idem, Wu Wei (Terence Gray), *All Else Is Bondage: Non-volitional Living*, Boulder ; Colorado, Etats-Unis, Sentient Publications Ed., 2004, 75 p.

ZARCONE, Thierry, *Les Derviches tourneurs*, Paris, Cerf, 2006, p. 123.

ZEAMI, *La Tradition secrète du Nô*, traduit par René Sieffert, Paris, Gallimard Unesco, 1960, 373 p.

8. Ouvrages Philosophiques

DELEUZE, Gilles, *Spinoza, philosophie pratique*, Paris, Éditions de minuit, 2003, 176 p.

FLAUBERT, Gustave, *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, présentation et choix par Geneviève Bollème, Paris, Seuil, 1990, 297 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi Parlait Zarathoustra*, Paris, Payot et Rivages, 2002, 514 p.

PLATON, *Apologie de Socrate*, trad. et notes par Luc Brisson, Flammarion, Paris, 1997, 262 p.

9. Ouvrages Psychothérapeutiques

REICH, Wilhelm, *L'Analyse caractérielle*, Traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Payot, 2006, 466 p.

REICHERT, Evania, *Infância, a idade sagrada*, Porto Alegre, Brésil, Vale do Ser, 2008, 315 p.

10. L'Art

RODIN, Auguste, *L'Art*, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Bernard Grasset, 1997, 206 p.

VELEDA, Sergio, *A Arte de equilibrar-se sobre um funco vazio*, Bahia, Brésil, Kalando, 2004, 95 p.

11. Dictionnaire

Dictionnaire Larousse de Poche, Paris, Larousse, 2000, 977 p.

12. Articles et Revues

- BABU, Georges, « L'acteur oriental », in *L'art du comédien*, Documents pour la Classe, n°897, 1er juin 2005, Paris, Centre national de documentation pédagogique, p. 18-21.
- DECROUX, Étienne, « Présence en corps », *Revue d'Esthétique*, Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, t. 13, f. 1, janvier-mars, 1960, p. 15.
- FOGAL, Dean, “Articulating Play”, article non publié, Vancouver, 20-08-2001.
- GROTOWSKI, Jerzy, « Orient / Occident », *Confluences*, Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains, Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld, texte établi d'après la conférence donnée à l'Université de Rome, Istituto dello Spettacolo, Séminaire sur l'Orient et l'Occident. 24 septembre 1984. Publié in sous la direction de Patrice Pavis, Saint-Cyr l'école, petit bricoleur de Bois-Robert, sans date.
- GROTOWSKI, Jerzy, “Reply to Stanislavsky”, *The Drama Review*, translated by Kris Salata, Volume 52, Number 2 (T 198) Summer 2008, pp.31-39.
- GROTOWSKI, Jerzy, “Reply to Stanislavsky”, *The Drama Review*, translated by Kris Salata, Volume 52, Number 2 (T 198) Summer 2008, p. 34.
- GROTOWSKI, Jerzy, « Le Prince Constant de Ryszard Cieslak », *Les Liaisons singulières – Revue Alternatives Théâtrales* 88, Bruxelles, 2006, p. 85.
- LE BŒUF, Patrick, « Tu sais toutes ces choses, dis-tu – Gordon Craig, Isadora Duncan et l'enseignement de François Delsarte », *Revue d'histoire du théâtre*, N° 251, 2011-III, Paris, Société d'histoire du théâtre, p. 243-256.
- OSINSKI, Zbigniew, « Returning to the Subject – The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre », translated and edited by Kris Salata Leszek Kolankiewicz, *The Drama Review*, 52:2 (T198), New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2008.
- PAVIS, Patrice et THOMASSEAU, Jean-Marie, Éd., « Copeau, l'éveilleur », *Revue Bouffonneries*, n° 34, Paris, Bouffonneries, 1995, 237 p
- RUFFINI, Franco, « Il Delsarte segreto di Gordon Craig », in revue *Teatro e storia : Danza, Dramaturg e Drammi* : 28, Roma, Bulzoni, 2007, p. 57-113.
- MAUSS, Marcel Sociologie et anthropologie : « Les techniques du corps », Chapitre 1, p. 5. Paris, *Presses Universitaires de France*, 2004. Article originellement publié *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934.

Mime Journal édité par Thomas Leabhart.**En particulier :**

- DECROUX, Etienne, "Categories of Corporeal Mime", *An Etienne Decroux Album*, Claremont (Californie), Pomona College, 2001, p. 98-102.
- *Idem.*, "A Concise Explanation of Corporeal Mime", *An Etienne Decroux Album*, Claremont (Californie), Pomona College, 2001, p. 11.
- *Ibid.*, "Erudition", *An Etienne Decroux Album*, Claremont (Californie), Pomona College, 2001, p. 38-41.
- *Ibid.*, "The Seahorse", *An Etienne Decroux Album*, Claremont (Californie), Pomona College, 2001, p. 35.
- FOGAL, Dean, "Etienne Decroux – Outside Paris Proper", *Words on Decroux*, Claremont (Californie), Pomona College, 1994, p. 30-32.
- LEABHART, Thomas, "An Interview with Decroux", *Number One*, Fayetteville (Arkansas), Mime School Inc., 1974, p. 26-37.
- *Idem*, *Essays on François Delsarte*, Claremont (Californie), Pomona College, 2005, 221 p.
- *Ibid.*, "L'homme de Sport – Statuary and the Recovery of the Pre-Cartesian Body in Etienne Decroux's Corporeal Mime", *Theatre and Sport*, Claremont (Californie), Pomona College, 1996, p. 30-65.
- *Ibid.*, Leabhart, « Design Lecture », Étienne Decroux Eightieth Birthday Issue – Mime Journal, Allendale (Michigan), Gran Valley State Colleges, 1978, p. 65.
- LUST, Annette, "Etienne Decroux, Father of Modern Mime", *Number One*, Fayetteville (Arkansas), Mime School, 1974, p. 14-25.
- STEIN, Daniel, "A Compass for the mind", *Words on Decroux*, Claremont (Californie), Pomona College, 1994, p. 96-99.
- WYLIE, Kathryn, "Apologia for Decroux", *Words on Decroux*, Claremont (Californie), Pomona College, 1994, p. 110-118.

13. Thèses de Doctorat

BENHAÏM, Guy, *Le mime corporel selon Étienne Decroux*, Thèse de Doctorat nouveau régime, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université de Nice Sophia Antipolis, 1992.

DUVILLIER, Marc, *Gordon Craig's "The Mask" (1908-1929) : Performance éditoriale et démultiplication de l'identité*; Consolini, Marco ; Thèse de doctorat, Université Sorbonne nouvelle-Paris 3 .UFR d'études théâtrales ; 2005.

KUSLER, Barbara Anne, *Jacques Copeau's Theatre School: L'École du Vieux-Colombier, 1920-1929*, Thèse de doctorat, University of Wisconsin, 1974, p. 151. Aussi in Barbara Kusler Leigh, Kusler, *Mime Journal - Jacques Coupeau's school for actors: commemorating the centennial of the birth of Jacques Copeau*, Michigan, Allendale, 1979.

WAILLE, Frank, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1971). Des interactions dynamiques*, Lille, ANRT, 2011, 3 volumes (522 + 513 + 213 pages).

14. Mémoires de Master

ALANIZ, Sirlei (Leela), *La Notion de 'dynamo-rythme' chez Etienne Decroux et ses successeurs*, Mémoire de Maîtrise, Paris, Université Paris VIII, 2004, 129 p.

Idem, Sirlei (Leela), *Le 'Grand Projet' d'Etienne Decroux – organicité et artificialité – selon la perspective de Jerzy Grotowski*, Mémoire de Master, Paris, Université Paris III, 2006, 115 p.

KIM, Won, *Le Mime corporel d'Étienne Decroux et le Dasein de Heidegger*, Mémoire de Maîtrise, Université Paris 8, Saint-Denis, 2005, 112 p.

KIM, Won, dans *La Notion de Contrepoids chez Étienne Decroux dans le monde contemporain*, mémoire de Master 2 Études Théâtrales : Université Paris VIII Saint Denis, 2007.

DROUIN, Anne-Marie, *Sémiologie du geste dans le système de François Delsarte*, Mémoire DEA, EHESS, Paris, 1984.

RANDI, Elena, *François Delsarte : le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Roma, Bulzoni editore, 1993.

ZEVELAKI, Anna, *Étienne Decroux et la sculpture*, Mémoire de maîtrise d'études théâtrales, l'Université de Paris VIII - Vincennes - St. Denis, 2004. p. 14.

15. Filmes, Documentaire, Audio

Filme

BROOK, Peter, *Rencontres avec des hommes remarquables*, titre original *Meetings with Remarkable Men*, Scénario : Peter Brook et Jeanne de Salzmann, d'après l'œuvre de Georges Gurdjieff, 1979, 108 min.

CIEESLAK, Ryszard, *The Body speaks* [electronic resource] : exercises of the Theater Laboratory of Wroclaw / demonstrated by Ryszard Cieslak and students[Kent, CT] : Creative Arts Television, c2007. Videocassette; originally produced for CBS television, broadcast in 1975 as episodes #38-75 and #39-75 of the program, Yale University, New Haven, CT, États-Unis.

GROTOWSKI, Jerzy et CIESLAK, RYSZARD, *Training in the theatre-laboratory in Wroclaw*, Work demonstrations Ryszard Cieslak, DVD, (commentaires à partir du texte « Exercices », Jerzy Grotowski, Marseille, 1970), Wroclaw, Pologne, 1972.

Audio

GROTOWSKI, Jerzy, *Anthropologie théâtrale*, « Leçon inaugurale au Théâtre des Bouffes du Nord », cassette, Collection Collège de France, Paris, Le Livre Qui parle, le 24 mars 1997.

GROTOWSKI, Jerzy, *Lignée organique au théâtre et dans le rituel*, au Théâtre de l'Odéon, cassette, Collection Collège de France, Paris, Le Livre Qui parle, Session du 2 juin 1997.

16. Sources Electroniques (Online)

GENNADI, Bogdanov, Interview réalisée par Josette Féral, La biomécanique n'est pas uniquement un développement des muscles : entretien avec Gennadi Bogdanov,

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 25, 1999, p. 151-160.

Disponible sur : <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

NEAUMET, Jean, « Les sources de l'enseignement de Gurdjieff », *Revue 3e millénaire*, Fontenoy, Revue Question De, No 23. Mars-Avril 1978. Disponible sur :

<http://www.revue3emillenaire.com/blog/les-sources-de-lenseignement-de-gurdjieff-par-jean-neaumet>

Dictionnaire : *Le Grand Robert de la langue française*, disponible sur :

<http://www.lerobert.com/espace-numerique/pro/le-grand-robert-de-la-langue-francaise.html>

ANNEXES

1 – Cette thèse a nécessité de recourir à des entretiens auprès d'anciens élèves de Decroux. Ils ont été réalisés, soit en anglais, soit le plus souvent en français. Dans la première hypothèse, les extraits de ces entretiens qui ont été insérés dans le texte de la thèse ont été traduits en français par moi-même et Diana Trujillo.

Les entretiens présents ont reçu l'accord de leurs auteurs pour être rendus publics dans ce mémoire.

Ci-après figurent :

- 1.1.** Ivan BACCIOCCHI – Italien, acteur, metteur en scène et professeur à l'*Atelier de Belleville École de Mime*, et à l'*École Internationale de Mimodrame Marcel Marceau*, Paris. Entretien à Paris le 09-01-2002..... p. 414
- 1.2.** Anne DENNIS – Américaine, metteur en scène et professeur à Londres et à Barcelone. Entretien à Londres le 18-11-2001..... p. 416
- 1.3.** Mark EPSTEIN – Américain, Metteur en scène et professeur en Californie. Entretien à Venice (Californie) le 18-05-2001..... p. 419
- 1.4.** Thomas LEABHART – Américain, acteur, metteur en scène et professeur à *Pomona College*, Claremont (Californie). Entretien à Claremont (Californie) le 02-09-2001 et le 10-05-2002.....p. 425 et p. 428
- 1.5.** Yves MARC – Français, acteur, metteur en scène, co-directeur du *Théâtre du Mouvement* à Paris. Entretien à Paris le 17-01-2002..... p. 431
- 1.7.** Marise Flach – Entretien, Milan, 11-01-2002.....p.437
- 1.6.** Deidre SKLAR – Américaine, professeur à l'*University of California – Irvine*. Entretien à Irvine (Californie) le 11-06-2002.....p. 442
- 1.7.** Corinne SOUM – Française, actrice, metteur en scène et co-directrice de l'*École de l'Ange Fou* à Londres. Entretien à Londres le 17-11-2001..... p. 444
- 2 - Entretien de Decroux réalisé à Londres en 1978, où il définit le *dynamo-rythme*.**
..... p. 451

3 – Correspondance envoyée par les successeurs de Decroux :

- 3.1** Yves LEBRETON – Français, acteur, metteur en scène et directeur du Centre Internazionale di Formazione Ricerca e creazione Teatrale, à Montespertoli, Italie, 05-07-2001..... p. 459
- 3.2** Dean FOGAL – Américain, acteur, metteur en scène et directeur du Tooba Physical Centre, Vancouver, Canada, 20-08-2001..... p. 460

4 – Les entretiens suivants ont été réalisés les trois dernières années :

- 4.1. Udaka MICHISHIGE – Maître Théâtre Nô Ecole – Kongô – Kyoto p. 462
- 4.2. Venu G. – Maître de Kutiyattam – Kerala (Inde)..... p. 465
- 4.3. Serge TROUDE – Président de l'Institute Gurdjieff, Paris.....p. 472

5 – Système de Causalités – Catégories du *Dynamo–Rythme*.....p. 474

1.1. Ivan Bacciocchi – Entretien, Paris, 09-01-2002.

* *Pouvez-vous nous dire à quel moment vous avez travaillé avec Etienne Decroux ?*

Je m'appelle Ivan Bacciocchi et j'étais élève d'Etienne Decroux l'année 1983/1984, et au cours de 1984, au mois de mars j'ai commencé à travailler avec Monsieur Decroux, c'est-à-dire il m'a demandé de travailler parmi son petit groupe de gens, qu'on appelait le *groupe des fidèles*, donc je suis resté ensuite l'année 1984/1985, que je n'ai pas terminé pour raisons personnelles. Donc cette année on a travaillé surtout sur les marches et le contrepoids et c'était toujours une question un peu de tout ce que c'est que les principes fondamentaux de sa technique qu'il aimait appeler de *Faculté Radical*.

* *Pouvez-vous nous parler du dynamo-rythme en mime corporel ?*

Decroux aimait souvent parler de rythme à l'intérieur du mouvement, au point qu'il disait que s'il devait choisir entre le rythme et la forme, il serait tenu de choisir le rythme, parce que le rythme porte un message dramatique en soi et alors la forme pouvait être dépouillée d'intention. Donc il y avait une attention assez prononcée pour rythmer les mouvements. Il a toujours enseigné en rythmant les exercices avec sa voix. Et ça nous a fait donc comprendre que cet aspect du rythme à l'intérieur du mouvement a été pour lui quelque chose d'important.

La notion de *dynamo-rythme*, à l'époque moi je venais d'arriver en France depuis peu de temps, et donc j'avais regardé dans le dictionnaire et j'avais découvert que le mot *dynamo-rythme*, dit comme ça, n'existait pas! J'ai trouvé dynamisme, rythme... Donc c'était un mot qu'à l'époque où j'y étais, il utilisait comme ça, comme un mot français totalement actif.

* *Comment était l'enseignement du dynamo-rythme chez Decroux ?*

Il entendait par là une exploration de différentes possibilités du mouvement qui pouvait aller d'un *choc/résonance*, d'une *antenne d'escargot*, d'une *vibration*, une *punctuation*, un *lenteur fondu*, un *lenteur sans fondu*, et toutes ces choses là, tel que c'était un peu sa façon d'agir, il les explorait, il les séparait et il finissait par leur donner un nom. Alors voilà tout cela prenait la forme sous le nom de *dynamo-rythme*. Mais que-est ce qu'il y avait avant ? Je ne sais pas vraiment. A chaque fois que je le voyais, il y avait comme quelque chose derrière, qu'il parlait de choses qui existent, comme les *antennes d'escargot*, on sent que c'est un mouvement qu'on a déjà vu. On peut aussi penser : imaginons qu'on touchera une surface chaude, on reculera, ce sera une surprise. Le reculé sera alors un *recule* sur place et après on continuera ou pas. L'idée d'appeler cela *antenne d'escargot* était aussi évidente, faire appel à quelque chose qui existait. Donc c'est sûr qu'il décortique les choses qui existent dans la vie comme par exemple la *vibration* : « *Voilà quelqu'un qui poussera* », (*il démontre un mouvement de pousser en faisant une vibration avec le bras*), est une chose qui existe. Alors il l'a séparé parfois d'un contexte, et après il montrait comment faire une vibration et il donnait à cela une importance dramatique. À chaque fois que je l'entendais il avait une référence, comme par exemple un *toc butoir* ou (*il fait un son*) « *Ih, ah* ».

On ne peut pas dire qu'il a inventé des choses, il a choisi de les nommer. De les nommer toujours avec un souci afin de pouvoir les séparer et mieux les connaître.

Voilà ce qui est à mon avis la meilleure façon d'aller à une compréhension de ce qu'il a fait sur l'étude qu'il a appelé *dynamo-rythme*.

Avant lui on n'avait pas une approche si exhaustive et complexe sur les diverses possibilités du mouvement, soit dans l'espace uniquement intra-corporel, aussi bien que dans le rythme à l'intérieur du mouvement.

Il a quand même développé une approche didactique à l'art du mouvement que lui-même a appelé mime corporel, qui sincèrement n'existait pas avant, c'est-à-dire un équivalent n'existait pas. Bien sûr le mime a toujours existé au cours des siècles.

Decroux disait : « *Une esthétique sans rythme sera vide de forme, ça sera pauvre. Si je dois choisir entre le rythme et la forme, il faut plutôt choisir le rythme parce que lui est le porteur de la vérité.* »

Et pour moi cette idée de rythme c'est cette capacité que l'acteur - acteur mime, acteur en général - a de jouer en dehors de la mesure du tempo qui rend le mouvement prévisible et ce jeu de rythme qui fait que l'acteur garde toujours cette idée de surprise, qui d'ailleurs, lui a été très chère. Il m'a dit que : « *pour surprendre, il faut se surprendre* ».

Le *dynamo-rythme* qu'Etienne Decroux nous a fait travailler en tant que pédagogue, est un exercice pour acquérir des qualités corporelles. Ensuite on pourrait espérer que celles-là ressortent dans un *phrasé* corporel, donc ce choix-là reste encore vivant. Et donc on pourrait penser que le but serait justement de pouvoir colorer le mouvement tel qu'on colore une phrase pour lui donner des accents différents, des intonations différentes, parfois ironiques, parfois incisives, parfois autoritaires. Comment on va rythmer une phrase qui va sortir autoritaire ou ironique ? C'est en rythmant différemment. Dans les mouvements c'est la même règle.

Decroux disait aussi : « *Le mime corporel que je viens d'inventer est menacé par la proximité des choses.* »

La seule façon de les séparer c'est de faire des choix clairs dans le rythme.

1.2. Anne Dennis – Interview, London, 18-11-2001.

* *How do you define dynamo/rhythm?*

The notion of *dynamo/rhythm* for me is not a new idea, but what Decroux did was actually insist upon it as an actor's way of getting into the dramatic moment. And that's what he did that was new. He gave you a means, a way, to free you to respond physically to an action. And that is what *dynamo/rhythm* is to me. It's a question of listening to your inner rhythm. Very often done by Stanislavski, monologue interior, i.e. inner monologue, which causes an intention, which causes a breath, which causes a movement. And it is the cause of the movement that I think is what Decroux insisted upon. I am sure it existed everywhere before, a good actor always listens to what is going on inside of him. And he responds. But what is much more difficult when teaching is to get an actor to take the time to respond to the inner rhythm, and to be truthful in the inner rhythm. And that is what I think Decroux did.

Did this come from him? No, I think actors have known this for a long time. Sports people know that when you catch a ball, it results in catching something. And it's a breath, or "*I lost something.*" It comes from somewhere inside. And a good actor does that. And what Decroux did was to insist upon it, analyzes it, and for a mime actor as opposed to a 100% text based actor, and *God-help-us* the television actor who can sit all the time. It meant that he gave us a means, a means to go forward, a means to listen to our inner rhythm, a means to listen to our inner music. I think that is what he did.

* *How did Decroux teach and employ dynamo/rythme?*

In the notion of *dynamo/rhythm*, he basically insisted upon it for the actors through teaching by always having and very often-making verbal the music inside you using the breath. A lot of people say that they do not remember Decroux talking about breath. If anything, I remember Decroux talking about breathing and breathe all the time. And he sang, everything he did he sang all the time. Or, the inner monologue would come out, "*I don't believe I did that! Hmm, a belle moustache, comme ça.*"

And he would speak as we were rehearsing, and he would speak and sing as we were doing our work. Not for us to follow his rhythm, but for us to understand where his rhythm was coming from. What I also feel is that once you listen to yourself inside, which is what he really from wanted from the very beginning of improvisational expression, he would just sit there and you knew you were on it. And my God that what it was to see him make an entrance, you couldn't see anything but him. And what he was doing was exact and minimalist in movement. But it was so true to the dramatic moment. Because the *dynamo/rhythm* was so clear and precise. It's like diction. But people think of diction as being, "*bah, bah, bah,*" I don't think that is what diction is. I think it is being, "*huh! Oh Hah...oh, I see*". That to me is what diction is. And he was so clear about it, that when we had our own roles and we were developing roles, that's what we listen to first.

And by that time, I think our bodies responded to the dramatic moment. But it was watching him, his insistence upon it, also the give and take of the actors, whenever you do any of the meetings of actors or we do the conversations of movement that contributed to our learning. That is probably the most beautiful way of teaching *dynamo/rhythm*,

because you are responding to somebody else's *dynamo/rhythm*, and the response comes. But what you have to have is a body that is free to respond to your inner rhythm. And that is where it all comes together. And I don't think you can do one without the other. But you do have to have a body that is completely free and yours in the sense that, if you want to move one part of the body, you only move one part of the body. And that happens after a while. You don't think about, "I am just going to rotate my head." But when you rotate, translate, and incline all your body, it becomes yours. And then, you listen from the inside, and that is the *dynamo/rhythm*. You want something you go and get it. *Baf!...oh no?...And that is listening to the inner rhythm, and that is what dynamo/rhythm is. It's not any different from breathe, breathing, and response. But what you do have to have is a body that responds. And that is the other side of Decroux.*

When creating an improvisation, and from improvisation, creating pieces, it was always the poetry of the moment that he talked about. He quoted a lot of people. The quotes are just incredible, the quote were like, "*nobody knows when the thief will come,*" is probably my favorite because it is that moment when you don't know, the moment of hesitation. He used to talk always about hesitation, the moment before the action. Which again, no one knows when he will come, "*being the precipice*" he would say. Ready to act, ready to respond and then, you respond to the given dramatic moment. And those are the things I remember most. Because, I do think that the real drama of the situation is the moment of hesitation. If the piece is not that important he would say, "*mother are you watching me?*", or "*I'm too tired, but let's go*", or "*does he want me, does he not want me?*" These are the things he meant by hesitation, the moment before the action, being on the precipice ready to act. Those are the things that I remember most. But there is a question very often of what is so close to what is inside--I don't think of as a physical image or as a poetic image, and again, poetry is so close to the breathe. And so, he would quote the Bible and he would quote Victor Hugo, he would quote wonderful people like Baudelaire, although he didn't approve of him. But it would come the moment of trying to get us into the spirit of the dramatic moment, and that's what he used the quotes for.

The notion of *dynamo/rhythm*, what Decroux did was to define it. Define it in actor's terms. His whole method of teaching an actor was based on where a movement begins, where it's going, and where it ends or finishes. If you're zero then you end in a zero. In between you have a movement, which is the result of a need to say something. This isn't an idea in itself, perhaps this is an idea mostly defined in movement terms. Certainly, it is completely different than anything dance ever talks about. If dance doesn't have *dynamo/rhythm*, a good dancer should.

* *How do you teach and employ dynamo/rhythm?*

One of the worst things I ever did was to teach movement at ballet schools in London instead of teaching acting. And it was hell because dancers did not want to do that. They wanted to do five pirouettes now. They wanted to be on a technique, that it was so hard that they didn't want to listen to the moment before the five pirouettes. Some of them do it instinctively, some of them do it because they do breathe, but basically dancers do have a difficulty in breathing. It's getting better and better and certainly, in contemporary dance, it's much true now. Certainly when you watch the minimalist dance of Chekov, it's there. I think that *dynamo/rhythm* and this idea of breath, this idea of where a movement begins, exists in life. What Decroux did was define it and use it as a method for teaching actors, i.e. movement for actors, and not a technique, not even a study like Laban of

energy.

Dynamo/rhythm is theater. If you look at a scene that is constructed by a playwright, there is a rhythm in that scene. But what actors give to those words, or to that situation, is their own understanding of that dramatic moment, and that is why every scene will be different depending upon what actor is doing it and what they make the decision they want from that dramatic moment. What do they want? What is the response to a situation? And that is defined by dynamo-rhythm. What Decroux did was to actually bring it into the teaching process so that it isn't something abstract, it's real. (she conducts a demonstration) "No... Yes". And you can actually define [the movements] by actually saying "*this is a translation back, this is a translation forward*", because you now you have a body free that can respond to that basis, to that moment, to that inner rhythm; what Marceau calls "*mouvements qui chantent*". It is movement which sings. And you are listening to that all the time. And I do think that is how Decroux found a way of teaching it, not just sort of hoping that actors will be truthful and do it. Also, in corporeal mime, in pure mime, he wrote: "*It is the basis of the work, you come into the space, you take the space, you create an interaction, and relationship based on essence*". And so, it becomes really what draws the focus of the audience, how you don't speak in a monotone, and what is terrible in corporeal mime nowadays is that they work in monotones. And he was so against this. He says, "*not every movement has the same dramatic value.*" The way that a movement does not have the same dramatic value is through *dynamo/rhythm*. And how do you get the focus, the intensity, the intensity of rhythm and design, the intensity of the moment creates an importance, creates the focus that he would say is the close-up of the camera. It's the more you give an intensity to a movement, the intensity of the hand (she demonstrates) that's the dramatic importance, not this hand over here (she points to the other hand which remains limp). It is going from here, from here, from here (a demonstration). So, he defined it. He defined it and gave us a way of using it, a way that we listened to our own bodies, and responded to other people's bodies. So it's not a monotone, it's not creating a "*Now I will explode, phaff!*" No, I explode because I need to explode. These are some things that I think is most forgotten about Decroux. We talked about it all time, but it is basis of everything he taught.

1.3. Mark Epstein – Interview, Venice (California), 18-05-2001.

** How did dynamo/rhythm influence your work?*

You were talking about his work up until the age of 25. And how he actually did physical labor. Some of his most beautiful solo pieces were based on those. I'm pretty sure you can see some of them. They are on film. I'm thinking of two beautiful solo numbers of his, one was the carpenter and the other was called the *washerwoman*, doing laundry--Two beautiful solo pieces. Have you seen them? And they bring out very strongly his background in physical work. And to me they were among the most beautiful things I saw him do. Those two pieces as well as certain others. So go ahead ask me questions.

** How long did you work with him?*

I began to study his technique with my brother Alvin. My brother Alvin was with him for four years, right after the second world war—that would have been sometime between 1947 to 1951--Maybe 1946 to 1951 somewhere around there. He was with the group for four years and he performed in his troupe—extensively, toured with him to different countries, went to Israel for a tour. So my brother was very a very accomplished mime, and he still is. However, he no longer performs his mime, he is an actor and a director. My brother is older than I am you see. So that when he came back from Decroux in '50 or '51, I'm not sure which year, he began to teach in New York. I was in my teens then, and I was fascinated and very eager to start studying so I started studying with him. And I studied with him for several years before I went to Paris. So that by time I got to Paris, I already had a definite basis in the technique, and also not only in the technique but in the whole concept, the whole vision of it because my brother was permeated by it and was able to communicate it very well. So, I started studying in I think was '50 or '51 when I was 15 years old with my brother in New York. And then when I was 18, I finally got to Paris that was in 1953. So by that time I already had a basis, I was already something of a mime. I knew quite a lot about it through my brother. It was all Decroux's technique. By the first year I was there in Paris, Decroux was rarely there because he was in residence at the Teatro Piccolo in Milan. So he would come to Paris from time to time and teach a little bit and look to see what was happening, but it was mostly his son Maximillian who was doing the teaching that year. So basically my teacher then was Maximillian, and Decroux would occasionally come in. So that was the year '53/'54. After that I left Paris and went to school in Strasburg, I was studying directing in a national theater school called the Centre Dramatique de Strasburg. And then I came back to the United States. My next close contact with Decroux was 1957. By that time, I had already gone on tour with Marceau here in this country. So I had become a practicing mime to a certain extent and I was doing some work on my own. But that was very private. In 1957, Decroux was invited to New York by the Actor's Studio and another school in New York, which was called the Senior Dramatic Workshop. Those two organizations got together to invite him for a year's residency in New York. And when he came, he needed somebody who was familiar with his work and who was fluent in French to be his interpreter and his assistant. And so he had asked me to do it. So, from year '57/'58 I was with him almost all the time literally from morning till night because I was not only working with him but I was also helping him get to live in New York. I was really his right hand man. So I was with him almost all

the time. It was also made easier by the fact that I met my wife at his school in Paris in 1953. We met there. She is American. We didn't know each other here. But we met there; we both converged at his school in Paris and met there. And then, in 1957 we got married on October 20, 1957 in New York. And my job with Decroux at the actor's studio started the day after my wedding. So it was very good because my wife was always a tremendous... she loved the mime and a tremendous admirer of Decroux and knew his family well and knew him so that it was very easy for me to make the transition from my wedding into working with him and my wife used to come into the sessions and watch. And we had a certain social life together. I did some traveling with Decroux because he was invited to different colleges and universities to give lectures and demonstrations and my wife would sometimes come along. So, what I mean to say is that is what made it easier to spend long hours with him, because very often my wife would be there as well. And I was nearly married.

** And in this time do you remember anything that Decroux had mentioned concerning dynamo/rhythm?*

Well, yes. Of course that was always a part of his work. He always made a very important distinction between mime and dance. His definition and distinction, his definition of the mime and his definition of the dance, and his distinction between the two were to me the clearest conception of what that all is... that I had ever heard. Nobody has ever spoken of it with such authority and clarity as far as I'm concerned. The way... I can't give you his actual words, but I can give you the thoughts that would come through. He would say that the mime walked, the dancer leaped or jumped. That was an image he would use that the mime is earth bound and walks, whereas the dancer is...its whole meaning of dance is an attempt to free oneself from the actual conditions of life on earth and live in a free, untrammled environment. So that the mime's action is all involved with the condition on earth; the conditions of gravity, the conditions of environment which are obstacles, so that the very much of the mime's work were to deal with obstacles, to adapt with obstacles, and to work with the realities of the environment such as mass, weight, volumes. Whereas the dance was an attempt to deny the environment. He would often give the example of wide turns in space, where the dancer would have the freedom (I'm doing it in slow motion) to execute a fulfilled turn which for the mime would be stopped by (say that) you see. So that for the mime living on earth would have to deal with the break in that action and the adaptation to the obstacle. Whereas, the very principle of dance was to exist without obstacles and that was on the horizontal plane and on the vertical. So that the dance had no specific work objective that the dance was you might say a gratuitous action, which was the total free release of energy. But that was not what the mime was at all, the mime was not the total free release of energy in this lyric expression that the mime was essentially dramatic, the mime dealt with objectives such as to accomplish work, to fulfill a specific desire, to overcome a particular obstacle, that all of this was foreign to the dance as he understood it which was free expression of energy in an environment where nothing had to be accomplished and there were no obstacles to deal with. So it was a very wonderful distinction and a very a... something that I worked with in my theatrical work that has always made very clear two poles, two conceptions, two poles, two ways of dealing with physical action on stage... two conceptions of two different kinds of physical action on stage. Now, of course in terms of rhythm, he would often speak of the mime being essentially arrhythmic whereas the dance was rhythmic. The dance was based on regularity of beat. Which of course the beat can change, but that it depends upon a pulsation, a beat,

whereas the mimes specifically did not. That the mime rhythmically was essentially irregular based on work activities such as... in *L'Homme de Sport*...when I was with Decroux, and I think that along that period of time, he divided the mind into four basic categories, that was the way he taught it and that was the way he composed... within these four categories. It was what he called *L'Homme de Sport* which is athletic mime or sport mime which involves the whole area of counterweights and evoking imagery weights and volumes of pushing, pulling, lifting, throwing, and so on... all of that area. Basically, the area of physical work. That's the *L'Homme de Sport*. There was *L'Homme de Salon*, which literally translated would be drawing room mime, which was the mime of civilized behavior, social civilized behavior which didn't have to do with accomplishing work but relating to others in a cultural, civilized, social environment... that was mime de salon. There was *L'Homme de Songe*, which was dream mime which was essentially involving any other kind of mime work but always on a diagonal axis. In other words, where the real axis of the human being is in the middle, in the dream mime the axis you live in is in the diagonal. Everything will take place on the diagonal. And that's a very limited in its possibilities but it is very fascinating in its potential. Those it is very limited, it is very meaningful because... a thing that he taught us over and over again in many different contexts was that the basic drama to the human being is the inner conflict between wanting to maintain the vertical and having to go off the center. So that the fear of falling and the ways of dealing with the potential of falling is one of the most crucial areas of investigation for the theatrical audience. Because that's what human life on Earth is about. It's to do with the vertical center and going off of the vertical center and how we live with all the possibilities of going off of the vertical center or maintaining the vertical center which is security. And if the vertical center is security then going off of the vertical is insecurity... is danger. In the *L'Homme de Songe*, he takes ordinary life away from the center of security and puts it basically in the totally insecure and then you live in the insecure so to speak. So that was the whole fascinating thing. And then the fourth category is what he called *Statuare Mobile*, moving statuary, which was very limited in its way but very important area which was the examination... in the sense it was the most abstract of all his mime work. It was the examination of the fulfillment of the inner vision and inner desires through action that was not literal or concrete but that I don't want to get into too much. It's one of the most difficult areas to define. The other three were much more...

** In the improvisation when the actor is still and there is an internal impulse and thus he moves, is this Stature Mobile?*

Yes, and very often it involved the *serpentine*, the head leaving the serpentine. Not necessarily always, but very often in the stature mobile, it was based on actions that were specifically the serpentine. But I wouldn't talk too much about that. But it was the most rarefied the most elite area of mime you might say. So, I wouldn't talk too much about that. Now getting back to *L'Homme de Sport*, work mime, athletic or work activity mime to do with rhythm and where the mime is essentially arrhythmic or non-rhythmic in opposition to the dance which is based on a regular beat. So that for instance you are miming pushing something heavy, there's first the contact, then that brings you to an immediate mandatory absolute stop and then to a very slow beginning which speeds up, that would be called *fondue de toc*. First there is *toc* and then *foondue* to a *toc* again (he demonstrates). And that is based on the actualities of dealing with real mass, real objects. So that there you will have, if you made a graph of it, you would have a rhythmic pattern which would be something like doom drrrrrrrooom which would be totally un-dance-like.

It is not based on a regularity of pulsation. It's based on the specifics of the action to be accomplished, the objective to be accomplished. So for instance, in that connection, when he would teach us the basic figures or drill us, work us through the different inclinations, rotations, translations, compound designs, double designs, triple designs, all the different combinations and possibilities of going what he would call the "*retablit en plusieurs éléments*", where you would say I do take an inclination you would have the *tête, cou, poitrine* and would re-establish, re-align on a new axis.

All of these things, he would put us through them, in terms of speed, rhythm, either pure *fondu* which was a sustained very slow rhythm. *Fondu* which means melting... and that was his term for a slow sustained rhythm, the *fondu*. *Toc* was the staccato, so we would do things in pure *fondu* or in pure *toc*, or he put a very strong accent in teaching us the combinations of going from *toc* into *fondu*. So it would be *toc / fondu* or *fondu / toc*. Now, these were very difficult and very demanding and again totally arrhythmic, because there was no repeated moment. So that for instance, if you were doing *fondu / toc*, you would start at maximum slow. So slowly that the movement would be imperceptible and you would accelerate to maximum fast with no repetition that was what you were aiming for. So if felt a little bit like in Japanese theater, they've done certain things... have you heard the *dum, ddum, dum, ddddum, ddddum*, in terms of movement that would be an image of that, you see what I mean. Where you would start maximum slow, and accelerate at every moment, until you are at maximum fast. And we would take (it could be) the head alone, the neck alone, you see what I mean (*he demonstrates*) or it could be the whole series where you would stop with the head and when you get to the pelvis where you would start... it would be accelerating all the way down. See what I mean there are all these different combinations. The point here always being to train us to an understanding of dramatic rhythm as opposed to lyric rhythm of mime rhythm as opposed to dance rhythm. The *fondu / toc* or the *toc / fondu*, the *fondu/toc* is building to an explosion, the *toc / fondu* is starting the explosion and ending, the gradual dying out. And of course the both of these dynamisms, or color rhythms are naturally based. In other words, they come out of reality; they are not some fanciful imagination. They come out of the real world and you will find over and over again these two basic rhythmic patterns occurring over and over again. There are essentially real, not unreal as the dance is... in other words it is not a liberation from reality but it is an expression of reality.

Another thing that he would point out to do with dance as I remember is that the constant pulsation of dance had more to do with the organism itself rather than—that was the free expression of the organism. Whereas the mime was not the free expression of the organism. The mime was the human being willing to accomplish in reality. It was not simply an expression of the organism. In other words it was not because my heart is pulsating that I will begin to move pulsating as a mime. As a mime, I have an objective or desire. It is not this gratuitous... you know term "goal oriented" that they use a lot now... To have an objective, to have a goal to accomplish...that with the mime there is always that aspect to it. Whereas, with dance there is none. Dance is a free...it has no particular objective. I'm trying to give you some idea of... Now in terms of the way Decroux used the term *dynamisme* or dynamics was generally very specifically to do with the degree of muscular tension. So he would distinguish... there was rhythm or speed. Rhythm had to do with sequence, a phrasing of fast and slows. And speed was literally whether you were going fast or slow. That was entirely different from the dynamism because you could go fast with a light dynamism or you could go fast with a heavy dynamism. To go fast with a light dynamism would be to execute a movement with very little muscular tension. In other words, this would be a light/fast movement. I am using very little muscular tension

(*he demonstrates*). Or, I can do the fast movement heavy dynamically which is with much muscular tension where I am using oppositions (*he demonstrates*). And that almost any movement that you do, maybe not every movement, but almost any movement that you can do can work the gamut from a very light dynamic to a very heavy dynamic. He used to teach us that the dynamic is like the soul of the movement and that it is the soul in a kind of conceptual way, but in a more literal way it's also the soul because we don't see the soul very clearly. When I look at you, you're alive, I see your shape, I sense your soul, but I don't exactly see your soul. It's like that with dynamism. That, to see the difference between a light dynamism and a heavy dynamism is possible, but it is very subtle. Because it all has to do with the degree of slowing of the muscles. So, for instance, obviously this is a very visible muscle. If I do this very lightly there is very little contraction (*he demonstrates*). So you as the viewer will say that I am doing a very slow light dynamism... very slow and very light dynamically. Now if I do it slow and heavy you will see the difference like if my arm were bare you will see my biceps swelling... and you would see the difference... and you would see all my muscles swelling and it's slight. And the shape of my arm doesn't change that much some a very light dynamism to a very heavy dynamism. But your experience it never-the-less very strongly. Even though the change in shape is very subtle. So that in that sense it is literally the visual soul of the movement. The movement is almost identical. In other words, light or heavy dynamically, but not quite. And you more sense it than see it. You somewhat see it. But you very much sense it. So that in that way he would put the dynamics of movement in a certain kind of sacred... it's sacred in a certain sense in that it was the expression of what was most inward, of what was most subtle, of what was least visual. That it's somewhat visual, it is more a vibrational communication than a literal visual communication. Then, I mean there were certain things which were almost like tricky things he would teach us to do with rhythm and dynamics. At first I remember him very much stating a certain principle which he taught us in the work that we did specifically... it wasn't just a thought, it was action which was that longer a movement lasts the less dynamic power it needs in order to impress itself upon the spectator. The shorter a movement lasts the more dynamic intensity it needs in order to impress itself upon the spectator. So that for instance.

The people, I'm just one of them, but there are probably in the hundreds of us, I don't know them all at all whose lives were touched forever by their contact with Decroux. Whose lives were partially formed by their work with Decroux. They are carrying his work in the different ways that they received it into the future. And so there are people, I not sure that I even met Tom, I may have met him, but I certainly know that he is carrying on with Decroux's work in his terms. And there are other people in the world in different parts of the world, in many parts of the world, there were Scandinavians when I was in Decroux's school in 1953. There were people from Scandinavia, people from South America, people from Israel, we came from all over the world to study with him. And people took the seeds and went off. And I think that the if the theater continues to exist in next few hundred years, his work is going to surface, it's going to come out again as a major influence... it will be shown. But for now, it's gone underground. That's where it is. It is very import that it should not be lost. Because I think it was some of the most important groundwork that was done in the twentieth century in terms of Western theatre. There is no doubt in my mind.

Some people just think that the mime is a style or that Decroux is creating a style is absolutely wrong. Because that would mean that now I have this style. And that's it, I did it. It's not that at all. It's just the beginning and he knew it.

He never taught only technique, that what was part of what was wonderful about him. The

technique makes me think about Johanne Sabastian Bach said there are no such thing as an exercise, there are no exercises, there are only works of art. That's what he said. So since then I read that, I loved to hear that so that I was always very reluctant to use the word exercise at all. If Bach said that there was no such thing as an exercise there were only works of art, as thinking as there were no such thing as exercises, so even when I talk about Decroux's work, I don't like to talk about Decroux's exercises, so I call them figures or other terms. And I think for Decroux, it was that. He was never teaching you technique, he could call it a technique class, yes, that was the term he used, there was a "cours technique" and a "cours improvisation" so he did a technical class and an improvisational class. But basically, he was never teaching you what people think of as technique in the sense of something drilling you through certain technical actions. It always was a work of art that he was teaching you. It always had a spirit, it always had a meaning, and it always had a soul.

1.5.1. Thomas LEABHART – Entretien, Claremont (Californie), 02-09-2001.

** What can you remember in Decroux's teaching concerning dynamo-rhythm?*

I can remember very specific things from Decroux's teaching. I can remember songs that he sang. In the *Washerwoman*, for example, he sang like this, and his voice always had the *dynamo-rhythm*. he wanted the movements to have. When the movements were supposed to be full of resistance, he had a specific vocal quality; when the movements were supposed to have less resistance, he had a different vocal quality.

So, when I do the exercises, I hear his voice; it's the closest I can get to his teaching---the vocal qualities that our movements were supposed to mimic. Now, certainly over the years, changes have occurred... it's inevitable that there would be changes. But I always try to stay as close as possible to his music for each exercise.

When it came to improvisation, Decroux had a completely different kind of music which he sang to illustrate the quality our movements were to have. It would take a long time to tell you about the improvisation which he labeled "meditation" by which he meant "thinking or reflecting deeply." But, for this state he also had a music, which he would sing to remind us of how we should be occupying the space, and moving through it. So that's my point of repair, my touch stone. When I can hear the voice, I can see the movement in my mind.

When it comes to my creative work, what do I do? Well, I hear... I always have that voice, that sound as the basis of corporeal mime. But in my own work then I allow myself to discover and to do other things, but I don't think it goes very far from that sound, from that original sound.

** And in your process of work, do you try to remember these sounds and work in this way?*

When I start a new piece, I just play. I'm sitting, for example, in a chair, and I fall to one side. But even that comes from Decroux, because he said "always find your natural asymmetry" in starting an improvisation, because on a certain day your natural asymmetry makes you fall to the right, on another day to the left, or it goes forward or back. So for an improvisation or in beginning a composition, I just sit down, sit and relax and see where the relaxation takes me. It took me there and I hit a natural frontier, and rebounded to wake up. It seems to me that all Decroux's improvisations and many of his pieces are about going to sleep and waking up, a relaxation and a subsequent tension. So there is a sense of lowering the rheostat and raising it back up. Because if the dynamic is always up there, it's too much and if it's always down, it's too dull. But there is this exploring of places in between in an improvisation, and in the early stages of creating a piece.

The perfect example of changes of dynamic quality is embodied in the exercise that we call the Five Stages of Consciousness. They are:

1. Sleeping with the eyes closed;
2. Sleeping with the eyes open;
3. Seeing and not understanding;
4. Seeing and understanding;

5. Seeing and understanding and acting upon what you understand.

[Tom shows the exercise, which begins slumped in a chair, then rises up, walks forward, and falls to the ground.]

**What could you say, for us, your students, about dynamo/rhythm?*

It's a question of relaxation. The further down you can go on the scale, the deeper the well, the higher the fountain. It's what Decroux used to call the "zero of contrast."

** But for dynamo/rhythm, don't you use images? OK there is some music that you have inside, but do you use more things?*

Decroux talked about speed, different speeds; he talked about weight, different weights, from heavy to light. Sometimes he talked about a car driving along a twisting road, on the French Riviera at the edge of the Mediterranean Sea, where the mountains meet the ocean. He would say: you have a red sports car and you're driving up and over and around on the road, changing speed, slowing down and speeding up, and there is the sense of a resistance change, as we shift gears. These are the kinds of stories he told in order to get us to move with differing dynamic qualities.

**There was a teacher in the Theatre du Vieux Colombier, who before worked with children and then she used the animal's qualities with the Vieux Colombier's actors...*

That was Suzanne Bing and she was Decroux's teacher also, because Decroux studied at the Ecole du Vieux-Colombier. If you look at the beginning of *Words on Mime*, Decroux speaks of Suzanne Bing. He says that without her there would have been no school.

** But Decroux didn't use any specific animal...*

Oh yes!!!

**In some exercise?*

He often talked about an animal's movement quality, he said: "*Regardez mon cher professeur le chat!*" (Our dear teacher the cat!) And the way the cat stretches, and especially the quality of waiting, the attentive waiting. And, of course, the seahorse—Decroux made an exercise in which he displaced the movement quality from the seahorse tail into the arms of the mime actor. He saw seahorses in an aquarium in Paris, and fell in love with them. He wrote about them, and used the sea horse as a kind of emblem for his work. He even made a drawing of one and put it on his letterhead. Also, he often talked about a lion or a panther pacing back and forth; he especially liked this image of caged or restrained energy. For him, the human personality was like the lion or the panther, and the cage was like corporeal mime technique. Of all the dynamic qualities he especially loved energy contained in a restrained form, and he performed this energy very well. He was often a volcano ready to erupt, or a bomb ready to explode. One sensed potential energy in him, the *possibility* of movement. He used all of those images. And more. You see, his language in *Words on Mime* is very precise, very reduced, very pure writing. But his

spoken language was very colorful, very working class, pungent, full of all kinds of jokes, bad jokes, good jokes, allusions to very colorful things he had seen and experienced and which stayed with him.

He observed life closely, and from his observations he made exercises and compositions that had all sorts of dynamic qualities: *depart brusque*, lantern magic, *toc butoir*, *toc sur place*, *départ imperceptible*, *œil électrique*, his list could go on for pages as I think a day never went by that he didn't see a new way of moving, or revise a way he had used previously. What I learned from him was not just his list, but how to see, how to take from life and move these observations into art—his observations of not just the *what* but also the *how*.

1.5.2. Thomas LEABHART – Entretien, Claremont (Californie), 10-05-2002.

* *Comment vous pouvez définir le dynamo-rythme ?*

Monsieur Decroux enseignait le *dynamo-rythme* à travers des histoires. Un jour, il dit à ses élèves : « *On peut tout expliquer avec l'histoire que je vais vous raconter* ». C'était un homme passionné, tout ce qu'il entreprenait se faisait avec un fort enthousiasme et une énergie impressionnante. « *Voilà, leur dit-il, c'est une histoire d'eau* ». Vous avez une certaine quantité d'eau qui est retenue dans un espace illimité. Elle stagne et croupit attirant moustiques et autres insectes. Une odeur nauséabonde s'en dégage, une végétation aquatique éclôt et prolifère. Imaginons que cette même quantité d'eau coule dans un espace dont le fond et les côtés sont cimentés, un canal par exemple. L'eau canalisée et dirigée coule avec une grande énergie, elle vit.

Par cette image Etienne Decroux soulignait l'importance du principe de limite. « *Les limites sont fondamentales si on veut créer l'énergie. Plus fortes sont les limites plus grande est l'énergie.* »

La deuxième histoire est aussi une histoire d'eau. C'était l'anniversaire d'Etienne Decroux. A cette occasion Pinok et Matto organisèrent une fête, tous ses élèves y étaient invités. Au cours de la soirée un toast est porté en son honneur auquel il se fait un plaisir de répondre par un discours. C'était un moment solennel. Il s'adresse à ses élèves, exprimant ses convictions les plus profondes sur la vie. « *Pour que chacun devienne le capitaine de sa propre vie ! Le bateau est composé, entre autres, de deux pièces indispensables à la navigation : le moteur et la barre. Si le bateau a un moteur mais pas de gouvernail le barreur ne peut naviguer, son bateau tourne en rond et n'avance plus. S'il y a la barre et pas le moteur, le bateau ne va à nulle part.* » Le *moteur* c'est la qualité dynamique, le *dynamo-rythme*, l'énergie nécessaire à la marche du bateau, la *barre* c'est la technique qui canalise l'énergie pour atteindre la destination souhaitée. Cette technique, il l'a travaillée pendant 60 ans.

Une troisième histoire illustre le principe de *dynamo-rythme*. On était tous les deux, tous seuls dans sa cave en train de travailler *Le Menuisier* et *La Lessive*, deux pièces dramatiques créées par Etienne Decroux. J'étais las, épuisé de travailler autant à faire et à refaire chaque jour les mêmes mouvements. Etienne Decroux me regarde avec ses yeux tristes et me dit : « *Ah ! Thomas ! C'est triste le travail que nous sommes en train de faire, c'est très triste car nous sommes en train de faire de la plomberie, avec les tuyaux et le tournevis et tout ça. On est en train de construire tout un système de plomberie qu'on installe dans une maison, par exemple. C'est long, c'est un travail laborieux qui demande beaucoup de temps.* » Il a ressenti ma lassitude, alors il a terminé en disant : « *Mais tu sais, un de ses jours, plus tard dans la vie, tu auras de la vapeur d'eau chaude qui coulera dans ces tuyaux.* »

Il défendait toujours par cette image cette idée de limite et d'énergie.

Quand il montrait les choses, un simple geste de main, c'était toujours plein de cette énergie, de cette vibration, de cette vapeur chaude. Sur un simple geste il nous montrait les multiples variations qui rendaient ce mouvement si différent à chaque fois. (*Il démontre*), je peux faire ce geste sans beaucoup de résistance, mais je peux y ajouter un peu plus de résistance et en modifier encore l'intensité en fin de parcours. L'énergie change.

Il montrait toujours avec beaucoup de passion tous les degrés d'énergie existant dans un geste. Même avec les yeux on peut créer du *dynamo-rythme*. Par la variation de cette énergie on peut moduler l'intensité du regard.

** Comment a-t-il enseigné ces choses ? Comment avait-vous compris ces choses ?*

Etienne Decroux transmettait son enseignement par le verbe (les histoires), la voix (le chant, la parole chantée) et par le corps (le contact physique).

Le verbe : les histoires étaient la base de son enseignement général et plus particulièrement de l'enseignement du *dynamo-rythme*. Il en connaissait des milliers, chaque jour il en inventait des nouvelles.

La voix et le corps : il chantait les exercices qu'il enseignait. Il nous montrait la façon dont vibrait sa voix. On comprenait que le geste vibrait à partir du muscle, de trois centres de respiration musculaire, le biceps, la poitrine et les fesses. Decroux touchait les zones du corps sollicitées par les vibrations. Par exemple, il entourait la taille de l'élève et il poussait le buste dans la direction souhaitée et dans l'énergie désirée. L'élève comprenait non seulement le processus mais ressentait corporellement ce qu'il expliquait.

Ce mode d'enseignement était tout à fait déplacé dans le contexte social dans lequel vivait Etienne Decroux. Aucun professeur ne se serait permis de toucher le corps d'un élève ! Une distance de rigueur était à respecter entre eux. Mais Decroux estimait que c'était la meilleure façon de leur faire comprendre les processus qu'il explorait et expérimentait avec eux.

Cette forme d'enseignement me rappelait celle des maîtres balinais qui établissaient aussi un contact physique très étroit avec leurs élèves.

Etienne Decroux avait une grande honnêteté intellectuelle quand il affirmait n'avoir rien inventé. « *Moi je n'ai rien inventé, je suis un déménageur. J'observe la vie de la rue et je la déménage sur scène* ». Tout était sujet d'observation et d'exploration pour lui. Il puisait son inspiration dans les scènes de la vie quotidienne - par les nombreux métiers pratiqués dans sa jeunesse. Il avait été garçon boucher, il avait une connaissance réelle et approfondie de la vie.

Tous les autres domaines étaient une source d'observation inépuisable : l'art, le sport (il adorait regarder le sport, Georges Carpentier)...

Pétri de culture française il était également fasciné par les autres cultures et plus particulièrement les cultures asiatiques : l'Opéra de Pékin, les danses balinaises, le théâtre dansé sacré indien (kathakali). Il voyait le *dynamo-rythme* partout. Il répétait : « *je ne fais que déménager ce que je vois dans la vie* ». Il croyait en ce qu'il voyait, une foi digne de celle des premiers chrétiens, des grands mystiques. C'était très beau de le voir exprimer sa ferveur passionnée, sa foi inébranlable dans la vie et dans sa recherche. « *Je ne fais qu'y croire* », disait-il.

** Pouvez-vous parler des catégories du dynamo-rythme ?*

Etienne Decroux était français, il aimait beaucoup les catégories, il était cartésien à sa façon, précartésien. Il a tout classé en catégories. C'est lui qui a inventé toutes les catégories de *dynamo-rythme* dans le but de clarifier et d'organiser sa recherche. Il en modifiait constamment le contenu et l'ordonnancement, il en avait créé 1001 ! Il a commencé à en inventer un certain nombre et un jour il s'exclame : « *Merde, il y a ça encore, alors je vais réfléchir cette nuit et demain je tenterai d'y mettre un peu plus de clarté.* » Il était embarrassé avec cette organisation catégorielle. Selon moi, on ne pouvait

enfermer ce *dynamo-rythme* en classements. C'était comme si on voulait tenter d'attraper la lumière du jour et l'enfermer dans un bocal. Dès qu'on ferme le bocal c'est noir dedans ! Cependant Decroux a senti qu'il était absolument impossible de mener à bien cette entreprise consistant à tout organiser en catégories. C'était une vaine démarche. Alors il s'est adressé à ses élèves avec des métaphores. Il utilisait des images. « *Le soleil est dans votre dos, vous le ressentez juste là, puis entre les épaules. Un soleil qui brûle, qu'est-ce que ça fait sur la nuque ? Qu'est-ce-que ça fait sur le bras ?* » C'est une sorte de *dynamo-rythme* qui vient d'une image. Il existe des *dynamo-rythmes* qui se construisent à partir des métiers.

Quand on fait le contrepois il y a plusieurs sortes de *dynamo-rythme* : la préparation, le parcours et le repos.

Par contre les catégories sont plus aisément utilisables dans les gammes, pour la géométrie, pour le parcours, justement dans cette façon de désyllaber le corps.

Il racontait des histoires sur de *dynamo-rythme*. Voilà l'illustration d'un autre *dynamo-rythme*. Celle-ci était une histoire vraie. Quand Decroux était jeune, il était en séjour à Marseille. Un jour de promenade sur le port il voit un bateau à quai qui revenait d'Afrique du Nord. Sur ce bateau il y avait un « *pauvre éléphant* » qui allait être placé dans un jardin zoologique. Il était là attendant son transfert prochain. On lui avait placé sous le ventre des sangles en caoutchouc. Il y avait une chaîne attachée d'un côté à cette sangle et de l'autre à une grue. La grue commence à soulever l'éléphant, la chaîne se tend, il y a un moment de tension et d'immobilité. Voilà un exemple de *dynamo-rythme* : il n'y a pas de résistance, il y a une certaine vitesse sans résistance et puis la résistance commence à jouer. Tout d'abord une immobilité et puis l'énergie s'accumule dans la chaîne, laquelle soulève l'éléphant et le dépose sur le quai.

Les observations sur ces animaux par exemple ouvraient à la mise en forme de nouveaux *dynamo-rythmes*. Il a observé l'antenne d'escargot et il s'exclama : « *mais c'est merveilleux ça !* » Il n'a pas inventé le mouvement, il a importé sur scène un mouvement qui existait déjà dans la nature.

Etienne Decroux avait une pensée très structurée, il était un chercheur.

Et enfin, un dernier exemple pris dans la vie des hommes qui a donné naissance à un autre *dynamo-rythme* appelé *la naissance de la conscience* et que Decroux nomme *l'Arabe endormi*. Ce dernier a vu un arabe endormi contre un mur. Peu à peu le visage s'est relevé, les yeux se sont ouverts, ils sont devenus plus lucides, le visage et le cou ont retrouvé leur verticalité et l'une après l'autre toutes les parties du corps se sont redressées. Voilà qu'est-ce-que c'est ? C'est le *dynamo-rythme*.

1.6. Yves Marc – Entretien, Paris, 17-01-2002.

** Est-ce que vous pouvez me parler de la période pendant laquelle vous avez travaillé avec Decroux, et votre début professionnel ?*

J'ai travaillé avec Monsieur Decroux d'octobre 1972 à janvier 1976. Claire Heggen, qui elle-même a travaillé dès 1968 avec Thomas Leabhart, m'a rejoint à l'école de 1973 à 1976. Nous avons réalisé notre premier spectacle professionnel en 1975, qui d'ailleurs nous a valu de quitter l'école, parce que Monsieur Decroux avait appris qu'on avait fait ce spectacle. Donc il nous a invité à quitter l'école. Donc on a travaillé en duo, Claire et moi, de 1975 à 1983. Et depuis 1983 on a travaillé avec une équipe d'acteurs dont certains, qui étaient là pratiquement au départ en 1985, sont encore là aujourd'hui. Mais il y a eu aussi un renouvellement des acteurs. On a décidé de travailler sur l'idée d'une compagnie permanente. Je peux dire effectivement qu'on s'est appelé au départ *Claire Heggen et Yves Marc Mimes*. Et en 1977, quand on a joué dans un festival à Paris, le Festival du Marais, ils nous ont dit que ce que nous faisons n'était pas le mime, parce que le mime, c'était Marcel Marceau, et donc il fallait qu'on trouve un autre nom pour notre genre de spectacle. Nous avons trouvé comme nom de genre *Théâtre du Mouvement*, pas comme nom de compagnie, mais comme nom de genre. Et la presse a parlé du *Théâtre du Mouvement*, de Claire Heggen et Yves Marc, donc comme étant le nom de la compagnie. Et, finalement, on l'a gardé, on a gardé ce nom *Théâtre du Mouvement* ; et comme d'ailleurs beaucoup de compagnies n'ont pas voulu utiliser le mot *mime* en France, parce que c'était très compliqué de porter ce nom avec la présence de Marcel Marceau. Donc, elles se sont appelées *Théâtre Gestuel*, *Théâtre d'Images*, *Théâtre du Corps*, *Théâtre Visuel*, etc. Voilà l'origine du mot *Théâtre du Mouvement*.

** Qu'est-ce que veut dire, pour vous, dynamo-rythme ?*

Déjà, au sujet du nom *dynamo-rythme*, je ne sais pas si Monsieur Decroux, lui-même ou un de ses successeurs n'a pas plutôt appelé ça *dynamo-vitesse*, dans le sens où le mot rythme, en tout cas en français, renvoie plutôt à une organisation régulière du temps, donc avec des barres de mesure, une scansion du temps, une cadence même, qui est quelque chose que Decroux utilise relativement peu. Moi j'aurais envie de dire que Decroux a été plus fasciné par un rapport au temps et à la dynamique qui ne logeait pas dans les barres de mesure contrairement à la danse. Je pense que le mime corporel faisait toujours appel à l'idée d'un acteur, une utopie, un acteur corporel. Et pour moi, ce que j'en comprends, c'est que cet acteur corporel est toujours animé par une pensée.

Et très probablement on peut dire que la pensée humaine ne suit pas un rythme régulier. Il y a des vitesses ou des changements de vitesse ou des variations de vitesse qui sont liés à la pensée, comme l'accélération, la décélération. La pensée est plus liée à des modifications de la vitesse, qu'à des modifications de rythme. Même si on peut dire qu'une accélération est un changement de rythme progressif, je crois que l'idée de vitesse est plus juste.

Enfin, Decroux utilisait le terme *dynamo-rythme*, ça c'est clair, mais il y a des gens qui y ont réfléchi par la suite.

** Comment avez vous compris la notion de dynamo-rythme ?*

Ce qui fait la spécificité du travail du mime corporel, ce qu'Etienne Decroux a amené, c'est cette idée particulièrement riche de la *comédie du muscle*, c'est-à-dire la résistance, de mettre le drame à l'intérieur du muscle. Donc, ceci nous était donné par sa voix, par la vibration de sa voix. Donc, on a amené dans le muscle un certain nombre de résistances musculaires, la fameuse *comédie du muscle*. Aujourd'hui, on dirait mode tonique relâché, ou lâché, ou usuel, ou détendu. On était sur un mode tonique de conflit, qui renvoyait bien sûr au conflit dramatique, au conflit de l'acteur, au conflit psychologique de l'acteur. Donc, c'est la mise en muscle, la mise en corps de la psychologie du conflit. Puisque Decroux définissait le théâtre comme étant le lieu du drame, le lieu du conflit avec des pensées qui s'opposent, « *je veux mais je ne peux pas* », « *je ferais bien ça mais un tel ne veut pas* », donc ça crée des conflits. Donc, il disait : « *Le théâtre est plutôt l'art du conflit et pas la danse. La danse est plutôt l'art de l'harmonie.* »

Donc je pense que tous les *dynamo-rythmes* qu'il a pu générer sont liées à cette notion de *comédie du muscle*. Par exemple l'*antenne d'escargot*, il est clair que ça part sur le relâché, il y a une mise en jeu dynamique très forte, une mise en jeu tonique très forte de la résistance, et qui va aller vers la résonance. Cette *antenne d'escargot* est un *choc/résonance*. Ce qui se passe à l'intérieur de la tonicité du muscle est réel. Donc, il y a vraiment un *choc* très fort qui est spécifique, et qui est dramatique. Donc ce que j'aperçois de l'originalité de cette notion de *dynamo-rythme* de Monsieur Decroux, c'est cette notion du dramatique, du mouvement dramatique au sein du muscle.

Après, quand on rentre dans les différents *dynamo-rythmes* que ce soit le *fondu*, les différents natures de *chocs*, soit les *chocs légers*, les *chocs butoirs*, tous les jeux de *causalités*, de *résonances*, des *conséquences*, c'est lié beaucoup à ces modes toniques différents. Decroux travaille sur un spectre tonique - toujours j'emploie le mot tonique par rapport à la résistance musculaire - il joue sur un spectre tonique extrêmement large. Il disait d'ailleurs : « *La force remplace l'espace.* » Le mime dramatique est sur place, le mime corporel est sur place, par contre, il y a une palette de jeu dynamique très spécifique.

La notion de *dynamo-rythme* chez les successeurs de Decroux. Je voulais juste dire que le Théâtre du Mouvement a donné un nom parallèle à cette notion. C'était lié au fait que Decroux chantait les mouvements et qu'un beau jour quand on lui a expliqué ce qu'on essayait de faire dans le métier, il nous a dit : « *Ah je vois, vous faites du mime musical !* » Et moi je pensais : « *Quelle drôle de notion le mime musical !* ». Et, en fait, ça nous a amené à faire un travail de recherche et de conception. Par la suite nous avons travaillé avec un compositeur de musique contemporain, Georges Aperghis, on a compris alors qu'en fait la métaphore poétique de cette notion de *dynamo-rythme* pouvait être une notion de *musicalité de mouvement*, dans le sens où je peux la chanter. La métaphore est juste, à part ce qui concerne la hauteur des notes, bien qu'on puisse faire un parallélisme avec les hauteurs du mouvement dans le corps. Mais pratiquement tout ce qui est de l'ordre de la musicalité de la musique se retrouve dans la musicalité du mouvement. Que ce soit de l'ordre de la dynamique avec des *forte*, *crescendo*, *decrescendo*, ou des *lento*, *adagio*, *presto*, *prestissimo*, pour la vitesse. On peut utiliser ainsi toute la panoplie des expressions musicales. Ceci nous a amené à penser que ce monde de la musicalité du mouvement était une métaphore qui recouvrait à peu près la notion de *dynamo-rythme* de Decroux, et qui en même temps l'envoyait peut-être ailleurs. Donc, nous avons utilisé beaucoup la notion de musicalité du mouvement. Je n'ai pas vérifié jusqu'à quel point ça recouvrait le concept de *dynamo-rythme* de Decroux, mais c'est devenu un peu notre vocabulaire. On cite les *dynamos-rythmes* ou les *dynamo-vitesses* et en même temps on a ouvert cette notion, cette métaphore.

* *Est-ce que vous pouvez parler un peu des catégories du dynamo-rythme ?*

Les sortes de *dynamo-rythmes*...! Ça c'est toujours compliqué. Parce qu'il y a toujours le risque d'une vulgarisation un peu rapide, de rendre les choses didactiques. C'est-à-dire, il y a des *tocs* et après il y a les *lenteurs* et les *fondus* et puis alors, il y a les *antennes d'escargot* et après, il y a je ne sais quoi. Ces catégories-là, moi ça pourrait me gêner. Je pense qu'il y a une infinité de *dynamo-rythmes*, une infinité musicale. A côté de ça, c'est vrai que Decroux a donné parfois des noms très beaux, c'est vrai.

Si on prend par exemple l'ordre des *tocs*, il y en a une infinité, mais selon la pression qu'on y met (*il démontre*) on va avoir des *tocs légers* ou des *tocs lourds*, quand on met plus de pression et de volonté ; il y avait aussi des mouvements qu'il appelait *le retour en machine à imprimer*, c'était comme un *toc butoir* qui serait un *choc* final, un *choc* d'arrêt de mouvement.

Dans l'ordre des *fondus*, ça joue complètement, effectivement sur la densité du mouvement, il y a des mouvements de *voile*, il y a des mouvements qui ont un petit peu plus de pression, qui sont liés beaucoup aux éléments. On voit très bien que parfois il va faire appel à l'aquatique, comme par exemple dans le *coup de queue de l'hippocampe* et là on voit plus *l'eau* que *l'air*. Donc là il jouait beaucoup sur les dynamiques animales qui se réfèrent bien sûr aux différents éléments, que ce soit à l'eau, à la terre, à l'air, au feu. J'ai beaucoup parlé des éléments, ce n'était pas trop sa préoccupation principale. C'est vrai qu'on trouvait beaucoup plus cette notion du côté de Jacques Lecoq. Mais on peut dire que la référence dynamique était quand même liée à ça, jusqu'à aller à (*il démontre en chantant*) la vibration maximum avec un maximum de tonicité, je le montre avec les bras et la tête. On voit bien que parfois il y a une intensité très forte et un retour en relâché.

Il parlait souvent de *conséquence-barque*, c'était une manière de *choc/résonance* : quand on tape sur une barque, la barque ne saute pas, elle glisse sur l'eau. C'était une espèce de *choc/résonance* très particulière. Moi j'aimais beaucoup ces types de mouvement. Dans ceux qui m'avaient frappé aussi il y avait ce qu'il appelait la *conséquence de bave d'araignée*, par exemple si le bras part (*se soulève*) c'est comme s'il y avait une *bave d'araignée invisible* qui amenait l'inclinaison du buste.

Et puis il y avait les *systèmes de causalités*, les *systèmes de conséquences*, soit les *conséquences ficelles* ou les *conséquences bâtons*, qui fixaient des rapports de parties du corps à d'autres parties du corps, qui sont vraiment très riches. Ça définit complètement certains types de rapports intra corporels. En même temps je crois que Decroux avait la science de l'*immobilité*, et donc de l'*immobilité transportée*. Quand on définit un cristallisé, c'est une *immobilité transportée*. Et son intelligence était de dire justement que le corps n'est pas global, qu'il y a une partie du corps qui est immobile, et que l'autre est mobile. Ces rapports de points fixes et de points mobiles sont complètement liés à la pensée cubiste, à ce niveau là.

Quand on lit Paul Klee dans la *Pensée créatrice*, il dit : « *À partir d'un point on peut déterminer un deuxième point, à partir de deux points on peut définir la ligne et à partir de trois points on définit la surface* ». Decroux disait ça : « *À partir de l'immobilité on va définir le mouvement* ». Là aussi il y a des grandes différences avec la danse. Dans le mime le mouvement est toujours quelque chose entre deux immobilités, alors que la danse est toujours plutôt dans l'idée du flux continu. On peut dire ça même s'il y a des tendances différentes. Et que maintenant la danse est aussi de plus en plus théâtrale, donc elle s'arrête aussi.

Decroux citait Chaplin quand il disait : « *Le mime c'est l'immobilité* ». Le premier des

dynamo-rythmes je dirais c'est l'immobilité... plus ou moins tendue.

Quand on fixe un cristallisé, quand on prend le *marteau (il démontre)*, il y a ce transport d'immobilité, de rapport fixe, qui est plus ou moins tendu, plus ou moins léger, plus ou moins fort. Là il y a par contre un vrai risque, c'est-à-dire celui de tout faire en force. On l'a vu d'ailleurs chez certains de ses descendants, des gens qui ne savaient travailler qu'en force, avec des omoplastes très hautes. Comme par exemple, chose qui m'est apparue progressivement, presque tous les mouvements chez Decroux commençaient par une inspiration. Depuis je me suis beaucoup intéressé à la respiration. En conséquence, que ce passait-il ? On avait, avec l'inspiration, les épaules qui montaient. Et pratiquement tous les descendants de Decroux ont les trapèzes hauts. On s'est amusé par exemple à faire des départs d'inclinaison de buste en expiration. Decroux le faisait aussi. Je pense qu'il y a eu aussi parmi ses descendants beaucoup d'interprétations. Il suffit d'avoir travaillé pendant deux ou trois ans avec Decroux et qu'à ce moment là Decroux faisait des mouvements en commençant par des inspirations, et on disait que Decroux « *démarrait tous ses mouvements par une inspiration* ». Sauf que dans les deux ans qui suivaient, il démarrait toujours par une expiration ! Personne n'est capable de dire ce qu'a fait Decroux. Personne n'est capable d'avoir une vision globale de l'œuvre de Decroux à ce niveau-là.

* *Pouvez-vous me parler du dynamo-rythme dans votre façon d'enseigner et de créer ?*

Cette notion de musicalité nous est venue parce qu'il chantait ses cours, il chantait ses mouvements, ça voulait dire qu'il y avait un étroit rapport avec la respiration. C'est comme si son geste avait été *pré-vocal*, ce n'est pas moi qui le dis, c'est Michel Bernard, qui est un philosophe du corps bien connu. Il parlait même de *transvocalisation* au niveau du geste, dans le sens où la respiration est déjà là.

Cette chose était extraordinaire : il chantait les mots et donnait ainsi une double valeur à la respiration, émotionnelle et musicale. La respiration émotionnelle, c'est le lyrisme lié à l'inspiration, qui n'est pas le même pour l'expiration ; à coté de ça, il y a le côté musical de la respiration qui organise le mouvement d'ensemble.

Pour moi les *dynamo-rythmes* sont aussi liés à cette dimension musicale de la respiration, qui n'est pas uniquement organique. Chez Decroux, la respiration est toujours maîtrisée, n'est pas simplement organique : « *j'ai besoin de l'air, je prends l'air* », elle est toujours musicale et émotionnelle quelque part. Ça ce n'est pas lui qui le disait, c'est ce dont on s'est aperçu longtemps après. Aussi, pour parler un langage contemporain, cette respiration et cette tonicité musculaire renvoient à l'impression corporelle de l'acteur. Aujourd'hui, dans la danse, l'*état de corps* est lié à la forme, à la dynamique. En fait l'acteur est nourri de cette sensation corporelle de la précision musculaire. Pour moi, cette notion d'interprétation de l'expression est en prise directe avec celle de l'*état de corps* dans lequel le dynamisme, le *dynamo-rythme* joue un rôle fondamental. Cette impression corporelle est le berceau du jeu de l'acteur.

Mais on voyait bien que Decroux à ce niveau-là avait une conception particulière du théâtre, parce qu'il faisait beaucoup confiance à cette dimension de l'*état de corps*, sans le nommer ainsi. Il était plus focalisé là-dessus que sur une projection fictionnelle exprimant la mémoire sensorielle, la fiction poussée en avant et le corps qui va suivre. Ça c'était assez clair. Ce qui me fait plutôt dire qu'il était d'abord un grand maître du mouvement plutôt qu'un directeur d'acteur. Mais je sais que je suis un peu seul à le penser et je me suis fait beaucoup contredire par une certaine *église decroussienne*.

En tout cas pour moi il est évident que Decroux nous a transmis le *dynamo-rythme*, ce qu'on a appelé ensuite la *musicalité du mouvement* ; c'est certainement le domaine où

Decroux nous a le plus influencé. Il nous a vraiment développé ce goût, par rapport à l'*immobilité*, par rapport aux *immobilités transportées*, par rapport aux *causalités*, *causalités* de parties du corps à parties du corps, ou de corps à corps, là où, à la psychologie, dirais-je, se substituaient des jeux de rapport de corps à corps, liés à des *transports*, des *causalités bâton*, des *causalités ficelle*, des *causalités courant d'air*, des *causalités conséquence-barque*, etc.

Je me sens d'ailleurs dans cette descendance d'Etienne Decroux, très proche de cette dimension musicale, de cette dimension du *dynamo-rythme*. Je dis souvent à mes acteurs que je préfère leur faire chanter les choses, leur parler de *dynamo-rythme*, leur parler de relation, de *causalité dynamique*, de tonicité, de respiration, de qualité d'*immobilité* et des *états de corps* qu'ils induisent, plutôt que de leur donner des indications psychologiques.

Je ne suis pas quelqu'un de l'espace, je suis plutôt du monde de la musique, et par ailleurs amoureux de la musique : cela tient aussi au fait qu'on a travaillé pas mal avec des compositeurs contemporains. Et cette relation à la musique est en rapport avec cette pensée qui est pour moi fondamentale chez Decroux, qu'il y a une relation entre les *dynamo-rythmes*, la pensée et l'émotion.

Quand j'étais à son école, sa grande préoccupation était le *portrait de la pensée*. On faisait des improvisations sur la *pensée en triple dessin*. Une espèce de portrait, de métaphore, la pensée pure à travers les *triples dessins*. Les *triples dessins* sont une forme expressive, certes, mais qui était quand même très limitée. Donc tout ce qui donnait la qualité du jeu corporel c'était la dynamique. C'était le *dynamo-rythme*, les *hésitations*, les *accélération bloquées*, les *décélérations*, toute cette qualité dynamique qui parlait de la *mouvance intérieure* du personnage. C'est ça que je trouve le plus beau chez Decroux, sincèrement – les *dynamo-rythmes*, la musicalité, ce rapport à cette espèce de métaphore de la voix.

* *Est-ce que vous vous rappelez des aphorismes de Decroux par rapport au dynamo-rythme ?*

Sa grand-mère lui disait, en citant Jésus Christ : « *Nul ne sait quand le voleur viendra* ». Ça voulait dire que l'acteur devait entretenir un certain état d'innocence et recréer la surprise. Maintenant on dirait qu'il devait être dans état détendu-tonique, cette espèce d'état où l'acteur va pouvoir exploser. Il disait par exemple : « *On ne peut faire d'explosion qu'avec des muscles relâchés* », par exemple entre deux *chocs*, il fallait que le muscle se détende entre deux, par exemple (*il démontre*).

Il disait : « *Que ta main droite ignore ce que fait ta main gauche* », donc cela voulait dire les jeux des dissociations.

Je ne me rappelle pas qui avait dit : « *Le génie est une longue patience* » et lui avait écrit : « *La patience est un long génie* ».

« *Tout est permis dans l'art, pourvu qu'on le fasse exprès* ».

« *Préférer n'est pas exclure* ».

« *De l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace* ».

« *Qui cherche trouve, mais ne trouve pas toujours ce qu'il cherchait* ». (Claude Bernard)

« *Il faut souffrir pour être beau.* » Disait sa grand-mère.

Il y avait une chose qui était très belle. Il disait : « *Dieu vous guide, Dieu vous conduit* » Cela renvoie à une certaine qualité corporelle, une certaine qualité du *dynamo-rythme*, qui est de donner l'impression de faire un mouvement, sans qu'il y ait la volonté de l'acteur. C'est magnifique et moi, je travaille beaucoup là-dessus. J'aime beaucoup quand on donne

l'impression que le mouvement se fait, mais c'est comme s'il était déconnecté de la décision, de la volonté. Il y a quelque part une *dépsychologisation* du mouvement. Le mouvement arrive comme ça : (*il démontre*), un bras se lève, la tête va comme ça. C'est vraiment une certaine qualité de relaxation, une qualité de détente. Jusqu'à la marche, où dans une très belle marche, on n'a pas l'impression que la personne marche, mais qu'*elle est marchée*. Dieu la conduit, elle est comme traversée par la marche. Le fait qu'il évoquait Dieu était d'autant plus intéressant qu'il était athée.

1.7. Marise Flach – Entretien, Milan, 11-01-2002.

** Est-ce que vous pouvez parler du temps quand vous avez travaillé avec Etienne Decroux ?*

Je suis Marise Flash, j'ai travaillé avec Decroux depuis l'automne 1949 jusqu'en juillet 1954 et puis j'ai encore travaillé pour un spectacle en Norvège...

Quand je suis arrivée chez Decroux, il était en train de monter son spectacle *Les Petits Soldats*, et il avait besoin d'une fille. Moi, j'avais fait deux ans d'école dramatique et beaucoup d'improvisations et du mime avec Marcel Marceau. Il avait besoin d'une fille pour faire partie des *Petits Soldats*, qui devait partir en Israël le printemps suivant, c'est-à-dire en avril 1950. Nous avons fait cette tournée de deux mois en Israël et puis, quand il est revenu, il a dit : « *Les Petits Soldats ne sont pas prêts* ». On avait joué déjà pas mal, on avait retravaillé un an ce *Petits Soldats* jusqu'en avril 1951, où on a donné quatre représentations dans la Maison de la Culture Américaine. Après ça, la compagnie s'est un peu dé faite, parce qu'on aurait du faire un autre spectacle pendant l'été et en réalité, les choses ne se sont pas faites. Tous les gens qui avaient travaillé dans *Les Petits Soldats* pour plusieurs années n'ont plus pu résister : Alvin Epstein est parti en Amérique, deux autres sont partis chez Marcel Marceau. Decroux a du recommencer. J'étais avec lui encore l'année d'après, on était en Hollande, en Angleterre et puis il a été appelé au Piccolo Teatro de Milano durant l'été de 1953, pour venir enseigner à l'école du Piccolo Teatro. Et il a dit : « *J'amène Marise Flash avec moi comme assistante* ». Je suis arrivée en Italie à la fin de 1953. Il a enseigné avec moi comme assistante pendant toute l'année scolaire et l'année d'après il est reparti et il m'a laissé. Donc, moi n'ai jamais quitté Decroux, c'est lui qui m'a laissé ici. Puis on s'est retrouvés et on a fait encore un spectacle.

A l'école du Piccolo Teatro j'ai enseigné évidemment le mime, l'improvisation et l'éducation corporelle. Je suis devenue assistante pour le spectacle de Strehler et j'ai fait presque tous les spectacles de Strehler. Mon mari était un de mes élèves Angelo Corsi, on a créé quelques spectacles de mime et qu'on a joué à Milan et dans les environs de Milan et c'était, disons, entre 1957/1970. Après on a été à Rome pour enseigner à l'Académie Nationale d'Art Dramatique de Rome, d'abord lui et ensuite moi. Moi, je suis toujours revenue à Milan. Depuis six ou sept ans, je vis seulement à Milan et je n'enseigne plus à Rome.

** Est-ce que pouvez-vous parler du dynamo-rythme chez Etienne Decroux ?*

Decroux a analysé les différentes possibilités de rythme et il avait trois rythmes différents qui pouvaient se combiner entre eux.

Il y avait ce qu'il appelait en mon temps le *pas*, qui est le mouvement avec un rythme normal, réaliste. Ensuite il y avait le *toc*, c'est le mouvement probablement qui s'appelle la *saccade*, mais la saccade est un mouvement qui se répète, mais là c'était un *toc* et puis il avait le *fondue*.

Il y avait par exemple *toc/fondue*. Il y avait une chose qu'il appelait la *mousseline*. La mousseline c'était généralement des mouvements de bras dus à un *toc* de quelque autre part du corps. Par exemple une inclinaison de buste en *toc* pouvait faire partir les bras en *mousseline*. Pourquoi *mousseline* ? La mousseline est un tissu léger et il donnait comme exemple la danseuse dans une salle de bal d'il y a

50 ans. On avait des robes blanches et larges faites justement en mousseline, quand la valse tournait très serré, le corps faisait les tours très rapides et serrés, mais le vêtement fait lentement et amplifie et ralenti le mouvement. Il y avait aussi ce qu'il appelait le *toc*, qui pouvait être un *toc départ*, par exemple si on part avec la main et le bras. Je donne un *toc* et je continue par un *fondus* (*elle démontre*), ce que je fais avec le bras je peux le faire avec la jambe. Par exemple, il travaillait sur les mouvements de danse classique, mais revues par lui. Il y a un mouvement de danse classique qui s'appelle le *développer* et ceci est un mouvement de jambe : la cuisse se plie et puis la jambe vient dans le prolongement de la cuisse. Et lui, faisait toujours faire : *toc*, pour élever la cuisse et la jambe continuait en *fondus*. Il y avait aussi ce qu'il appelait l'*antenne d'escargot* : disons que l'escargot ne voit pas avant de toucher, donc l'*antenne d'escargot* voulait dire qu'involontairement je touche quelque chose et je repars en arrière. Il insistait beaucoup pour que ce ne soit pas *toc/toc*, mais que ce soit : j'y vais normalement et un *toc de retour*.

Il y avait une chose à mon avis très importante qui fait partie du dynamisme c'est l'*effondrement* : je suis sur une jambe, l'autre jambe est relâché, soudainement quelqu'un me donne un coup derrière le genou et je tombe, je descends quelques centimètres avec tout mon poids et puis je reprends, ça c'est un *effondrement*. L'*effondrement* lui servait pour repartir, donc on peut très bien le faire quand on saute : on plie les jambes, on prend sur l'élan et on saute. Là c'était beaucoup plus brutal parce qu'on ne prend pas d'élan, je tombe et je pars. J'utilise le poids de mon corps qui tombe pour repartir. Et ça s'appelait le *départ brusque*, on pouvait faire le *départ brusque* en avant, en arrière, à droite et à gauche. Il ne s'agit pas d'un grand saut, il s'agit de quelque chose de très brusque : par exemple quand il y a quelqu'un qui part devant vous et vous devriez l'attraper, vous faites un effondrement pour courir plus vite, c'est-à-dire, il faut ralentir un peu pour gagner de la rapidité tout de suite.

Il y a aussi la *remorque*, c'est souvent entre corps et bras. Par exemple je tourne mon buste et le bras arrive en retard. Ce n'est pas obligatoire qu'il y ait un *toc*, ça peut être lent, comme ça peut être au contraire très rapide, le rythme dépend de ce qu'on veut faire.

** Comment travaillez-vous la technique du mime corporel par rapport au dynamisme ?*

Travailler la technique de Decroux... Je toujours fais un échauffement, que Decroux ne faisait pas, c'est-à-dire je commence par un stretching, un étirement, travail de relaxation sur la colonne vertébrale, des abdominaux, tout ce qu'il faut pour se réchauffer. Et puis après ça je travaille la technique de Decroux.

Decroux a fait ce travail sur le rythme, il a fait la même chose avec le corps humain et les directions. Donc il a trouvé qu'il y avait des dessins simples qui sont les *inclinaisons*, les *rotations* et les *translations*. On travaille sur les dessins simples en *serpent* : je pars de la tête et je vais jusqu'au pied, en faisant travailler toute la colonne vertébrale progressivement. Je peux le faire sur le côté, je peux le faire en avant ou en arrière.

Et puis il y a le *décomposé* : le corps humain en *blocs*, le premier *bloc* c'est la tête, et puis si on ajoute le cou ça devient le *marteau*, si on ajoute la poitrine ça devient le *buste*, si on ajoute la ceinture ça devient le *torse*, si on ajoute le bassin ça devient le *tronc*, si on met les cuisses et l'articulation est seulement aux genoux et aux pieds, ça devient la *demi Eiffel*, parce que la *tour Eiffel* est le corps entier bloqué en

ouverture. C'est une inclinaison du corps à droite ou à gauche ou arrière ou avant. On peut aussi faire des *rotations* en *Tour Eiffel*. Il appelait d'ailleurs aussi *tour Eiffel* cette position (*première position de la danse classique*), la *charnière* est seulement aux chevilles. Puis il y avait la *bascule* qui est une jambe qui sert de support et le tronc et l'autre jambe qui sont alignés. Il y avait aussi ce qu'il appelait le *chevalier de carton*.

Il a recomposé, par exemple : je fais seulement de *rotation* et je fais seulement des *inclinaisons* en avant, en arrière, à droite et à gauche. Je peux mélanger une rotation avec une inclinaison sur le côté et une inclinaison en avant et je continue avec tout mon tronc. La même chose, je peux faire autre *rotation*, *inclinaison* sur le côté et *inclinaison* en arrière et je continue avec tout mon tronc. Et ça devient pour lui le *triple dessin*. Moi j'arrêtais là avec lui, mais... Je sais qu'il avait aussi travaillé sur le *quadruple dessin*, qui comprenait en plus une translation.

Une chose qui peut être intéressante sur le dynamisme c'est la *marche sans accent statique*, une marche un peu ralentie où on doit avoir absolument aucun arrêt du tronc et même pas d'hésitation. C'est une chose continue, qui est un peu une *marche de Gandhi*, c'est-à-dire sans brutalité : « *je réussis à vaincre tout, parce qu'il n'y a pas de possibilité de m'arrêter*, » parce que je n'ai pas d'arrêt, c'est symbolique, évidemment.

Decroux était un acteur, il a toujours justifié tout son travail, par le fait qu'il était un acteur. Il disait que le mime est le frère de l'acteur parlant, parce que les pensées sont les mêmes. Le danseur a une autre façon de penser, il est lié deux fois sur dix à un rythme extérieur à lui, qui est le rythme de la musique. L'acteur et le mime ont un rythme intérieur qui dépend de la situation dans laquelle ils se trouvent. Decroux part d'un paradoxe, il disait : *Le mime est l'immobilité* ou alors le mime est l'*hésitation*. Il préparait les mimes pour les faire parler un jour. Et d'ailleurs quand moi j'étais chez Decroux, j'ai parlé.

* *Comment enseignez-vous la technique du mime corporel para rapport au dynamo-rythme ?*

Comme l'esprit est le même, tu pars de la technique, qu'on apprend, c'est-à-dire les exercices de relaxation, les exercices de barre classique, évidemment pas avec une grande ouverture, mais une ouverture moyenne qui faisait partie d'ailleurs de la technique de Decroux. Chacun crée à partir les choses qu'il a apprises auparavant. Decroux avait fait de la danse classique chez Copeau, donc il a réutilisé ce qu'il a appris dans la danse classique en le transformant un petit peu. Il disait que l'ouverture classique, qui était une ouverture du danseur ou comédien envers le *puissant*, c'est-à-dire envers le roi, devenait dans un période de liberté une ouverture vers l'autre, n'importe quel autre, le roi peut être, mais aussi vers toi ou vers la personne qui se trouve là. Donc l'ouverture pour lui était très importante. J'ai fait ça et puis j'ai fait toujours une partie d'improvisation. Donc l'improvisation : tu donnes un thème qui peut être quelqu'un attend, qui peut être *avoir trop chaud*, qui peut être *je suis un arbre*, comme ça peut être *je suis la mer*, *je suis un animal* - je travaille pas mal sur le chat et le chien comme mouvement. Et puis les choses un peu plus compliquées : « *s'il y a quelqu'un qui tombe devant toi, qu'est ce que tu fais pour le relever?* »

Il n'y a pas de technique sans quelque chose qui te fait repartir de toi même, pour la retrouver. Parce que la technique du mime sert à rien, si on ne pense pas. Il faut toujours penser. Penser, inventer, imaginer, et puis alors ce qui sont plus doués

réussissent à avoir des rythmes qui te surprennent, et ce qui peut porter facilement vers le comique. Il y a ceux qui sont plus doux ou romantiques, qui font des choses un peu ralenties, qui peuvent être très belles, mais qui surprennent déjà moins, parce que la surprise est due à quelque chose qui à un certain moment doit continuer comme ça, et non ça, c'est passé autrement. Je ne sais pas si je me suis bien expliquée.

Tu pouvais en avoir un, deux ou trois qui s'ils avaient pourraient devenir des mimes, parce qu'ils avaient le goût de ça. Dans la génération qui travaille maintenant il y a un, peut-être. Mais celle dans celle d'avant il y en avait trois. Trois garçons qui étaient très portés pour le mime. Et puis ils font les acteurs ou ils font le mime. L'école de théâtre normalement doit former des acteurs, mais parfois par hasard il y a quelqu'un qui veut ou trouve une occasion qui le porte vers le mime ou vers le chant, parce qu'on chante aussi. Il fait l'acteur ou le chanteur ou il fait le mime. De l'autre côté, le mime aujourd'hui comme métier, on ne le trouve pas tellement. On trouve le mime *bon marché*, le mime de spectacle pour enfants. C'est un proluxe, ça s'est fini.

* *Comment travaillait Decroux le dynamo-rythme dans ses créations ?*

Le grand mime comme Decroux réussissait à le faire, il faut une tête comme celle de Decroux pour cela. Il réussissait à créer des situations symboliques, ce n'était jamais réaliste ce qu'il faisait - tu a pu le voir sur *La Lessive (La Lavandière)*, ce n'est pas réaliste. Je ne sais pas si tu la comprends ? Parce que ce n'est pas quelque chose qu'on comprenne, spécialement il y a un moment quand la fille fait comme ça... (*elle démontre*) et c'est le savon et puis elle le ramène, elle fait presque exactement la même chose pour le porter. Donc c'est tout travaillé, très décomposé. Par exemple, pourquoi elle (*la lavandière*) fait ça et fait ça avec le savon ? (*elle démontre*) Parce que s'elle faisait comme ça, le savon glisse. Mais il y a toujours une base réelle sur laquelle l'artiste ou l'inventeur met des mouvements... Par exemple si je prends la corbeille avec les tissus qui ont été lavés et je l'amène là (*elle démontre*). Déjà là le contrepoids existe, parce que j'ai le poids de la corbeille qui est balancé par ça (*le corps en diagonal opposée*), c'est une *tour Eiffel*, et puis il y a la décomposition, je vais chercher (*elle démontre*), je prends, je vais passer, je descends et je fais tomber le tissu dans l'eau *tac* et *tac, tac*, il y a le rebond, c'est l'eau qui est montée. Évidemment tu le regardes mais tu ne comprends pas, mais tout a une explication.

Avec *Petits Soldats* il (Decroux) voulait démontrer que le mime était capable comme le théâtre de parole, de créer des numéros de tous les genres, c'est-à-dire que tu pouvais faire du mime grotesque, du mime comique, du mime poétique, du mime dramatique, du mime tragique et du mime lyrique. Et il l'a à peu près fait avec *Petits Soldats*. A ce moment là, il a mis trois ans à le faire, et c'est pour ça qu'il a été joué quatre fois, complet, jamais avant, jamais après. Il n'y avait plus personne après pour le faire. Quand je suis arrivée, la première répétition que j'ai vue c'était la guerre, il y avait des choses variées, ils avaient commencé par une suite de marches. La marche de cinq soldats, d'abord sur le fond en ligne et puis, tout d'un coup ils se retrouvaient en triangle et puis, tout d'un coup c'était en diagonale et puis, tout d'un coup c'était tous de dos. Ils avaient des chaussures avec le fer de claquet pour donner des rythmes différents, c'est la seule fois, je crois qu'il a utilisé les claquettes pour ses marches, qui étaient d'une poésie extraordinaire. Ça c'était vraiment de la poésie.

(*Marise Flash devant la photo de Decroux au Piccolo Teatro de Milano*), c'est une photo qui a été faite ici, en Italie, quand on est arrivé. C'est une photo faite à l'occasion d'une conférence, il donnait des conférences et il voulait démontrer, donc en dessous lui avait un short, il était le torse nu et il mettait une espèce de robe de chambre par dessus. Il y a son symbole, la plume, tu sais peut-être qu'il écrivait avec une plume qu'il trempait dans l'encre de Chine noire, il écrivait sur un papier très blanc, avec une plume, pas un stylo, une plume qu'on trempe dans l'encre de Chine noire : « *noir sur blanc, parce que si on écrit bien, on se souvient bien* ». Voilà.

1.8. Deidre SKLAR – Interview, Irvine (Californie), 11-06-2002.

* *What is dynamo/rhythm?*

Dynamo/rhythm is essentially the way energy is transformed in movement. Decroux was working with the qualities of time, rhythm, and muscular tension, and teaching people how to see this combination. He understood that the expressivity of movement exists in the dynamic factors as opposed to merely in the shapes of movement.

So the singing, the vocal mime that he did, was a kind of choreography of *dynamo/rhythm*: to feel and hear the way time, tension, and intensity work and to imitate it in movement. The *dynamo/rhythm* exercise that I remember most clearly was the "antennae of a snail." Rotating the head on the neck, you start with a kind of sustained flow; then, toward the right or left extreme, you come up against a resistance which creates a muscular tension in the neck; it then releases into another sustained flow in the other direction, continuing back and forth this way. Decroux worked minutely and specifically with where energy is held in a tension, how the tension releases into another movement and dynamic. I also remember the idea of the *secousse* and *fondue* -- I wrote about this somewhere and Alvin Epstein also wrote about it, first. Decroux used to talk about the fish, the way it glides, and then jumps, glides, jumps, and glides. Even in the subtleties of that kind of gliding, "fondue," you can feel that you are the conductor of your own body in terms of how quickly or slowly you let out the amount of tension in the melting. The other image I remember is the bow of the violin; he used to talk about that as another *dynamo/rhythm*. There was also a rhythm exercise (as opposed to a *dynamo/rhythm* exercise), where we used to do walking and changing rhythms, like a locomotive, a train. You start walking and you are supposed to feel what the natural or logical build up and let go of the acceleration and deceleration is, just constantly walking around and around, just getting a feel for those changes.

* *Is dynamo-rhythm specific to the work of Etienne Decroux?*

Dynamo/rhythm is not a specific thing; it's a multitude, and an idea. It's an idea of vitality organized in movement, in time and intensity. I have no idea if he invented *dynamo/rhythm* because I don't know whether it was something that was first studied or worked on by other people at the Vieux-Colombier or at the Atelier. I don't know if they were working on that kind of dynamic. And I don't know about his work with Barrault, whether they did research on *dynamo/rhythm*. Certainly Laban also understood the efforts of time and weight, flow and tension; his researches were about the same territory, but before Decroux. I think *dynamo/rhythm* is a magnificent idea, especially how Decroux's understanding of it appears in his singing, the singing of *dynamo/rhythm*. It's the singing of a combination of time and amount of muscular tension, and the transitions between moments, how you get from an attack, a *secousse*, a jump, or how strong the attack is. And in what manner, in what rhythm, do you release this, and at what point is it appropriate to move into another mode. He taught students how to feel these things. We learned how to sing in our own bodies, sing those changes. It seems magnificent to me that somebody could present and teach an awareness of that dimension of movement. I don't think other systems, such as ballet, have that clear an understanding of those dynamic factors. People say that the keyboard of Decroux is the important thing, but I don't see that the keyboard is as exciting as the *dynamo/rhythm*.

* *What did you do with the Decroux work after you left Decroux?*

Well, when I first got back to the States, I was working with the Open Theater, and with Mark Epstein. Then I went to New Mexico and started training actors in Decroux technique and had my own company for about seven years. And then I left it. I left off performing, directing, and acting, and went to study dance anthropology instead, how other cultures perform their beliefs. I did a masters degree at UCLA and then a doctorate at NYU in performance studies, and I ended up doing my research about a religious festival in New Mexico. In the meantime, I had studied with Marcia Siegel, the dance critic, who had studied Laban, and, for me, she was the second piece in becoming aware of the dynamics of movement. In a sense, she taught me that what I had learned at Decroux's was translatable into words. If Decroux taught me to see, and to translate seeing into doing, and listening into doing, then Siegel, the writer, taught me how to describe it.

For my fieldwork in New Mexico, I ended up with the hypothesis that the experience of belief, of religious belief, could be understood through people's bodily experiences. And that forced me to even more carefully scrutinize people's ways of moving. I saw that in the Western academy, nobody was paying attention to movement, and especially to the energy of movement as a way of knowing, as a carrier of cultural meaning, so I had to develop theory about that, which I continue to do. Now I teach students how to see these kinds of qualities of movements, because that is where the life energy of any movement performance is. And though dancers can feel it, it is something else to be able to discern what is going on, to be able to say this effect is about rhythm, this one is about contrast in degrees of tension, etc. So, the process is to see *dynamo/rhythm* and then ask what cultural meanings are embedded in the differences between what different people do.

1.9. Corinne SOUM – Entretien, Londres, 17-11-2001.

* *Qu'est que le dynamo-rythme ?*

Le sujet du *dynamo-rythme* c'est un très, très grand sujet. Et, à mon avis, il n'y a pas d'autre technique, je ne crois pas, qui parle de *dynamo-rythme*.

Dans les autres pratiques corporelles théâtrales, on va parler de dynamisme et de rythme, mais je crois, si je ne me trompe pas, je crois que le terme lui-même déjà *dynamo-rythme* c'est un terme decrousien.

Donc, à partir du moment où il y a quelqu'un qu'invente un mot, c'est qu'il a inventé quelque chose ou alors c'est un fou.

Déjà je trouve qu'il faudrait définir *dynamo-rythme*. Il y a donc, les deux choses dynamisme et puis rythme qui est une indication dans le temps.

La meilleure définition, pour moi du *dynamo-rythme* chez Etienne Decroux : le *dynamo-rythme* est une indication sur l'intensité musculaire, bien plus qu'une indication de découpage de temps.

Ça vient d'où ? Ça vient de deux choses : ça vient de l'observation du comportement humain et l'observation de la nature, et puis ça vient, c'est directement influencé par son passé d'acteur parlant. Parce qu'on peut dire que le *dynamo-rythme* c'est le *phrasé*. Le *dynamo-rythme*, c'est la manière.

Donc à la limite, on ne peut pas dissocier le mime corporel du *dynamo-rythme*. On peut le dissocier s'il s'agit d'attitude... Mais à partir du moment où il y a une écriture dramatique de mouvement, il va y avoir un *phrasé*, il va y avoir un début, une fin, une pause, des interruptions et donc, un *dynamo-rythme*. Ça c'est la notion générale.

Maintenant, pour être bien pointu, Etienne Decroux avait l'habitude de définir les catégories de *dynamo-rythme*, ce qu'il appelle : *toc butoir* ; *toc moteur* ; *antenne d'escargot* ; *punctuation* ; *fondue* ; *vibration* ; *toc global, sans accent statique, ressort spiroïde*.

Je vais montrer quelque chose de très simple avec le bras et la main. On va prendre un mouvement normalement assez ordinaire, pour ne pas avoir pas de confusion, justement entre une sophistication de la forme et le *phrasé*, on va prendre ce mouvement-là (*elle montre un geste du bras*). Je peux le faire sans texture musculaire particulière ; je peux aussi ponctuer le début et aller à une fin très douce ; ou je peux ponctuer la fin ; ou je peux ponctuer deux débuts et pas la fin ; je peux aussi me retirer à partir de la fin ; je peux le faire le plus vite possible et je peux le faire en vibration. Voilà les catégories de *dynamo-rythme* de Decroux.

* *Comment Decroux enseignait le dynamo-rythme ?*

Le sujet du *dynamo-rythme* chez Decroux, il est très vaste, parce qu'il est métaphorique, il est poétique, mais il est aussi emprunté à la nature, au comportement social, au métier, donc ça c'est un... le terme du vocabulaire dans le mime corporel c'est un sujet aussi.

Maintenant, les images employées par Monsieur Decroux pour enseigner le *dynamo-rythme*, il y a deux sources : il y a l'explication philosophique par exemple ou poétique d'une figure et puis après, il y a le terme technique spécifique. Donc par exemple, si on prend l'*antenne d'escargot* qui consiste à se retirer en face d'un obstacle, face à une chose. Ce terme-là je dirais, est un terme typiquement decrousien, parce que dans une appellation il comprend une évocation de la nature, d'un animal : l'escargot qui sort ses

antennes et qui se retire.

Monsieur Decroux disait : « *Il fait l'antenne d'escargot* – et donc une explication qui dépasse la simple explication musculaire – *parce qu'il trouve que le monde est trop laid, donc il rentre dans sa coquille* ». Il y a une indication globale, par exemple si on disait à quelqu'un, même à quelqu'un qui ne connaît pas la technique d'Etienne Decroux : « *Pense que tu es un escargot, que tu vas à la rencontre du monde et que tu te retire du monde.* » Il y a immédiatement la compréhension musculaire. Et, il y a la compréhension spatiale. Cela est par exemple un terme parfaitement decrousien.

Les images chez Monsieur Decroux étaient multiples, cela dépendait s'il s'agissait d'une pièce ou d'une figure ou d'un exercice.

Par exemple, il y a un exercice pour la vibration qui consiste-en : élever les bras doucement, faire une vibration au milieu et puis redescendre doucement. On fait, par exemple, la vibration au moment où c'est le plus difficile de la faire, c'est-à-dire quand elle est contre la gravité terrestre, quand elle est en haut.

Alors, cet exercice-là avait plusieurs manières de l'écrire du point de vue vocabulaire, il y avait : *fondu/vibration/fondu* ou alors il y avait : *c'est un homme ou une femme qui veut se débarrasser d'une image*. Donc, au moment de se débarrasser on fait la vibration. Donc c'était toujours en fait une alternance de termes techniques et d'évocations poétiques ou de situations.

* *Qu'est-ce que vous avez gardé de l'enseignement de Decroux par rapport au dynamo-rythme ? Comment vous enseignez le dynamo-rythme ?*

Pour moi avec Steven, ce que nous gardons d'Etienne Decroux c'est tout ce que nous savons, en fait. Parce que d'abord on a étudié assez longtemps avec lui, ensuite on a été ses assistants et quand on était assistants on a eu la grande chance de travailler sur le répertoire, des pièces qui existaient déjà, comme *La Lavandière*, par exemple, et *Le Menuisier*. Et puis des créations. Donc c'est une empreinte très forte. Donc, ça m'est assez difficile de dire : Qu'est ce qui me reste de Decroux ? Parce qu'il me reste absolument tout de cet apprentissage. En plus, quand on est parti de chez Monsieur Decroux, on n'a pas eu de rupture. Parce qu'il y a beaucoup de mes collègues qui ont quitté Monsieur Decroux et qui ont rejeté le système et qui sont allés explorer d'autres techniques et d'autres pratiques. Mais pas nous en fait, on est parti de chez lui et les choses ont continué de façon très naturelle, c'est-à-dire que les exercices, les figures, les pièces, on a continué à s'entraîner et on les a enseignées. Donc forcément avec l'enseignement les choses grandissent et les choses s'explorent.

J'ai une petite peur du terme *inventer* ou *développer*, parce que c'est un peu trop tôt pour dire : est-ce que Steven et Corinne ont inventé quelque chose ? Je pense qu'on a simplement continué. Et, en continuant et surtout comme on a continué avec une compagnie ou avec des élèves, et on a vraiment beaucoup d'élèves, les choses prennent de plus en plus d'importance.

Par exemple *La Lavandière*, cette pièce que moi j'avais apprise avec Steven, ensuite que j'ai retravaillé avec Monsieur Decroux. Si je ne l'avais pas enseignée, si j'avais simplement continué à la pratiquer ou à l'interpréter en tant que solo, je ne pense pas qu'aujourd'hui elle aurait le niveau qu'elle a. C'est parce que je l'ai enseignée à plein, plein, plein d'élèves et que je l'ai vue sur d'autres corps, avec des gens d'autres cultures, des gens qui n'avaient pas connu Monsieur Decroux, que finalement cette pièce maintenant, elle est montrable dans un point de vue public (*de spectacle*).

La question est : Qu'est ce qui ne me reste pas de Monsieur Decroux ? Plutôt que qu'est

ce qui me reste de Monsieur Decroux ?

Les choses, peut être qu'on a abandonné de Monsieur Decroux c'est : Il avait une manière très spécifique d'enseigner, c'est-à-dire qu'il enseignait ce que lui passait par la tête, au moment où ça lui plaisait. Et à l'intérieur de ça, comme c'était quelqu'un qui avait une structure énorme et une logique et un goût pour l'étude, on n'avait pas l'impression qu'il improvisait n'importe quoi. Mais c'est quand même quelqu'un qui enseignait comme si les gens allaient rester 25 ans avec lui.

Et ça c'est quelque chose qu'un petit peu, avec Steven, on a changé, parce qu'on s'est aperçu qu'avec la pression de la société etc., les gens aiment bien des programmes, des structures. Donc, peut être que nos cours sont un peu plus structurés dans le temps, que ceux d'Etienne Decroux. Mais et encore je ne suis restée que simplement six ans avec Monsieur Decroux. Je ne peux pas vraiment dire, mais par exemple, dans ce que j'enseigne je me dis toujours, bon voilà, il faut que les gens au bout de trois ans, ils aient exploré, disons au moins, une dizaine de pièces d'Etienne Decroux.

Quand les gens étaient avec Monsieur Decroux, s'il avait envie de faire la même pièce pendant cinq ans, et bien, c'était la même pièce pendant cinq ans !

Maintenant sur la question du *dynamo-rythme*, ça c'est vraiment une question qui est très difficile à répondre, parce que je ne vois pas comment faire du mime corporel, sans ce *phrasé dynamo-rythme*, c'est-à-dire sans cette découpe de mouvements, s'il n'y a pas de découpage de mouvement selon l'intensité musculaire, il n'y a pas de mime corporel, pour moi.

Notre travail c'est une confirmation de ce qu'on a appris. Alors, maintenant le fait que nous n'avons rien rejeté, ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas un style qui se développe petit à petit, selon la personnalité, selon les gens qui travaillent avec nous. Mais, pour ça il faudrait observer le spectacle qu'on a fait, et puis observer sur des archives. Par exemple quand on prend le spectacle qu'on a fait de notre reconstruction du répertoire. Si on prend le film d'archives de Monsieur Decroux en train de faire la *Méditation* et si on regarde Steven en train de faire la *Méditation*, il me semble qu'il y a une découpe, un muscle, une force qui est encore plus net que chez Monsieur Decroux.

Mais le film d'archive qui existe de Monsieur Decroux sur la *Méditation*, il avait 60 ans. Et, quand Steven a fait la *Méditation* il avait 40 ans. Donc, c'est très difficile de dire : bon, ça par exemple Steven Wasson a fait plus de *vibration* que Monsieur Decroux, ou que Steven Wasson a fait plus de *tocs* que Monsieur Decroux. Non, il a simplement continué.

Comme vous dites, il a absorbé et le fait qu'il le fasse, tant de fois, fait que ça existe aujourd'hui.

* *Comment travaillez vous le dynamo-rythme dans votre propre création ?*

Là, le *dynamo-rythme* dans la création, il me semble y avoir plusieurs questions à la fois. Je ne pense pas qu'on commence par la forme, je pense qu'on commence par le *dynamo-rythme*. Mais alors, il y a plusieurs stades.

Je me souviens quand j'ai travaillé *La Lavandière* avec Monsieur Decroux et quand il y avait, par exemple, le moment où on prend le savon, le moment où on attrape le savon, comme ça (*elle démontre*), sur le côté. Au départ je ne comprenais pas ce que c'était en fait. Comme Monsieur Decroux n'était pas quelqu'un à qui on pouvait poser des questions, je ne voyais pas. Ce que je voyais c'était : je voyais quelque chose qui commençait et qui ponctuait. C'est ça qui m'avait frappé. Je voyais quelque chose d'assez léger avec le bras. *Hop!* Un *toc* avec la jambe et puis je voyais un arrêt. Je ne voyais pas la forme du savon. Petit à petit à force de regarder cette *ponctuation* sur le côté, petit à petit je me suis

aperçue. Ah ! Oui ! Il prend un savon. Mais je ne l'ai pas vu tout de suite, en fait. Même chose quand on nettoie la bassine devant. Pareil, au début j'avais du mal de l'avoir cette bassine, etc. Ce que je voyais c'est *fluidité* et puis *vibration*. Je n'ai pas vu, je n'ai pas compris que le pouce était à l'extérieur. Je ne voyais pas, j'étais aveugle, peut être. Je ne sentais que le *dynamo-rythme*, c'est le même exemple et petit à petit, c'était comme si le *dynamo-rythme* m'avait fait comprendre la forme. Petit à petit je me suis dit : « *mais oui, tu te penches sur le bassin et là tu nettoies avec l'intérieur des pouces* ».

Donc, effectivement ça il faut que ce soit léger, parce que ce n'est pas le travail encore et ça il faut que ce soit dynamique en vibration parce que tu t'appuies contre...

Donc ça c'est personnel, peut être. Peut être qu'il y a des gens qui sont plus frappés par la forme d'abord. Moi j'ai toujours été frappé par le *dynamo-rythme*.

Et, par exemple au point de vue création, c'est pareil. Je suis en train de créer une pièce, une pièce qui pour moi c'est une espèce de *Cendrillon moderne*, c'est-à-dire de quelqu'un qui est tout le temps en train de nettoyer.

Souvent ça se passe comme ça dans la création, pour moi : je me mets dans une position par exemple (*elle démontre*), cette *Cendrillon* je la voyais comme ça, et puis après naissent des impulsions. Si je me mets comme ça et que je fais ça, je ne vais pas d'abord me dire : « *Tiens ! Je suis en train de ramasser quelque chose.* » Ou bien : « *Tiens ! Je me réveille.* » Non, je veux sentir quelque chose qui donne envie de faire : une *ponctuation* au départ et par exemple quelque chose *léger* à la fin. Et en répétant ce *dynamo-rythme* ces choses qui viennent en fait une espèce de mémoire inconsciente, petit à petit je vais me dire : « *Oui bien ! Voilà ! Ça c'est la tristesse ou ça elle nettoie quelque chose contre sa jambe.* » Alors après la forme va me redonner une indication de *dynamo-rythme*. Après je vais me dire par exemple ce geste là, qu'est ce que tu veux faire ? Tu veux dégager une poussière ? Tu veux frotter ? Tu veux passer simplement ton doigt légèrement contre quelque chose ? Après la forme va me renvoyer le *dynamo-rythme*. Et comme ça (*geste circulaire*) et après c'est un dialogue constant entre la forme et le *dynamo-rythme*. Mais je ne peux pas dire qu'il y a une séparation entre : d'abord on fait les choses d'un point de vue mécanique et après on les fait d'un point de vue du *dynamo-rythme*, ce n'est pas possible, je crois.

A part, si on décompose un geste pour un élève, et qu'à ce moment là on fait tout en fondu... L'autre jour j'ai fait la figure du pinceau. Bon, on cherche le pinceau, on revient, on cherche un peu plus, on revient et après on utilise ce qu'on appelle le *catch à l'envers*. C'est-à-dire qu'on utilise l'adaptation du corps ou du bras (le bras creuse le corps) pour attraper quelque chose ou pour faire autre chose. C'est vrai que c'est un mouvement difficile, parce qu'il faut faire un compensé du buste, du bassin pour tourner. Donc certains élèves ne comprennent pas. A ce moment là qu'est ce que je fais ? J'ai aplati le *dynamo-rythme*, mais je ne peux pas dire que je n'ai pas utilisé le *dynamo-rythme*, c'est-à-dire j'ai essayé de le faire le plus doucement possible. Mais c'est quand même un *dynamo-rythme*. Donc, c'est très difficile de dire, rien n'existe sans *dynamo-rythme*, en fait. Oui, mais c'est seulement un exemple. Effectivement à un moment donné, pour la clarté de la forme, on peut dire : pas d'impulsion, pas d'arrêt, pas de début, pas de fin. Et puis, à ce moment là, on voit la forme qui se déploie devant vous comme des mots, dans une phrase sans intention. Mais, sans intention, c'est quand même une intention, donc c'est compliqué !

* *Pouvez vous parler de la codification et la création dans le mime corporel ?*

Je ne suis pas d'accord avec le terme *codifié*. Je sais que c'est un terme qu'emploient beaucoup de mes collègues à propos du mime corporel et j'ai un petit peu réfléchi, je ne suis pas d'accord avec ce terme-là. Parce que ce qu'on appelle un mouvement codifié,

c'est un mouvement qui a la même signification quel que soit le contexte. Par exemple un mouvement codifié c'est un mouvement de prière, de respect, quelle que soit la culture, si vous faites ça devant quelqu'un, bien ! Peut être il y a des gens qui auraient complètement d'autres codes, mais ça va vouloir dire la même chose en dehors du temps et du contexte.

Si on embrasse quelqu'un, ça c'est un mouvement codifié, ça va toujours dire la même chose, quel que soit le temps et le contexte, c'est un signe d'affection, par exemple.

Il n'y a pas des choses comme ça dans le mime corporel. Il y a dans le mime corporel un tissu, un réseau des règles basé sur toutes les observations du comportement humain. Mais, vous ne pouvez pas dire que : faire un triple dessin, par exemple, je vais faire un annelé en triple dessin *droite, droite, en arrière*, par exemple (*elle démontre*) : tête, cou, poitrine, ceinture, le tronc, je déplace la *tour Eiffel*. Admettons que la forme soit à peu près réussie. Je ne peux pas dire : « *cela veut dire ça*. » Ça va dépendre de ce qui est venu avant, cela va dépendre si avant j'étais par terre, par exemple. Ça va dépendre de mon départ, ça dépend si je veux donner l'impression que mon triple dessin de tête est parce que j'ai vu quelque chose. Si je le fais les yeux fermés ça va vouloir dire autre chose. Si je fais l'annelé en partant d'une impulsion de buste, cela va vouloir dire autre chose. Donc, je n'appelle pas ça un code, il y a une stylisation, ça c'est autre chose.

Dans la stylisation qu'est ce que vous avez ? Simplification et amplification. Alors c'est vrai que, par exemple, pour prendre un objet dans le mime corporel, on ne va pas a priori le prendre comme ça (*elle fait un geste négligent*) et le pose là. Sous un point de vue pédagogique, on va faire, par exemple, quelque chose de très inscrit dans l'espace (*elle fait un geste stylisé*), peu importe la figure. Mais ça ne va pas dire qu'après on ne peut pas faire comme ça (*elle fait un geste négligeant*). Il n'y a pas des choses qu'on ne peut pas faire dans le mime corporel. Il y a simplement une proposition d'ordre pédagogique. C'est vrai que ça (*geste négligeant*), il n'y a pas d'envie dans un cours pour le faire. Par contre de faire ça (*geste stylisé*), puisque je bouge mon poids, j'étais obligée d'articuler mon coude, mon poignet, un bras d'harmonie. Je suis obligée à réfléchir quand est-ce que je saisis, quand est-ce que j'élève, est-ce que je veux transporter par-là ou par-là ? Donc s'il y a réflexion et observation, il y a forcément un progrès à l'intérieur d'une technique donnée. Mais ça ne veut pas dire que quand on prend un verre, il faille toujours le prendre comme ça (*le même geste stylisé*).

Donc, la comparaison avec le théâtre oriental, elle me gêne un peu, parce que... Je comprends ce que Eugenio Barba voulait dire. Je pense qu'il a été frappé par la rigueur et par le processus d'apprentissage qui est très lent. Mais dans le théâtre oriental, ce que j'en connais, dans toutes les formes que j'ai pu voir, il y a justement une codification, il y a justement toujours la même manière de marcher pour tel rôle ou la même manière d'entrer pour tel autre rôle ou tel geste du sable va toujours vouloir dire la même chose ou les conventions par exemple dans le Nô, la manière dont sont placés, les personnages qui vont annoncer après ce qui va se passer dans la pièce.

Il n'y a pas de code dans le mime corporel. Il n'y a pas de convention, il n'y a de convention que dans l'apprentissage pédagogique. Après vous faites ce que vous voulez.

C'est très différent. En plus je pense que Decroux a créé cette technique pour l'autonomie de l'acteur. Je ne pense pas du tout que le théâtre oriental vise l'autonomie de l'acteur. C'est un théâtre de classes, c'est un théâtre qui a une hiérarchie très précise. C'est ne pas du tout l'idée de Decroux.

Son idée c'est que l'acteur puisse être un créateur lui-même. Donc on ne peut pas imposer de code. Si on suit cette idée, on ne peut pas dire à quelqu'un : voilà toi, tu vas toujours être le guerrier, tu vas toujours marcher comme ça et quand tu diras tel phrase, ça voudrait toujours dire ça, et quand tu montes le bras... Mais ce n'est pas possible ! C'est le

contraire à l'idée de Decroux, en fait. Complètement contraire. Il ne faut pas oublier que Decroux était un révolutionnaire. Dans le théâtre asiatique il n'y a rien de révolutionnaire. Il nous apparaît à nous occidentaux comme révolutionnaire à cause de sa rigueur, de sa beauté, de sa clarté, de l'implication viscérale que les acteurs sont obligés d'avoir dans ce théâtre. Ils commencent tout petit et n'arrêtent pas.

Alors, ça nous paraît une révolution au font, à cause de sérieux par rapport à la décadence du théâtre occidental, mais ce n'est pas un théâtre révolutionnaire. C'est un théâtre qui reflète les classes de la société. Ce n'est pas ça le mime corporel. Le mime corporel c'est la vraie révolution. Et le fait que le mime corporel soit sérieux, stylisé, technique qu'il faille apprendre long temps, ça ne le transforme pas en théâtre oriental.

Au contraire, ça donne la possibilité à l'acteur d'être un créateur. Et ça va donner la possibilité au metteur en scène d'être encore plus créateur, puisque lui-même, il avait passé par l'apprentissage aussi. Idéalement c'est ça l'idée de Decroux, tous les corps de métier impliqués dans le théâtre, passent par l'apprentissage.

Donc, voilà mon point de vue, mais il n'y a pas beaucoup de gens qui le partagent. Donc là je ne suis pas d'accord avec beaucoup des collègues. Et, à partir de ce moment-là puisque ce n'est pas codifié, mais qu'il y a une technique, bien, c'est la liberté !

C'est la liberté, et quand on pense par exemple, la liberté que ça donne aux femmes. Parce que si on regarde les rôles de femmes dans le théâtre oriental, bon là ah ? On est loin quand même. Puisque ce sont les hommes qui jouent les femmes en général.

En mime corporel ce ne sont pas les hommes qui jouent les femmes. Si, par exemple, Thomas Leabhart a fait *La Lavandière* avec Monsieur Decroux, c'est parce qu'il était le seul capable à cette époque techniquement de faire la lavandière. Donc ça va dans les deux sens, bien sûr. Mais si on regarde les pièces de Decroux pour les femmes, c'est vraiment pour les femmes et pour les corps des femmes.

La *cardeuse*, par exemple, le contre-poids la *cardeuse*. Celui qui consiste en aller vers le bas pour ramasser quelque chose vers le haut. Ça c'est génial comme observation de corps de femme. Parce que ce sont les femmes qui portent les objets comme ça. Les hommes généralement, ils ont assez de force dans le haut du corps pour pouvoir attraper les objets avec la force des bras et puis avec la force des jambes. Mais cette implication du tronc comme ça (*elle démontre*), c'est un mouvement féminin.

Comment les femmes portent les enfants, comment elles portent les paquets ? Justement, elles compensent généralement l'absence de force dans les bras par cette coquille qu'elles sont capables de faire avec le corps. Il n'y a pas d'autre exemple, je trouve, de créateur de théâtre qui a inventé quelque chose qui permet autant de liberté.

C'est la musique le mime corporel, voilà. C'est-à-dire vous choisissez, on choisit. C'est vrai que quand on commence le mime corporel, on accepte une certaine manière d'étudier. Comme en musique il y a plusieurs manières d'étudier, ou vous faites du jazz depuis de tout petit, et vous apprenez par l'oreille, par répétition ou alors, vous apprenez la musique comme la musique blanche occidentale, généralement en employant des notes etc., peu importe au fond.

Mais, alors, en mime corporel on accepte le processus d'apprentissage, c'est-à-dire qu'on accepte de savoir quand est-ce que le poids est sur la jambe droite, gauche ; on accepte que les différentes parties du corps doivent être articulées, etc. Tout ce qu'on sait qui concerne à propos de la technique. Mais ça n'induit pas des codes.

Après, l'autre chose qu'il faut bien distinguer, c'est le style d'Etienne Decroux en tant qu'auteur et son héritage en tant que créateur d'une véritable technique. En tant qu'auteur il y a dans ses pièces, quand on voit son répertoire, il y a toujours des choses qu'on retrouve. Donc peut être c'est ça ce que les gens confondent avec code. Mais ce

serait...comment dire, bon ! Voilà telle écriture est codifiée, parce qu'on s'intéresse toujours à tel phénomène de la vie. Mais non, ça ne veut pas dire que c'est codifié, ça implique un goût.

Par exemple c'est vrai que dans les pièces de Decroux, il y a un goût très fort pour l'humanité, pour l'espoir. Il y a très peu des ses pièces où on meurt. Dans le *Combat Antique*, bon, il y en a un qui meurt à la fin. Il y a très peu de pièces où les gens sont tués. Bon alors, ça indique un style d'auteur, ça n'indique pas un code. Etienne Decroux n'a jamais dit, par exemple, dans une pièce de mime corporel il faut que personne ne meure à la fin. Si quelqu'un veut faire une pièce aujourd'hui sur un camp de concentration, où tout le monde meurt, on peut utiliser le mime corporel. Mais ce ne serait pas le goût de Decroux en tant qu'auteur.

Dans ses pièces aussi il y a toujours plutôt... Il a mis toujours plusieurs choses à la fois. Il y a très rarement un développement narratif traditionnel, il a un développement qui suit le rythme de la pensée et coupe. Dans *La Lavandière*, par exemple, on ne la voit pas toujours prendre un objet quelque part et le poser.

Mais après si quelqu'un a envie de faire ça, c'est possible, ce n'est pas recommandable, mais c'est possible.

Donc, la question sur comment on pouvait trouver sa personnalité à l'intérieur du mime corporel : c'est la meilleure technique pour trouver sa personnalité, puisque tout devient possible. Et je dirais que quand il a dit une phrase très jolie sur la technique, il a dit :

« *La technique permet à un élève moyen de devenir un artisan ; il permet à l'élève qui est bon de devenir encore meilleur, et il permet de le sauvegarder des maîtres* », c'est-à-dire il n'est pas à la merci du metteur en scène qui veut dire : fais si, fais ça, sans donner d'indication technique pour la personne. Donc, je trouve que c'est très facile de trouver sa personnalité dans le mime corporel.

Et puis, la question de la personnalité, en fait souvent quand vous avez un élève qui dit : « *Ah ! J'ai perdu ma personnalité, mes idées* », c'est peut être qu'il n'avait pas d'idées avant. Mais si les idées n'ont pas résisté au filtre de la technique, peut être que ce n'étaient pas de bonnes idées. Mais si je prends un exemple personnel. Les choses que j'ai réussi un petit peu à créer dans les rôles, c'étaient des choses que j'avais dans la tête avant, en fait. C'est des choses qui viennent de l'enfance.

Si on regarde une carrière, les rôles qu'on veut faire, les choses qu'on a envie d'exprimer, on les a depuis quand on est tout petit. Simplement on ne sait pas bien comment, ça sort un peu brut. Et c'est vrai qu'avec le mime corporel ça permet d'éclaircir ses idées.

2 - Etienne DECROUX – Entretien, Londres, 1978.

Un certain nombre d'éléments primaires. Dans la musique, il y a l'intonation, une suite de tons différents. Ensuite, il y a la vitesse, mais le mot vitesse doit être pris non pas dans le sens de rapidité, ça veut dire, le temps qu'on met pour faire quelque chose, ça peut être rapide, ça peut être lent... Il faut mettre dans la même catégorie les arrêts. Ça nous fait donc l'intonation, la vitesse, ensuite intervient la force. C'est une chose particulière, ce n'est pas le fait de se faire entendre. On pourrait avoir grâce à la science appliquée, donc à la radiophonie, on pourrait avoir un son faible qu'on entend au travers du monde entier, de Paris à New-York. Ce serait tout de même un son faible, que tout le monde entend grâce à la science. Et quelquefois même un homme qui a une voix puissante, normalement puissante, peut, en envoyant un son faible, se faire entendre d'assez loin. Donc je rappelle : intonation, vitesse et force.

Ensuite intervient l'instrument. C'est assez drôle d'ailleurs mais ça compte. Il y a des instruments comiques, ce que nous appelons en français le *bigophone*... Ça sert pour s'amuser pour les fêtes etc. Il est certain que ce serait déformer très certainement, en tous cas changer, l'esprit d'une belle musique, une musique respectée, que de la jouer au bigophone. Ceci dit, passons au Mime.

A la place de l'intonation, nous aurons le dessin. On pourrait même dire, quand ça se complique un peu, l'itinéraire. Ensuite intervient la vitesse dans le même sens, des fois rapide, des fois lent, avec des arrêts ou pas. Ensuite intervient la force. Mais la force est plus difficile à percevoir, à définir et difficile à percevoir, oui c'est ça. Il est difficile d'expliquer comment le public comprend qu'il y a force quand on s'adresse aux yeux. Ça c'est toute une histoire. On peut dire en tous cas que c'est expliqué en partie, défini... c'est déduit, déduit, on ne voit pas la force. Mais on la déduit selon le contexte, on comprend qu'un mouvement est lent parce qu'il rencontre une grande résistance. Et il y a autre chose, il y a aussi que le corps se change un peu. Dans les muscles, il y a des creux plus creux, des bosses plus bosses, quelque chose de changé. Il y a des fois aussi que le dessin se trouve changé très peu mais assez.

Voyez, si je veux prendre un savon ici et que j'ai peur qu'il me glisse dans les mains, je vais probablement faire ça. Mais d'après le contexte il y n'aurait pas d'explication autre que le désir de serrer très fortement, très fermement le savon. L'idée de contexte est toujours importante.

C'est grâce au contexte que la langue française, qui a moins de mots que la langue allemande, arrive à se faire comprendre. C'est une langue claire mais qui n'est pas toujours logique. C'est peut-être pour ça qu'elle est claire : c'est à cause du contexte.

Alors ceci dit pourquoi, puisque j'ai fait une telle division... Ah oui, oui, l'instrument, par l'instrument. Ce qui est analogue à l'instrument, c'est la partie du corps en question. Selon la partie du corps qui fait tout ce que j'ai raconté, le dessin, la vitesse, la force, selon qu'il s'agit de la tête ou du buste, ou du bassin, ou de la jambe, l'expression change.

Après cette analogie, on peut me dire : « *Mais pourquoi vous dites dynamo-rythme ?* » C'est probablement parce que souvent la force est étroitement unie à la vitesse. Il y a des cas où on ne peut pas mesurer la vitesse d'un déplacement violent. Il est bien certain qu'un coup de revolver, on sait que la balle doit nécessairement se déplacer à une certaine vitesse. On ne peut pas la discerner, on ne peut pas même l'identifier. Alors voilà donc un cas, dans le coup de revolver, où l'idée de vitesse et l'idée de force se trouvent unies.

Alors nous dirons *dynamo-rythme* : c'est-à-dire union, coïncidence entre la vitesse et la force. Et souvent, c'est très pratique, c'est très utile, ce n'est pas pour le plaisir d'avoir un

mot qui a l'air un peu bizarre... Voilà, voilà une explication.

Maintenant que j'ai donné cette explication, il sera peut-être plus facile de répondre aux autres questions. Tu peux me rappeler ce qu'on m'a demandé ?

Traductrice : - Oui, il y avait plusieurs questions sur le comique et le...

Étienne Decroux : - C'est non pas du comique mais d'un comique qui se déclare comique, qui fait des grimaces par exemple. C'est du mauvais comique où le public comprend tout de suite qu'on veut être comique, qu'on veut rire, qu'on veut ne pas être sérieux... Et comme le public est peut-être de bonne humeur, il peut être solidaire et peut-être aussi un peu par politesse, puisque sans le vouloir faire rire, eh bien il rit. Il rit de plus en plus. Voilà des choses, ça, ce comique là, faut le repousser. C'est une facilité et quelquefois c'est une insanité mais qui ne connaît pas ce nom-là, je ne crois pas...

Traductrice : - Je ne sais pas si ce que ça veut dire en français c'est ce que ça veut dire en anglais... c'est une espèce de démence, une espèce de...

Etienne Decroux : - J'ai vu des improvisations par exemple, un gars qui était étendu sur une table et l'autre lui chatouillait les pieds. Eh bien ils trouvaient ça drôle. J'étais indigné. Il y a donc vraiment des excès dans l'intention d'avoir l'air comique. Il m'est arrivé souvent de dire que dans ces cas-là, on a l'impression que l'Homme cache sa laideur derrière sa grimace. C'est souvent ce qui est fait d'ailleurs. Quand on n'est pas capable de faire du bon comique. C'est le cas des actrices françaises et italiennes, qui font du comique qui n'est pas bon. Alors elles le poussent, ça ressemble à un suicide. Le bon comique au point de vue des femmes, c'est surtout dans le Nord et spécialement les Anglo-saxons. Les grandes amoureuses sont dans le Sud mais les grands comiques sont dans le Nord et les Françaises elles-mêmes, parce qu'elles sont un peu latines, ne font pas des bonnes femmes comiques. Quand on leur donne un rôle comique, on dirait qu'elles se suicident dans la laideur, comme si elles donnaient à entendre : - *Vous savez, quand je ne fais pas de grimaces, je suis belle ! Alors actuellement, on m'a demandé de faire du comique, je fais du comique mais ma grimace est tellement forte et tellement fausse que je vous laisse à penser que c'est une belle fille !* C'est des choses qui existent. Faut être sincère pour faire du comique.

Une des idées principales de l'art de l'acteur, on retrouve cette définition, cette règle dans le comique comme dans le tragique. Il faut que l'acteur se persuade que son personnage a toujours raison. S'il n'a pas raison, il a ses raisons. On est comique malgré soi comme on est tragique malgré soi. Il faut donc pénétrer dans la causalité. Pour employer un mot à la mode, dans la « motivation ». Tout ce qu'on fait, on a une raison de le faire. Mais néanmoins, ça n'explique pas encore ce que c'est que le comique.

Le comique a attiré les philosophes depuis très tôt. Et des fois, ils se sont butés contre un mystère en déclarant que pour eux c'était un mystère. Quand Voltaire dit : - « *Bien malin celui qui nous dira pourquoi les zygomatiques font tel et tel mouvement lorsqu'on rit.* » Quant à Bergson, il a fait un travail que tous les acteurs devraient lire, devraient avoir dans leur bibliothèque, *Essai sur le comique*. Et alors sa définition principale, c'est que l'Homme est comique quand il se comporte comme une machine.

La caractéristique de la machine en général, c'est qu'elle ne s'adapte pas. Elle est faite pour une certaine chose et quoi qui se passe à l'extérieur, elle continue. Je vous avais raconté un jour, mais je vais vous le répéter. Un jour, j'ai vu une chose comique là devant la porte : c'est une motocyclette qui était tombée sur le flanc et les roues tournaient à toute

vitesse comme si ça faisait du cent à l'heure. Un cycliste n'aurait pas fait ça. Quand il serait tombé, il se serait arrêté, il n'aurait pas continué, sur le flanc, d'essayer quand même de pédaler... Mais la motocyclette continuait, je dirais même, plaisamment, avec conviction. Elle avait l'air convaincu... Ça tournait, rrrrrr !... Pourquoi ?

Et selon Bergson, le comique apparaît quand l'Homme se comporte comme une machine. Il donne des exemples. Je les ai peut-être déjà donnés, ce n'est pas de ma faute, je vais répéter. Il dit : - « *Pourquoi un monsieur bourgeois* – il y avait des bourgeois à cette époque-là, tout le monde n'était pas bourgeois, donc il y avait des bourgeois, qu'on pourrait appeler « spécifiques ». Mais comme il n'y avait pas d'auto – oh, je t'ai un peu interrompu -, comme il n'y avait pas d'automobile, les bourgeois marchaient, marchaient à petits pas, ils n'étaient pas pressés, bien habillés, il y avait la chaîne de montre en or, un cache-col, un chapeau, il y avait des chaussures avec guêtres, - si tu sais ce que c'est que les guêtres -, ... Ils marchaient très comme ça : un/deux, un/deux, un/deux...

Et alors, Bergson dit : - « *Comment se fait-il que quand cette personne tombe en s'étant butée contre quelque chose, comment se fait-il qu'elle est comique ? Et comment se fait-il que lorsqu'un jockey est propulsé de son cheval et qu'il tombe, comment se fait-il qu'il n'est pas comique ? C'est parce que le jockey s'adapte à sa chute tandis que le bourgeois en question essaie encore de conserver sa dignité en tombant par terre. Puisqu'il est comme ça, il insiste, comme ça, tout en tombant par terre. Il ne s'adapte pas.* » C'est une des grandes idées de Bergson. Voilà une chose. Alors maintenant, comment peut-on passer du tragique au comique ? En général, c'est pour une exagération. Exagération, façon de parler. Disons plutôt à une disproportion entre la force vocale et la force d'âme. Dans la parodie de la tragédie, on va essayer de donner une force vocale assez grande mais on sentira une faiblesse d'âme, ça tiendra au *dynamo-rythme*.

« - *Sais-tu bien qui je suis ?*

- *Oui, tout autre que moi, au seul bruit de ton nom pourrait trembler d'effroi. Les palmes dont je vois ta tête si couverte...* etc.

- *J'attaque en téméraire un bras toujours vainqueur et j'aurais trop d'attrance ayant assez de cœur*

- *Jeune présomptueux, je suis veule...* etc. »

Voyez, la force est grande, elle est presque plus grande que dans la tragédie bien faite et la force d'âme ne correspond pas. Il y a quelque chose qui manque, ça sent l'imitation et la mauvaise imitation. Et des fois, on a moins d'exagération et les esprits fins qui sont parmi les spectateurs discernent d'ailleurs la parodie quand même... « *Sais-tu bien qui je suis, oui tout autre que moi au seul bruit de ton nom pourrait trembler d'effroi... Les palmes dont je vois ta tête si couverte...* » Alors les jeunes, ça y est, c'est une parodie. Alors, c'est très difficile de faire de la parodie de la tragédie.

Comme me disait un vieil acteur, il avait trente-cinq ans, vieux comme ça, moi j'avais peut-être vingt-cinq ans, alors j'écoutais les vieux mais qui avaient trente-cinq ans... et alors, il disait : « *C'est très difficile, parce que, ou nous poussons la chose et alors ce n'est pas drôle tellement ça veut avoir l'air d'être drôle, ou nous sommes modérés et les gens croient que c'est vrai* ». Moi, ça m'est arrivé, j'ai travaillé des textes dont je voulais la déclamation humoristique. J'ai choisi les mauvais poètes tels qu'un Monsieur Laprade, un autre qui s'appelait Jean Ricard. Eh ben, dans Laprade, j'ai réussi à dire devant l'assemblée des femmes socialistes. Alors, j'y ai lu des textes de Laprade... Ben, ils écoutaient ça, ils m'ont applaudi. Ils avaient l'air de dire « *c'est bien ce qu'il fait, là* ». Ils ont cru que c'était vrai, que c'était sérieux.

J'ai fait plus fort, devant un autre groupe d'extrême gauche, parce que moi, je suis de gauche, mais à gauche, on n'a pas de chance. Quand on fait une pièce de gauche qui est un peu avancée comme art, on est toujours applaudi par la droite. C'est marrant, c'est marrant, c'est bien, et la gauche n'est pas contente. Ça c'est automatique, les gens de droite ont des esprits à gauche dans les arts et les gens de gauche ont les esprits à droite dans les arts. En anglais, nous dirions « *compensation* ». C'est difficile d'avoir toutes les qualités ! Alors voilà, euh, qu'est-ce que je voulais dire ? Qu'est-ce que je racontais ?

La traductrice : - Euh...

Etienne Decroux : - C'était à propos de, à propos de Victor Laprade, c'est ça, il y a même eu Prévert. J'ai dit le Prévert *Ceux qui disent pieusement*, tu sais, ce texte qui l'a rendu célèbre, je l'ai dit à une grande assemblée comme ça, les gens étaient comme ça... Il aurait fallu que je fasse des grimaces pour qu'ils comprennent que c'était drôle. Oh, je me suis arrêté, je suis parti.

Alors voyez, il y a de ces choses comme ça, faut se méfier quand on s'approche de la réalité, ou de quand on s'approche de la justesse, les gens croient que c'est juste. Ça, alors il y a ça...

Alors maintenant, il y a autre chose, c'était à propos de ce que tu me disais, le comique, le grand comique, le mauvais comique, l'excès de comique, oui, les exagérations, oui, la caricature, c'est ça. Mais l'excès de quoi ? Voilà, et la caricature, je m'approche à propos de la caricature. La caricature, c'est une chose dont on ne peut pas parler à toute vitesse, avec légèreté, comme si on avait compris tout de suite. C'est plus compliqué qu'on ne pourrait le croire de prime abord, la caricature. La caricature, on a envie de dire qu'elle est juste et on a envie de dire qu'elle est fautive. Alors on se dit en quoi c'est juste, en quoi c'est faux ? C'est juste en ce sens que ça n'invente rien. Ça met au premier plan un certain travers, une certaine imperfection que nous avons, ça exagère une tendance.

J'ai vu dans un livre d'images les dessins de caricatures qui ont paru contre Napoléon Premier. C'est les dessins qu'on faisait en Europe. Eh bien, l'un de ces dessins était surprenant : ils avaient représenté Napoléon Premier avec le nez retroussé et en réfléchissant, je disais « je comprends », parce que l'effet donné de Napoléon était beau mais il avait un peu cette forme qu'on pourrait appeler aquilin, la forme, le nez aquilin. Il y avait une espèce de *redépart* ici, très peu, voyez, ça donnerait le creux ici, et là, il y aurait le côté aquilin et vers la fin, il y aurait une petite chose comme ça. Alors le caricaturiste avait exagéré le fait que le coup du nez ne continue pas la ligne, il avait essayé de la faire remonter. Et en même temps, il avait diminué la somme de la convexité si bien qu'au total, ça formait un nez retroussé.

Quand on voit ça, on se dit « *bon alors, est-ce que la caricature ne serait qu'une exagération, qu'une mise en évidence de la vérité ?* ». On n'en est pas sûr. Il y a aussi qu'elle va ne pas dire les bonnes choses mais les bonnes choses elles existent, elle ne les dira pas. Si bien que la caricature n'est pas toujours une stylisation extrême de la réalité. C'est un choix. On a choisi de mettre en valeur certaines choses, de mettre dans l'ombre certaines autres choses. Ça ne veut pas dire que c'est complètement faux mais ce sont des morceaux de vérité et il manque d'autres morceaux de vérité. J'ai vu récemment, il y a quelques années, des caricatures qui ont été faites contre le Président de la République Giscard d'Estaing. Ils n'ont pas pu, ils avaient un autre personnage à qui ils avaient fait un front comme ça, un beffroi, mais là, ils n'y arrivaient pas parce que Giscard d'Estaing n'était pas forcé, je ne suis pas forcé d'être partisan de Giscard d'Estaing mais c'est un beau...

Le *Canard Enchaîné* s'est aperçu qu'on en n'avait rien à foutre, on ne pouvait pas ignorer ce front magnifique. Alors ils ont essayé de trouver une consolation : ils lui ont fait un front démesuré. Ce n'était pas trop choquant pour Giscard d'Estaing. Quand il a vu ces caricatures, il a du se dire « *Bon ben, au fond je ne suis pas si mal que ça !* ». Il n'y arrivait pas, *Le Canard Enchaîné* n'y arrivait pas ! Il avait peut-être raison, il avait probablement raison d'être contre la politique de Giscard d'Estaing mais ça c'est autre chose. Voyez, le rôle de cette caricature...

Alors, j'ai vu un acteur avec lequel je jouais à l'atelier qui s'appelait Edmond Beauchamp. C'est le seul acteur de l'atelier dont je me disais « *lui, je comprends...* ». Et de tous les acteurs que j'ai vus à l'atelier, c'est celui-là qui est resté. Eh bien dans une pièce qui s'appelait *Voulez-vous jouer avec moi ?* Il devait se diriger menaçant vers Marcel Achard qui jouait un rôle d'ailleurs, là-dedans, qui était très drôle. Et alors il s'est mis à marcher vers lui avec une marche que je vous aurais moi-même recommandée. Elle était belle, sa marche, mais voilà, il y avait un tout petit peu d'exagération. Il manquait quelque chose, il y avait une petit quelque chose en trop. Mais c'était drôle, c'était une marche menaçante. On sentait qu'il allait avaler l'autre comme un œuf à la coque, « *Oh, qu'est-ce que vous avez dit ?* », etc.

Alors là j'ai vu le comique, c'est de faire des belles choses, c'est de prendre modèle sur la beauté et de s'en écarter un petit peu. C'est un peu trop en dessous. D'un rien c'est fait. Ce n'est pas grand-chose.

Je ne sais pas si je vous ai répondu. Puisque je vous ai déjà dit que le comique est une chose. Évidemment, le comique d'inopportunité, ça c'est facile. Il suffit d'arriver en haut des marches de la Madeleine, le soir, et que ce soit par exemple un grand prêtre qui arrive en haut des marches de la Madeleine. Et à la suite d'une erreur ou d'une blague qu'on lui aurait faite, il aurait un autre chapeau que celui qui convient. Vous savez, immédiatement, il cesserait de rire. Ce n'est pas qu'il serait comique, c'est simplement que ce serait inopportun. L'inopportun joue un rôle énorme. Et j'ai l'impression voyez-vous, que nous avons eu un grand auteur comique, il est mort un peu fou, je crois, c'est Feydeau. C'est lui qui faisait ce qu'on appelle les vaudevilles. J'ai vu jouer un ou deux vaudevilles de Feydeau. Eh bien non, ce n'était pas tellement comique et on avait envie de pisser de rire, parce que c'était tout un jeu d'inopportunités. Imaginez-vous un homme qui se couche, qui croit se coucher à côté de sa femme et qui par erreur se couche à côté d'une autre. Et quand ils se réveillent, ils s'aperçoivent. Elle se demande qu'est-ce que cet homme fait là et lui se demande qu'est-ce qu'elle fait là. C'est-à-dire qu'ils n'auraient pas besoin de jouer comique, ils auraient même intérêt à ne pas jouer comique. Ce n'est pas la peine, c'est l'inopportunité, -et souvent c'est ça, Jean Feydeau. Un type qui arrive avec un bouquet de fleurs comme ça, qui a l'air tout content, tout heureux, il n'est pas tellement drôle, non, mais ça vient à mal, il arrive quand il faut pas... Et les pièces de Jean Feydeau c'est ça, les gens arrivent quand il ne faut pas.

Alors ça c'est un comique qui tient surtout à l'auteur dramatique, plus qu'à autre chose.

Mais écoutez, n'importe comment, il faut se mettre dans la tête que celui qui vit dans la vie a toujours ses raisons. Il croit à ce qu'il fait si bien que si on cherchait une définition du comique, on pourrait dire, elle serait négative, par exemple elle serait à peu près celle-ci dans l'ordre actuel de nos connaissances, ce serait de dire : dans le comique, il y a quelque chose qui ne va pas. Il y a quelque chose qui ne va pas. C'est peut-être l'inopportunité qui manque, c'est peut-être parce qu'on veut jouer un rôle qui est au-dessus de ses forces, on est en dessous, on est en dessus, mais ça ne va pas. Et pourtant je sens que je n'ai pas tout dit.

Dans le comique, ah ouais, pour qu'il y ait comique, ah lala, ça c'est sérieux... c'est

comme l'autre jour, j'ai oublié de dire un quelque chose sur le dernier sujet. C'était triste, je ne savais plus quel était le titre, ça m'est revenu après, j'ai regretté. Si je le savais ! Un des derniers sujets que j'ai traité mais on en reparlera plus tard.

Alors voilà, il ne faut pas, pour qu'il y ait comique, il ne faut pas que la victime ait l'air de souffrir. Vous saurez, si vous ne savez pas, que j'ai beaucoup d'amitié, fidélité et d'admiration pour Sterling Jensen. C'est un Américain d'origine norvégienne. J'ai admiré le travail d'un autre Américain qui s'appelle Joël Walker. Or, tous les deux, ont joué dans une chose très soignée, j'aurais même voulu jouer ce rôle-là moi, personnellement. Là, ça s'appelait *Le Conférencier*, et c'est le conférencier qui était contrarié par ses élèves ou par des spectateurs, il avait des contrariétés fréquentes. Il essayait de remonter le courant, et comme c'est moi qui ai tout réglé à Sterling et que Sterling jouait très bien, quand j'ai vu le film, je me suis dit « *on ne peut pas le donner, c'est pas drôle !* ». Je n'avais réglé rien que des choses qui étaient drôles. Et pourquoi ce n'était pas drôle ? Parce que Sterling avait l'air de souffrir, mais de souffrir vraiment, intimement. Et quand Joël Walker a joué l'esprit malin que vous avez vu ou que vous verrez jouer par mon fils, Joël Walker jouait très bien, on ne peut pas donner le film. On l'a donné mais je le regrette parce qu'il a l'air de souffrir. Et quand vous regardez les films comiques américains, parce qu'on peut dire que les Américains ont produit une quantité de films vraiment drôles, eh bien... Tenez, prenez un des plus, qui ne sont pas des plus anciens, Laurel et Hardy. Eh bien Laurel et Hardy peuvent avoir des difficultés, on a même vu Laurel donner un coup de bâton sur la tête à Hardy et que de choses ! Des bagarres, des coups de poing dans le ventre, on n'y croit pas, ils n'ont pas l'air de souffrir, il y aura toujours chez Hardy, quand il lui arrive les plus grands malheurs, il a toujours l'air de... Il y aura toujours ce Laurel...

Et vous retrouvez ça chez les plus grands comiques, chez les Frères Marx par exemple. Voir ce qu'il leur arrive de malheurs. Ils n'ont pas l'air de souffrir.

Bergson disait que pour qu'on rie, il fallait que notre âme soit comme une surface plane d'indifférence. Que le spectateur, quand il était ainsi, comme une surface plane d'indifférence, il était plus propice au rire qu'autrement. Indifférence. Voyez-vous ce mot comme il donne à réfléchir. Comment voulez-vous, si votre fils était comique, ridicule, grotesque malgré lui et que la foule entière se mette à rire, comment pourriez-vous rire ? On ne rit pas d'une personne qu'on aime. Il faut donc l'indifférence. C'est étonnant de voir comme les choses se ressemblent. Car si cette surface qui semble plane, qui permet d'éclater de rire quand il convient, si nous la regardons au point de vue de la pitié, c'est un peu pareil. Le rire arrive sans prévenir et la pitié aussi, elle ne prévient pas. D'un seul coup. Que de choses qui arrivent sans prévenir : la jalousie, d'un seul coup, le soupçon, d'un seul coup. Avoir envie de rire, c'est aussi cette chose.

L'homme veut jouer un rôle dans la vie et il est comique parce qu'il ne joue pas bien. Quand on veut sortir de son personnage pour avoir l'air d'un autre personnage, il y a grandes chances pour qu'on se trompe. Quelqu'un qui est bête a intérêt à rester bête, parce que c'est peut-être ce qui lui donne cet air angélique. C'est agréable de voir une personne qui est bête. Il ne cherche pas à résoudre les problèmes, il ne cherche pas non plus les problèmes et qui ne regarde pas les problèmes, qui passe à côté des problèmes et qui est là comme ça, c'est agréable, c'est reposant. Et la personne en question n'est pas drôle. Au contraire, on a envie de lui dire « je suis amoureux de toi », parce que l'homme aime le repos. Et il y a des femmes qui reposent, mais le malheur c'est quand cette personne va se mettre à vouloir avoir l'air intelligent. Catastrophe, elle va vouloir se mettre à réciter des choses qu'elle a entendues, pour montrer que tout de même, elle est autre chose que ce qu'on avait l'air de dire. Eh ben, c'est souvent ce qui arrive, aux gens comiques. Ils veulent sortir de leur personnage. Mais nous, comédiens, qui avons pour devoir de découvrir les

raisons de chaque personnage, c'est à nous de découvrir même cette raison-là. La raison de vouloir sortir du personnage qu'on a pour en prendre un autre. Alors le comique arrive mais il faut passer par cet itinéraire mental, psychologique, par cet itinéraire mental pour arriver à trouver le ton juste de cette fausseté. Ah, évidemment que c'est d'autant plus drôle que le personnage prend de l'ampleur : « *Monsieur, ah, déjà ça... Monsieur, je suis ici pour vous annoncer une nouvelle qui me tient personnellement à cœur, et je voudrais vous faire partager le sentiment qui m'habite et qui m'anime et pour faire comprendre à tout le monde, les uns et les autres, la situation nous affecte, être indigne d'un caractère qui a le sens de l'honneur. Car je m'adresse ici non pas à la foule, mais à un peuple, à un peuple de citoyens dont le sentiment...* » etc.

Alors il faut déjà comprendre pourquoi le gars veut faire ça et sans ça, on n'arrive pas au comique. Sans ça, ç'aura l'air vrai ou alors ça va être officiellement comique. Il faudra tout de même que le comique, quand il est bien, soit discerné par le spectateur. Ah, il a déjà le sourire avant de rire. Avant que ça vienne. Voilà, j'ai fait ce que j'ai pu, je ne sais pas l'heure qu'il est là, je ne sais pas s'il reste des questions auxquelles je n'ai pas répondu...

La traductrice : - La communication en mime sans se servir d'un code. Il a parlé aussi des clichés, qu'on voit souvent.

Etienne Decroux : - D'abord, il faudrait que j'aie une notion plus nette de ces clichés, tu comprends ? Mais ça, j'ai des difficultés à répondre. Je sais simplement qu'il y a par tradition des gestes qui ont un sens convenu, tel que le signe de la croix. En soi-même, le signe de la croix n'est pas du mime, c'est un mot. Qu'est-ce qui caractérise un mot, c'est que, à la suite d'une convention, on y connaît un sens. Alors si nous prenons le signe de la croix, on sait que ça veut dire la croix sur laquelle Jésus est sensé être mort. Mais si on ne le savait pas, et si Jésus avait été supplicié autrement, les supplices ne manquent pas... Il a paru un livre en Angleterre, il y a à peu près dix ans, qui était l'inventaire de tous les supplices qu'on avait inventés, je ne sais pas si tu es au courant...

La traductrice : - Oui.

Etienne Decroux : - Le *Canard* en a parlé. Alors donc, au lieu de représenter le signe de la croix pour rappeler que le Christ est mort, pour nous, on représenterait quelqu'un qui serait pendu après une corde ou autre chose, ou à qui on coupe la tête. Bon, si bien que ça n'est pas du mime. Ça ne raconte pas un supplice, c'est une convention, c'est comme un mot. Et il paraît, on m'a raconté ça, que dans le mime d'Extrême Orient, il y avait beaucoup de gestes qui étaient comme des mots. Ils voulaient dire quelque chose à la suite d'une convention. Alors je ne suis pas du tout sûr que je réponde à ce que vient de dire Colin, parce que j'ai pas vraiment compris. Je ne sais pas très bien ce qu'il veut dire...

Colin : - Dans le mime d'illusion. Ces clichés qui sont souvent employés et dont le public est habitué... par exemple... Un homme qui tire une corde...

Etienne Decroux : - Il ne faudrait pas considérer les abus. Une chose comme la nocivité de la chose. *La tirée à la corde*, figurez-vous que c'est moi qui l'ai trouvée. C'est une des premières choses que j'ai fait, c'était..., attends bouge pas, en 1928. C'est en 1928 que j'ai fait la tirée à la corde. Alors après, elle était assez agréable, assez impressionnante. Marceau s'en est servi, sans me demander si j'étais content. Là-dessus, il a mis des grimaces là-dessus, et après il y a eu les imitateurs de Marceau, qui était mon imitateur. Et

ça s'est répandu jusqu'à Zurich. J'ai vu à Zurich, lors d'une fête, un jeune homme qui faisait la tirée à la corde, par imitation, il faisait les grimaces de Marceau. Et là-dessus, j'ai reçu ici, il y a eu un élève qui est allé à Reims et il leur a montré tout de suite la tirée à la corde. La même. Il n'avait pas été mon élève, il avait été l'élève d'un élève de l'élève d'un autre élève qui avait finalement été mon élève.

Et un beau jour, il est arrivé ici notre camarade Tom Leabhart. Alors il avait organisé la School Art ou quelque chose comme ça, un festival, comme un congrès. Alors ceux qui venaient pour montrer quelque chose ne savaient pas ce que les autres allaient faire. Et Leabhart, qui est un garçon qui n'était pas médisant, rouspéteur, il avait bon caractère, il m'a dit : « *C'est une drôle de chose, tous ceux qui sont venus, ils ont fait la tirée à la corde.* »

Alors est-ce que ça veut dire que la tirée à la corde ce n'est pas bien ? Est-ce que ça veut dire qu'il ne faut pas s'en servir ? Non, je ne crois pas, il s'agit de s'en servir opportunément. C'est comme tous les contrepoids, c'est un contrepoids. Tous les contrepoids, on a le droit de s'en servir, tous les mouvements de stature mobile, on a le droit de s'en servir. On n'a pas créé des choses en pensant qu'on n'aurait pas le droit de s'en servir. C'est simplement qu'il ne faut pas épater le public en ayant l'air d'avoir inventé quelque chose qui est une copie. Mais par contre, si vraiment, un ancien de chez nous se servait de tout ce qu'il a appris ici, et opportunément, avec un développement logique, alors je serai content, je me dirais « *Au moins ça lui a servi à quelque chose.* »

Ce serait une dérision que d'enseigner à des élèves qui vous payent pour recevoir votre enseignement, de leur enseigner des figures à la condition qu'ils ne s'en servent jamais... Mais les plagiaires, c'est autre chose. Ils regardent ce qui se vend, ils savent...

Je joue par exemple, *Le Menuisier*, devant quelqu'un qui est en visite. Alors, j'ai donné beaucoup de temps dans le menuisier, et le gars a dit : « *Comment vous faites le tournevis ?* », parce qu'il voulait, il s'en foutait du menuisier, mais le tournevis, si, tu comprends, c'est ce qu'ils font les plagiaires. Ils se demandent, « *Tiens, ce serait pas mal ça...* », mais comme ils sont nombreux, ils ne s'y retrouvent pas très bien. Il y a des plagiaires de plagiaires, il y a un escalier de plagiaires et un escalier qui va en descendant d'ailleurs. Jusqu'au jour où l'on dira « Ah, ben vous savez, faudra trouver autre chose, faudrait copier autre chose ! ». Alors j'ai essayé de donner une réponse, n'est-ce pas, mais...

Traductrice : - Oui, oui, il est content !

Etienne Decroux : - Parce que le mot de cliché, tu comprends, cliché, qui veut dire épater les gens par un procédé habituel. J'en profiterai même et je terminerai peut-être là-dessus, si je savais de quoi je vais parler

Colin : - Euh, est-ce que cette affaire est pensée à la fin, Monsieur ?

Etienne Decroux : - Ça y est j'ai trouvé... Ah, je le dirai tout à l'heure, j'aurai le temps.

3.1. Yves LEBRETON – Correspondance

Hotmail Folder: Inbox

Chère Leela,

Je suis très sensible à votre approche du mime corporel de Decroux. Le « dynamo-rythme » représente véritablement le « cœur battant » de sa recherche. L'analyse du mouvement, la décomposition et la recombinaison du corps dans son arborescence organique, ne porteraient qu'à une étude formelle, s'il n'y avait pas sous l'apparence, la pulsation du sang portant le geste hors de l'épiderme, en plongeant ses racines dans l'intériorité de l'être vécu et imaginaire. Mais nous ne pouvons pas concevoir l'approche du « dynamo-rythme » - la sève du mouvement - sans avoir acquis préalablement une connaissance précise et profonde de sa propre mouvance. La qualité intérieure du mouvement est intimement liée à son tracé dans le corps, s'articulant lui-même dans le temps et l'espace. Isoler le « dynamo-rythme » de son contexte charnelle c'est le conceptualiser et par la même, le dévitaliser. Le contenu est inséparable du contenant et, inversement.

Le mime corporel de Decroux doit être affronté dans son ensemble, dans sa totalité, dans sa diversité et son unité à la fois.

Par ailleurs, le « dynamo-rythme » comme toute la recherche de Decroux, doit être affronté au travers de la pratique. Il n'y a pas de place pour la spéculation analytique, aussi intéressante soit-elle. Ce n'est qu'à partir de la pratique et de l'expérience, que la réflexion doit prendre corps pour acquérir sa justesse et son authenticité intellectuelle. Le théâtre ne s'analyse pas, il se fait. Le théâtre du corps et du silence exige l'acte et non la parole, si nous voulons tenter de le comprendre. Je ne vous cacherais pas mon aversion profonde pour tous ces intellectuels faiseurs de formules et de théories, qui n'ont pour toute expérience théâtrale que le contact livresque. L'art appartient aux artistes et c'est aux artistes qu'appartient le luxe d'une réflexion éventuelle sur la pratique de leurs arts. Pour ces raisons je ne répondrais davantage à vos demandes. J'espère que vous me comprendrez, même si ma réponse peut vous paraître brutale. Je vous souhaite toutefois bonne chance dans votre recherche. Meilleures salutations. Yves Lebreton

P.S : Surtout, il n'y a pas de « standard marquants » ni « d'unique dynamo-rythme. » Vous me faites peur ! Ne systématiser pas ce qui ne peut être systématique ! Je vous le répète : le « dynamo-rythme » est le « cœur battant » du mouvement, sa sève, son influx intérieur, son magnétisme imaginaire. Si vous le systématiser, le mouvement devient mécanique, robotiser ; il perd son intériorité, sa vitalité, pour devenir un jeu de forme, de ligne, de rythmes et de dynamisme sans radiation spirituelle ; le mouvement se dessèche et l'acteur meurt malgré son agitation. En œuvrant ainsi, vous participez à la mort du Mime Corporel qui est malheureusement d... moribond par l'académisme « orthodoxe », qui s'est installé depuis la disparition de Decroux

Nous oublions trop souvent que Decroux était un farouche anti-orthodoxe, un révolté, un passionné, un intuitif, un émotionnel, un visionnaire et non un professeur d'université ... sa leçon. Parler de « dynamo-rythme » : oui, mais le « standardiser » (quel mot effrayant !) : Non ! Non ! Nul! !

3.2. Dean FOGAL – Correspondence

Hotmail Folder: Inbox

I didn't think that "jotting a few ideas on Decroux's philosophy would put me through so much, ha. The pains of retrospection. Strangely enough in the almost 3 years I was at Decroux's we didn't talk about 'dynamo/rhythm' all that much, maybe because it was the very warp and woof of what we were exploring. It was in everything we did. It was the cosmic background noise against which we designed the space with our bodies. Anyway, I've scrawled some things down for you, hoping, praying, they're not just a bunch of things you have from five other sources. Please let me know if they any relevance to your work whatsoever. Here they are.

For dramatic and philosophical reasons Etienne Decroux concerned himself with the zero, getting to zero. He was after a qualitative stillness in the parts not moving for a number of reasons. He recognized that consciously still parts would support and reveal the moving communications of the moving parts in a way that mechanically still parts never could. He didn't want to kill the life and vitality in these non-moving parts just in order to feature or showcase the movements of the moving parts. For him, whether the part was moving on the inside or outside made little difference. There was a vibration or vibrato going on in an element's stillness, a sap, an essence, a communication, even if we couldn't detect it's physical motion.

As an aside there is a Buddhist idea that fits very well here, I think. It is the idea that we want mostly to hear what is already happening. There is a cosmic flow already filling the space, our history resounds within us. We can be so busy expressing ourselves that we completely ignore the magnificence that is already there in the space. I think this is why Decroux wanted qualitative stillness in parts not moving although he didn't say this. But he had a sense of the body as a kind of giant radio telescope tuned to the stars, searching, listening, not just relaying messages of commercial significance.

The reason this question of zero is so important to the question of rhythm is that it speaks about where the mime places his/her magnifying glass or barometer along the whole spectrum of a movement. Mimes, Decroux said, are interested not just in things in motion, but in the origins of that movement, the thundering explosions, the sighs, the falling of flesh that gave birth to the movement. How amazing if the spectator as well as the actor could take place at that birth.

From a dramatic point of view he criticized dance because invariably dancers "came on dancing", we rarely if ever got to see the cauldron and the first pangs of birth out of which the dance arose. He faulted dance, I think, for not coming up with its own musical accompaniment. Perhaps he thought, I don't know for sure, that dance was too concerned with what people thought of the one who danced it so rhythms were predictable, and selected for their political correctness. They lacked the natural drama of the present moment, the internal music based on biology, gravitational pull and the serious need to survive and to work. Decroux knew the dynamo/rhythm of a good sweeping generalization and he relished the blood rushing to dancer's faces when they were sure he didn't know what the hell he was talking about.

Meaning for Decroux came out of intention. He felt mimes were intentionally headed somewhere; they had a goal, a destination, a passion like a prospector looking for gold. They weren't interested per say, in predictable patterns of movement tied to or dependent

on musical structures. They were busy creating an internal music, told by muscle and breath and emotion that was more like the sudden outpouring of human speech than anything else. They were creating both the context which contained meaning/values/intention/direction, as well as content which represented the actual design or configuration of the physical message.

Because the mime was so interested in going somewhere, in intention, in direction, his art became a horizontal one rather than a vertical one. The initial struggle was with the earth, to strengthen and align the parts in order to stand, to displace the weight, to fall forward and walk, to run, to jump etc. The mime is concerned with process - where things start and how they incrementally become more complex and say, freer from gravitational pull.

Perhaps because so much of our human, physical struggle on this earth has to do with standing and then navigating from place to place, the mime's work tends to concentrate on this 'earthbound' part of the spectrum rather than the occasional leap or moment of flight at the other end of it. The mime is not unaware of the ecstasy and liberation of flight but is aware that for the people who will form the other essential half of the created drama, the public, life is a serious earthbound affair which only rarely goes into the stratosphere.

Decroux said that everyday actions like sneezing were done symmetrically. It would be unusual to see someone cough or sneeze asymmetrically. Yet the mime was there to push the boundaries - to move us closer to the edge of the precipice, to articulate the body in such a way as to make asymétric movements, syncopated movements natural, dramatic, exact and aesthetic.

The mime's area of work for Decroux was the unpretentious, the simple, the ordinary and using a process of stylization the audience could follow, they slowly witnessed the creation of the extraordinary. It is possible, he said one day in class, that for most people, snow falling on a single staircase is more beautiful than snow falling on a mountaintop, because it is in their scale, it is graspable. The mountaintop is so grandiose, so beautiful that we have trouble incorporating it, appreciating it.

Maybe I'll sign off now Leela. I haven't included any of my own personal research that I call the Assimilation of Style which is an attempt to create an organic process by which we can grow technique and musicality of movement as we need it. This work doesn't refute the necessity of sometimes learning technique in front of a mirror, led by an experienced technician, but it aims to develop a 360 degree sense of the body and an understanding of a natural order in the development of say turnout, acceleration, curvature, circularity, regular and syncopated rhythms, vocal sounds etc. If you could send me your address I'd be happy to send you some of the hardcopy already printed on these areas of research. Thanks for your time. All the best, Dean Fogal.

[Reply | Reply All | Forward | Delete | Put in Folder!] Previous Next | Close
MSN Home | Hotmail | Web Search | Shopping | Money | People & Chat
© 2001 Microsoft Corporation, All rights reserved, TERMS OF USE TRUSTe Approved
Privacy Statement

<http://lw8fd.law8.hotmail.msn.com/cgi-bin/getmsg?curmbox=F000000001&a=ea87c66005...> 8/20/2001

4.1. Udaka MICHISHIGE Maître Noh Theatre, Kongô School

Interview, Friday, November 9, 2007, Maison de la Culture à Paris, France

Question - My thesis for the university is about the presence/absence of the corporeal mime form that we study. I would like you to tell me about the presence/absence which I think is also the essence of Noh theater: in your personal life and with the company. For example, in how you work...

MICHISHIGE:

My life, the artist's life of a Noh actor is a little different than the lives of other artists. For example, each time I visit graves, I listen to the stories of the person and he knows that I am there. And afterwards, each time I perform, he knows that his expression that he wanted to say throughout his life is there. When I speak deeply, sing deeply, or dance deeply he is moved and that is why he likes to come in through me. In the beginning he is there between the mask and me. And soon afterwards, he comes inside my spirit. And even after the performance, when I take off the mask offstage and I am relaxed, the spirit still stays in my heart, body and soul. And when he finally begins to leave, I feel a very heavy feeling, a very special and strange feeling. It is like being tired and then suddenly feeling lifted. This is special because it does not happen every time.

If I prepare the "perfect", take the time to memorize and perform deeply/unconsciously, then all my great spirits come through my body. But when my preparation is not enough, for example, and I am in the conscious worry of thinking of what to do next, or what I should sing next, then it doesn't happen.

While I have been performing Noh, I have discovered that it is not about "this" world. Most people live and operate in "this" world. But I came to realize the past world because the spirits come to pass through me. And then they go. Since then I have made a good relationship with the spirits. (he laughs) And they help me, protect me. And when I need to do something, or even just sitting calmly, they will help. It is then I succeed in a performing "Inori," the Noh performance that you have seen tonight. I am sure that we will perform in the future soon and have the success because I feel the spirits pushing me and helping me.

Q - If I understood, you permit giving your artistic body to be possessed by other spirits in your performance. What is your process?

MICHISHIGE:

This is a bit complicated. The point is that performing is not outside of the conscious. It is to be and to do the deep conscious or unconscious, which requires a preparation that takes time and deep thinking in order to forget myself. It is emptying myself—creating the empty space, pure space of my soul. And only then does the spirit come to visit. And If I don't prepare enough and the space is not pure, it is harder for the spirit to come through or come in. That is why each Noh play does not have enough time to prepare. But I try really honestly. And almost each time I am able to create the pure space.

Q - And the preparation is meditation?

MICHISHIGE:

Both. The preparation is meditation and also the practice of wearing the mask and speaking the lines and singing. Although I understand the structure and the lines very well, I try so many times to do the same thing until finally I am able to get the right one. The work in trying so many times leads to the unconscious performance.

And also, the meditation is very important. Because there is an airport in my spirit and in

my heart. And if I do not meditate, the airport space cannot be constructed quickly. That is why every day I practice meditation. That is why I have both: meditation and practice.

Q - The creator of corporeal mime (Etienne Decroux) used to say that when we improvise, when we are not following any thinking rules, we are left with just our impulses. You don't think, you don't choose anything, and then the movement comes. And he used to say that you have to empty your apartment so that God could come and visit. But he is an atheist! He used to say that the more empty you are the more you become a "marionette of God". It is a contradiction. I like this paradox, and want to explore this contradiction.

MICHISHIGE:

I have never met nor seen the French people. But, when I met for just one second, I can feel very close. There is a connection through art that I can feel. It is a higher plane. I know that the good of people, their spirit can make exchanges.

Before, I looked at the world very small. I couldn't see the soul as so extensive. I thought through my experiences, what my eyes saw, and it was much smaller. I have come to realize this interconnectedness of the soul of people through the spirits throughout the world.

But to perform the Noh and wear mask has helped me in time to realize this world more largely. I could see, and I could understand the desires of this world. Of course that is important. I play this role. But there are other worlds.

But this world is also very lovely even though people are controlled by desires. It is all part of being human. It is important to understand the both worlds, the micro as well as the macro, the spiritual as well as the terrestrial.

Q - Do the actors of the Noh theater need a long training in order to achieve this quality that is connected with spirituality—that is not separated with technique.

MICHISHIGE:

It is unfortunate these days that there are many Noh actors that know how to do the technique, they have been training since very young. From the perspective of a good professional, I see that they are just training in the technique and know how to make a good performance. But they forgot the spiritual part. It is like two wheels of the wagon, one is technique and the other spirituality. They are connected by an axe at the center. If both of the wheels are the same size, we push the wagon and it goes forward. Now, if the spiritual side is small, and the technical wheel disproportionately is big, we push the cart and it just turns around in the same place. Then it becomes just a "traditional" art form. And they just end up doing the same things. There is no more passion because there are no more discoveries. It's just imitation.

That is why I think the spiritual goes forward. That is why I think of the possibilities of making the new Noh. I have already made two more new Noh plays. One is based on the very famous play by Sakamoto Ryuoba, who made good action during the Meiji period. And also the famous play by Masokashiki, who is also from the Meiji period. The latest one, "Inori," is the third new Noh play. There has been a lot of critics and resistance from the traditional Noh world against me. But the spirits helped me.

If the technical and the spiritual wheels are the same size, we will always move forward. And the Noh drama will still be alive in the future, and not just become a traditional art form. Of course there is the tradition and the history. But the "new" means continuing along the perspective. The history of Noh has been marked by special "new" creations, like "Inori" that have been abundant until the Meiji period. The world will progress forward regardless of Noh. It just takes someone, some genius, with talent to make the "new" Noh. It is necessary that the both wheels turn.

Q - What is your perspective on talent? Do you think that people are born with talent? Or

is it just work and perseverance?

MICHISHIGE:

If I experience being human for the first time, I don't have any talent. I don't have any genius. But because I perform, I make masks, create new Noh, and new songs, I am able to realize my talents. Even speaking English is through Noh. I never learned formally just through the exchange with my students. There were no special English courses.

But because I was born with nothing, no talents, and just a layer upon layer of experiences, I am forced to work to realize my talents. But the more that I have worked and the more that I am able to contact the spirits, I come to the feeling of déjà vu. That the things in this world are very familiar to me. Sometimes, I have the feeling that I am from the Renaissance era, reborn in this world to do Noh. That is why talent is also a very mysterious thing.

4.2. Gopalan Nair VENU, Maître de Kutiyattam Kerala, Inde

Entretien, Singapour, Janvier 2011.

February 2012, Singapore

Kutiyattam is the oldest theatre form as far as India is concerned... Indian theatre.

Because it is preserved as an unbroken tradition.

The earliest playwright according to our traditional concept is Bhasa who wrote a play, a few plays in the period of 500 BC. And may be after a few centuries his plays started to produce in Kutiyattam style in the southern part of India. We do not know exactly but in the histories, absolutely, none are bothered. So we don't know exactly when it came into being.

But, anyway we have very, very long tradition and in the second century AD, an epic poem composed in Tamil language. There is a mention of a performer 'Chakyar'. Chakyar is the traditional performer of Kutiyattam

Performing with the full # dexterity of his control of making himself an actor as both a male part and a female part.

So, from one side of his body, in the #particular description it says that he enacted the male part and with the other part of the body he enacted the female part.

So, that is ultimately considered to be the highest of acting in India that one can... what we can say... invoke the masculine energy and the feminine energy.

See, even in our Indian concept Siva... for example, the Lord Siva... the God... the Supreme God... He, there is a legend that he is the Nataraja. Nataraja means as the king of actors.

The God is an actor.

And the whole function, he does in his action of dancing or acting.

For him, he is also known as Ardhanariswara that means, for him, half the body is given to his wife Parvati.

So, only half for himself.

So, the concept is that, even for him this was the greatest challenge of acting masculine and feminine in one body.

So, that is the whole concept of Kutiyattam

Even now, we have this element of acting.

So, we are teaching also get a part related to this clearly this ITI training system.

So now, in Kutiyattam it is the individual, individual create an actor and actor get into the character.

Individual -> actor -> character. That is the concept traditionally if you analyse it.

But, we don't say like that. We say that I am doing it but if you really specifically study it and analyse it, it is like that.

I create an actor in me who is dealing with the emotions. And he is the character, he does the character.

And he arrogates the entire garland of human emotions, have been analysed and studied.

And it is not as human emotion, it is as the emotion of the universe.

In our language we say 'Bhava'.

Bhava means the whole emotional aspect.

It is the universal concept of emotion.

That came because Prakriti, the universe is feminine in our concept.

And it is, when it is personified, it is personified as a woman.

So the whole universe is personified as a goddess because women have the beauty and also the compassion.

She is possessing both qualities.

Compassion as a mother and also the beauty, ultimate.

And therefore personification of the universe come as mother.

Therefore the mother worship become very strong in our land.

And we consider that all emotions belong to her, that means the nature.

She can only carry all the emotions.

Therefore, it is, the emotions are not in the level of just human being but also in the whole universal emotion.

And all the actors are, for example the male actors is a distort personality, to suit to carry the emotion, that means, it is distort as feminine body.

See, find all the male characters in Kutiyattam - the round #hect here (points overhead), the long eye's paint here (points the eyebrows), the green color (points the face), bulging this (illustrates lower body clothings), bulging here (points chest part). Even male body this qualities are ascribed to the male physical appearance, to carry, to make him qualified to carry all the emotions where feminine body only can hold the entire garland of emotions.

So the emotions are classified as nine.

It is a centuries long study in India - what are the emotions.

So we call it nine emotions, main emotions.

So, there the Sringara, the desire, love with the desire.

The supreme emotion which is the secret of all the continuity of the whole world.

Because where there is love, there is procreation, there is, you know, there is a continuation of the whole life.

Then comes the astonishment, Adbhuta is getting astonished with everything.

He see it - the wonders of the nature and everything.

Then comes the heroic, energetic where it is full of energy and the power.

Then comes the Roudra. Roudra means anger.

Then comes the Bhaya, fearfulness, the fear.

Then comes Karuna. Karunam is pathos.

And then comes Bhibhatsa, it is disgustness. All these pretty things, war and this, so many things... disgusting feeling.

Then comes Hasya. Hasya is the making fun, Fun.

And then comes ultimately the Santam. Santam means absolute... absolute, there is a nothingness but it is a sort of... absolute subdued act tangled state where everything is calm.

But it is never calm. Calm... is again, it is a #prolayer, deluge which is the... there is the beginning again when everything went nothingness and again start.

So this is the theory of emotion we have the nine emotions.

So, the actor identify himself with the character through this nine basic emotions when he tune this emotions in his inner mechanism it #helps like a musical note, basic notes.

It #helps to bring any emotion, not purely these nine but any emotion to invoke because his/her body will be tuned.

So this is the general background about Kutiyattam

Now about presence and absence is a question.

I am on the stage, my whole body. I must be able to make my presence. And also I must be

able to make my absence. It is very very important.

It is an energy kind of.

You can make your presence; you can make your absence.

That is considered to be very important. But, it comes very spontaneous.

Suppose, if I wanted to make my presence, so... if I wanted to make with my presence of my eyes, (gesture focus on eyes) here, my eyes come to... further... further... more energy, more presence.

If I, suppose if I want to make my absence, it is possible. See... this... eyes I want. (showing a gesture with finger with eyes focusing on the finger). Now, it is, I made myself my hand. Very important.

My look mattered saying one... one.

I have to make it absence. If I just make my attention... we have a... we have a concept of center of attention.

A lamp is kept, imaginative lamp that is in front of the eye. So, we always look into that. If I look into that, all other things are unimportant.

Instant...

The moment I look into that, my hands are no... no more important. Nobody care about my hands.

So I have got so many... I can't say exactly... So, while I am doing a gesture (showing gesture)... everything is important now. I don't want this hand any more important when I am holding this (crosses hand). I will just look at the lamp.

So, I got even in Kutiyattam if one person is acting and the other person stand there but he has to make himself absent.

Because there is space only for one person because when he is acting to the eyes you naturally look at him. The other person have no more importance.

So, he can be there, or he can even go inside.

Both are the same.

If he is there, he should not make his presence.

And I have acting so many other things happen like stagehands coming and going and did some work.

It did never affect the performance. Because, the energy is different.

So, they come in the normal energy.

But the performer in a given energy at the bottom of the spline energy is one and energy is her. Its presence is come.

So, this is the way we make absence and presence.

[And in the training, can you explain the positions, you know, this legs open... how it works in the energy, why are these positions]

See... (illustrating) this is the position, position of an actor. This position is not a normal human position. This is when I bend my knee here, my energy come at the bottom of spine, which is very very important. This is the area where I keep my whole energy stored. Here it comes up, it goes down, comes to the hands, everything.

So, that is the creation of an actor in human.

Because acting is no more a human activity in our consent.

And not only that, we are not acting with our physical body. We have to act with our other body.

[This is very to make it difference between the person and the actor]

Ya. Actor and the personal physical body and the other body means the spiritual body.
See, when you bend, there is energy. This energy, we consider that the... that is part of the universal energy.

So, you are a different person, you don't... you don't... you are not the normal human being.
Then all the challenge is to break the physical limitation.

You have to break the physical limitation because you are a human being and you can be of this size or that size but average size is already established for all the human being.

You cannot go more than that.

But you have to do much more than what a physical body can do it.

For example, suppose, I say, see, once upon a time.

(showing gesture), once upon a time, my hand goes like this, it is an international gesture, everybody say once upon a time.

But here, see, my eyes go up. My eyes go up as an extension of what the hand wants to say, communicate.

So higher I can take if my mind is in term with what I am doing it, so I can go to centuries back and I can come... the memory can come... like that.

So the hand can not go because... there is a joint, there is a fixation here. I can not send my hand...

But I can make my mind work on it. My mind takes things. So, the mind is considered to be

yato hasta tato drishti

That means where the hand goes, the eyes will follow

yato drishti tato manah

That means where the eyes go, there the mind

yato manah tato bhava

Where the mind go, there come the emotion

yato bhavah tato rasa

Where the emotion is, ultimately there, there is rasa

Rasa is the ultimate result which the spectator receiving it.

So this is the whole theory.

So I do with my hand, anything I do it my eyes follow according to the meaning.

If my doesn't follow, my hand movement doesn't have any meaning.

So, when my eyes follow the hand, even a slightest hand movement will have its powerful meaning come out and the mind concentrate on it.

Then the spectator get, ultimately, there is aesthetics, the feelings.

That is the Indian theory of acting.

[When the actor is playing, so, his mind must be just in this work. He can not, he does not have the space to think anything]

Yea

[He can't do... or he can't do this thinking after here I go there and there]

[Because when... I know when you do... and you don't need to think... you don't need to, you already do, I don't know... A thing can happen... two things can happen, you just enter this and you are there or you can do but, you have, you can be far. It can happen and, and... can you see the difference the actor when... or there is no difference?]

Yea.

The actor is the individual portraying that role, makeup everything.

When a make pertic preparation and acting it, at some level, he is very conscious about what he is doing.

Suppose, I do... because, my conversation is with gestures.

From one gesture to another gesture whatever I do, I am fully aware of how can I make the power.

So that, because a gesture is the communication. So, it become.

It is not realistic. It is not imitating.

It is completely different language.

[Because you said, where my hand goes, my eyes goes, my mind goes, and then the feelings, then the.... rasa. So, the actor can go hand, eyes, mind...]

Somewhat, I have to...

[No... no... no... not somewhat. He does very good hands, eyes, but may be the mind and then maybe there is no feeling and may be then there are no rasa]

Feeling... Feeling is different aspect you have to imagine in our training.

So many aspects to get when we practice the Navarasas.

So many aspects to make association to getting into the feeling because we have to perform in awkward time.

As you said the feeling may not come, but to break the feeling, whenever there is such an occasion, so there is the training helps.

[So there is no possible day actor like... someday... it does not, you know, it does not feel... okay... I have to do...]

Less... Less....

[Because, he always because his mind follows...]

Yea, because he use another... altogether another language away from life. So, this possibility is less

[Because the trainee always hands, eyes, mind and with mind its images, very strong images with feelings. So in the training is always this is not possible.]

[You know, I knew one you do mechanical things and that is... because my experience in theatre, not naturalistic theatre. So, sometime they can do very good, everything is good but doesn't happen... doesn't happen... nothing is there like... no connection with the audience. We can say some audience more cold, you know...]

Not. Depends. Our attempt it to make it maximum. But, whether it is happening or not, we can not predict it. There is every supportive attempt in this process. Because, you are breaking the human appearance...

My Question is now when the actors learn they can have an idea in a short time about Kutiyattam, what do you think this form of art/ form of theatre can help contemporary actors ?

In my experience this is the sixth workshop I am conducting. So the first workshop was at TTRP. The students who came out especially from India I know was Shankar did very well. As far as my teaching is concerned he has done a play in Kerala, and several elements which I taught came out in a different way, Highly creative .. so that was a wonderful experience. Then I Conducted three workshops at National School of drama in Delhi. There also first two batches I Know very well, Third batch hasn't come out because they are still undergoing the course. They did wonderful work, and the students who came out they said sir.. we have gained tremendous concentration from your training. So they have confidence, they are not using elements directly which I teach, But the influence of concentrating in many, many aspects clearly came out. And so many ideas they get from this . This workshop is in two way. One is that Strictly Kutiyattam, certain elements the beginning part, the Navasrasa I Developed a Methodology for the theatre students mainly, It is not Kutiyattam, Some elements are there from Kutiyattam It's a methodology I have

Developed from another school that is not a Kutiyattam School where my master went and studied. So that part is highly useful for the students. So that is away from Kutiyattam Altogether everybody says its useful.

I can see the principles, Yesterday something that happened to me when you said Person, actor , character, Persona Emotion and rasa. I never can explain, because we talked about this that when I go to the stage I cannot be the original being that is very parturient and you know come like this. What people do they memorize a text and they think they can pretend to be this persona. This is actor in a position.. wow this is amazing .. because you do physically the difference between you and and originally and now actor, without playing anything just presence.. and that presence was amazing, because when they do other things its not the same?

This is actually the whole idea came to me because in Kerala, there was three generations of a royal family, they are not Kutiyattam artists. But they are the artists who did a lot of in depth study in acting, so they experimented so many things, so many impossible things also like death, death was not the fascination. So the senior most person passed away in 1948 , He used to die.. it is not on the stage. They never performed on the stage, they performed inside the palace, and also they have this Navarasa which was their main exploration. They consider that Navarasa can gain by big inner course. The theory individual, actor's motion, character is actually from them. If you ask a Kutiyattam artist he won't be able to say this. So I was doing Special research on this, its not a much explored area, so that is why i developed this approach. I work mainly with my daughter Kapila .. who will be coming here.. So one piece which she used to do is Nara Simha – Man Lion Incarnation of Vishnu where she can go up to the level of trans, but not trans, because that is a most ferocious form of anchor. She regularly perform this piece. Every time people think that she is going out of the way , but in a controlled way, not trans.. this is performance

Have you tried rituals with Kutiyattam ?

No Ritual can never be a performance, performance is different ritual is different. Ritual has a specific purpose. Because once we go in to trans then people ask you questions and you answer to their problems that is ritual.

Not for performance but for work do you have ritual ?

Ritual means that's for different purpose, we take elements from the rituals, because the drumming is from rituals, fire from rituals so many other things from rituals, for the acting to be powerful. So we can go up to the narrow margin of the trans, but not trans. So i took the whole concept from them and developed this recently. I started teaching this very recently, last year only i taught complete Navarasa in a workshop, otherwise it was not so open, i kept it very secretly for my own students. Last year when i was with the theatre students of National School of drama, they are not coming in to the acting, because certain emotions are not coming, so i thought let me introduce this.. the result was wonderful, then i developed this second time this students are not talented as they.. it is not that talented here.. they are intellectually ok, but still they are picking up

Yeah.. there are some who need to think and understand..

But nice students

Any ways very interesting to see the emotion belong to the co- actor not to the actor not to the person ?

It is actually you know the sthayibhava that means the nine emotions... once you practice it becomes something part of your individual .. some have the singing musical notes , if sing several times it will be very helpful to you when you sing it. So like that it is in you when you practice nine emotions. So where in any theatrical activity when you come to a

character, when you have to do a character what are the qualities of emotions which will naturally transform your inner course and work, that is the thing. So it is really helpful, helpful than the normal person because the normal person taking an emotion, the problem is his own mood his own health condition his own temperament everything get affected and he himself get completely affected. Here also when I did improvisation in the beginning days.. after one cry everybody used to fell. After one fear everybody used to fell but now it is not happening when it is happening successively it gives energy, more energy.

They can have resistance.. I was writing and seeing when you do the identification of the character because its part of Stanislavsky work where he says you have to find it through the character or you have to know how you do so, its a kind of a an identification of yourself. Normally actors choose some characters that is closer to and so on.. I was reading this week that there are people who start to mix and it is very difficult to see when they play some character which is suffering they cannot have the distance

It is a sort of a spiritualism not in the religious sense, you see working with the inner course is itself is a spiritual activity because you try to bet you inner code work for a specific emotion, so that itself is a spiritual activity, therefore what he ultimately produce is something different than the usual emotion but ultimately what you gain as an actor is a great satisfaction what they get is really a great aesthetic experience not the real incident witnessing kind of thing

It's difficult i know because Stanislavsky did once like he always looked for the research of the truth, how can I believe in you when you are doing this, and it's a different way to play, if you see Kutiyattam and all the kind of theatre which will have specific form and style without having a self-identification how can an actor perform.

According to our concept the basic emotion me and the character meet where the basic emotion is there.

For me that's an absence, I am there but I am not there thats the presence, I know I am doing this, the internal presence.

We have sometimes to shift to another character this is the thing, In Kutiyattam actually there is no make up for the character, it is inner imotion that is projected through the makeup. Another thing the pakarnnattam technique, it means shifting of characters by one person is very very common phenomenon

Can you talk little bit about the female work that actor has? if he is a man how he works with a female role? because you said its not kind of a technique.. if u could tell something..?

You know this .. Whether you are a man or a woman in Kutiyattam there is no difference because Kutiyattam already considered women as very important. Traditionally.. the only theatre form where women get a place, only Kutiyattam has this everywhere it is male impersonification .. only women can do this... men can do this... but at the same time equal importance is given there women when she act occasionally evoke the mescaline aspect and the man the feminine aspect.. its very important

How do you work? is there any special technique or exercise for that?

It's there but it's not that specific, exercises are all common like Japanese kabuki certain family will do only this like that. Equal practice, and you practice the actor, this two aspects which comes in the training system...

You have to go ya..

4.3 Serge TROUDE Président de l'Institute Gurdjieff, Paris

Entretien Octobre mai 2012.

Comment pourriez-vous définir la notion de Présence chez Gurdjieff?

Selon la Tradition sur laquelle Gurdjieff a fondé son enseignement, l'Homme vit au travers de différents états de présence et rien ne peut être compris de l'Homme si l'on ignore ces différents états de présence.

Le premier d'entre eux est l'état de sommeil dans lequel il passe une grande partie de sa vie ; sa présence est passive ; ses fonctions, plus précisément les fonctions de ses centres, sont au repos, et les centres n'ont que peu ou pas de connexions entre eux.

Seul le centre instinctif fonctionne normalement.

L'homme n'exerce aucune des facultés qui définissent son individualité, la volonté, la conscience et l'attention. Cela ne veut pas dire que ces facultés n'existent pas en lui.

Elles sont tout simplement « en sommeil »

Le second état est l'état de veille dans lequel il passe aussi une grande partie de sa vie ; Il vit, agit, travaille, se place sur l'échelle sociale.

Et même s'il peut avoir des moments de conscience « relative », des moments de lucidité, il ne sait pas les interpréter car il croit que sa présence de veille est la plus complète dont il soit capable.

Il n'imagine pas qu'il peut atteindre un niveau de conscience supérieur, un niveau de conscience de SOI jusqu'à ce qu'un événement lui fasse prendre conscience de cette possibilité.

Car ces moments de présence, de conscience « relative », sont souvent le résultat de chocs extérieurs.

Ces chocs extérieurs, qui peuvent être de différentes natures, deviennent alors un obstacle à la mécanique et forcent l'Homme à réagir.

Mais il peut aussi créer ces obstacles, ces chocs intérieurs, qui auront le même effet de rompre sa mécanique.

Il peut alors apercevoir un troisième état de présence qu'il convient d'appeler un état de « conscience de soi » ; on peut parler d'une conscience « subjective ».

Un vrai travail commence ; une réelle observation de soi et la pratique du « rappel de soi » qui lui fera prendre conscience d'être ici et maintenant et de développer sa présence à lui-même.

Ce troisième état de présence est à mon sens très important dans l'évolution de l'Homme car pour la première fois sa présence devient « active ».

Jusqu'à alors, il ne s'apercevait pas qu'une véritable conscience de Soi était possible. Il vivait endormi, prenant ses rêves pour des réalités.

Par un long travail sur lui-même, L'homme va pouvoir établir les justes relations entre ses différents centres et ce qui caractérise ce nouvel état est la recherche de la permanence ; je veux dire de la permanence des facultés dont je viens de parler, la volonté, la conscience de soi et l'attention.

Et ce n'est qu'au prix d'efforts, de travail, qu'il pourra enfin accéder au 4ème niveau de conscience « objective » qui lui apportera la sérénité et la juste perception des choses.

Il est utile de se rappeler que chacun de ces passages d'un état à un autre est marqué par une transformation. C'est-à-dire qu'il serait illusoire de prétendre atteindre ce 4ème état de présence sans être passé par les autres états.

La connaissance de Soi et la conscience de Soi sont les seules voies d'accès à la conscience objective et la permanence des résultats en ce domaine est aussi illusoire.

Qui est le « JE » véritable et pourquoi la quête d'unité est elle si importante dans la vie de l'homme et comment pensez-vous que cela pourrait aider le travail de l'acteur?

L'homme se croit unifié parce qu'il a une autonomie physique. Il dit donc toujours « JE » - alors que ce « JE » ne concerne que l'action des parties de lui-même :

J'ai mal au dos, je suis amoureux, je ne comprends pas etc...

Il croit s'exprimer au nom de sa personne toute entière.

Notre but est de devenir « unifié » et d'avoir un MOI permanent.

Du fait que nos centres n'ont pas évolué de la même manière, à la même vitesse, harmonieusement, force est de constater qu'ils ont chacun leurs propres intérêts, leurs propres logiques de fonctionnement, ignorant les autres centres ou parfois voulant en prendre le contrôle.

C'est de cette disharmonie que provient le désordre intérieur de l'Homme.

La véritable unification suppose de connaître véritablement le fonctionnement de chacun de nos centres, leurs interactions et c'est alors et alors seulement que peut commencer le travail sur un MOI autour duquel une unité peut être construite et lorsqu'il s'exprimera par JE, l'homme s'exprimera au nom de sa personne toute entière.

C'est aussi le cheminement que tout acteur doit suivre car il a cette mission particulièrement difficile de faire passer ses émotions au travers d'un texte qui n'est pas le sien mais qu'il doit s'approprier pour la circonstance, et il sera d'autant mieux perçu que l'acteur aura su harmoniser ses centres et s'exprimer avec tout son être.

Ce n'est que lorsque l'homme sera parvenu à cette unification qu'il pourra réellement être appelé un individu, c'est-à-dire un Homme qui ne peut être divisé, dont tous les centres sont alignés et travaillent ensemble et dont toutes les décisions seront prises non pas sous l'influence de tel ou tel centre, mais bien en harmonie avec tous ses centres.

Alors, pourquoi cette unification est-elle importante pour l'Homme ?

Parce qu'elle lui permettra de se réaliser pleinement, de devenir ce qu'il est en fin de compte et de mieux comprendre sa place et son rôle dans cette grande chaîne du maintien réciproque.

Annexe 1 – Système de Causalités – Catégories du *Dynamo–Rythme*

Les Tocs

a) Toc Butoir

Le *Toc butoir* est l'arrêt soudain d'un mouvement, « *comme si la partie du corps se déplaçant rencontrait un obstacle et qu'il lui était impossible de continuer son chemin* ». ¹²⁰⁶ Parfois, quand le mouvement continue après le *toc*, il rencontrera plus de résistance, et sera donc ralenti.

b) Toc Moteur

« *C'est un toc sur place* », ¹²⁰⁷ c'est-à-dire que le corps ou une partie du corps, est soumis à une contraction musculaire. A partir de celle-ci commence un mouvement avec beaucoup de résistance, qui inscrit, qui *grave* le parcours dans l'espace, avec le corps tout entier ou cette partie du corps. Le *toc moteur* peut aussi arriver à la fin d'un mouvement.

c) Toc Global

Est appelé un *toc global* ou *général* un « *toc effectué avec tout le corps qui est sur place* », ¹²⁰⁸ c'est-à-dire une contraction ou implosion musculaire totale, le mettant tout entier en mouvement ou, au contraire, le corps est en mouvement et le *toc global* donne la fin du mouvement.

d) Toc Retour

Le *Toc Retour* est un mouvement d'une partie du corps qui avance et qui soudainement s'arrête et recule, comme s'il trouvait une résistance et l'impossibilité de continuer. Ce mouvement est plus connu sous le nom d'*antenne d'escargot*. Il est aussi classé dans la catégorie de *choc/résonance*. Corinne Soum explique le terme :

« Donc par exemple, si on prend "l'antenne d'escargot" qui consiste à se retirer en face d'un obstacle, face à une chose. Ce terme-là je dirais, est un terme typiquement decrouisien, parce que dans une appellation il comprend une évocation de la nature, d'un animal : l'escargot qui sort ses antennes et qui se retire. Monsieur Decroux disait : "Il fait l'antenne d'escargot – et donc une explication qui dépasse la simple explication musculaire – parce qu'il trouve que le monde est trop laid, donc il rentre dans sa coquille". Il y a une indication globale, par exemple si on disait à quelqu'un, même à quelqu'un qui ne connaît pas la technique d'Etienne Decroux : "Pense que tu es un escargot, que tu vas à la rencontre du monde et que tu te retire du monde." Il y a immédiatement la compréhension musculaire. » ¹²⁰⁹

e) Toc Départ

Le *Toc Départ* est un *toc* qui arrive au début du mouvement, qui donne donc le signal de départ. Marise Flash

¹²⁰⁶ Thomas Leabhart, notes personnelles de cours, Claremont, 09-02-2000.

¹²⁰⁷ *Idem.*

¹²⁰⁸ *Ibid.*, 16-02-2000.

¹²⁰⁹ Corinne Soum, Entretien.

cite le *développer* comme un exemple de cette catégorie :

« Par exemple lui qui travaillait sur le mouvement de danse classique, mais revue par lui. Il y a un mouvement de danse classique qui s'appelle le "développer" et ceci c'est un mouvement de jambe : la cuisse qui se plie et puis la jambe qui vient dans le prolongement de la cuisse. Et lui, il faisait toujours faire : "toc" pour élever la cuisse et la jambe continuait en fondu. »¹²¹⁰

f) Toc Léger

C'est un *toc* qui peut commencer, finir ou arriver au milieu d'un mouvement. « Il se caractérise par le fait qu'il n'a pratiquement pas de résistance »,¹²¹¹ il est délicat, presque imperceptible.

g) Ponctuation

« La ponctuation est une espèce de *toc* qui se caractérise par une courte pause dans le parcours du mouvement »¹²¹² qui, après celle-ci, continue son chemin dans la même direction ou avec un changement de direction. La résistance musculaire peut changer ou non, après la ponctuation. Le mouvement peut comporter plusieurs ponctuations, du début à la fin.

Annexes – Systèmes de : Causalités - Choc/Résonances - Conséquences

a) Causalité ficelle

La *Causalité ficelle* est une « liaison imaginaire entre deux parties du corps »,¹²¹³ quand une partie s'éloigne de l'autre survient un moment comme s'il y avait une ficelle rassemblant ces deux parties, qui se tendait et entraînait le départ de la deuxième partie.

b) Causalité bâton

Dans *Causalité bâton*, il est nécessaire d'imaginer un bâton reliant deux parties du corps, « lorsqu'une de ces parties initie un mouvement, la deuxième partie, "poussée par le bâton", se déplace également ». ¹²¹⁴

c) Remorque

La *remorque* est un mouvement de deux parties du corps connectées entre elles, par exemples le buste et le bras, le tronc et la jambe. Marise Flash donne l'exemple suivant d'une *remorque* :

« Il y a aussi la remorque, c'est souvent entre corps et bras. Par exemple je tourne mon buste et le bras arrive en retard. Ce n'est pas obligatoire qu'il y ait un *toc*, ça peut être lent, comme ça peut être au contraire très rapide, le rythme dépend de ce qu'on veut faire. »¹²¹⁵

¹²¹⁰ Marise Flach, Entretien.

¹²¹¹ Thomas Leabhart, notes personnelles de cours, Claremont, 16-02-2000.

¹²¹² *Idem.*

¹²¹³ Thomas Leabhart, notes personnelles de cours, Claremont, 06-04-2000.

¹²¹⁴ *Idem.*

¹²¹⁵ Marise Flach, Entretien.

d) Œil Électrique

L'*œil électrique* est une *causalité* qui arrive entre deux parties du corps non connectées entre elles. Par exemple, dans la pièce *La Lessive*, il y a un moment où les bras, élevés, se baissent. La *lavandière* tient le *drap* en haut et se prépare à le mettre sur l'*étendoir*. Quand ses mains arrivent à hauteur de ceinture, elle plie la jambe droite tandis que sa jambe gauche s'éloigne de côté, « *comme si un "œil électrique" dans son ventre visualisait le passage de ses mains* ». ¹²¹⁶

e) Mousseline

C'est un mouvement très léger qui survient en conséquence d'un autre mouvement rapide et brusque. Marise Flash parle ainsi de la *mousseline* :

« *La mousseline c'était généralement des mouvements de bras dus à un toc de quelque autre part du corps. Par exemple une inclinaison de buste en toc pouvait faire partir les bras en mousseline. Pourquoi mousseline ? La mousseline est un tissu léger et il donnait comme exemple la danseuse dans une salle de bal d'il y a 50 ans. On avait des robes blanches et larges faites justement en mousseline, quand la valse tournait très serré, le corps faisait les tours très rapides et serrés, mais le vêtement fait lentement et amplifie et ralentit le mouvement.* » ¹²¹⁷

f) Conséquence bave d'araignée

La *bave d'araignée* est un type de *causalité* où le mouvement d'une première partie du corps, très lent, entraîne imperceptiblement le mouvement d'une autre de ses parties, qui lui est connectée. Yves Marc explique ainsi la *bave d'araignée* :

« *Dans les causalités qui m'avaient frappé aussi il y avait ce qu'il appelait la "conséquence bave d'araignée", par exemple si le bras part [se soulève] c'est comme s'il y avait une bave d'araignée invisible qui amenait l'inclinaison du buste.* » ¹²¹⁸

g) Conséquence-barque

Encore, comme dit Yves Marc : Decroux « *parlait souvent de "conséquence-barque", c'était une manière de choc/résonance : quand on tape sur une barque, la barque ne saute pas, elle glisse sur l'eau.* » ¹²¹⁹ En s'appliquant aux mouvements corporels, cela signifie un mouvement d'une partie du corps qui rencontre une autre partie et qui en conséquence, par effet de choc, cause un mouvement comme *glisser*.

h) Causalité hydraulique

C'est un jeu de mouvements fait par deux membres d'un même corps. Par exemple, dans *Le Menuisier*, il y a un moment où « *un bras de l'acteur descend et passe devant la poitrine, en conséquence, son autre bras se soulève doucement* ». ¹²²⁰

i) Conséquence de cale

¹²¹⁶ Thomas Leabhart, notes personnelles de cours, Paris, 18-11-2002.

¹²¹⁷ Marise Flach, Entretien.

¹²¹⁸ Yves Marc, Entretien.

¹²¹⁹ *Idem.*

¹²²⁰ Thomas Leabhart, notes personnelles de cours, Paris, 18-11-2002.

La *conséquence de cale* signifie qu'une « *partie du corps en train de bouger s'arrête comme si elle se trouvait face à un empêchement, et qu'en conséquence les autres parties du corps reliées à celle-ci répercutent cet empêchement* ». ¹²²¹

¹²²¹ *Idem*, 06-04-2000.