

## *Yoshi Oida, portrait de l'acteur en initié*

FABRICE NOWAK\*

**Abstract:** *Yoshi Oida, Portrait of the Actor as an Initiated Human Being.* The present paper tries to draw the portrait of the actor as an initiated person, in touch with some truth that transcends the art of theatre and even the limits of human nature. The theater actor is at the center of some complex paradoxes: it must embody fictional characters allowing viewers to grow, to evolve. It embodies a discourse about human nature, a discourse which is not without problems. A few important questions can be raised here: first of all, at least in theory, the actor must reach a truth in order to share it with the audience. In practice, the construction of the self is an unaccomplished work of a lifetime. Can an actor be an initiator without having previously been initiated himself? We will show how the work on the body is the main technique that allows the actor to resolve these paradoxes. The example on which the scientific approach will be focused is the practical work and the theories of Yoshi Oida.

**Keywords:** Yoshi Oida, actor, initiation, body, technique.

Si nous faisons le pari que le théâtre, en tant qu'il appartient à l'Art, n'est pas qu'un simple divertissement mais bien plutôt la mise en scène de vérités profondes touchant à la condition humaine, alors il convient de se demander auquel des composantes du théâtre incombe principalement la tâche de transmettre ces vérités. Il ne peut s'agir du texte car ce serait nier le théâtre dans sa dimension essentielle de la représentation. Il ne peut s'agir du metteur en scène tel que nous le concevons aujourd'hui car, étant une invention récente, ce serait nier que le théâtre ait pu transmettre les vérités que nous postulons avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il ne peut s'agir du lieu physique lui-même car ce serait nier qu'il soit possible de faire du théâtre hors d'un théâtre et de faire autre chose que du théâtre dans un théâtre. Seul l'acteur est le fruit de la synthèse des autres, synthèse qu'il est à même de retransmettre *directement*

---

\* PhD in French and Comparative Literature, Paris-Sorbonne University, e-mail: [fabricenowak@yahoo.fr](mailto:fabricenowak@yahoo.fr)

au public. L'acteur serait donc le relais d'un discours sur la condition humaine, ce qui ne va pas sans poser de problème quand on n'est soi-même qu'un homme. En théorie, pour que l'acteur puisse être le passeur de ces vérités, il doit les avoir atteintes, ce qui suppose un long cheminement personnel. Mais en pratique, l'accomplissement de soi est le travail jamais achevé de toute une vie : que peut bien alors transmettre l'acteur ? L'acteur peut-il être un initiateur sans avoir été auparavant lui-même initié ?

Yoshi Oida, acteur japonais ayant participé aux grandes aventures théâtrales de Peter Brook, propose dans ses deux ouvrages que sont *L'Acteur flottant* – qui constitue ses mémoires – et *L'Acteur invisible* – qui constitue un manuel d'entraînement de l'acteur – une voie médiane. Plutôt que de faire précéder le travail de l'acteur d'un travail d'accomplissement personnel, le travail de l'acteur devient un travail d'accomplissement personnel. Yoshi Oida, puisqu'il propose d'intégrer la recherche spirituelle à l'entraînement de l'acteur, invite à réfléchir sur ce qu'est un acteur en s'intéressant à la partie cachée de cette pratique : l'entraînement plutôt que la représentation.

Nous allons donc, à la manière d'un origami – pour rester dans l'art japonais –, d'abord « déplier » l'acteur-en-scène pour revenir à l'acteur-à-l'entraînement afin d'en saisir tous les « plis cachés », et ensuite le « replier » afin de remettre sa pratique dans le contexte du public et de surtout mieux comprendre les liens qui peuvent exister entre sa pratique d'acteur et l'accomplissement personnel. Notre démarche est la même avec les textes de Yoshi Oida dont notre parcours de lecture présenté ici représente un nouveau « re-pliage » organisé autour de la question qui nous intéresse.

\*\*\*

Yoshi Oida a grandi au Japon et a donc été en contact avec une culture qui a une vision holistique de ses pratiques – c'est-à-dire qu'elle les considère comme appartenant à un tout. Ces pratiques, parfois considérées comme banales dans la culture occidentale, peuvent devenir des « voies » dans la culture orientale, c'est-à-dire des pratiques où l'individu peut s'épanouir tout entier. Comme le précise le célèbre samouraï japonais du XVI<sup>e</sup> siècle Myamoto Musachi, dans son *Traité des cinq roues*, consacré aux arts martiaux : « il faut [...] s'exercer à la tactique de telle façon qu'elle soit utile à n'importe quel moment et il faut l'enseigner de telle manière qu'elle soit applicable à tous les domaines. C'est en cela que consiste la vraie Voie de la tactique »<sup>1</sup>. C'est l'être de tous les jours

---

<sup>1</sup> Miroton Musachi, *Traité des cinq roues*, Albin Michel, Spiritualités vivantes, 1983.

qui est concerné par la Voie. La vie personnelle est donc influencée par ce qui est vécu dans l'entraînement. Au théâtre, cette idée se retrouve dans les grandes aventures des troupes qui font le pari d'une vie en communauté, comme celle de Peter Brook – à laquelle a appartenu Yoshi Oida – ou celle du Roy Hart Théâtre dont les intuitions quant à l'entraînement de l'acteur rejoignent souvent celles de Yoshi Oida. L'acteur qui mêle ainsi sa vie professionnelle et sa vie privée soulève alors un problème quant à la nature du projet théâtral – problème qui implique très directement son propre jeu : s'agit-il de faire monter le quotidien sur la scène ou de faire descendre la scène dans le quotidien ?

Pour Yoshi Oida, le théâtre a sa place parmi les *gyoho*<sup>2</sup>, c'est-à-dire les disciplines spirituelles. Il n'est donc qu'une partie du grand tout de la vie, si bien que c'est à la scène de s'adapter au monde pour s'ouvrir à lui plutôt que de le rétrécir : « En fait, les êtres humains sont totalement intégrés à la nature et soumis à ses décisions. L'air, l'eau, le feu et même la terre sont constamment en mouvement, et nous sommes entraînés dans ce mouvement. Nous devrions être convaincus du lien quand nous travaillons au théâtre. Quand nous créons un être humain sur scène, nous devrions garder à l'esprit qu'il ou elle est intégré à l'ensemble du phénomène de la nature. »<sup>3</sup> Il est d'ailleurs révélateur que Yoshi Oida livre le conseil suivant à l'acteur : « Dans la vie de tous les jours, on travaille avec des distances réelles. [...] Mais sur scène on joue avec toute l'amplitude de la vie, et les actions doivent rencontrer autre chose que "je parcours deux mètres" ou "je m'assois". [...] On imagine simplement que l'espace avec lequel on travaille est plus grand. Quand on traverse la scène par exemple, en imagination, on va vers l'horizon. »<sup>4</sup> La scène se doit d'accueillir la globalité de la vie, et non une vie rétrécie. Voilà pourquoi Yoshi Oida insiste souvent sur la profondeur des dialogues qui sont avant tout des échanges entre êtres humains : « Lorsqu'on parle avec un ami, parfois l'on bavarde superficiellement, mais parfois aussi l'on cherche à découvrir la vérité située au-delà des mots. Attitude normale dans la vie courante, mais les acteurs ont parfois tendance à l'oublier quand ils jouent. Nous apprenons notre rôle, nous échangeons superficiellement des répliques avec les autres acteurs. Les personnages devraient pourtant plonger leur regard au fond de l'âme des autres personnages et s'efforcer de les comprendre. Il ne s'agit plus ici de la nécessité pour les acteurs d'être ouverts l'un à l'autre. Il s'agit de la vie même des personnages. »<sup>5</sup> Cette plongée dans l'âme montre

---

<sup>2</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, Actes Sud, Le Temps du théâtre, 1998, p. 145.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 74-75.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>5</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, Actes Sud, Le Temps du théâtre, 1992, p. 69.

que le jeu de l'acteur, pour être un spectacle réussi, doit atteindre un niveau de conscience profond.

Il n'est donc pas étonnant que Yoshi Oida ait expérimenté une pratique spirituelle, le bouddhisme en l'occurrence, dans la perspective de sa propre formation, et en ait intégré certains exercices dans ses stages pour acteurs<sup>6</sup>. Son propre séjour dans un monastère bouddhiste<sup>7</sup> lui donne l'occasion de comparer la pratique du théâtre et celle du bouddhisme grâce au concept shingon (il s'agit d'une école bouddhiste) de *shin*, *kou* et *yi* : « *Shin* est le mouvement du corps, *kou* est l'expression verbale et *yi* est la volonté, l'intention et l'imagination (la concentration mentale). L'unité, que l'on tente d'obtenir entre le *shin*, le *kou* et le *yi*, dans la pratique shingon, est étonnamment semblable au processus du jeu théâtral. Quand l'acteur interprète un rôle, il doit transformer son discours, son action et sa pensée »<sup>8</sup>. Le jeu de l'acteur nécessite donc un travail de la voix, du corps et de l'esprit. Or, il est intéressant de noter que chaque élément peut être un moyen d'en améliorer un autre.

Ainsi, la voix et le corps sont en interaction, ce qui explique que le chapitre IV de *L'Acteur Invisible* intitulé « Parler » débute par un paragraphe sur la respiration qui est un mouvement du corps. Comme le suggère le vieux dicton rapporté par Yoshi Oida : « Les gens ordinaires respirent par la poitrine, les sages respirent par le *hara* [région localisée dans bas-ventre où réside l'énergie des hommes selon les orientaux] et la personne entraînée respire par les pieds. »<sup>9</sup> L'interaction de la voix et du corps est confirmée dans *Le Pouvoir spirituel du son et de la voix* de Josette M. Abel qui souligne l'importance de l'attitude corporelle dans la qualité du son émis et confirme aussi le lien qui existe entre le *hara* et le son : « Les sons graves des moines Gyoto, par exemple, sont d'une profondeur tout à fait exceptionnelle en raison de leur lien privilégié avec le *hara*, centre de gravité, donc d'équilibre de l'être. »<sup>10</sup> Cette profondeur du son – c'est bien plus des sons que des mots qu'il s'agit – est une quête essentielle pour l'acteur comme le rappelle Yoshi Oida : « [...] à la fin des années soixante, le texte cesse d'être considéré comme le véhicule théâtral privilégié. On s'intéressa plutôt à l'exploration des messages psychologiques enfouis dans les profondeurs de l'être humain, par l'intermédiaire du travail sur le corps et la voix. »<sup>11</sup> Cette tendance se retrouve dans les expériences

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 144-161.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 144-145.

<sup>9</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 121.

<sup>10</sup> Josette M. Abel, *Le Pouvoir spirituel du son et de la voix*, Éditions du Rocher, 2003, p. 49.

<sup>11</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p.43.

menées autour de la voix au Roy Hart Théâtre où l'on considérait que « la voix n'est pas simple support du texte mais elle l'informe, le déforme, le tord et l'amplifie »<sup>12</sup>.

La voix se sert du corps pour développer son potentiel et mieux faire passer le sens du texte. Cette attention portée au corps, et à sa position plus particulièrement, est le plus souvent associée à une réflexion sur la verticalité du corps. Pour Josette M. Abel, « la fonction émettrice de l'être humain prend sa source au bas de la colonne vertébrale et s'affine en montant »<sup>13</sup>. Quant à Yoshi Oida, il fait l'expérience d'une dimension spirituelle de la verticalité lors d'une expédition quasi initiatique<sup>14</sup> dans le désert saharien où il note : « Il semble bien qu'il soit nécessaire de positionner son épine dorsale verticalement par rapport à la terre, pour établir le contact avec une vaste énergie invisible. Les êtres humains n'existent pas seulement à mi-chemin du ciel et de la terre, ils existent pour relier le ciel et la terre »<sup>15</sup>. Et de préciser : « Finalement, j'ai essayé de m'asseoir le dos bien droit, et j'ai concentré mon énergie sur mon *hara*. À ce moment-là, j'ai tout d'un coup eu la sensation d'avoir une nouvelle forme d'existence, suspendue entre le ciel et la terre, reliant le ciel et la terre comme un pont. »<sup>16</sup> Cette jonction entre la terre et le ciel explique pourquoi le vieux dicton cité plus haut recommandait de respirer par les pieds. Philippe-Nicolas Mélot, dans *Mettez du « ki » dans votre voix !* dit toute l'importance qu'il met dans l'attention portée aux pieds dans le travail vocal, attention sans laquelle aucun bon ancrage dans le sol n'est possible et aucune jonction ne peut être faite entre la terre et le ciel, entre le corps et la voix et entre le corps et l'esprit<sup>17</sup>. Une chose ressort donc clairement : le corps et l'esprit sont aussi en interaction.

Yoshi Oida remarque de façon très empirique cette interaction, à travers le *nô* (pratique théâtrale japonaise) auquel il a été formé : « Curieusement, tourner à droite ou à gauche ne provoque pas la même sensation. En théorie, celle-ci devrait pourtant être identique, mais elle s'avère en quelque sorte différente. [...] Je ne sais pas pourquoi chaque direction produit une sensation

---

<sup>12</sup> Marie Ginsbourger, *Voix de l'inouï. Le travail de la voix au Roy Hart Théâtre, hier et aujourd'hui*, Le Souffle d'Or, Collection Chrysalide, 1996, p.1 2.

<sup>13</sup> Josette M. Abel, *op. cit.*, p. 11.

<sup>14</sup> Yoshi Oida rapporte ceci dans *L'Acteur flottant* : « Natasha Parry, la femme de Peter Brook, me fit remarquer que ceux qui se rendent dans le désert en reviennent changés. », p. 105.

<sup>15</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur flottant, op. cit.*, p. 107.

<sup>16</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur invisible, op. cit.*, p. 37

<sup>17</sup> Philippe-Nicolas Mélot, *Mettez du « ki » dans votre voix ! Le chant comme outil de développement personnel*, Editions Le Souffle d'Or, Collection Chrysalide, 2006, p. 33.

intérieure différente, mais c'est un phénomène avéré. Dans le théâtre nô, c'est d'ailleurs un fait admis à l'origine d'une convention. Quand l'acteur doit entreprendre une activité, par exemple partir au combat, il se tourne vers la droite. S'il rentre à la maison, ou se sent triste, il se tourne vers la gauche. »<sup>18</sup> De même, « le corps et l'esprit étant intimement liés, des actions physiques rigides peuvent engendrer en parallèle une certaine inflexibilité de la pensée. [...] Les traditions spirituelles ont [pour vocation de] libérer l'esprit. [...] Le but étant de parvenir à la liberté de l'esprit, on doit prendre la précaution de choisir des exercices qui évitent la rigidité physique. »<sup>19</sup>

Ce constat est utile à l'acteur pour rentrer en contact avec l'esprit par le biais du corps : « Nous les acteurs, nous faisons ordinairement partir notre travail de la tête ou des émotions, en considérant comme acquis que cette vie intérieure va voyager hors de nous et passer dans nos corps. Mais la méthode inverse fonctionne aussi : partir de l'extérieur pour voyager vers l'intérieur. »<sup>20</sup> Pour pouvoir entrer en contact avec les sentiments, par exemple, Yoshi Oida rappelle cet exercice proposé par Peter Brook<sup>21</sup> : l'acteur doit imiter des attitudes corporelles de personnes prises en photo afin de restituer sur scène leur univers. Yoshi Oida note alors que si l'on imite pour de bon l'image extérieure, dans le détail, la position corporelle finit par générer des sentiments intérieurs<sup>22</sup>. Voilà pourquoi Aurélie Claisse dans *Soyez l'acteur de votre vie* mentionne le travail psychosomatique de la réappropriation des émotions comme un des bienfaits que tout un chacun peut tirer de la pratique des exercices de théâtre<sup>23</sup>. Bon nombre d'expressions de la langue courante passent par des images du corps pour parler de réalités d'ordre psychologique : *en avoir plein le dos, se faire des cheveux blancs, avoir le cœur gros* ou encore *se faire de la bile*. Cette mise en image passe toutefois par la mise en mots, ce qui suggère que la voix aussi entre en interaction avec l'esprit.

Marie Ginsbourger pose le lien entre la voix et l'esprit comme base du travail au Roy Hart Théâtre. Ce lien est confirmé par l'étymologie : « le mot grec "psyché" signifiant "âme" a la même racine que "psychein", "respirer" »<sup>24</sup>.

---

<sup>18</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 51-52.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>21</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 170.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>23</sup> Aurélie Claisse, *Soyez l'acteur de votre vie, 150 techniques de formation de l'acteur au service du développement personnel*, Editions Dangles, Collection Psycho-Soma, 2005, p. 17 et 117.

<sup>24</sup> Marie Ginsbourger, op.cit., p. 35.

Pour Yoshi Oida, « la langue parlée comprend de nombreux éléments. Le premier est la transmission de l'information [...]. Le second est l'effet musical [...]. Le troisième est l'incantation ou *mantra* [...]. Les *mantras* sont des mots ou des phrases censées relier les êtres humains à l'énergie de l'univers [...]. »<sup>25</sup> Dans sa réflexion générale sur le son<sup>26</sup>, il s'attache à l'aspect incantatoire des mots pour en conclure qu'« en un sens, le son transforme la personne et transforme le corps »<sup>27</sup>. La dimension incantatoire est essentielle au travail de l'acteur selon lui : « Quand on joue, on doit intégrer ce respect du son dans son travail sur le texte. [...] Si l'on suit les intentions de l'auteur et qu'on respecte les sonorités des mots qu'il a choisis, alors on peut découvrir quelque chose au-delà de la simple intrigue. »<sup>28</sup> Le son révèle donc l'esprit du texte, mais aussi l'état d'esprit de l'acteur. Selon Marie Ginsbourger (qui parle au nom d'Alfred Wolfsohn, le professeur de chant de Roy Hart), « les cassures de la voix, ses dysfonctionnements et la perte de son contrôle ne sont pas seulement dus à un organe physique, le larynx, mais viennent du fonctionnement insatisfaisant du psychisme qui est derrière la voix »<sup>29</sup>. C'est pourquoi l'entraînement sur la voix de l'acteur s'apparente toujours, selon elle, à une démarche exigeante et de longue haleine proche de la thérapie avec le metteur en scène comme guide spirituel<sup>30</sup>.

Le corps et la voix sont donc deux outils privilégiés pour un travail sur soi, spécialement dans le cadre du théâtre. En effet, le théâtre utilise ces deux outils du quotidien dans des conditions qui ne sont précisément pas les mêmes que celles de la vie de tous les jours. Or, si l'on en croit la théorie de la pyramide des besoins du psychologue Abraham Maslow<sup>31</sup> – théorie selon laquelle nous avons différentes sortes de besoins hiérarchisés allant des besoins physiologiques au besoin d'accomplissement personnel en passant par le besoin de sécurité, le besoin d'appartenance et le besoin d'estime –, la satisfaction des besoins supérieurs nécessite préalablement celle des besoins inférieurs. Au théâtre, l'usage fait du corps et de la voix est en mesure de satisfaire les besoins supérieurs, les besoins inférieurs ayant déjà été assouvis dans leur exploration plus profonde et méthodique que dans la vie courante.

---

<sup>25</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 91.

<sup>26</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, p. 128-132.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 134-135.

<sup>29</sup> Marie Ginsbourger, op. cit., p. 32.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>31</sup> Abraham Maslow, *L'Accomplissement de soi. De la motivation à la prénotéude*, Editions d'Organisation, 2004.

Ce qu'il y a de remarquable, c'est que chez Yoshi Oida, comme dans les autres théories, le travail sur le corps et celui sur la voix semblent avoir pour finalité une pureté postulée comme originelle.

Comme nous l'avons vu précédemment, Yoshi Oida accorde beaucoup d'importance à la force vibratoire des sons « car tous les sons possèdent une énergie qui leur est propre »<sup>32</sup>. Or, ce son pur risque de ne pas pouvoir être transmis si on ne s'est pas « libéré de toutes formes de blocages aussi bien physiques que psychiques »<sup>33</sup>, souligne Josette M. Abel qui s'en explique : « la voix est souvent étouffée dans un corps déformé par les tensions psychiques et les stéréotypes mentaux. Il faut la redresser, la reconstruire, mais d'abord la dégager des "a priori" affectifs ou socioculturels »<sup>34</sup> afin de retrouver le son à l'état pur. Philippe-Nicolas Mélot fait le même constat lorsqu'il dit que « souvent la voix parlée que l'on présente dans la société est une voix masquée, c'est la voix du personnage social que nous avons appris à jouer, la voix de notre ego. Une voix travaillée par le chant conscient est très différente : [c'est] une voix qui vient de très loin, que l'on pourrait appeler la voix de notre âme. [...] Lorsque la voix de votre âme se fera entendre dans le chant, elle se fera aussi entendre dans la voix parlée »<sup>35</sup>: le travail vocal agit donc aussi sur la voix de la vie courante.

Quant à la recherche des sons originels, le Roy Hart Théâtre pose l'hypothèse que notre voix sociale sert à masquer l'obscur en nous, l'obscur étant ces forces archétypales de l'humanité à l'œuvre en chacun mais que la société judéo-chrétienne aurait censurées lorsque ces archétypes étaient associés aux forces obscures. Quand la voix s'explore, elle « ouvre donc les portes d'un monde souterrain où elle [rend] visite à quelques-uns de ses démons contradictoires et [essaye] sinon d'en faire ses amis, du moins de pactiser avec eux »<sup>36</sup>. Le travail sur la voix de l'acteur est donc une « reconquête des archétypes et des mythes fondateurs »<sup>37</sup>, hypothèse que confirme Josette M. Abel pour qui « chaque son correspond à une pensée archétypale qu'il sème dans l'inconscient en éveillant une résonance avec la mémoire individuelle et collective »<sup>38</sup>. C'est très précisément ce dont parle Yoshi Oida quand il raconte la tentative avec la troupe de Peter Brook de donner une représentation

---

<sup>32</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 64.

<sup>33</sup> Josette M. Abel, op. cit., p. 43.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>35</sup> Philippe-Nicolas Mélot, op. cit., p. 45-46.

<sup>36</sup> Marie Ginsbourger, op. cit., p. 50.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>38</sup> Josette M. Abel op. cit., p. 14.



complète de Roméo et Juliette de Shakespeare en remplaçant tous les mots par des cris d'oiseau<sup>39</sup> comme si les sons purs pouvaient véhiculer, au-delà des mots, toute la profondeur du sens. C'est le même but qui est visé avec le corps.

Le travail sur le corps s'organise autour de la recherche du mouvement pur. Yoshi Oida accorde une attention toute particulière au corps qu'il considère comme une des seules possessions certaines de l'individu. Dans une démarche similaire à celle de la voix, le son se débarrasse de ce qui l'encombre, le travail du corps consiste à se débarrasser des mouvements parasites pour retrouver une démarche universelle sur le modèle des animaux : « Tous les chats d'Europe, d'Afrique ou du Japon, se meuvent plus ou moins de la même manière. Ainsi donc, il est extrêmement difficile de découvrir une manière de marcher qui soit "simple", qui ne soit rien d'autre que le fait de mettre un pied devant l'autre. Car il faut pour cela se débarrasser de ses habitudes, même si elles nous semblent parfaitement "naturelles". »<sup>40</sup> Cette conception du mouvement juste qui donne lieu aujourd'hui à de nouvelles pratiques tire son origine du minimalisme à l'œuvre dans la philosophie japonaise<sup>41</sup>. La méthode Alexander<sup>42</sup> partage la même conception du mouvement juste : « [Le] mouvement est plus ou moins encombré et empêché chez chacun de nous, parce que nous avons tendance à "en faire trop". C'est par ce trop que nous interférons dans le mouvement [...]. L'un des buts de la méthode Alexander est donc de défaire ce qui est en trop [...]. »<sup>43</sup> La méthode préconise alors une attention aux automatismes pour y résister. Ce conseil, le samouraï Miyamoto Musachi le donnait déjà il y a cinq siècles puisqu'à ceux qui voulaient s'engager dans la Voie il disait de « ne rien faire d'inutile »<sup>44</sup>. Le mouvement, une fois débarrassé de toutes ses scories, est plus à même de véhiculer la grande puissance de l'énergie corporelle. Cette puissance est une grande ressource que Yoshi Oida a pu observer chez les comateurs : chez eux, cette énergie est plus palpable que chez ceux qui en font trop car elle ne peut pas être véhiculée par les mouvements habituels du corps. Du coup cette énergie se manifeste à l'état originel sans travestissement : « manifestement, le patient dans le coma n'était pas conscient, pourtant quelque chose en lui

<sup>39</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 113.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 30. Cette réflexion est reprise pratiquement telle quelle - c'est dire son importance - dans *L'Acteur invisible* à la page 49.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>42</sup> Voir : [http://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=technique\\_alexander\\_th](http://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=technique_alexander_th)

<sup>43</sup> Christine Hardy, Laurence Schiffrine, Saverio Tomasella, *Habiter son corps. La méthode Alexander*, Eyrolles, Les chemins de l'inconscient, 2006, p. 12.

<sup>44</sup> Miyamoto Musachi, op. cit., p. 69.

poussait son corps à s'éveiller. Cette sorte d'énergie humaine est incroyablement forte. Peu importe que la personne soit immobile, ou à l'article de la mort, quelque chose en elle continue à batailler pour maintenir la vie. »<sup>45</sup>

Le corps serait donc le lieu d'une étincelle originelle. Cette grande force, Yoshi Oida la rencontre avec un roi africain centenaire lors de sa tournée en Afrique avec la troupe de Peter Brook. Alors que tout le monde s'essaye aux danses traditionnelles africaines, le roi fait une démonstration : « Il bougeait à peine, mais lorsque le roi bougeait, si peu que ce fût, il déplaçait beaucoup d'air. Sa danse, aux mouvements subtils, était beaucoup plus dynamique que la danse de ses cadets. Généralement l'on dit : "le grand contient le petit !" , mais ici c'était "le petit contient le grand" . Cette question m'avait plus d'une fois préoccupé : je me trouvais devant une bonne illustration de ce dernier principe, l'expression de la grandeur invisible par le mouvement minimal. »<sup>46</sup>

Cette recherche de la pureté originelle est spécifiquement à l'œuvre dans le travail de l'acteur, qu'il s'agisse du corps ou de la voix. Si l'on considère souvent que la fonction première d'un acteur est d'interpréter un texte, c'est-à-dire de lui prêter des éléments qu'il ne contient pas explicitement, pour Yoshi Oida « l'interprétation est le fruit d'une sélection rigoureuse et de l'impitoyable élimination de tout ce qui n'est pas essentiel »<sup>47</sup>. Pour son fondement philosophique, cette conception de la recherche de l'essentiel – lié à l'originel – a beaucoup à voir avec le shintoïsme<sup>48</sup>, qui fascinait Yoshi Oida<sup>49</sup>.

Le mouvement originel et le son originel ont un élément commun applicable aux deux : le « rythme originel ». C'est encore dans la culture japonaise que naît cette notion. Nous nous en remettons à une note de Lorna Marshall à la fin de *L'Acteur invisible* pour l'explication : elle parle non seulement des répliques mais aussi des gestes les plus insignifiants en apparence comme lever le bras, ce qui nous montre bien que la voix et le corps sont soumis à ce principe universel, principe qui devient une technique théâtrale une fois mis au jour, tout en restant à l'œuvre dans la vie quotidienne<sup>50</sup>. Or, Yoshi Oida relate une expérience de troupe où les membres de différentes nationalités et langues devaient improviser<sup>51</sup>. La langue ne suffisait pas pour que se crée une

---

<sup>45</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 77.

<sup>46</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 123

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 175-179.

<sup>50</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 175-176.

<sup>51</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 166.

dynamique de groupe. D'autres moyens ont été trouvés. L'utilisation du Jo-Ha-Kyu, ce « rythme en toute chose », a certainement aidé à créer une nouvelle dynamique. Ce qui est intéressant, c'est que le but de l'expérience était de « développer chez les acteurs la conscience de ce lien invisible qui les relie entre eux »<sup>52</sup>. Or, ce qui se passe chez les acteurs se passant « pour de vrai » par opposition avec ce qui ne se passe qu'entre les personnages, nous postulons que ce lien invisible, l'être humain-acteur le découvre aussi dans la quotidienneté de sa vie. L'acteur, en tant qu'acteur, redécouvre donc le quotidien, le transforme en une scène de théâtre géante, en une source d'accomplissement spirituel intarissable.

De même que les principes explorés au théâtre se risquent à se confronter avec la « vraie vie », la « vraie vie » accepte d'être vue sous le regard d'une grande scène. L'acteur prend donc le risque – ou plutôt « fait le pari » – de se transformer à travers sa discipline. Son identité est flottante comme le suggère le titre des mémoires de Yoshi Oida, toujours prête à basculer. Tel est peut-être l'enjeu principal de ce travail qu'effectue l'acteur. C'est du moins ce que laisse envisager la dédicace de l'Acteur flottant : « à Hugh McCormick qui a changé d'existence »<sup>53</sup>. Hugh est un ami de Yoshi Oida qui a abandonné une fortune familiale pour se faire moine hindouiste. Ce basculement de l'identité vers le dépouillement est le mouvement qui préside à la démarche spirituelle de l'acteur, comme nous l'avons vu pour la quête de la pureté originelle : ainsi, l'entraînement de l'acteur « revient à une sorte de thérapie personnelle qui aide à se nettoyer de l'intérieur »<sup>54</sup>. Cette purification intérieure est censée aider l'individu à découvrir son identité profonde. Yoshi Oida raconte à ce propos une histoire, une parabole presque, dans *L'Acteur invisible*. Nous la résumons ici. Un homme a quatre femmes : la première est belle mais autoritaire, la deuxième acquise après moult péripéties, la troisième avec qui il se dispute et la quatrième qu'il traite comme une servante. Alors qu'un jour il doit partir pour un long voyage au-delà des frontières de son pays, la première n'est pas du tout émue, la deuxième refuse de lui parler, la troisième l'accompagne jusqu'à la frontière mais pas au-delà et la quatrième fait le voyage avec lui dans les contrées inconnues. Yoshi Oida explique cette alors parabole : « Alors qui sont les "épouses" ? La première est le corps, la seconde représente les possessions, la troisième est votre véritable conjoint (ou votre relation aux autres). Et la quatrième : c'est votre être réel. La frontière représente la mort ; votre corps et vos possessions ne vous accompagneront pas. Votre mari ou

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>54</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, *op. cit.*, p. 102.

votre femme ne peut vous accompagner que jusqu'à la frontière. La seule personne qui reste avec vous est celle que vous avez tellement maltraitée : vous-même. »<sup>55</sup> Il s'agit donc d'effectuer une quête identitaire pour se rapprocher soi-même. Cette réappropriation passe par la présence de l'altérité : « pour être un grand acteur, on doit trouver un équilibre entre soi et le monde extérieur. [...] Il faut essayer (...) d'établir une harmonie entre son propre trajet intérieur et le monde extérieur tel qu'il est perçu. »<sup>56</sup> Cette position d'équilibre s'inscrit dans une problématique encore plus large, comme le souligne Georges Banu dans sa préface de *L'Acteur flottant*, qui est « celle de la place juste »<sup>57</sup>. Cette place juste est à prendre au sens spatial et spirituel : il s'agit d'ouvrir un espace en soi pour s'ouvrir à soi. Qu'a donc de si particulier cet espace ?

Sa caractéristique principale est paradoxalement la vacuité. Yoshi Oida parle du vide comme d'une nécessité au théâtre : « C'est une notion extrêmement utile au théâtre, car l'absence d'activité peut être employée à créer une sorte de "cadre" qui rehausse les moments importants. Ces "absences" d'action devraient être vues comme des parties intégrantes de la pièce, et pas seulement comme des moments où "rien ne se passe". Tout comme la musique se construit à partir du son et à partir du silence, il en va de même pour le jeu. »<sup>58</sup> Les vides sont donc nécessaires. Yoshi Oida cite d'ailleurs Myamoto Musachi qui a soulevé aussi le problème de la vacuité<sup>59</sup>. Le vide est souvent plus puissant que le plein, comme le suggère la réflexion sur un art japonais : la cérémonie du thé, à propos de laquelle Yoshi Oida cite Kazuko Okakura et son *Livre du thé*. « L'utilité d'une cruche réside dans le vide où l'eau peut se loger, non dans la forme de la cruche ni dans sa matière. »<sup>60</sup> C'est pourquoi Yoshi Oida soutient que « la part invisible de l'acteur est la coupe qui engendre et soutient la dimension visible de la représentation »<sup>61</sup>. Voilà pourquoi il est si important que l'acteur travaille sur cette vacuité. Pour y parvenir, il doit dans un premier temps s'entraîner au moyen de techniques longuement répétées car la création passe d'abord par la restriction<sup>62</sup>. Ces techniques sont cependant appelées à être dépassées

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>57</sup> Georges Banu, in Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>58</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>60</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>61</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 79.

dans un second temps<sup>63</sup>. Il s'agit donc d'aboutir à un au-delà de la technique, au-delà par ailleurs commun à bon nombre de disciplines telles l'aïkido, le judo, le ballet ou le mime<sup>64</sup>.

Yoshi Oida donne un exemple en ce qui concerne l'entraînement de la concentration en comparant les personnages à des marionnettes et les acteurs à des marionnettistes : le fil doit rester tendu mais pourtant invisible, pour que la représentation semble vraie<sup>65</sup>. Pourtant, « une fois acquise la technique de la concentration totale, on peut l'oublier »<sup>66</sup> car, pour que la qualité de jeu persiste, il faut que le travail effectué soit invisible. C'est ce que confirme Aurélie Claisse, qui recommande aussi d'être techniquement au point pour ne plus penser à la technique et ne penser qu'à prendre du plaisir<sup>67</sup>. Pour ne plus s'attacher à la performance technique, une prise de distance par rapport aux techniques de jeu est utile. Un travail d'épuration de la technique permet de faire vider les techniques de leur superficialité pour n'en garder que la substance essentielle : « les seuls éléments que je pouvais conserver de mes anciennes méthodes (sans être pris en flagrant délit de gestes superficiels) étaient les concepts de base et les présupposés fondamentaux. Présupposés qu'il me fallait redécouvrir. »<sup>68</sup> Cette recherche de simplicité s'apparente à la philosophie zen. Chacun peut mettre cette philosophie au service de sa vie. Mais autant l'acteur peut sentir que son entraînement lui fait toucher une dimension plus spirituelle de son être, autant il est légitime de se demander tout ce que cela peut apporter au spectateur, le théâtre étant avant tout une représentation devant un public.

Tout d'abord, dans le rapport plus juste à l'espace que nous évoquions auparavant, l'acteur offre au spectateur une qualité de présence supérieure. Ainsi Yoshi Oida compare-t-il la présence dans le jeu à la présence dans un combat : tout moment d'inattention où l'esprit serait embarrassé par le superflu, le non-essentiel peut être fatal<sup>69</sup>. C'est pourquoi « le jeu nécessite toujours un engagement total »<sup>70</sup>. Le nô représente la quintessence de cette conception comme le confirme Yoshi Oida lui-même. L'attention totale au moment présent grâce à la vacuité et à l'évacuation de toute chose superflue est le garant d'une représentation juste. Une piste pour comprendre cela serait

---

<sup>63</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 60.

<sup>64</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 147.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.1 39.

<sup>66</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p.59-60.

<sup>67</sup> Aurélie Claisse, op. cit., p. 8.

<sup>68</sup> *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 79.

<sup>69</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, p. 113.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 88.

que l'acteur qui parviendrait au même engagement total dans l'instant que le nouveau-né<sup>71</sup> posséderait une présence scénique de grande qualité. Yoshi Oida rapporte un vieux dicton qui déconseille de jouer sur scène à côté d'enfants ou d'animaux, car c'est eux qui attirent irrémédiablement l'attention<sup>72</sup>. Toutefois, ce qu'ils offrent est dépourvu de profondeur<sup>73</sup> ; la vacuité innocente fascine certes, mais elle n'a rien à offrir au public. Un contre-exemple de vacuité innocente mais subtile et profonde et qui propose donc quelque chose est cette anecdote rapportée par Yoshi Oida<sup>74</sup> : un funambule, après sa propre performance, présente au public son fils de six ans qui s'entraîne aussi à cette discipline. L'enfant commence alors sa marche sur le fil et se retrouve souvent en position de déséquilibre si bien qu'il manque de tomber à de multiples reprises. Il parvient malgré tout au bout de la corde. Le public applaudit alors et semble plus enthousiasmé que par la représentation du père pourtant techniquement bien supérieur. Yoshi Oida conclut : « Manifestement, ce n'était pas la maîtrise technique ou la création d'un "nouveau style" de funambulisme qui rendait le spectacle fascinant. C'était quelque chose d'autre. L'enfant avait mis toute sa vie dans sa représentation ; le père n'avait mis que sa superbe technique. »<sup>75</sup> Attirer l'attention pour partager *quelque chose* est le but ultime de la pratique de l'acteur. C'est pourquoi Yoshi Oida rapporte ce conseil que lui avez donné le célèbre écrivain japonais Yukio Mishima : « Si vous parvenez à attirer l'attention du public sur scène, vous pouvez de venir une star même sans avoir une seule réplique. »<sup>76</sup> Il s'agit donc d'essayer de comprendre plus en profondeur le fonctionnement de l'échange qui peut se faire entre l'acteur et le spectateur au-delà des mots.

Rappelons d'abord que la grande majorité des pièces de théâtre met en scène une rencontre : « En fait, fondamentalement, le théâtre est l'opposition de deux points de vue : la personne A rencontre la personne B, et une relation de développe entre eux. »<sup>77</sup> Si le monde devient une grande scène, comme nous l'avons suggéré plus haut, alors le théâtre se fait indéniablement le lieu d'une « vraie » rencontre entre l'acteur qui porte un texte et le public. Il n'est pas tant « l'interprétation d'un texte »<sup>78</sup> qui ne consisterait qu'à « dire les

---

<sup>71</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 161.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>73</sup> Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, op. cit., p. 32.

<sup>74</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 152-153.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>76</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 74.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>78</sup> *Ibid.* p. 23.

mots »<sup>79</sup> que la découverte des « motivations cachées »<sup>80</sup> du texte afin de « créer une émotion théâtrale »<sup>81</sup> qui se partagera avec le public. Ce partage touche à l'invisible, à une forme de sacré malgré son ancrage dans la réalité bien visible. Yoshi Oida met en parallèle cette dimension du théâtre avec une discussion qu'il avait eue avec un maître zen, discussion qui lui avait paru bien triviale au premier abord mais plus subtile après coup : « Quand les spectateurs quittent la salle, ils devraient être différents ce qu'ils étaient en arrivant. Autrefois, les gens se rendaient à l'église, une fois par semaine, afin de se purifier l'âme. Aujourd'hui, c'est beaucoup plus rare. Mais le théâtre de qualité devrait remplir cette fonction. Il devrait constituer une purification, tout comme une douche. Ce maître zen m'avait donné ce dont j'avais besoin, même si je ne m'en étais pas rendu compte sur le moment. De la même façon, l'acteur doit chercher à atteindre son public en profondeur, que celui-ci le sache ou non. »<sup>82</sup> Le théâtre se conçoit donc comme une véritable école de la communication, ou plutôt une école de la communication véritable, si bien que les mots deviennent même inutiles comme le constate Yoshi Oida lors de son expérience dans la troupe internationale de Peter Brook<sup>83</sup>. De la même manière, cette communication s'engage au-delà des mots avec le spectateur. Et cette communication concerne cet « au-delà » de la technique à laquelle l'acteur aura été initié.

Pour Yoshi Oida, le besoin de partager ses expériences spirituelles par le biais du théâtre s'est imposé<sup>84</sup>. La vacuité du jeu de l'acteur est essentielle pour que s'ouvre un espace où puissent s'épanouir l'imagination du public et toutes les interprétations possibles. Le public peut alors rencontrer par le biais de l'acteur le personnage et entrer en contact avec tout son monde, des significations les plus évidentes aux motivations les plus cachées. Or, pour que le personnage puisse être vivant, et qu'avec lui puisse s'épanouir la signification globale du monde, il faut que l'acteur puisse entrer en résonance avec tout cela. L'espace vide qu'il offre au personnage permet la rencontre du personnage avec son propre moi. C'est pour cela qu'il doit effectuer une quête identitaire et spirituelle. Ainsi, Peter Brook analyse comme suit une performance scénique de Yoshi Oida : « Quand tu jouais le mort, tu as honnêtement exprimé ton propre moi. Mais quand un acteur joue son propre

---

<sup>79</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 25.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>82</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 198.

<sup>83</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 24-25.

<sup>84</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 161.

rôle, comme un documentaire, il n’y a pas d’intérêt théâtral. »<sup>85</sup> Pour pouvoir se faire le réceptacle du monde invisible qui porte le personnage, l’acteur doit faire entrer en résonance sa propre universalité avec celle du personnage : « Quand on joue, le but n’est pas de montrer le “personnage” que l’on joue. Au-delà du personnage, existe un être humain plus fondamental, et c’est cet “être humain fondamental” qui donne vie à la scène. Se contenter de construire le “personnage” ne suffit pas. »<sup>86</sup> L’acteur ne fait finalement que se servir de son personnage pour accéder à ce qu’il a en lui-même de plus universel.

Un personnage « bien rendu » – qui donne l’impression d’être un vrai être humain – n’est donc que le signe d’une rencontre réussie entre l’acteur et sa propre humanité. C’est cette humanité qu’il donne à explorer au spectateur. Alors seulement le théâtre s’accomplit lui-même : « Le vrai théâtre naît quand l’acteur parvient à dérouler un fil invisible entre son propre sens du sacré et celui du public. »<sup>87</sup> La façon dont se déroule ce fil est susceptible d’être interprétée de différentes manières. Yoshi Oida note par exemple que toutes les Voies orientales « visent à atteindre la vérité par l’intermédiaire du corps, plutôt que de l’intellect »<sup>88</sup>. Même si certaines conceptions, comme celle du Roy Hart Théâtre, mettent plutôt l’accent sur la communication entre les inconscients, Yoshi Oida mise sur cette confiance dans le corps pour entrer en contact avec une certaine forme de vérité de l’être humain, confiance dont on retrouve des avatars dans de nombreuses disciplines récentes nées en occident comme l’analyse bioénergétique d’Alexander Lowen<sup>89</sup>, la méthode Feldenkrais<sup>90</sup> ou encore la kinésiologie appliquée<sup>91</sup> qui postulent toutes, pour reprendre le titre d’un ouvrage de la créatrice de l’anti-gymnastique Thérèse Bertherat, que « le corps a ses raisons »<sup>92</sup>. Ces raisons-là constituent une autre vérité de l’individu,

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>86</sup> Yoshi Oida, *L’Acteur invisible*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>87</sup> Yoshi Oida, *L’Acteur flottant*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>89</sup> Nous renvoyons le lecteur à :

[http://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=bioenergie\\_th](http://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=bioenergie_th)

<sup>90</sup> Nous renvoyons le lecteur à :

[http://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=feldenkrais\\_th](http://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=feldenkrais_th)

<sup>91</sup> Voir :

[http://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=kinesiologie\\_appliquee\\_th](http://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=kinesiologie_appliquee_th)

<sup>92</sup> L’ouvrage s’intitule *Le corps a ses raisons. Auto-guérison et anti-gymnastique* et a été écrit avec la collaboration de Carol Bernstein. Il est intéressant de noter que le terme d’ « anti-gymnastique » a été choisi en référence à l’anti-psychiatrie des années 60, dont un des représentants est Abraham Maslow qui a jeté les bases du développement personnel tel que nous le connaissons aujourd’hui. Pour une histoire du développement personnel, nous renvoyons le lecteur au



vérité inaccessible dans la vie quotidienne car invisible pour qui n'est pas initié. Yoshi Oida prend l'exemple de la fleur pour nous livrer sa conception du rapport entre le visible et l'invisible : « Prenons l'exemple de la fleur, ce sont ses délicieux pétales que l'on voit tout d'abord. Mais si on regarde derrière la floraison, on peut déceler sa tige ligneuse. La fragile beauté est certes réelle mais elle est soutenue par autre chose. Cela est vrai de tout ; il existe bien une surface visible mais il y a toujours "quelque chose d'autre" derrière celle-ci. »<sup>93</sup> Il faut donc s'occuper de l'invisible pour que le visible resplendisse : la beauté intérieure rejaillit alors sur l'extérieur, de même que le travail intérieur rejaillit sur tout l'individu. Voilà pourquoi Yoshi Oida pense qu'« on ne peut être bon sur scène qu'après avoir trouvé un certain équilibre dans la vie »<sup>94</sup>. La puissance intérieure de l'acteur initié rejaillit alors sur son jeu et atteint le spectateur : « La technique de l'acteur réside donc dans sa capacité à favoriser chez le public sa motivation au processus créateur. [...] Il faut viser plutôt à dépasser le plaisir de courte durée et l'habileté superficielle. Ce n'est qu'alors que le public et les acteurs peuvent s'engager ensemble sur le chemin qui mène à une autre existence. L'énergie qui est transmise aux spectateurs par un tel acte théâtral véritable demeurera avec eux et enrichira leur vie quotidienne. Le jeu idéal est la représentation d'un monde métaphysique par des actions physiques. Le théâtre idéal est la représentation d'un monde invisible par la présence du visible. »<sup>95</sup>

L'acteur est donc en position de guide, ce que la tradition orientale nomme guru. L'acteur déborde le cadre du théâtre. Mais cette vision de l'acteur en guide spirituel pourrait être étiquetée comme « orientale », ce que Yoshi Oida refuse d'admettre, au nom d'une responsabilité plus haute de l'acteur en tant que membre de la société humaine, qui est la seule raison d'être du théâtre. Yoshi Oida force donc bien la scène à descendre dans le quotidien et l'oblige à être à la hauteur des enjeux de la « vraie vie ». Il donne par là toute une dimension profondément humaniste au portrait qu'il brosse de l'acteur : un grand initié.

---

livre de référence du philosophe Michel Lacroix *Le développement personnel. Du potentiel humain à la pensée positive* publié chez Flammarion en 2000 et réédité, augmenté et corrigé en 2004. Pour une présentation de l'anti-gymnastique, voir le site de sa créatrice :

[www.antigymnastique.com](http://www.antigymnastique.com) et l'article suivant sur Internet :

[http://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=antigymnastique\\_th](http://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=antigymnastique_th)

<sup>93</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, op. cit., p. 85.

<sup>94</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur flottant*, op. cit., p. 141.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 193.

\*\*\*

L'acteur explore donc en tant qu'acteur de nombreux outils quotidiens tels que la voix ou les mouvements du corps capables de le faire accéder à un autre niveau de conscience de lui-même et des autres. En resingularisant ces outils ternis par le quotidien, c'est sa propre identité en tant qu'être humain que l'acteur resingularise. Cette nouvelle identité ne consiste pas tant en l'ajout de nouveaux composants identitaires qu'en l'abandon d'anciens de la même manière que l'apprentissage des techniques théâtrales n'a de sens que dans leur oubli. La maîtrise technique ne sert qu'à être vide de toute technique. L'acteur se forme au sens où il se donne une forme, un contenant bien plus qu'un contenu. Nous nous demandions au début de notre réflexion s'il fallait être initié pour être initiateur et si l'acteur pourrait devenir un initiateur tant le cheminement personnel était long pour aboutir aux vérités humaines. En fait, l'initiation de l'acteur, dans sa recherche de la vacuité, ne consiste pas en une réponse mais en une remise en question des outils du quotidien. C'est en cela que consiste sa qualité de présence : le public peut alors s'y réfléchir et réfléchir à sa condition d'homme. L'initiation de l'acteur lui permet d'entrer en *véritable communication* avec l'autre. Car, au-delà de la scène et du public, c'est tout un chacun que l'acteur initié peut toucher et faire réfléchir. Voilà pourquoi Yoshi Oida en appelle à la responsabilité de l'acteur dans la communauté humaine. A l'horizon du métier d'acteur, c'est un tout autre métier qui se profile : le « métier d'homme »<sup>96</sup>.

## Références

### I. L'auteur et le corpus

OIDA Yoshi, *L'Acteur flottant*, Actes Sud, Le Temps du théâtre, 1992.  
OIDA Yoshi, *L'Acteur invisible*, Actes Sud, Le Temps du théâtre, 1998.  
<http://www.yoshiOida.com>

---

<sup>96</sup> Nous empruntons cette jolie expression à Alexandre Jollien, *Le métier d'homme*, Éditions Le Seuil, 2002.

## II. Les voies de l'accomplissement personnel

### A. Accomplissement personnel au quotidien

- LACROIX Michel, *Le développement personnel. Du potentiel humain à la pensée positive*, Flammarion, Essais, (2000) 2004.
- LOREAU Dominique, *L'Art de la simplicité*, Robert Laffont, Hors Collection, 2005
- OKAKURA Kazuko, *Le livre du thé*, Dervy, L'être et l'esprit, 1999.
- Psychologies Magazine*, Hors série n° 6, « Le guide du développement personnel », octobre-novembre 2005.

### B. Accomplissement personnel et corps

- BERTHERAT Thérèse, *Le corps a ses raisons*, Seuil, Points, 1998.
- DROPSY Jacques, *Le corps bien accordé, Un exercice invisible*, Desclée de Brouwer, Intelligence du corps, 1992.
- FELDENKRAIS Moshé, *Énergie et bien-être par le mouvement*, Dangles, Psycho-Soma, 1999.
- HARDY Christine, SCHIFRINE Laurence, TOMASELLA Saverio, *Habiter son corps, La méthode Alexander*, Eyrolles, Les chemins de l'inconscient, 2006.
- HELFE Wolfram, *Toucher l'âme par le corps. La Leibtherapie selon K.G. Dürckheim*, Le Souffle d'Or, Chrysalide, 2005.
- MUSACHI Miyamoto, *Le Traité des cinq roues*, Albin Michel, Spiritualité vivante, 1993.

### C. Accomplissement personnel et voix

- ABEL Josette-M., *Le Pouvoir spirituel du son et de la voix*, Rocher, Documents, 2003.
- AUCHER Marie-Louise, *En corps chanté*, Hommes et Groupes, Hommes Groupes, 1993.
- BARRAQUE Philippe, *Voyages dans la voix*, Diamantel, Planète Voix, 1999.
- BONHOMME Jacques, *La voix énergie, Instrument de nos émotions*, Dangles, Psycho-Soma, 1999
- MELOT Phillipe-Nicolas, *Mettez du « ki » dans votre voix ! Le chant comme outil de développement personnel*, Le Souffle d'Or, Chrysalide, 2006.

## III. Théâtre et spiritualité

- BANU Georges, *L'Acteur qui ne revient pas*, Gallimard, Folio-Essais, 1993.
- CLAISSE Aurélie, *Soyez l'acteur de votre vie. 150 techniques de formation de l'acteur au service du développement personnel*, Dangles, Psycho-Soma, 2005.
- DULLIN Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Librairie théâtrale, 1998.
- DUSIGNE Jean-François (dir.), *Brûler les planches, crever l'écran*, L'Entretiens éditions, Les voies de l'acteur, 2003.

FABRICE NOWAK

GINSBOURGER Marie, *Voix de l'inouï, Le travail de la voix au Roy Hart Théâtre, hier et aujourd'hui, Le Souffle d'Or, Chrysalide, 1996.*

ZEAMI, *La tradition secrète du nô*, Gallimard, *Connaissance de l'Orient*, 1985.

**FABRICE NOWAK** holds a PhD in French and Comparative Literature from Paris-Sorbonne University. His work aims at theorizing literary practices such as loud reading and learning-by-heart methods. His research interests are located at the confluence of literature, teaching methods, politics, and spirituality.