

PRÒLEG

«Quan l'actor s'abstingui d'aparèixer en escena
acompanyat del seu cos, podrà abstenir-se
d'estudiar l'art del cos.»

UN LLIBRE PER DONAR COS AL PENSAMENT DE L'ACTOR

Fa temps que, en els nostres escenaris, no sovinteja la interpretació basada en el treball corporal. Ara, per tornar a despertar la consciència –adormida o inexistent– sobre els fonaments de l'art de l'actor, apareix *Paraules sobre el mim*, la primera traducció al català d'aquesta obra cabdal de la segona meitat del segle xx. Hem hagut d'esperar quaranta anys des de la seva publicació! Per tant, benvinguda sigui, com ho són totes les grans obres que es tradueixen al català, la llengua d'un país que pateix una llarga sequera de publicacions sobre les arts escèniques.

Decroux va ser el fundador del mim modern, el creador d'una nova forma d'art: el mim corporal. Però també va dur a terme una de les recerques més importants de la tradició teatral occidental sobre l'art de l'actor. La seva obra possibilità la presa de consciència d'una nova manera d'enfocar el treball actoral, així com l'aparició de recerques i creacions tan importants com les de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Tadeusz Kantor, el Living Theater, la San Francisco Mime Troupe, Bread and Puppet, Bob Wilson, Ariane Mnouchkine, Pina Bausch, Peter Brook, el Théâtre du Mouvement o el Théâtre de L'Ange Fou, entre d'altres.

Paroles sur le mime va ser el primer llibre que un mim va escriure sobre el seu art. És un recull de textos escrits entre el 1931 i el 1962: conferències donades a Europa i als Estats Units, articles publicats en revistes, assaigs, notes de classe, pròlegs, presentacions d'espectacles i la descripció d'una peça de mim.

En aquesta obra, l'autor exposa la seva concepció sobre els fonaments, els orígens i els camps d'aplicació del mim corporal, el nou llenguatge que desenvolupà i codificà. Un nou llenguatge que, a diferència de la tradició pantomímica del segle XIX, és autònom, capaç de donar significats propis i intraduibles a altres llenguatges específics, és a dir, que no és un succedani ni un substitutiu de la paraula. Però Decroux, a més, també explica la seva concepció del teatre i de l'art de l'actor, un quaranta per cent dels textos es refereixen al teatre i al treball actoral.

Ara bé, no és un manual pràctic, és un llibre clau, perquè obre portes a tots aquells que es dediquen a l'art de l'escena; l'objectiu és, segons l'autor, pertorbar les ments tranquil·les i no aclarir-les i, adverteix, qui vulgui la llum haurà d'estudiar. S'haurà de dedicar a la recerca, és a dir, s'haurà de comprometre amb el seu art. Una obra, com diu Patrice Pavis, escrita com un poema, que potser no hem sabut llegir més que com un tractat normatiu, un llibre ple de metàfores poètiques a voltes tan impenetrables com les seves actituds corporals i del qual, potser, encara no hem sabut extreure totes les conseqüències per a la teoria de l'actor del segle XX.

La primera edició aparegué l'any 1963. André Veinstein, que va fer-ne el pròleg, va ser l'encarregat de seleccionar els textos i de definir el contingut del volum sota la supervisió de l'autor. La traducció que ara es presenta és de l'edició del 1994, que resta igual que la segona edició de l'any 1977 –revisada i augmentada en vida de l'autor–, en la qual s'afegí, a la del 1963, un article de Decroux, «Pour le pire et pour le meilleur» del 1956, publicat per primera vegada en el llibre de Jean Dorcy *À la rencontre de la Mime et des mimes*, l'any 1958. Havia de ser la primera edició d'un seguit de textos de l'autor, però no fou així. Segons Thomas Leabhart –deixeble del mestre–, la present edició aplega quasi la meitat dels textos escrits per Decroux; la resta es troba a la Biblioteca de l'Arsenal de París i els drets no estan disponibles.

Decroux va continuar treballant quasi fins als seus darrers dies, però poca cosa més s'ha publicat, potser perquè, com Me-

yerhold –amb els seus estudis sobre la biomecànica–, estava en contínua recerca, no la donava mai per acabada i dubtava de l'ús que se'n podia fer. Als Estats Units, però, a la revista *Mim Journal*, han anat apareixent un seguit d'entrevistes a Decroux, realitzades entre el 1968 i el 1987 per Thomas Leabhart, director de la revista i professor de mim, que darrerament, amb Patrick Pezin, n'ha fet una recopilació. D'altra banda, hi ha diversos articles d'estudiosos de les arts escèniques, d'alumnes, i alguna tesi doctoral sobre el mestre. Cal remarcar, però, la dificultat que suposen les diferents interpretacions dels deixebles –que no es posen d'acord–, en funció de l'època en què treballaren plegats, perquè, evidentment, no hi va haver un sol Decroux.

Així doncs, tot el que disposem de l'autor és aquest llibre que ara presentem, diversos escrits, algunes pel·lícules, un ampli conjunt d'exercicis i un extens repertori transmès fonamentalment pels seus deixebles –l'any 1980 Decroux el xifrava en més de cinquanta peces.

UN HOME DE MUDANCES

El sorgiment del mim corporal s'insereix en el context històric del redescobriment del cos dins el moviment teatral de la primera meitat del segle xx, el moviment de renovació de l'escena contemporània, la reteatralització del teatre. A propòsit d'això, cal mencionar els grans mestres d'aquesta renovació teatral: Adolph Appia, que defensava el retorn al cos humà com a mitjà d'expressió essencial; Gordon Craig, que donà una importància primordial al moviment de l'actor; la biomecànica de Meyerhold; el darrer Stanislavski, que definia l'actor com el mestre de les accions físiques; la lluita d'Artaud contra el teatre dialogat i a favor del retorn al llenguatge físic de l'escena. I és que, al principi del segle xx, es viu una exaltació de la consciència corporal que es reflecteix també en el desenvolupament dels esports –dels quals Decroux va ser afeccionat–, i en diversos àmbits artístics, com l'escultura –Rodin, que influencià Decroux–, o en la dansa, que va viure una gran transformació,

a partir de Delsarte, amb Isadora Duncan, Ted Swhan i Ruth Saint Denis, Dalcroze, Laban, Nijinski, Fokine, etc.

Decroux no va inventar el mim corporal; com deia sovint, no va inventar res, només inventà de creure-hi. Ell traslladava pensaments, feia mudances. De l'observació de les arts, de l'esport, de la vida del carrer, del treball, etc., n'extreia principis que després aplicava al seu art. Tot el transcurs de la seva vida va deixar una forta empremta en la seva obra.

Va néixer el 1898 a París. Des dels tretze anys va treballar en molts oficis: pintor, plomaire, teulader, carnisser, rentaplats, paleta, infermer, etc. Aquest contacte amb el treball manual el marcà profundament i li va fer sentir un gran respecte per l'esforç físic, que va col·locar al centre de les seves recerques. Decroux, en el fons, considerà sempre el mim un treball artesanal. Li tocà de viure temps difícils; va sobreviure a dues guerres mundials. Fou ateu, anarquista –seguidor de les idees de Proudhon–, i simpatitzant dels moviments de l'extrema esquerra francesa.

El 1923 entrà a l'École du Vieux Colombier, creada per Jacques Copeau. S'ha dit molt sovint que Decroux, activista llibertari, volia seguir un curs de teatre per millorar la seva oratòria, però Guy Benhaïm –en la seva tesi doctoral a la Universitat de Niça, del 1992–, defensa que volia provar de ser actor després d'unes experiències reeixides –com a aficionat– en cafès concert. Sigui com sigui, l'entrada a l'Escola li va canviar la vida. Si bé Copeau i Decroux estaven molt lluny ideològicament –Copeau era proper al pensament monàrquic de Charles Maurras–, també tenien moltes coses en comú: Copeau volia canviar el teatre, Decroux el món; per a Copeau els comedians eren obrers de l'art i tot sorgia del treball manual i intel·lectual; per a Decroux, això connectava perfectament amb el seu ideari i els seus orígens; l'ètica, per a Copeau, estava al centre del seu treball, per a Decroux, també.

L'École du Vieux Colombier i el seu director varen fer grans contribucions tant tècniques com temàtiques al fundador del mim corporal. A l'escola de Copeau, es treballava l'euritmia de Dalcroze, el mètode de gimnàstica natural de Geor-

ges Hébert, la dansa clàssica, l'acrobàcia, l'atletisme, el mim –que Decroux ja definia com a corporal–, la col·locació de la veu, la dicció, el cant, etc. Al Vieux Colombier, ja es cobria la cara de l'actor, obligat així a expressar-se amb tot el cos; es depassà ja la convenció pantomímica d'un gest que tradueix terme a terme les paraules; es treballava sobre les qualitats dinàmiques del moviment, els ritmes i les intensitats i, fins i tot, amb els moviments lents i amb els *fondus*. Els exercicis de dramatització ja contenien, en un estat molt rudimentari, el principi de la independència articular i muscular del cos, que esdevindrà un dels fonaments tècnics del nou mim; també el principi de la condensació de la idea –el *raccourci*–, de l'espai i del temps; a més, els estudiants de l'escola eren també els autors de les seves peces curtes. Així mateix, cal assenyalar que molts dels subjectes dels temes que desenvolupà Decroux fins als anys cinquanta ja es trobaven a Copeau i a la companyia dels Copiaux a Bourgogne.

Al final del curs 1923-1924, Decroux va veure a l'escola un assaig de *Kantan*, una peça basada en el teatre Nô japonès, realitzada per alumnes avançats, que el va meravellar i marcar. S'hi emprava, només, mim i sons. Tot sense paraules, sense maquillatge, sense vestuari, sense jocs de llums, sense accessoris, sense mobles ni decorats. Hi havia una concentració del temps i de l'espai. Aquest impacte es repetí més tard, l'any 1931, en veure actuar el teatre balinès i una companyia cambodjana; el seu art se'n ressentí profundament.

Ara bé, en opinió de Marco de Marinis, el mim corporal és el resultat d'un malentès, ja que el que s'acabà produint en Decroux és la transformació del mitjà en un fi, allò que Barba anomena la «deriva dels exercicis». Perquè Decroux acabà afirmant que el teatre parlat és una preparació per al mim, a l'inrevés de les propostes de Copeau. Val a dir que Laban –que escrigué *El domini del moviment* l'any 1950, en què s'adreça a mims, actors i ballarins– pensava també, com Decroux, que el mim és el tronc d'on surten la dansa i l'art dramàtic. Decroux i Laban partiren de punts diferents però es trobaren en moltes cruïlles. Sigui com sigui, la sostracció temporal del text es tro-

ba, de manera diferent, en quasi totes les noves pedagogies teatrals de la primera meitat del segle xx.

Més tard, Decroux inicià una nova etapa que durà, aproximadament, fins al principi dels cinquanta. D'aquests anys són la majoria de textos sobre el teatre i l'actor recopilats en el present llibre.

Va treballar en programes dramàtics per a la ràdio, per la seva excel·lent dicció. Interpretà en el teatre més de quaranta personatges, sota la direcció de Dullin, Jovet, Baty, Artaud, Herrand, etc. Participà en una vintena de pel·lícules, la meitat de les quals foren realitzades pels grans directors del moment: L'Herbier, Prévert, Becker, Gance, Allégret, Duvivier, Delannoy, Clouzot i Carné. Amb aquest darrer féu *Les enfants du Paradis*. Més tard declarà que tot això ho va fer per professió econòmica, no pas per vocació. Però sigui com sigui, va tenir l'oportunitat de treballar amb els millors del seu temps.

A l'Atelier de Dullin –alumne de Copeau–, hi entrà el 1925. No se sentia tant alumne de Dullin com de Copeau. Segons Decroux, Jovet el seduï per la seva actuació, el Vieux Colombier el va il·luminar i Dullin el va formar i reglar. Decroux reconeixia que la capacitat de restar immòbil li venia, en part, del treball fet amb la dicció a l'Atelier, ja que l'actor, segons ell, s'acostuma a la immobilitat quan parla; a més, tot allò que fa dramàtica la dicció ho va anar transposant al moviment.

El 1931 presentà la seva primera peça: *La vie primitive*. Aquest mateix any va conèixer Jean-Louis Barrault i l'integrà en la seva companyia. La seva col·laboració donà grans fruits. Començaren junts a definir la gramàtica d'un llenguatge nou. Iniciaren les recerques sobre els dinamo-ritmes, el contrapès, les marxes il·lusòries, i mostraren les primeres descobertes en forma de petites peces. Hi havia, però, un gran abisme entre ells, divergències doctrinals, estètiques, i això els va distanciar. Per a Barrault, el geni de Decroux estava en el seu rigor que, per a ell, acabà sent opressiu. Barrault evolucionà, més tard, cap a un teatre total.

A l'Atelier es trobà, a més de Barrault, amb Artaud –que també fou membre de l'Atelier abans de l'entrada de De-

croux-, que tenia la voluntat de dotar el mim d'un llenguatge autònom, així com de posar en marxa les primeres experiències d'aplicació del mim al teatre. Ho confirmaren Barrault i Lecoq, però no en resta res escrit. Ara bé, hi havia suficients punts en comú per permetre que això fos possible, però també hi havia divergències profundes. Els dos es professaren respecte i simpatia, i, com deia Decroux, els dos eren antirealistes.

L'any 1938, segons Jean Dorcy i Guy Benhaïm, Decroux va obrir una escola per primera vegada. En aquest període realitzà moltes funcions de les seves creacions. El 1943 féu classes al Théâtre Sarah Bernhardt (Théâtre de la Cité durant l'ocupació), on un any més tard el jove Marcel Mangel (Marcel Marceau) entrà com a alumne. Marceau passà tres anys a l'escola, fins que Decroux l'acomiadà. Segons Marceau –hereu de la pantomima del XIX, dels personatges de la commedia dell'arte, del cinema mut, dels clowns, dels funàmbuls, etc.–, Decroux no tolerava que es creés fora de la seva escola, i ell havia començat a representar els seus mimodrames. El mestre era extremament curós amb la puresa del seu art; no volia contaminacions de cap mena.

La influència de Craig fou enorme per a Decroux –com ho demostra l'espai que li dedica en aquest llibre–, les seves reflexions li serviren d'impuls per a la recerca sobre les lleis del teatre. Craig visità la seva escola i presencià les seves peces de mim; l'any 1945 reconegué Decroux com un geni.

Seguint les passes de Craig, l'any 1947, la premsa el distingeix com el mestre incontestable del mim. A partir d'aquí comencen les gires internacionals i els cursos a l'estranger. De vegades, els cursos portaren a la fundació d'escoles en diversos llocs, com a Suècia, Israel, Itàlia o Nova York, on se n'obriren quatre, dirigides per alumnes de París. A l'Actor's Studio de Nova York, el seu treball despertà molt d'interès i desvetllà moltes reflexions, entre d'altres a Elia Kazan i Lee Strasberg –qüestió que hauria de fer reflexionar els actuals seguidors del «mètode» al nostre país, ancorats en el vell psicologisme–. També donà classes al Piccolo Teatro de Milà, on encetà la seva amistat amb Strehler. Durant aquesta època, Martha Graham,

que admirava el treball de Decroux, visità el seu estudi de París, i alguna de les seves coreografies en deuria rebre la influència.

Decroux, com Delsarte, estudià i estimà l'escultura des de molt jove. L'amistat i la col·laboració de Paul Bellugue, teòric brillant i professor d'anatomia a l'Escola de Belles Arts de París, del qual es publicà l'any 1963 –edició pòstuma– *À propos d'art, de forme et de mouvement*, l'ajudà a definir la seva estètica amb sòlides bases d'història de l'art i d'anatomia.

Al cim de la seva carrera, Decroux temia que l'èxit no li permetés dedicar-se a la seva gran passió: treballar per al futur del seu art, l'edificació del mim. Així fou com el 1962 va arreglar el soterrani de la seva casa de Boulogne-Billancourt –*la cave*–, com a estudi, i es dedicà a l'ensenyament, a escriure i, sobretot, a la recerca. La majoria de textos dedicats al mim que es presenten en aquest llibre són de l'estada a Nova York, aquest mateix any, abans d'instal·lar-se definitivament al nou estudi, on revisà els seus escrits i en preparà l'edició.

EL MOVIMENT CAP A LA IMMOBILITAT

El llegat de Decroux és riquíssim però poc conegut. Com que els darrers escrits del llibre són de l'any 1962 i va continuar treballant fins als seus darrers dies, i, com he dit abans, poca cosa més s'ha publicat, em sembla convenient, per situar el lector, exposar breument alguns dels grans trets de la seva obra des d'una perspectiva global.

Decroux va donar una importància primordial i central a l'interpret: el teatre és l'art de l'actor. Utilitzà el terme actor per referir-se tant al que treballa amb el text –actor parlant–, com al que ho fa només amb el cos –mim–. Ara bé, si el teatre és fonamentalment el treball de l'actor, per a Decroux, només esdevindrà art el dia en què existirà un art de l'actor, i, essencialment, aquest és presència en escena, és a dir, cos en acció; per tant, només a partir del treball sobre el seu cos podrà assolir l'excel·lència en el seu art. Per això, per a Decroux, el mim és l'essència del teatre.

Decroux va fer una de les recerques més importants a Occident sobre els fonaments de l'art de l'actor: sobre l'acció física, la seva tècnica, però també la seva dramaturgia –en menor mesura–, com l'actor es pot fer artista, creador i dramaturg amb els propis mitjans d'actor. Per a Decroux, el teatre s'escrivia fent-lo, els textos teatrals s'havien d'assajar abans d'escriure'ls. La seva recerca va ajudar al desenvolupament del treball a partir de la improvisació i de la creació col·lectiva.

Decroux era un gran amant de la paraula i la retòrica, tenia una excel·lent dicció. En els darrers temps treballava en una història crítica de la dicció francesa. El mestre tenia un projecte que no va arribar a dur a terme per qüestió de temps –una sola vida–, i era la creació del mim vocal per acompanyar el mim corporal. La dicció, per a ell, era mim, mim vocal, i les inflexions que s'adrecen a l'oïda eren anàlogues a les inflexions que s'adrecen a la vista. Decroux va excloure «temporalment» la paraula, no per aversió, sinó per permetre el creixement de l'art corporal.

Una de les qüestions fonamentals per a l'actor és l'origen de les accions físiques. Doncs bé, per a Decroux, primer és fer i després sentir. Després d'haver fet una acció se'n sentirà la causa, l'origen, és a dir, l'impuls i l'emoció. Decroux se situa, segons Pavis, en la línia de Meyerhold, Copeau i Schlemmer –amb matisos–, segons la qual l'actor primer executa les accions que generaran seguidament les emocions. Decroux es malfiava de les emocions, però era conscient de la interacció que es produïa, fins al punt de fer-ne el motor de l'acció, ja que les accions físiques, que ell anomena *les manières*, podien ser engendrades per les emocions i viceversa. En relació amb la dansa, s'apropa a les tesis de John Martin. I es troba amb Barba i els mestres de les accions físiques en situar al tronc la seu de les emocions; per a Decroux, si hi ha emoció, el moviment parteix del tronc i ressona en els braços.

Ara bé, una qüestió és la interpretació d'un moviment o actitud, i una altra és la recerca dels moviments, actituds o gestos que després s'hauran d'interpretar. Decroux explica que, com el vers en la poesia, la figura tècnica ens aporta un senti-

ment –no diferencia entre emoció i sentiment–, i que només a partir del sentiment no s'hauria pogut trobar aquesta bella figura que l'expressa. Per crear, podia partir d'un tema, d'idees, paraules, o de fer lliurement, sense partir de res. Els actors mims improvisaven mentre ell estava a l'aguait del que sorgia. Quan entreveia una possibilitat de material, encara informe, però prou prometedor perquè sentís ganes d'esculpir, començava el treball de selecció, de depuració, d'estilització, precisió del contingut, etc.; després, el moviment, el gest o l'actitud no només eren bells sinó que també expressaven una cosa concreta. Partint de dintre es fa difícil trobar res per a Decroux.

Invertí la jerarquia del cos –com els atletes–; el tronc passà a un primer pla; després, els braços, les cames, les mans i, en darrer, lloc la cara. Trià el tronc com a medi d'expressió. El cos és sobretot el tronc, amb el centre a tres centímetres sota el melic, al mateix lloc que el situa la tradició oriental. D'una banda, hi ha una similitud amb Delsarte i els seus seguidors en localitzar l'impuls del moviment al tronc, però de l'altra, Decroux proposà una autolimitació de l'ús del cos, un ús autoconstrictiu, i, en aquest aspecte concret –és una de les seves aportacions–, difereix de les teories alliberadores del moviment de Delsarte, Duncan i Dalcroze. Decroux trià el tronc perquè està en desavantatge respecte de les altres parts; la massa del cos té les característiques de pes, grandària i vulnerabilitat més grans. D'aquí vindrà la seva força i el seu dramatisme.

Curiosament, després d'anys de refús dels membres perifèrics, per anecdòtics, el 1981, segons explica Nicole Pinaud –que muntà amb ell la peça *Le Lyrisme Politique*–, Decroux li demanà que expressés també amb la cara, que el cos i la cara participessin de la mateixa emoció. Cal recordar que durant una gran part de la seva vida desenvolupà el treball amb la màscara neutra o amb la cara tapada per concentrar l'expressió en el joc corporal basat en el tronc.

Per a Decroux, només els moviments que involucren el tronc poden trobar el desequilibri; cal instal·lar-se en l'instable, trobar un equilibri precari, perquè l'esforç per mantenir un equilibri precari dilata les tensions del cos de tal manera

que l'actor apareix viu fins i tot abans que comenci a expressar-se. L'engrandiment dels gestos –a més de fer conscient l'actor dels seus moviments, del seu dinamisme, de la seva amplitud–, portarà el moviment a la frontera del desequilibri. Aquí, el mim corporal es troba amb la tradició del teatre oriental. Podem trobar un exemple d'equilibri precari en la ballarina sobre les puntes, o en la dansa contemporània de Doris Humphrey amb el *fall-recovering*, començant a caminar caient, molt similar al treball de Meyerhold. Per a Decroux, el mim ha de trobar el seu «ben = estar» en el «mal = estar».

Estudià el pes, perquè tot pesa. Quan hi ha un desplaçament es produeix una compensació muscular que permet retrotrobar l'equilibri, que és el contrapès i, per tant, per a tot el que és de domini físic és necessari conèixer-lo. Transposà també aquest concepte al domini de l'esperit, anomenant-lo contrapès moral. El contrapès ja existeix a la vida quotidiana, però en el mim –quan l'objecte no és real sinó imaginari–, cal procedir a la inversa que en la vida quotidiana. Fou un estudi original de Decroux iniciat conjuntament amb Barrault, molt probablement a partir dels estudis de Delsarte.

El primer drama de l'animal i de l'home és la lluita contra el pes, segons explica Decroux. La primera oposició és contra la llei de la gravetat. De les forces oposades en resulta una tensió, que fa que el cos de l'actor prengui vida escènica. És la més pura tradició oriental. L'energia és la resultant de la tensió entre dues forces contraposades. És el que Barba anomena «dansa d'oposicions». El *pre-mouvement* d'Hubert Godart –en el camp de la dansa–, com la «preexpressivitat» de Barba, s'organitzen, fonamentalment, a partir del pes. La relació entre el pes i el centre de gravetat fou determinant també per a Kleist.

Per a Decroux, l'actor que actua el mim amb una determinada tensió –energia– dona un espectacle diferent del que actua sense cap tensió. Poden fer el mateix disseny de moviment, mobilitzar els mateixos òrgans, però n'hi ha un que està intensament present i un altre que no. Primer comencen els moviments interiors, vibratoris, de manera invisible, abans que els primers moviments siguin visibles exteriorment. El cos comen-

ça a cantar interiorment, a estar «en-cantat», i continua cantant després d'haver acabat el moviment visible. Ensenyava sovint cantant, i deia que la seva escola era, de fet, una escola de cant. Feia funcionar els músculs com un violí, cada moviment tenia per origen un *vibrato* sostingut en les regions més profundes del seu cos. Una vibració interioritzada pel cant sota la forma d'una respiració muscular, que és una de les claus, per a ell, de la circulació energètica. D'aquesta manera, l'esperit més que l'acció visible omple l'espectacle de vida. Com ressonen les paraules de Zeami!

L'actor mim de Decroux ha d'aprendre també a depurar. Ha d'eliminar els moviments inútils, tal com proposava Dalcroze. En Decroux, defensor de la puresa i del disseny simple del moviment, la depuració a vegades necessita cent gestos extrets de la realitat per culminar en un de desconegut i, per tant, reconegut. Com diu Guy Benhaïm –deixeble del mestre–, si Decroux busca allò essencial del gest és perquè el seu art és portador de sentit profund; amb allò pur s'endevina la grandesa, ja que allò pur es discerneix millor. Però simplificació vol dir també omissió. En aquest sentit, és fonamental el fet d'ometre conscientment alguns elements per destacar-ne d'altres, que apareixeran com a essencials. El principi d'oposició, el d'equilibri inestable i el d'omissió, fonamentals en la tècnica actoral de Decroux –i penso que en l'art del teatre–, són un exemple de mudança, de reflexió i aprofundiment feta pel mestre. Per a Barba, és l'únic mestre europeu que elaborà un sistema de lleis comparable al d'una tradició oriental, i té un coneixement del nivell preexpressiu de l'actor, del desenvolupament de la presència escènica, de la manera d'articular la transformació de l'energia com ningú més en la història del teatre occidental.

Decroux citava sovint una frase atribuïda a Chaplin –a qui admirava–: el mim és immobilitat. Va fer una inversió dels valors, és a dir, en el mim són necessaris els moviments perquè hi pugui haver immobilitats; el moviment està al servei de la immobilitat. Ara bé, la immobilitat és moviment en potència, immobilitat mòbil. Aquesta contradicció aparent entre mobilitat i

immobilitat, aquesta oposició i la diferència de potencial que es crea generen energia. El concepte d'immobilitat mòbil està molt pròxim al concepte de «prejoc» de Meyerhold i dels «sats» de Barba, que fa estar a punt per a l'acció actors, ballarins i esportistes. És un concepte fonamental, amb els principis abans esmentats, per assolir la presència escènica. Cal recordar, també, que al segle XVIII Engel, a *Idees sobre el gest i l'acció teatral*, ja parlava de la importància de l'acció interior de l'ànima —«una tensió continuada dels músculs que l'ànima opera per una activitat ininterrompuda»— en la perfecta inacció.

El que més seduí Decroux fou l'actitud, i per això fundà el mim corporal sobre la immobilitat. Parlant de Rodin, explicava que aquest buscava posar el moviment en una actitud, i ell buscava posar la idea d'actitud en els moviments. L'artista del mim transporta la seva immobilitat. Probablement per la influència del cinema, acabà definint el moviment com a successió d'actituds. Li agradava simbolitzar el seu art amb la figura del «cavallet de mar».

Decroux, al mim corporal que practicava, l'anomenà també mim dramàtic. La immobilitat mòbil el farà particularment apte per actuar el drama; el drama de l'home confrontat a la pesantor, als objectes, als altres, a ell mateix. El drama, per a ell, s'installa en la lentitud.

El concepte d'immobilitat és, segons Decroux, l'element principal que diferencia el mim de la dansa —Nijinski i Lifar, però, treballaren també sobre la immobilitat mòbil, Douglas Dun considerava que formava part de la dansa i Alwin Nikolais treballava sobre la «stasis», i, actualment, coreògrafs contemporanis com Akram Khan, Josef Nadj, Toméo Vergès, Alain Buffard, Carolyn Carlson, Odile Duboc o Frédéric Flamand consideren que la immobilitat és el moviment absolut—. Decroux, però, sempre va tenir una gran necessitat de diferenciar les dues arts per destacar el mim com a art autònom. Cal recordar que ja l'any 1935 Serge Lifar publicà el *Manifeste du chorégraph*, en què reclamava l'autonomia de la dansa respecte de les altres arts, i també diferencià, des d'un altre punt de vista, la pantomima de la dansa. Hi ha diverses vies de treball co-

munes entre Decroux i Lifar, a qui el primer respectava, però, sobretot, per a Decroux, el mim és un art dramàtic i la dansa no. Decroux va influenciar el món de la dansa: d'una banda, aportant-hi qualitats específiques de moviment i reflexions sobre el moviment dramàtic, i per l'altra, amb el treball antinarratiu i antipsicològic. Alwin Nikolais el citava sovint, i pilars de la dansa moderna a França, com Karyn Waehner o François Dupuy, varen seguir els seus cursos. Ell, però, no era conscient d'aquesta influència; tenia en gran estima la dansa clàssica, que estudià, però no tenia gaire coneixement de la dansa moderna, sobretot la dels anys setanta.

La funció del mim, per a Decroux, és expressar la vida mental pel moviment del cos. El mim no ha de ser només un gimnasta –com per a ell esdevenien sovint els ballarins–, sinó un pensador, un poeta. El mim ha de treballar la seva energia en dues vies: el pensament i el moviment, per acabar esdevenint una de sola, el pensament actuat, el pensament fet cos.

Decroux treballà la segmentació del moviment, amb la gimnàstica dramàtica, a partir de l'isolament de l'energia –una altra de les aportacions genuïnes del mestre–. Perquè un segment del cos es mogui sol, és necessari que una força contrària mantingui immòbil el segment que segueix, i això vol dir, una altra vegada, joc d'oposicions. Serà un dels pilars del seu estil, que li permetrà escapar-se del naturalisme; la fragmentació és indispensable si no es vol caure en la descripció. Es produeix una força de la focalització de la mirada, i la descomposició del moviment culmina exaltant-ne la significació. Permet descompondre i, per tant, reconstruir el moviment a partir d'elements clars juxtaposats. La voluntat de culminar una creació feta de fragments visibles i analitzables té per conseqüència l'aparició en tot moment de la tècnica de l'artista.

La segmentació produeix, segons Decroux, una mena de destil·lació de la durada, que suggereix allò que no es veu habitualment, les ressonàncies invisibles dels fenòmens. A força de mirar les coses en funció dels nostres hàbits, hem acabat per veure, en el moviment, només la finalitat i no el moviment en si. Aquí apareix clarament l'ombra de Bob Wilson. La segmen-

tació va permetre a Decroux ampliar la gamma corporal i multiplicar les possibilitats dels seus efectes rítmics.

El ritme, per al mestre, és fonamental. Sempre jugant amb l'oposició: explosió i parada, ràpid i lent, *saccadé* –toc– i *fondú*, un és l'inici de l'altre. Però per a Decroux, la combinació del ritme i la força és el que dóna la màxima expressió. Per definir-ho ho anomenà –de la seva collita–, «dinamo-ritme», una barreja de velocitat i força. I la passió, segons Decroux, és en primer lloc «dinamo-ritme», és el que l'expressa millor.

Decroux optà per un estil d'esperit geomètric –geometria mòbil–, basat en l'exactitud, la perfecció de la forma, la línia recta i el dibuix senzill. L'actor de Decroux ha de fer una ocupació conscient de l'espai, dividint-lo geomètricament. Partint de punts molt allunyats, el treball sobre la forma de Decroux es troba amb Oskar Shlemmer i les recerques escèniques de la Bauhaus. L'actor del mim ha de ser un artista del dibuix.

La tècnica és la base del treball de Decroux; per això comparava sovint el mim amb la música, segons ell, la més tècnica de les arts, i desitjava que el cos del mim fos com un teclat per al pianista. Per a ell, la tècnica és la possibilitat de fer físicament allò que es concep o que es vol fer, però la lluita és llarga perquè el cos ens traïx. L'artista del cos està en guerra amb el cos, és necessari vèncer els hàbits perquè el cos obeeixi l'esperit. Decroux desitjava un teatre en què l'actor sigui l'instrumentista del seu propi cos i en què tot el que faci ho faci com a artista. L'art és fet per l'home i comporta artificis; el teatre és un art d'artificis. El teatre que ell volia era un teatre artístic, és a dir que no es pot pujar a l'escenari sense tècnica. No com passa sovint als nostres escenaris, amb un ús per part de l'actor de tècniques quotidianes que Barba anomena tècniques extraquotidianes. Cal adquirir, doncs, per al treball de l'escena, una «segona naturalesa», de la qual ja parlà Stanislavski i, anant més lluny, Goethe.

Tot el que acabem de dir evidencia una altra característica bàsica de Decroux: l'antinaturalisme. Proposà un mim que fos síntesi de realitat i art. El mim no ha d'intentar tornar una for-

ma il·lusòria de realitat, perquè ja la té intrínseca, amb la presència en carn i ossos de l'actor a l'escenari. En opinió de Decroux, és necessari que la idea de la cosa es doni per mitjà d'una altra cosa. Perquè un art és complet només si és parcial, com el mim corporal, que es proposa evocar la vida mental només per mitjà del cos. El mim és un art de representació, no de presentació. Decroux no està interessat en la psicologia individual, ni a aconseguir que l'actor exposi la seva naturalesa personal. L'actor ha de mostrar la seva obra sense mostrar la persona.

S'ha parlat també del mim corporal com a mim abstracte, però, per a Decroux, el mim serà abstracte quan no hi hagi res a representar. Aquest terme es refereix, doncs, d'una banda, al refús dels estereotips de la tradició pantomímica del XIX i als recursos gestuals de la vida quotidiana i, per tant, a la voluntat de recerca de noves formes expressives. De l'altra, alludeix també als continguts, que, a més de temes concrets i accions reals, també han de representar els moviments de l'esperit, de la vida mental. Però l'abstracció es refereix, sobretot, a la forma antinarrativa de tractar els temes, que dona més importància al continent que al contingut, per al qual la paraula és més adequada, donant prioritat a la «manera», que pot transmetre pensaments que la paraula no pot dir, i que només el gest i el mim corporal poden visualitzar gràcies al seu aspecte multidimensional. En opinió d'Yves Lebreton, deixeble del mestre, acabant amb la narració anecdòtica, el mim abstracte retorna a la matèria fonamental del cos, i la seva denominació hauria de ser: «mim concret».

L'ÈTICA DEL COS

Decroux s'oposà al registre fonamental de les velles pantomimes del segle XIX, proposant que el mim fos un art tràgic, triant, generalment, l'infortuni com a tema. Decroux explicava que el que més li interessava era el que podia ésser susceptible de sofrir. Però és un patiment que és lluita, una resistència con-

tra els elements alienants del passat i del present, com totes les arts realment compromeses en un procés de canvi. Per a ell, l'home és dramàtic en la mesura que canvia el món, i és perquè hi ha lluita que hi ha drama. Però allò que li és propi és el fet de proposar-ho en el cos i amb el cos. Decroux estava compromès ideològicament amb el seu art, un compromís que aflora, fins i tot, rere les descripcions més tècniques: l'ètica era l'impuls per a l'estètica. Proposà l'estil geomètric perquè estimava la raó per sobre de tot.

La gran recerca estilística de Decroux és la culminació d'una reflexió sobre la condició humana que, segons ell, es presenta en quatre aspectes –que poden existir de manera autònoma o compartida–, relacionats físicament amb l'esforç i la qualitat del moviment: l'home d'esport, l'home de saló, l'estatuària mòbil i l'home de somni –aquests aspectes haurien anat sorgint fins l'any 1974, en què aparegué el darrer. Per a ell, doncs, ja que la investigació sobre el moviment era una recerca sobre la naturalesa humana, el mim corporal, en el fons, era un art compromès políticament. A Decroux, el mim no li interessava si, quan el feia, no sentia vibrar el món. A sota de tot, per a ell, hi ha el sentit polític, que és el que falta a moltes persones, el veritable sentit polític: la preocupació per la justícia i la felicitat, no l'adhesió a un partit polític.

Ara bé, Decroux, que era partidari d'una revolució política, afirmava que, per temperament, era conservador en art. Per a ell, hi ha molts reaccionaris en política, que són d'avantguarda en art; persones que, en ser conservadores en política, tenen la necessitat de sentir que hi ha coses que es mouen al seu voltant. I en aquest sentit, recordava unes paraules de Copeau que explicava que, quan hom es gira cap al futur és perquè no té el coratge de girar-se cap al passat. Per a Decroux, el futur és una cadena d'idees i el passat és una cadena de fets; mirar cap al passat, les obres que han quedat, impedeix de ser presumptuós.

Decroux establí una relació triangular amb el públic: estimà els que estimaven allò que ell estimava. No volia fer concessions en això. Preferia actuar per a un públic de qualitat

més que no de quantitat, com varen fer també, en el seu moment, el Living Theatre, Barba, Grotowski o, en algun moment, Peter Brook.

L'ESCOLA DE CANT

Decroux fou un gran mestre, un transmissor d'un nou art, d'una filosofia del moviment i de la vida. El seu ensenyament no es basava només en la tècnica, sinó en allò que era transmès més enllà dels exercicis. A més, sempre posà en qüestió les seves troballes, enriquint-les i modificant-les, en contínua evolució. Però tot això no ho entengueren molts dels seus alumnes, que es quedaren només amb la tècnica corporal, sense saber-la aplicar, o s'installaren en la comoditat de la trobada del moment, fent-ne, al contrari del mestre, un punt d'arribada.

La major part de la seva transmissió va tenir lloc a casa seva, en el petit soterrani, *la cave*, de poc més de 30 metres quadrats, per on passaren centenars d'alumnes d'arreu del món. Podia haver triat un lloc més oficial, més institucional, o més prestigiós. Però *la cave* de Boulogne-Billancourt, 85 avenue Édouard Vaillant, era el lloc on podia gaudir d'una llibertat artística total. Hi podia anar tothom, el preu era molt modest, només calia tenir ganes d'aprendre i, cada primer de mes, si hi havia places disponibles, podia començar. Era fàcil d'entrar, però era molt difícil de restar-hi: acomiadava alumnes ràpidament. Demanava una atenció extrema, estar absolutament present, amb un esperit obert i receptiu. Creava les condicions per a la transmissió. Una gran tensió s'installava en les seves classes, una tensió no com a obstacle, sinó com a aliada per treballar i per trobar. A les classes, mostrava, explicava les seves recerques, fins i tot els seus dubtes, s'esplaiava en explicacions tècniques o filosòfiques sobre el seu art; sovint acompanyava els exercicis amb cançons populars franceses, recitant poemes o fragments d'obres dramàtiques de Victor Hugo, Baudelaire, Alfred de Vigny, Lamartine, Racine, etc., fent gala d'una gran memòria i una excel·lent dicció. I els divendres a la tarda, ses-

sió especial: xerrada per a tots els nivells d'estudi, sobre el mim corporal, amb citacions, per il·lustrar els seus punts de vista, que anaven des de la poesia francesa a estudis sobre el socialisme o l'art en general. Segons explica el seu fill Maximilien, el seu pare no llegia quasi mai llibres de teatre o de mim, i citava més sovint Baudelaire i Victor Hugo que Stanislavski o Brecht. A més, Decroux era bàsicament autodidacte, i tenia poca paciència amb els erudits que no tenien la seva experiència física; per a ell eren gent asseguda. Delsarte li semblava un home assegut parlant dels que estaven drets. Per a ell, estar en el mim era ser un militant del moviment en un món que estava assegut.

El seu projecte, però, com els dels grans visionaris del teatre del segle xx, anava molt més lluny. Quan va tancar l'escola, l'any 1985, a l'edat de vuitanta-set anys, deia que no havia trobat res, que no havia descobert res. Va morir el 12 de març de 1991.

L'aparició d'aquesta traducció al català de *Paroles sur le mime* és un pas més en la necessària reparació d'una de les grans injustícies teatrals del segle xx: la manca de coneixement i de reconeixement de l'obra de Decroux. Tant de bo que –en una època en què l'ètica és un luxe–, aquesta nova edició pugui ajudar a complir la voluntat de l'autor, a desvetllar l'estudi i la recerca, a desenvolupar l'art de l'actor i del teatre amb un compromís ètic que abracci des de la pedagogia fins a la creació, des de l'ofici d'actor fins a la funció de l'art. I a continuar desenvolupant l'art del mim amb les fites que ell s'imposà. Un art, segons Decroux, per al qual una vida no és suficient.

«Escriu per fer pensar, no per dispensar-ne, i moriré jove al peu del Gran Projecte.»

JORDI FÀBREGA I GÓRRIZ