

Liliana Alexandrescu

Odin Teatret revisité

Abstract: This is an excerpt of the article by Liliana Alexandrescu that was published with the same title in the Romanian journal Dramatica 1/2014, "Eugenio Barba. Celebrating 50 years with Odin Teatret." Studia Universitatis Babes-Bolyai, pp. 157-182. After two meetings with Eugenio Barba and Odin Teatret's actors, in 1976 and in 1981, the author visited Odin Teatret's home and was fascinated by Barba's and his actors' working model. In 1985, Alexandrescu attended the ISTA symposium held in Malakoff, France, 20th-21st April 1985. The paper presents the symposium, enriched by original notes taken by the author.

Keywords: *Odin Teatret; Eugenio Barba; Actor; Theatre anthropology; Maître du Regard*

Seules les relations comptent. Ce sont des fils ténus, illusoire, consolidés par les années ou l'intensité d'une rencontre. Elles finissent par construire un pays qu'aucune carte de géographie ne peut représenter et décrire. Solitaires, nous habitons une géographie faite de liens et de nœuds : affections, livres, souvenirs, passions, collaborations qui durent une vie entière.¹

En partant de Holstebro, j'avais le sentiment d'avoir découvert un modèle de travail idéal, un centre d'énergie fonctionnant comme un tout. Pourtant, après l'extraordinaire spectacle qu'avait été *Cendres de Brecht*, certains changements étaient survenus dans le groupe : de nouvelles aspirations, de nouveaux besoins personnels, de nouvelles circonstances de vie. Aussi était-il nécessaire de réorganiser les rapports de forces à l'intérieur et d'élargir le champ d'activité au dehors : « Non plus Odin Teatret avec en sous-titre Théâtre Laboratoire Scandinave, mais Théâtre Laboratoire Scandinave qui regroupait nombre d'activités autonomes parmi lesquelles l'Odin Teatret, Farfa de Iben Nagel Rasmussen, Basho de Toni Cots, l'Odin Teatret Film de Torgeir Wethal et le Canada Project de Richard Fowler ».² *Odin* devenait ainsi plutôt un cri de ralliement, et Holstebro, ancien lieu de réclusion, un centre d'expansion créatrice.

1. Barba 2011, 170.

2. Barba 2011, 203.



105



1. Toni Cots, Sanjukta Panigrahi;
2. Iben Nagel Rasmussen;
3. Kosuke Namura;
ISTA 3, Blois/Malakoff, France, 1985.
Photos: Nicola Savarese

Eugenio Barba lui-même se lance « dans une aventure solitaire » accompagné par Toni Cots. Ils s'engagent, à partir de 1980, dans un projet de grande ampleur : « Je l'appelai ISTA (International School of Theatre Anthropology). 'École' parce qu'en ce temps-là tout le monde voulait être un 'laboratoire', alors que moi je voulais indiquer un lieu où l'on apprenait des connaissances de base ; 'internationale' pour souligner une patrie professionnelle sans frontières ; 'anthropologie' parce que c'était un terme qui suggérait des notions de recherche et de sérieux universitaire [...] ».³

ISTA est donc un organisme de recherche et de pratique de l'art de l'acteur, un lieu de rencontre pour les artistes occidentaux et orientaux. Dans le cadre de sessions qui combinent les cours pratiques avec les conférences et les discussions théoriques, sont présentés des spectacles des maîtres du théâtre asiatique ou de certains ensembles venus d'Amérique latine ou d'Europe. On y attire de nouveau l'attention sur le concept de « Tiers Théâtre » avec ses valeurs spécifiques. Nous retrouvons ici l'immense ouverture de Barba envers toute manifestation spectaculaire, de n'importe où, ainsi que sa nostalgie récurrente d'une sorte de village primordial (de nouveau, en transparence, le modèle originaire Holstebro !), un village commun, « un babel de langues [...] où il n'est pas toujours facile de distinguer les artistes, les techniciens ou les "intellectuels" et où on ne peut plus séparer Orient et Occident ».⁴ La nostalgie d'un espace géographique sans limites, de transition, de circulation, périodiquement réduit à un lieu de rassemblement et d'interférences, se manifeste fréquemment dans les métaphores aquatiques du discours de Barba : l'île, l'archipel, les îles flottantes, les rivages, l'eau qui les relie et les sépare, les navires (Odin est le « vaisseau amiral du Tiers théâtre »), et surtout le fragile, l'indestructible canoë qui vient de ce village imaginaire, « pour ceux qui, même sans le connaître, même quand il n'existera plus, en sentent la nostalgie ».⁵

J'ai de nouveau rencontré Eugenio et les gens de l'Odin en France, quelques années plus tard, à Malakoff (près de Paris), au symposium d'anthropologie théâtrale, tenu le 20 et 21 avril 1985, au Théâtre 71, dans le cadre des troisièmes rencontres publiques de l'ISTA. Ce symposium était organisé par Barba et par Patrick Pezin, ce dernier en qualité de fondateur (en 1980) et de directeur du Centre d'action théâtrale Bouffonneries-Contrastes. Le titre du symposium était : *Le Maître du Regard*. Je cite du cahier-programme : « Le maître du regard est l'acteur. Le symposium développera plus particulièrement le thème de la pré-expressivité de l'acteur. Ce sera aussi une démonstration des principes qui dirigent la recherche de l'ISTA dans le champ anthropologique aussi bien que la pédagogie pour acteurs et metteurs en scène dans un contexte transculturel. »⁶ Une telle confrontation interculturelle directe des formes théâtrales permettait de rechercher et de mettre en évidence certaines règles biologiques qui déterminent le comportement de l'acteur, l'équilibre, le déplacement, l'utilisation de l'espace, les modifications de posture en fonction des actions physiques, la relation avec le partenaire de jeu.

3. Barba 2011, 203.

4. Barba 1993, 8.

5. Barba 1993, 8.

6. Théâtre 71 1985, 2.

Le programme du symposium se déroulait chaque jour de 10 à 13 heures et de 15 à 17 heures, et comprenait le soir un spectacle, couronnement sublime des exercices et des discussions qui avaient eu lieu dans la journée : le 20 avril, buyo-kabuki et kyogen (Japon) interprétés par deux équipes d'acteurs japonais spécialisés dans les genres respectifs ; le 21 avril, une danse odissi (Inde) interprétée par la grande Sanjukta Panigrahi, accompagnée par ses musiciens. Les démonstrations pratiques se déroulaient sur la scène du théâtre, c'est là que se montraient les protagonistes : les maîtres de l'Inde, du Japon ou de l'Odin, jouant un fragment ou une scène ou bien expliquant leurs démarches. Leurs actions étaient constamment accompagnées par les interventions et les commentaires 'sur le vif' d'Eugenio Barba.

Nous, le public, assis dans la salle, avions assez de lumière pour pouvoir noter à la hâte quelques moments des démonstrations, des exercices, des discussions et des interventions de Barba. J'ai retrouvé dans un vieux dossier, parmi les papiers et les dépliants du symposium, mes griffonnages de 1985. (Je pense à un petit chapitre du livre *Brûler sa maison*, qui occupe à lui seul le « Quatrième intermezzo » : *Ce que dit un carnet de travail*. Ces fragiles feuillets, témoins de l'instant, perdus, retrouvés, gardés depuis des années dans un tiroir, Barba ne les a pas brûlés). Je transcris ici, pêle-mêle, quelques-unes de mes notices, fragmentaires, syncopées, dont la cohérence (textuelle) se situe au-delà du vécu immédiat. J'espère qu'elles pourront suggérer tant bien que mal l'effervescence, la richesse d'impressions, les échanges d'idées et d'expériences, de ces deux jours, ainsi que la subtilité et le raffinement de certaines prestations des 'maîtres du regard'. Et j'espère aussi que, dans leur précipitation, elles gardent quelque chose de la qualité de ce désordre positif évoqué par Eugenio Barba comme « l'irruption d'une réalité étrangère et intensifiée », qui bouleverse par moments les points de repère de l'existence quotidienne.⁷

Voici donc les notes:

20 avril 1985

EUGENIO BARBA

Architecture des tensions.

Dynamo-rythme : changement du rythme et du tonus musculaire. On brise le dynamisme du comportement quotidien et on commence à en rebâtir un autre.

(Manipulation du maître : une pédagogie de la 'manipulation physique' et non du 'dire comment').

Travail d'opposition : une partie du corps est retenue, introvertie, une autre extravertie.

Grande vague déclenchée par le 'maître du regard'. Engagement somatique du spectateur.

On apprend à bouger, à danser, à partir de la position 'assise'.

IBEN NAGEL RASMUSSEN (actrice de l'Odin Teatret)

Discipline. Apprendre comment apprendre.

7. Barba 2011, 277.

L'acteur ne doit pas conduire l'exercice, mais bien l'exercice doit conduire l'acteur (frapper, réagir).

Tension, refus (Grotowski - *The cat*).

À l'Odin on ne travaille pas sur le mouvement, mais sur l'arrêt.

EUGENIO BARBA

Moment pré-expressif : l'acteur se concentre, il ne veut pas encore exprimer.

KATSUKO AZUMA (actrice japonaise de buyo kabuki)

(Démonstration) :

La mer, les vagues - avec deux éventails blancs ! À un certain moment elle frappe le sol du pied, elle dit : "Je ne sais pas pourquoi je fais cela".

Deux éventails : la lune, la lumière de la lune reflétée sur le sable, une épée, un casque (tuer, transpercer).

EUGENIO BARBA

L'acteur a une présence très forte, tout en ne sachant pas, à certains moments, pourquoi il fait un geste. Katsuko jette l'éventail. Elle ne doit pas tout justifier ! Pour le public, ce geste acquiert une signification énorme, c'est un choc, une brisure.

KATSUKO AZUMA

(Démonstration) :

L'aube qui se lève d'une nuit de printemps, une mouette, le vent, la vague.

EUGENIO BARBA

Histoire de l'acteur qui décrit et imite : plat ! Chez Katsuko, ces gestes très simples ont une présence (suggestion ?). *Température* unique de cette actrice.

IBEN NAGEL RASMUSSEN (porte le costume qu'elle a eu dans *Cendres de Brecht*)

Les matériaux, les costumes employés pendant le travail d'entraînement, aux répétitions, étaient utilisés aussi dans le spectacle. Elle a commencé son rôle de Katrin, la fille muette de la Mère Courage, par des façons de *marcher*, ensuite de *bouger les bras*, ensuite par des manières de *s'asseoir*. Ces choses elle les a découvertes au cours des exercices, des répétitions. Elle a bâti le costume à partir du pantalon du training. En étudiant le rôle, elle s'est rendu compte que Katrin est muette mais non pas sourde. Elle *comprend*. Elle peut émettre des *sons*. Donc elle a commencé à *inventer des sons*. Elle est allée aux cours du soir des sourds-muets. Elle a commencé à *parler avec les mains*.

[Démonstration] :

À la fin on la met contre un mur, elle récite avec les mains un poème de Brecht.

21 avril 1985

EUGENIO BARBA

Dynamo-rythme : changement de vitesse.

Dilatation : du corps ; de l'être ; des forces d'un individu. L'acteur *fait voir* qu'il est là.

(Démonstration) :

IBEN NAGEL RASMUSSEN et SANJUKTA PANIGRAHI marchent sur la scène (action très simple).

Essayer de relier deux paquets d'énergie, deux phases dynamiques.

SANJUKTA PANIGRAHI (danseuse indienne d'odissi)

(Démonstration) :

Sur la chaise, elle doit donner l'équivalent de sa danse, en se concentrant sur la 'cellule de formation' de la danse, sur l'image mentale et la suite précise des actions.

EUGENIO BARBA

Elle a la mémoire vibrante de sa dynamique.

Comment transmettre l'information au spectateur ?

a) directement : plate, ennuyeuse ;

b) indirectement, d'une manière détournée : le spectateur est surpris, il devient actif. Il se produit donc une *élaboration*, où l'acteur dirige le regard par sa suite d'actions, par ses sauts d'énergie. Le somatique et le mental sont engagés tous les deux. L'acteur doit trouver l'axe, le centre, et puis s'ouvrir à l'espace.

L'improvisation n'est qu'un point de départ, à la recherche de l'intention *profonde*, qu'il ne doit jamais oublier.

TONI COTS (acteur de l'Odin Teatret) et SANJUKTA PANIGRAHI

(Exercice) :

Une table, deux chaises, un couteau dans le vase de fleurs.

Toni : *Hamlet* (scène du couteau).

Sanjukta : *Ramayana* (message au Roi des Singes)

Les acteurs travaillent librement, mais s'adaptent l'un à l'autre. Cela change tout le temps, on passe de surprise en surprise : sauts d'énergie, détours vers un but précis.

EUGENIO BARBA

Comportement somatique et mental, unité du corporel et du psychique.

C'est le grand organisme du théâtre lui-même qui respire.

SANJUKTA PANIGRAHI

(Démonstration) :

Elle danse un épisode de l'épopée sanskrite *Mahabharata*.

Pantomime, chant. Enchaînement et simultanéité : la danseuse joue tous les personnages et toute l'action, elle est crocodile, roi, dieu, danseur pur, conteur, etc. Le chanteur ne raconte rien, il chante la même phrase. L'acteur improvise et construit. Il n'a donc pas besoin de metteur en scène !

EUGENIO BARBA

Thème : l'*intention* de l'acteur.

Au niveau somatique et *moral*.

Dans le théâtre japonais, rite de passage : lorsque le fils joue pour la première fois un rôle joué par le père.

KOSUKE NOMURA (acteur japonais de kyogen)

(Démonstration) :

Joue *Le vieux renard*. On commence à s'entraîner pour cette pièce un an à l'avance. Au moment où on interprète ce rôle, on est considéré un *maître*.

Pour ce kyogen, il faut maîtriser quatre choses importantes : parler, bouger, raconter, observer (le comportement des hommes et des animaux).

Pouvoir bouger / Ne pas bouger / Ne pas devoir bouger.

Délivrer l'énergie et la faire rentrer à l'intérieur.

Dans un répertoire de 300 pièces kyogen, *Le vieux renard* est le plus grand événement dans la vie de l'acteur. La pièce exige une technique de jeu très avancée, elle est épuisante, psychiquement et physiquement. Un vrai défi pour l'acteur est la scène du renard chez le chasseur : jouer un animal qui se lève de sa position de quadrupède sur deux pattes, terrifié (« plein d'angoisse »). Posture très difficile.

Concentration : une heure avant de jouer, l'acteur, le masque sur sa figure, s'assied dans une loge et regarde la salle.

EUGENIO BARBA

Au théâtre, je voudrais être Caliban et Ariel, épais et transparent.

EUGENIO BARBA (2011)

(En guise de commentaire final : *Ce que dit un carnet de travail*)

Le théâtre permet à l'acteur de devenir un individu "deux fois créé".⁸ ■

8. Barba 2011, 254.

Bibliographie

- Barba, Eugenio. 1990. *Théâtre. Solitude, métier, révolte*. Présenté par Lluís Masgrau. Traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria. Montpellier : L'Entretemps.
- . 1993. *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*. Traduit par Eliane Deschamps-Pria. Lecture : Bouffonneries.
- . 2011. *Brûler sa maison. Origines d'un metteur en scène*. Traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria. Montpellier : L'Entretemps.
- , and Nicola Savarese. 1983. *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*. A cura di Nicola Savarese. Dall'International School of Theatre Anthropology diretta da Eugenio Barba. Firenze : La Casa Usher.
- . 1985. *Anatomie de l'acteur*. Lecture : Bouffonneries Contrastes.
- . 2008. *L'Énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. 11ème édition revue et augmentée. Montpellier : L'Entretemps.
- Théâtre 71. 1985. *Le Maître du regard*. Cahier-programme. Malakoff.