

« Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret »

Philip Wickham

Number 70, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29018ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Wickham, P. (1994). « Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret ». *Jeu*, (70), 91–95.

Philip Wickham

« Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret »

Ouvrage de Ian Watson, Londres et New York, Routledge, 1993, 195 p.

Plaidoyer pour Barba

Depuis sa fondation par Eugenio Barba en 1964, l'Odin Teatret a été tout autre chose qu'une compagnie de théâtre stable et uniforme. Les premières années, les membres étaient sans expérience et Barba lui-même n'avait jamais dirigé d'acteurs. Au fil des années, l'Odin a mis au point ses propres méthodes de travail, au rythme des tournées dans le midi de l'Italie et en Amérique du Sud et avec l'apport des praticiens qui lui ont rendu visite : les frères Colombaioni, Jean-Louis Barrault, les maîtres de nô Hisao et

Dario Fo, Eugenio Barba et Jerry Grotowski à l'ISTA de Volterra en 1981. Photo tirée de *The Secret Art of the Performer*, Routledge, 1991, p. 237.



Hideo Kanzo, la danseuse odissi Sanjukta Panigrahi... Aujourd'hui, l'Odin Teatret n'est plus ce qu'il a été et il ne sera sans doute plus ce qu'il est. C'est pourquoi Ian Watson emploie le mot « towards » dans le titre de son ouvrage, pour souligner le caractère changeant de la démarche artistique originale de Barba et de l'Odin Teatret.

Ian Watson considère que Barba, avec Grotowski et Brecht, est aujourd'hui un des plus importants praticiens, chercheurs et théoriciens de théâtre en Europe. Il est aussi celui qui a eu le plus d'influence sur le théâtre latino-américain. Or, si on a beaucoup écrit sur le travail de Barba, avance-t-il, et ce, en plusieurs langues, il n'existait pas encore de synthèse écrite en anglais qui donnât un portrait global de cette entreprise théâtrale. Watson a observé le travail de l'Odin « sur le terrain » au Danemark entre 1985 et 1988, et il a suivi la troupe en tournée sud-américaine. En plus de l'observation directe, ses sources principales ont été les ouvrages de réflexion de Barba.

Watson nous apprend sous quels cieux la compagnie a vu le jour, quels principes ont été à la base de ses recherches, quelles approches ont été adoptées à l'égard de l'entraînement de l'acteur, des répétitions et de la dramaturgie. Il passe en revue les productions de l'Odin dirigées par Barba, décrit le mode de fonctionnement du N.T.L. (Nordisk Teaterlaboratorium), le laboratoire de recherche sur l'art de l'acteur installé au quartier général de Holstebro au Danemark, et explique quel rôle l'Odin a joué dans l'élaboration de l'anthropologie théâtrale, en fondant l'ISTA (International School of Theatre Anthropology) en 1979, un organisme qui a chapeauté de nombreux forums sur l'art de l'acteur. De plus, Watson rappelle que l'Odin a publié ses propres ouvrages et coproduit des films sur différents aspects de l'art de l'acteur.


Chef de l'entreprise, Barba a été un travailleur inlassable, dit Watson. Il est à la fois un homme pragmatique et un intellectuel, alliant un sens aiguë de l'observation à celui de l'analyse. Il a signé une quinzaine de créations, tant pour le théâtre de rue que pour des productions en salle. S'il se dit descendant de Stanislavski, le premier en Occident à avoir réfléchi systématiquement sur l'art de l'acteur, Barba a toujours rejeté le réalisme psychologique, préférant chercher un langage théâtral autonome.

Originaire de Brindisi dans le sud de l'Italie, fils d'officier, Barba n'a pas été initié au théâtre par sa famille. Il voyage en Orient avec la marine marchande norvégienne, où il s'intéresse aux religions et au théâtre indiens. Jeune, Barba lit déjà Brecht. Grâce à une

Min Fars Hus (1973).
Photo : Roald Pay, tirée de
Towards a Third Theatre,
Routledge, 1993.



bourse d'études, il va étudier le théâtre polonais à Varsovie. C'est naturellement en Pologne qu'il rencontre Grotowski, encore inconnu en 1960, dont il devient l'assistant pendant trois ans au Teatr 13 Rzedow. Si Grotowski a été le maître de l'apprenti, Barba à son tour a rendu service à son tuteur : il a fait connaître des exercices de kathakali aux acteurs du 13 Rzedow, publié du matériel sur le travail de Grotowski (*Vers un théâtre pauvre*) et est en grande partie responsable de sa découverte en Europe de l'Ouest par des intellectuels importants. L'Odin Teatret, que Barba va fonder à Holstebro, au Danemark, a pris son modèle du Teatr 13 Rzedow d'Opole en Pologne.


[...] Barba
recherche
les principes d'une
biologie universelle
du jeu par l'étude
des formes
codifiées, par
la comparaison
des cultures
et par l'exploration
théâtrale.

Barba est un créateur autant par son théâtre que par ses écrits. Watson retient deux aspects essentiels de sa pratique : l'un, sociologique, concerne la dynamique sociale du théâtre de groupe et sa fonction au sein de la communauté théâtrale. L'autre, pratique, est basé sur ses observations du jeu de l'acteur en Occident et en Orient. Cette double perspective a conduit Barba à définir la notion de Tiers Théâtre, un concept qui s'est transformé au cours des années et qu'il a cristallisé en 1991 dans cette définition : « The essential character of the Third Theatre is the continuous construction of meaning which does not recognize the boundaries assigned to our craft by the surrounding culture. » Le théâtre, pense Barba, ne peut pas changer la société, mais il peut y avoir un changement pour ceux qui le pratiquent et pour ceux qui entrent en contact avec ceux qui le pratiquent.

Watson nous expose les principales théories sous-jacentes au travail de Barba. Parmi les concepts qui sont chers à ce dernier dans sa pratique, on retrouve le *troc*, un mode d'échange que l'Odin a pratiqué la première fois à Carpignano, en 1974, et en Amérique du Sud par la suite, qui a permis à l'Odin de prendre contact avec d'autres cultures. Dans ce troc culturel, on échange une performance contre une chanson, une danse contre une acrobatie. Ce qui importe, ce n'est pas la valeur du produit, mais le principe de l'échange. Le troc n'est pas théâtral en soi, mais le produit, la performance théâtrale, l'est. Ce commerce culturel est une composante fondamentale de l'approche interculturelle et interdisciplinaire du Tiers Théâtre.

La préoccupation centrale de l'Odin, insiste Watson, demeure l'acteur. Les premières réflexions de Barba l'ont amené à parler d'abord de *présence* de l'acteur, qu'il nommait *body in life* ou bios (« l'être en vie »). Dans ses analyses, il fait la distinction entre le comportement quotidien et extra-quotidien, la base du jeu de l'acteur. La source de la présence se trouve dans la *pré-expressivité*, une notion anthropologique régie par trois principes physiques : le changement d'équilibre, la loi des oppositions et ce que Barba appelle *l'incohérente cohérence*. Même si ces principes lui ont été inspirés par les techniques du théâtre oriental, Barba propose non pas d'apprendre un langage codifié dans lequel les principes de pré-expressivité sont contenus, mais d'utiliser ces principes pour un travail individuel de création.

L'approche de Barba à l'égard de l'entraînement, poursuit Watson, est plus proche de l'esprit de la biomécanique de Meyerhold que du réalisme psychologique de Stanislavski, puisqu'elle favorise une interprétation paralinguistique et physique plutôt que naturaliste. L'entraînement est le point de départ du processus dramaturgique. Pendant les

premières années, les membres ont d'abord acquis des habiletés physiques. Une fois ces techniques assimilées, l'attention des acteurs a porté sur le contrôle physique et vocal pour accroître l'expressivité de leur *énergie* corporelle. Aujourd'hui, les membres de l'Odin sont davantage préoccupés par des principes universels qui sous-tendent les actions en jeu. Les entraînements physique et vocal ont toujours été séparés, même si les deux aspects du travail suivent une évolution parallèle. Privilégiant les qualités sonores de la voix, l'Odin a parfois créé des langues de toutes pièces dans ses productions.



Anabasis (1972). Photo tirée de *Towards a Third Theatre*, Routledge, 1993.

Bien que Barba pratique un *théâtre de présentation* inspiré des formes traditionnelles orientales, dit Watson, sa dramaturgie n'est pas fondée sur des conventions transmises de génération en génération. Le contenu des pièces vient directement des répétitions. Comme chez Grotowski, dont le travail dramaturgique s'exprimait par une réaction au texte à travers l'adaptation et l'improvisation, les premières productions de l'Odin avaient pour point de départ des œuvres écrites par des dramaturges scandinaves. Barba adopte alors un principe de construction/déconstruction vis-à-vis du texte, comme chez Richard Schechner, pour produire un *texte de représentation*. À partir de 1971, Barba ne recourt plus aux dramaturges ; il construit le texte de représentation autour d'une thématique, avec des improvisations, en puisant à des sources variées (romans, poèmes, manchettes, extraits de revue, conversations). Le texte de représentation devient l'agencement d'une partition vocale complexe, qui inclut des chansons, des incantations et des vocables, et d'improvisations physiques composées. Le montage est organisé par Barba, non pas dans un ordre logique, mais intuitif. Les premières créations de l'Odin respectaient une progression linéaire. Par la suite, elles ont incorporé des actions simultanées pour permettre de voir, comme dans une peinture cubiste, dit Watson, une même réalité à partir de plusieurs points de vue différents. La logique narrative de cette dramaturgie est visuelle et orale, basée sur un langage d'associations et d'émotions. La scénographie demeure centrale dans ce processus, étant donné l'importance que l'Odin accorde à la relation entre la scène et la salle. Les expériences passées ont suscité des spectacles aux configurations scénographiques diverses, mais la première volonté a toujours été de placer le public au milieu de l'action.

Barba perçoit essentiellement deux niveaux de communication au théâtre : la signification — le sens volontaire et involontaire que l'on donne à une pièce —, et la communication cénesthésique, qui comprend les effets de la tension physique de l'acteur

sur le spectateur. Pour Barba, la représentation doit rester ouverte afin de permettre au spectateur de tisser ses propres liens et de construire son propre sens. Watson écrit que Barba n'est pas préoccupé par la phénoménologie de la réalité, qui est de l'ordre de la causalité et de la logique, mais par la phénoménologie de la pensée créatrice qui, elle, est non linéaire et évolue par soubresauts. Si la critique a beaucoup reproché à Barba l'obscurité de ses spectacles, dit Watson, c'est à cause d'une ignorance de sa méthode et de sa pensée. D'autres critiques ont reproché à l'Odin ses productions apolitiques. Or, ce qui importe à Barba, ce n'est pas tant la matière, mais l'engagement quant à la manière de pratiquer le théâtre.

Ian Watson décrit les productions de l'Odin Teatret en évitant de leur donner un sens précis, justement. Il s'attarde davantage aux données matérielles : où et quand ont eu lieu les créations, quels acteurs elles réunissaient, quels en ont été les points de départ thématiques et qu'est-ce que ces productions ont permis d'expérimenter. Watson distingue trois périodes. La première est celle de l'apprentissage et correspond à la période du théâtre de rue avec *Ornitofilene*, *Kaspariana* et *Ferai*, spectacles dont on a gardé peu de traces mais qui ont permis à l'Odin de se faire connaître en Europe. La deuxième période est celle du développement et comprend les premières expériences de création collective, avec *Mins Fars Hus* et *Come ! And the Day Will be Ours*, dans lesquelles la musique prend une place importante et où l'on ressent une plus grande influence d'autres cultures. Et la troisième, celle de la maturité, est la période où le style de Barba s'impose. Les critiques, qui ont fini par mieux comprendre la démarche de Barba, ont identifié ces spectacles au rituel. Mais les membres de l'Odin, répond Barba à ces critiques, pratiquent un théâtre sans croyance, sans foi et sans être suprême, même si les productions ont presque toujours réuni des formes et du matériel religieux.

Watson consacre le dernier chapitre de *Towards a Third Theatre* à l'ISTA, fondée en 1979, point culminant des recherches de Barba sur l'entraînement et le jeu de l'acteur. L'ISTA est une école sans murs, sans diplômes ni diplômés. Elle est dirigée par Barba au N.T.L. à Holstebro, mais le travail est effectué pendant des sessions publiques internationales qui sont composées de séminaires, de *workshops*, de démonstrations, de lectures et de conférences. Ces sessions ont permis la rencontre des maîtres acteurs des traditions orientales et occidentales et des intellectuels (critiques, anthropologues, psychologues, biologistes). Les préoccupations centrales de l'ISTA, lors des six sessions qui ont eu lieu depuis 1979, ont été les notions d'interculturalité et d'interdisciplinarité. Parallèlement à Brook, qui cherche un langage universel, et à Grotowski, qui, par le parathéâtre, étudie le rituel à travers les cultures, Barba recherche les principes d'une biologie universelle du jeu par l'étude des formes codifiées, par la comparaison des cultures et par l'exploration théâtrale.

Compte tenu du fait que Barba a fermement dirigé une importante compagnie théâtrale depuis trente ans, approfondi la recherche sur l'acteur, signé de multiples créations, établi un réseau de praticiens et d'intellectuels à travers le monde réunis en un *archipel* artistique, force nous est de conclure avec Ian Watson qu'Eugenio Barba et l'Odin Teatret ont touché à tous les champs de l'activité théâtrale, ou presque. ♦