

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
UFR ARTS ET MÉDIAS
INSTITUT D'ÉTUDES THÉÂTRALES**

**MÉMOIRE Master 2
2023 - 2024**

**La Mise en forme au service de la politique :
l'orchestration théâtrale d'Eugenio Barba et son utopie totalisante**

Présenté et soutenu le 07 octobre 2024 par :

WANG Wei

Numéro étudiante :
22201898

Directeur du mémoire :

Professeur Pierre LONGUENESSE

Remerciements

Achever mes recherches de master en français a été une véritable ascension de l'Everest. Ma gratitude la plus profonde va à ceux qui m'ont aidée à gravir cette montagne escarpée : mon professeur et directeur de mémoire, Pierre Longuenesse, qui, avec une patience infinie, m'a posé les questions les plus exigeantes et guidée à travers les méandres insoupçonnés de ma réflexion ; Roberta Carreri, qui m'a généreusement confié les détails du processus créatif de *Judith* ; Victoria Chêne, ma précieuse compagne de théâtre, qui a répété avec moi dans le crépuscule parisien en vue de ma soutenance ; et bien sûr, Monsieur Eugenio Barba, guru de mon artisanat de mise en scène, dont la vision continue d'éclairer mon chemin. Enfin, ma famille, qui est restée inébranlablement à mes côtés et a soutenu mon expédition avec une foi indéfectible.

Introduction générale

J'écris

efface

réécris

efface encore

et puis un coquelicot fleurit¹

— Katsushika HOKUSAI

Depuis le lycée au Royaume-Uni, j'ai choisi le théâtre comme l'une de mes matières principales. Par la suite, j'ai suivi quatre années de formation intensive en mise en scène à la Shanghai Xi Ju Xue Yuan² (comprenant le jeu d'acteur, l'écriture dramatique et surtout la mise en scène théâtrale). Ces expériences m'ont apportée une riche pratique, notamment dans le domaine du théâtre réaliste basé sur le texte. Néanmoins ce n'est pas le style de création personnelle que j'ai choisi après l'obtention de mon diplôme. En fait, au fil des années d'apprentissage et d'exploration, c'était en 2014 que, pour la première fois, je me suis secrètement exclamée en moi-même, assise dans un théâtre de *black box*³ en tant que spectatrice : « j'ai vu de la poésie dans le théâtre ». La représentation en question était *Itsi Bitsi* d'Eugenio Barba dont son esthétique de mise en scène résonne le plus en moi.

Le sentiment de poésie provenait, d'une part, du texte proche d'un poème⁴, notamment à travers la conversation entre les deux musiciens. Ils débattaient pour donner des définitions de « neige » et de « papier », alors que d'innombrables petits morceaux de papier découpés en carrés étaient éparpillés sur le sol, et les accessoires représentaient métaphoriquement les flocons de neige tombant la nuit où l'actrice apprit la mort de son amant. Outre cette métaphore scénique, les paroles m'ont également frappée lorsqu'un des musiciens a dit : « [la neige] c'est quelque chose de blanc qui

¹ Traduit par l'auteure, à partir du poème de Katsushika Hokusai qui était peintre, calligraphe et poète. À chaque changement de style et d'approche technique, Hokusai s'est donné un nouveau nom. Ce haïku est l'un des derniers qu'il a écrits lorsqu'il est mort en 1849 à l'âge de 81 ans. Barba le cite dans *l'Introduction : le champ des coquelicots* dans son livre, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*. Traduit par Judy BARBA, Abingdon, Routledge, 2010. p. xvii.

² 上海戲劇學院(Shanghai Xiju Xueyuan) est officiellement traduit par *Shanghai Theatre Academy* à l'anglais, conformément à la convention en vigueur dans les pays anglophones. Cependant, il serait plus exact de le traduire au français par *École nationale d'art dramatique de Shanghai*, en se basant sur ses fonctions et son programme.

³ Le *black box theatre* est un type d'espace théâtral qui a gagné en popularité dans les années 1960. Il s'agit généralement d'une salle carrée avec des murs noirs, un sol plat, et parfois des rideaux noirs. Le concept d'un espace minimaliste pouvant s'adapter à des techniques de mise en scène flexibles est considéré comme ayant été initié par Adolphe Appia vers 1921.

⁴ Nous détaillerons l'utilisation des termes tels que *poème*, *poésie*, *poétique* et *poéticité* à la fin de l'introduction. Pour l'instant, nous pouvons en prendre les significations « conventionnelles » en fonction du contexte des phrases.

tombe du ciel » et l'autre a répondu : « non, c'est quelque chose de blanc qui t'envoie au ciel » — la poésie résidait dans la quête de l'essence du sens, la déconstruction de la définition inhérente, et l'imprégnation de celle-ci d'une signification plus émotionnelle.

D'autre part, la qualité poétique ne provenait pas seulement du texte ou des accessoires, mais aussi de la mise en scène, où tous les éléments du théâtre semblaient être dans un riche et écrasant « jeu » qui m'incitait continuellement à créer des histoires dans mon esprit : leurs murmures authentiques, leurs récits, leurs cris et leurs chants insoucians pénétraient sous ma peau ; les éclats de musique de l'accordéon et de la guitare me réveillaient sans pitié, me transportant d'une imagination à une autre ; le montage entre la danse joyeuse d'Iben (l'actrice) et la nouvelle du suicide de son amant me désorientait ; ses voyages sauvages en Afrique du Nord, la quête incessante de son amant pour trouver du papier afin d'écrire, et leurs manifestations naïves dans la rue résonnaient immensément avec mon propre parcours de vie à l'adolescence. Lorsque *Itsi Bitsi* s'est terminé, j'ai réalisé que j'avais passé toute l'heure à méditer sur mes propres souvenirs de romance et de désespoir, de solitude et de fantaisie. Jamais, je n'avais été aussi engagée à un niveau aussi sensoriel et émotionnel au théâtre, et émerveillée par l'entrelacement fluide des turbulences sociales et des histoires personnelles orchestré par le metteur en scène.

Cela m'a poussée à visiter le Danemark durant l'été 2018, où j'ai participé à l'Odin Week Festival⁵. Là-bas, j'ai assisté à toutes les représentations du répertoire encore « vivantes » sur scène, y compris *Itsi Bitsi*, *Judith*, *Great Cities Under the Moon (Grandes villes sous la lune)*, *Memoria (Mémoire)*, *The Chronicle Life (La vie chronique)*, pour n'en citer que quelques-unes. J'ai également eu l'opportunité de m'entraîner avec les acteurs, et j'ai assisté à leurs démonstrations de travail sur leurs propres parcours de l'entraînement ainsi que sur leur préparation aux créations. De plus, j'ai vécu une expérience au-delà de la scène — chaque participant se voyait attribuer une tâche domestique afin de contribuer à l'entretien du Teatret, comme le faisaient les membres de l'ensemble depuis la fondation et, ma responsabilité consistait à nettoyer la salle de douche du rez-de-chaussée une fois par jour.

Ce voyage a profondément façonné mes idéaux en matière de pratique théâtrale. L'expérience esthétique fut unique pour moi, puisque j'avais la sensation que mon système nerveux était constamment manipulé par le chaos scénique orchestré de Barba, mêlant sons, couleurs, accessoires,

⁵ Il s'agit d'un festival de dix jours qui se tenait auparavant à l'Odin Teatret à Holstebro, au Danemark. Depuis 1992, l'Odin Teatret organisait ce festival annuel afin de présenter son répertoire, ses méthodes de travail ainsi que des activités théâtrales à l'échelle locale et internationale. Interrompu en 2023 en raison du départ de Barba et son Odin Teatret du Nordisk Teater Laboratorium, il a repris en 2024 en changeant de lieu pour s'installer à Ringkøbing, au Danemark.

danse et mots. L'opposition entre leurs actions et leurs paroles, ou entre les significations conventionnelles et les interprétations scéniques inattendues, m'a forcée à ouvrir mon esprit et à affiner mes sensations. La rationalité et le savoir semblaient impuissants face à ses œuvres. Sans parler du chant « imparfait », de la musique instrumentale brutale, ainsi que des corps, toujours en danse avec les autres éléments du théâtre, qui m'ont frappée au niveau des sensations. J'étais presque irrésistiblement entraînée dans les représentations. À travers les conférences de Barba lors du Festival, j'ai commencé à concevoir une idée de sa méthodologie de mise en scène, permettant d'atteindre une telle qualité viscérale. De plus, un autre charme de ses œuvres résidait dans leur capacité à rester fidèlement identiques à leurs premières au fil des décennies. Autrement dit, le metteur en scène m'a montré une possibilité pour les créations « éphémères » d'être « éternelles », et la clé de ce miracle, selon ses démonstrations, se trouverait dans sa mise en scène de « partitions⁶ ».

Pourtant, il se peut qu'il n'y ait pas de questions purement esthétiques, surtout pour un metteur en scène comme Barba qui n'a cessé d'aborder des paradoxes politiques et des traumatismes tout au long de ses créations. Dans *Itsi Bitsi*, le personnage d'un chaman indigène exploité par les soi-disant envahisseurs civilisés, et, en outre, on a entendu les paroles de l'actrice sur les nazis. Dans *Grandes villes sous la lune*, la croix gammée était formée de cendres sur le sol, rapidement balayée par une actrice en colère. Ma visite à l'Odin Teatret m'a révélé que Barba serait un metteur en scène profondément préoccupé par les interrogations politiques. Sa pratique théâtrale m'a suggéré qu'il est possible d'inclure et de transmettre les réflexions politiques d'un metteur en scène aux participants du théâtre, y compris lui-même, ses acteurs, et surtout les soixante spectateurs⁷.

Cette rencontre m'a poussée à mettre en pratique ce que j'avais appris avant de me conduire à entreprendre des recherches académiques. En tant que jeune metteuse en scène ayant grandi en Angleterre mais ayant pratiqué le théâtre ces dernières années principalement en Chine où, vit la majorité de ma famille, j'ai été particulièrement sensible aux injustices sociales qui se déroulaient autour de moi. Le théâtre est un médium essentiel pour révéler mes interrogations, pour engager les individus et, idéalement, pour transformer la société vers ma propre utopie subjective.

⁶ Le terme *score* est fréquemment employé par Barba et les acteurs lors de leurs démonstrations de travail en anglais au Festival. L'auteure le traduit au français comme « partition ». Pour résumer de manière simple pour l'instant, le processus passe par plusieurs étapes : les acteurs improvisent, et Barba opère une sélection ; certains éléments sont ensuite fixés en tant que « partitions physiques et vocales » des acteurs ; puis, le metteur en scène les édite et les assemble dans une grande partition, qui devient la performance. Nous aurons l'occasion d'explorer plus en détail la notion de *partition* dans la Partie II.

⁷ Comme le rappelle Mirella Schino, les spectacles de l'Odin Teatret dans les premières années (et probablement cela a toujours été ainsi) étaient conçus pour « un nombre de seulement soixante spectateurs à la fois ». Voir Mirella SCHINO, « Eighty scenes from Odin Teatret (Quatre-vingts scènes de l'Odin Teatret) », in *The Blind Horse. Dialogues with Eugenio Barba and Other Writings (Le Cheval Aveugle. Dialogues avec Eugenio Barba et Autres Écrits)*, traduit par Judy BARBA and Francis PARDEILHAN, édité et publié par Adriana LA SELVA, Enschede, 1998 [2018], p. 362.

Le moment était venu. Après avoir obtenu mon diplôme de l'École en 2019, la pandémie de COVID-19 a rapidement submergé le monde. Dès l'hiver 2020, la Chine avait commencé à réduire drastiquement les vols internationaux entrants, et j'ai dû m'inscrire sur la liste d'attente des compagnies aériennes pour obtenir un billet hors de prix me ramenant de Séoul (Corée du Sud) à Shanghai. Tout au long de l'année, le gouvernement a promu une série de politiques strictes de « zéro Covid », y compris le confinement brutal de Wuhan, une ville de 13 millions d'habitants, sans avertissement ni négociation, car la ville était considérée comme le lieu où le premier cas d'infection avait été découvert. En outre, il a obligé l'installation d'une application appelée « Codes de santé⁸ » sur le téléphone portable de chaque « citoyen » chinois. Sans mise à jour quotidienne du test PCR⁹ négatif, il était impossible d'obtenir le code vert nécessaire pour accéder à un hôpital pour des soins, que ce soit pour un accouchement, une crise cardiaque ou une dialyse rénale. Les nouvelles des crises et des supplications des individus face aux mesures autoritaires anti-pandémie ont inondé l'Internet, malgré les efforts infatigables du gouvernement pour supprimer les publications. Tentant de résister à la grande narration illusoire et grandiose du parti, j'ai ressenti le besoin urgent de faire entendre la voix de ces individus sacrifiés et d'archiver leurs destins sous forme théâtrale. Ré-écrivain sur ces textes fragmentaires dans le dialecte de ma ville natale¹⁰, je les ai ramenés avec moi une fois que j'ai pu obtenir une place sur un vol pour la Chine en juillet 2020.

J'ai incarné presque tous les idéaux théâtraux que j'avais acquis dans cette création de *Chui Feng Zheng*¹¹. À ce moment-là, ma perception était que l'interrogation politique devait être tissée dans l'élément textuel, tandis que les autres éléments du théâtre serviraient à révéler l'esthétique¹². J'ai introduit des disciplines rigoureuses du travail aux quatre acteurs, telles que la ponctualité absolue pour commencer et terminer la journée de travail, ainsi que deux à trois heures

⁸ Ses fonctions de base incluent le suivi des déplacements de l'utilisateur et le stockage des dossiers médicaux personnels. Si l'utilisateur s'est rendu dans une zone avec des cas d'infection actifs, le code QR généré par l'application passera du vert au jaune (infection possible) ou au rouge (risque élevé d'infection). Si un habitant local n'installe pas cette application ou ne donne pas les autorisations pour qu'elle collecte ses informations personnelles, il ne pourra pas accéder à de nombreux espaces publics, y compris les supermarchés, restaurants et écoles.

⁹ PCR est l'abréviation de *polymerase chain reaction* (réaction en chaîne par polymérase). Un test PCR pour le COVID-19 détecte l'ARN du virus SARS-CoV-2 grâce à une technique qui amplifie le matériel génétique viral à partir d'un échantillon respiratoire.

¹⁰ Le dialecte de Chengdu est une branche largement utilisée du mandarin du Sud-Ouest, étant donné que cette ville est la capitale de l'ancien royaume de Shu, ainsi que la capitale de l'actuelle province du Sichuan d'aujourd'hui. Ce dialecte diffère du mandarin standard utilisé pour les événements officiels nationaux et les bulletins d'informations.

¹¹ *Chui Feng Zheng* (吹風箏) est une création théâtrale née entre 2020 et 2021, dont les représentations ont eu lieu dans une usine désaffectée à l'est de Chengdu. L'auteure l'a mise en scène lors de sa résidence artistique au Hua Gong Chang (Chem-Théâtre). La version française du titre de ce spectacle, selon l'auteure, est *Commémoration : Soufflons le cerf-volant !*.

¹² Cette perception a progressivement évolué au cours des deux années de master. Il devient évident qu'il y a généralement des préoccupations profondes chez un metteur en scène lorsqu'il choisit la forme du spectacle, consciemment ou inconsciemment. L'esthétique formelle incarne probablement ses réflexions politiques. Nous continuerons à développer cette idée dans les parties suivantes.

d'entraînement physique intense comme ce que j'ai appris de l'Odin Teatret pour surmonter la fatigue mentale. Pour créer les partitions primaires, je leur donnais un terme, comme « faire voler un cerf-volant », et chacun devait inventer cinq actions successives et les répéter jusqu'à ce que les actions se moulaient en une chorégraphie fixe. Ensuite, j'ai commencé à monter leurs partitions individuelles avec d'autres éléments théâtraux, tels que le texte, un fragment des *Variations Goldberg* de Bach, ou l'ombre d'un autre acteur projetée sur le grand voile blanc, afin de permettre l'émergence de multiples significations sur le plateau rythmisé.

Au fil du processus créatif, mon apprentissage auprès de Barba et mes instincts théâtraux ont commencé à s'entrelacer. Il devenait difficile de distinguer ce que j'avais appris de Barba et ce que je possédais peut-être « naturellement ». Toutefois, le résultat fut que le spectacle faisait écho aux esthétiques de Barba à bien des égards. Je pensais m'appuyer uniquement sur mes instincts pour prendre des décisions dans le processus de montage¹³, comme déterminer quand un montage devait se terminer ou se chevaucher avec le suivant — Barba n'a jamais démontré de logique précise à ce sujet. Mais, le résultat esthétique fut que les variations imprévisibles du rythme de ma création, frappant souvent les sensations des spectateurs, correspondaient à ce que j'avais ressenti dans *Itsi Bitsi*. De plus, même si mon expérimentation consistait à isoler certains éléments du théâtre¹⁴ pour leur accorder un moment en solo — comme un instrument de musique dans un mouvement musical — semblait être de ma propre invention, j'ai remarqué que la résistance fondamentale contre la tradition du « texte tout-puissant¹⁵ » pouvait également remonter à ce que j'avais observé à l'Odin Teatret.

Ces découvertes me font penser : premièrement, il est probable que Barba et moi soyons tous deux enclins à un modèle de mise en scène inspiré de la musique¹⁶, parce que nous choissions tous

¹³ Lors du Festival, Barba a comparé son processus de mise en scène à celui d'un monteur de film qui tient les ciseaux et ajuste les bandes de pellicule.

¹⁴ Par exemple, dans une scène, le projecteur éclairait une zone ronde de la taille d'une assiette, ressemblant à une lune. En déplaçant le projecteur, la « lune » se déplaçait de la droite à la gauche de la scène, passant sur le décor. L'éclairage devenait alors un élément central, fonctionnant simultanément comme un accessoire, poursuivi par deux acteurs à travers la scène. Finalement, la « lune » s'envolait au-dessus du plafond pour apparaître sur le mur derrière l'auditorium, et les spectateurs se retournaient pour voir la « lune » sur le mur en béton de l'usine désaffectée.

¹⁵ Cela fait particulièrement référence à la logique de composition d'un mouvement musical, comme une symphonie, ainsi qu'à l'orchestration de divers instruments de musique pour créer une harmonie — souvent basée sur la sensibilité et les goûts subjectifs du metteur en scène. Il est important de noter que l'auteure se réfère ici à la musique instrumentale, dont la logique serait moins orientée vers la figuration ou l'interprétation d'images ou d'émotions concrètes, mais plutôt vers la rythmicité structurelle, par exemple. Nous discuterons de ce modèle plus tard.

¹⁶ En effet, lors de la promotion du spectacle, j'ai intentionnellement utilisé le terme « compositrice de théâtre » au lieu de « metteuse en scène » pour décrire ma profession sur les dépliants, les affiches, ainsi que dans les publications en ligne. Ce terme n'était pas et n'est toujours pas une manière conventionnelle de désigner cette profession, que ce soit en Chine ou en France. Toutefois, cela a pour but de mettre en avant la notion d'orchestrer les éléments théâtraux en tant qu'ensemble symphonique, ce qui m'a incitée à utiliser ce terme

deux, de travailler sur les « instruments » du théâtre de manière analogue à un chef d'orchestre orchestrant les instruments de musique, cherchant à stimuler la sensation des spectateurs à travers la rythmicité ; deuxièmement, nous étions tous deux préoccupés par des questionnements politiques, surtout la souffrance des individus face à l'injustice. Toutefois, il me reste encore beaucoup à explorer sur ses créations, sa logique de mise en scène, ainsi que son parcours de vie, qui s'est développé sur une période bien plus longue que la mienne. Ainsi, après avoir lancé la création en 2021, une envie est née : celle de mener des recherches rigoureuses sur mon metteur en scène-phare.

À l'été 2021, je suis retournée en Europe de l'Ouest, attirée par ses conditions mûres pour la recherche critique et son environnement plus sûr pour une discussion honnête sur la politisation théâtrale. Pourtant choisir Eugenio Barba comme sujet central de ma recherche de Master n'était pas une décision immédiate à prendre, après que j'avais l'opportunité d'assister en direct aux créations de nombreux metteurs en scène actifs au paysage européen. Leur quête de la poéticité et de la politicité m'a montré que, mis à part Barba, il existait également diverses approches de mise en scène visant à atteindre, ou du moins à tenter d'atteindre, ces deux qualités. Je vais brièvement expliquer les quatre types de mise en scène suivantes avant de justifier pourquoi on a enfin décidé de prendre Barba comme sujet de recherche.

Premièrement, il y avait des créations qui se présentaient comme des innovations poétiques et révolutionnaires, mais qui n'ont rarement capté mon attention ni mes émotions. Prenons l'exemple de *Danses pour une actrice*¹⁷, mis en scène par Jérôme Bel en 2022. Dans la présentation du spectacle sur le site web du Théâtre de la Bastille, on lit que le metteur en scène avait l'ambition « d'abandonner l'illusion théâtrale » et de « mettre en jeu le pouvoir d'imagination des spectateurs ». Cependant, dans la représentation réelle, le metteur en scène faisait répéter à l'actrice des mouvements négligés sur une scène vide, durant lesquelles elle disait seulement quelques mots évoquant ses années jeunes d'apprentissage de la danse classique. Il aurait suffi aux spectateurs d'une minute pour comprendre ces deux informations — que le théâtre n'était qu'une salle noire nue et que l'actrice tentait de présenter ses mouvements de ballet de manière désinvolte — plutôt que de passer vers vingt minutes sur cette scène. La mise en scène de longue durée avec un manque d'informations ou de rythme aboutissait également au cliché d'exposer l'actrice entièrement nue sur scène, les yeux clos et tremblant sur la chanson *Diamonds*¹⁸ de Rihanna pendant toute la durée de

¹⁷ Sauf indication contraire, les citations dans ce paragraphe proviennent toutes de la page web. Voir Théâtre de la Bastille. « DANSES POUR UNE ACTRICE - Jérôme Bel - Les spectacles - Théâtre de la Bastille ». Théâtre de la Bastille, www.theatre-bastille.com/saison-21-22/les-spectacles/danses-pour-une-actrice-jolente-de-keersmaecker. Consulté le 5 juillet 2023.

¹⁸ *Diamonds* est une chanson de Robyn Rihanna Fenty sortie le 27 septembre 2012 dans son album studio *Unapologetic*.

trois minutes et plus de cette chanson. Personnellement, de telles prétentions à offrir des « trésors d'expressivité » afin de lutter contre certaines perspectives sur le théâtre ne pouvaient véritablement susciter aucun « engagement total » de la part des spectateurs. La qualité poétique du théâtre, finalement, n'existait que dans les comptes rendus critiques plutôt que dans le cœur d'un spectateur. En conséquence, la mise en scène « sèche, indigente ou superficielle, formellement pauvre et intellectuellement vide¹⁹ » n'agissait pas sur le spectateur ni ne le faisait réagir, ce qui rendait un tel théâtre à l'opposé d'une véritable œuvre politique.

Deuxièmement, il y avait des spectacles poétisés, mais pas nécessairement créés selon le modèle musical. *Les imprudents* (2022) d'Isabelle Lafon en serait un exemple, en composant de monologues, de duos et de dialogues sur ou de Marguerite Duras. Le moment de plus grande qualité poétique — et je parle ici de mon expérience personnelle, a eu lieu à la fin du spectacle, lorsque Lafon s'est assise près du piano et a parlé aux spectateurs de la mort d'un chien. Elle a cité la réflexion de Duras sur le pouvoir de la littérature : « capable de remonter le temps²⁰ ». Puis, elle a tendu la main au-dessus de son genou, et un Golden Retriever est entré sur scène et a traversé tout l'espace scénique pour venir jusqu'à sa paume, comme si le temps a remonté. La mise en scène à ce moment précis m'a profondément émue, puisqu'elle a suscité en moi une réflexion métaphysique sur le temps biologique et celui théâtral, et ainsi, une passion pour le pouvoir du théâtre. Néanmoins, le spectacle d'une heure et demie n'a pas constamment retenu mon attention ou mes sensations, en partie parce qu'il était rempli de paroles en français, et que je l'ai vu lors de ma première année de vie en France. C'est probablement aussi pourquoi l'information sur « l'engagement politique naïf²¹ » ne m'a pas atteinte ni agit sur moi. Cette expérience m'a fait penser que peut-être, mettre la poéticité et la politicalité en un médium au-delà d'un langage textuel serait plus efficace²² pour qu'une mise en scène engage véritablement les participants au théâtre.

¹⁹ Dans ce texte, Muriel Plana critique certaines créations du paysage théâtral post-dramatique contemporain qui tentent peu, ou pas du tout, de stimuler le spectateur, mais qui laissent souvent ce dernier inventer et combler la vacuité entre l'intellect et l'imagination. Voir Muriel PLANA, *Théâtre et politique. Pour un théâtre politique contemporain*, Paris, Orizons, 2014, p. 34.

²⁰ Sur la page dédiée à cette représentation sur le site web du Théâtre de la Colline, on trouve une citation tirée de *Lettre à Alain Resnais* de Marguerite Duras, écrite le 29 janvier 1969, qui y suggère une dimension politique. Voir *Les imprudents*. (s. d.). La Colline Théâtre National. Consulté le 6 septembre 2024, à l'adresse <https://www.colline.fr/spectacles/les-imprudents-0>.

²¹ *Ibidem*.

²² Ici, « efficace » ne renvoie pas à l'efficacité au sens écologique ou mécanique, mais aux effets qu'un spectacle peut avoir sur les spectateurs. L'auteur se réfère à un théâtre « efficace » comme une mise en scène qui agit véritablement sur nos sensations et émotions, en référence à la notion d'Antonin Artaud : « tout ce qui agit est une cruauté ». Voir Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, in *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 2009 [1978], p. 82.

Troisièmement, j'ai pris en considération les metteurs en scène qui ont probablement appliqué le modèle musical pour poétiser la scène comme Barba. Par exemple, *Anne Karénine*²³ de Rimas Tuminas²⁴ pouvait être perçue comme un *mouvement* théâtral de deux heures. L'entrée et la sortie de chaque acteur, leurs gestes et mouvements, la présence et l'absence des éléments acoustiques, pour ne citer que quelques aspects, obéissaient tous à un *mètre* précis de théâtre, de sorte qu'aucune *mesure* du métronome n'était manquée. Les éléments visuels, sonores ainsi que corporels créaient une rythmicité symphonique qui captait notre attention et faisait résonner nos sensations à mesure que l'histoire se déroulait. L'efficacité de la mise en scène, du point de vue de la réception, pouvait être encore plus évidente par les applaudissements bouillonnants et les « bravo » entendus à l'entracte ainsi qu'à la fin de la représentation, ce qui m'a semblé assez rare, n'ayant jamais assisté à une telle réception passionnée. Tuminas constituerait un cas fascinant car sa mise en scène conservait une grande fidélité au texte de la littérature classique, tout en dirigeant selon une logique de la sensation, ou en d'autres termes, en cherchant à théâtraliser et musicaliser la scène. Néanmoins, ils ne semblaient pas aborder autant de questions, de mot-clés ou de discussions liées à la politique que le théâtre de Barba²⁵, suggérant que ce dernier choisissait de politiser le théâtre dans une plus large mesure, à la fois de manière implicite et explicite.

Le dernier type de mise en scène aborde la discussion politique d'une manière assez différente de celle de Barba, en remplissant la scène d'accusations politiques. Prenons *L'Après des guerres*²⁶ du Nordisk Teater Laboratorium. Les metteurs en scène font crier un acteur d'une voix rauque au milieu de la sérénité du rituel funéraire traditionnel coréen : « Vive la démocratie ! Vive la Corée ! » ; durant les deux tiers suivants du spectacle, un jeune soldat s'écrie de temps en temps : « Ai-je tué votre père ? Votre sœur ? Votre fille ? Ai-je combattu du mauvais côté ? » avec le visage déformé par la douleur. En revanche, en dehors de ces répliques liées au titre et des larmes infinies

²³ Les Gémeaux. (s. d.). *Anna Karénine* | *Les Gémeaux*. Les Gémeaux Scène Nationale Sceaux. Consulté le 6 septembre 2024, à l'adresse <https://www.lesgemeaux.com/spectacles/anna-karenine/>.

²⁴ Tuminas est né en RSS de Lituanie en 1952 et est décédé en Italie en 2024. À partir de 1979, il fut le directeur du Théâtre national de la Lituanie. En 1990, il a fondé son propre Petit Théâtre de Vilnius. Depuis 2007, il était le directeur artistique du Théâtre Vakhtangov de Moscou.

²⁵ Il faudrait noter que l'auteure ne cherche pas à conclure que les metteurs en scène mentionnés précédemment ne politisent pas leur théâtre. Si nous nous référons à la définition de Muriel Plana pour un théâtre véritablement politique, nous pouvons confirmer que, de Wilson à Brook, leur invention de formes originales pour leurs créations démontre déjà une volonté de refuser les « traditions » qui les ont précédés. Ce refus suggère une expression de mécontentement et une ambition de révolte. Ainsi, l'absence de discussion explicite sur des conflits politiques ne peut pas toujours être considérée comme un indicateur de la politisation d'un créateur. Parfois, à l'exemple du lauréat du prix Nobel, Xing Jian GAO, le fait de refuser de parler de politique dans ses œuvres pourrait être interprété comme une « position politique froide », qui, finalement, pourrait aussi être vue comme un geste politisé. La politisation peut parfois être implicite et ambiguë. Pour plus d'informations sur Gao, voir Dutrait Noël, « Ne pas avoir de -isme : un -isme pour un homme seul », in *Perspectives chinoises*, n°111, 2010, pp. 8-14.

²⁶ *AFTER WAR*(*Après des guerres*) est né d'une collaboration de trois ans (2019-2021) entre le Nordisk Teaterlaboratorium et le Centre de la culture asiatique du Ministère de la Culture, des Sports et du Tourisme de la République de Corée. La metteuse en scène danoise Søs Banke et le co-metteur en scène coréen Dong Il Lee étaient responsables de parties distinctes du spectacle.

sur le visage de l'acteur, les autres éléments de cette création, représentant un paysage post-catastrophique, invitent rarement les spectateurs à une véritable réflexion socio-politique. À l'image de certains théâtres documentaires, à d'autres moments, les spectateurs sont souvent invités à s'asseoir comme dans une salle d'exposition où les acteurs présentent une collection de preuves de faits historiques sur scène. Mais en raison d'un manque de représentation dialectique²⁷, le spectacle deviendrait davantage « un discours dogmatique²⁸ » plutôt que « l'amorce d'un échange dialogique²⁹ ». Par conséquent, ce type de théâtre « politique » qui tente de dénoncer la dictature, par exemple, se révélerait être en fait une autre forme de discours totalitaire. Face à ce genre d'« opéra modèle³⁰ » contemporain, les spectateurs seraient peu enclins à sympathiser avec quoi que ce soit dans l'espace, à l'exception des autres participants torturés. Ainsi, la mise en scène visant à interroger la politique ne parviendrait ni à encourager une contemplation approfondie ni à toucher nos émotions.

La mise en scène de Barba apparaissait donc unique parmi eux. Il essaie de présenter et d'interroger la politique de manière poétisée, trouvant un équilibre intéressant entre l'explicite et le subtil, la férocité et la fragilité, ce qui me rappelle souvent l'annotation de Federico García Lorca à propos de la poésie de Pablo Neruda : « quand Neruda s'apprête à frapper et lève son épée, il se retrouve aussitôt avec une colombe blessée entre les mains³¹ ». De plus, il semble être l'un des rares metteurs en scène à diriger une compagnie qui a réussi à survivre pendant soixante ans, tout en faisant perdurer ses spectacles. Comme cela a aussi été mon objectif en tant que metteuse en scène, j'espère déchiffrer comment ce metteur en scène poétise les pratiques théâtrales au service de la politisation des spectacles et de la poursuite d'une utopie au-delà des représentations.

Il convient ici de clarifier les termes liés à la poésie, qui ont été fréquemment évoqués jusqu'à présent, y compris *poème*, *poésie* et *poéticité*. Fondamentalement, je qualifierais la création théâtrale de Barba de *poème* possédant la qualité de *poésie*, et la *poéticité* ferait référence à sa logique de mise

²⁷ Ce terme fait référence à l'ancienne méthode philosophique consistant à comprendre le développement des idées ou des phénomènes à travers l'interaction de forces opposées ou de contradictions. Ici, nous nous référons davantage à ses racines grecques antiques, selon lesquelles des éléments conflictuels (thèse et antithèse) peuvent être réconciliés dans une synthèse supérieure, apportant ainsi une amélioration qualitative du dialogue.

²⁸ Muriel PLANA, *op. cit.*, p. 35.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Nous employons les termes « opéras modèles » ou « œuvres modèles » pour désigner celles qui ont été fabriquées pendant la Révolution culturelle chinoise dans les années 1960, servant à légitimer la montée en puissance du Parti communiste chinois et à renforcer ses valeurs idéologiques.

³¹ Eugenio BARBA. « L'Imprudence du théâtre », in *Théâtre du Soleil*, traduit de l'italien par Eliane DESCHAMPS-PRIA, www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/l-imprudence-du-theatre-4184. Consulté le 10 février 2023.

en scène. Étant pleinement consciente que ce groupe de termes peut être l'un des clichés les plus courants dans les critiques sur l'art contemporain, souvent employés avec une faible clarification de leur signification exacte, je vais partager deux perspectives que je prends en compte lorsque je les utilise :

Premièrement, du point de vue de la linguistique moderne, la poésie n'est pas « une théorisation dans l'abstrait³² » ou une description ambiguë, mais fondamentalement « une grammaire³³ », « un système générateur³⁴ », « un objet³⁵ » et « une forme³⁶ » d'une œuvre, et qui peut être concrètement analysée. À cet égard, pour Barba, *mettre* une création théâtrale *en scène* de manière poétisée pourrait se décrire comme *mettre* tous les éléments du théâtre *en forme* ; pour moi, étudier sa logique de mise en scène sera donc ancré dans l'étude de sa forme de créer. Cette notion est cohérente avec ma description d'*Itsi Bitsi* au début : les voix, la musique, les accessoires et les corps semblent être orchestrés par le metteur en scène dans une forme minutieuse, de sorte qu'un élément suit l'autre avec précision et dans un ordre défini. En outre, la forme peut indiquer que l'accent du travail du metteur en scène est mis davantage sur la physicalité que sur la cérébralité, permettant une distance entre le créateur et son sujet. Cela peut aussi être vrai pour Barba, qui travaille principalement sur les *partitions* (matériaux fixes) créées par les acteurs, plutôt que d'intervenir pour modifier leurs sentiments. De plus, la notion de travail sur une forme ou, un système, se révèle également dans sa manière de diriger les routines de travail de l'ensemble au Teatret, si l'on prend en considération les disciplines qu'il a introduites dans leur vie quotidienne du travail.

La deuxième perspective à partir de laquelle j'emploie les termes liés à la poésie s'inspire de la notion romantique allemande qui, a influencé la définition de la poésie depuis la fin du XVIII^e siècle. Comme l'a proposé Novalis, « la poésie est le véritable réel absolu... Plus il y a de poésie,

³² Henri MESCHONNIC. « Pour la poétique », in *Langue française*, n°3, 1969. *La stylistique*, sous la direction de Michel Arrivé et Jean-Claude Chevalier, p. 15.

³³ *Ibid.*, p. 17.

³⁴ La phrase complète est : « [la poétique] ne plus partir du style comme écart, choix dans la langue, originalité, partir de l'œuvre tout entière comme système générateur de formes profondes ». *Ibid.*, p. 20.

³⁵ Jean Cohen affirme que « la poétique est une science dont la poésie est l'objet ». Voir Jean COHEN, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, cité par Meschonnic mais sans préciser la page dans le livre de Cohen. Voir Henri MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 27.

³⁶ C'est aussi une définition proposée par Cohan : « la poésie se résigne mal à n'être qu'une forme de langage ». Jean COHEN, *op. cit.*, p. 47, cité par Meschonnic, *op. cit.*, p. 27.

plus il y a de vérité³⁷ ». Baudelaire a ensuite affirmé que « la poésie vit dans les couches les plus profondes de l'être³⁸ ». Selon cette conception, un vrai poème devrait toucher à la métaphysique et rechercher la vérité de notre être. Ainsi, ma référence à l'œuvre de Barba comme un *poème* vise à soulever l'hypothèse qu'il pourrait considérer le théâtre comme un *Poème* qui lancera une profonde réflexion métaphysique et politique sur la vie. Par ailleurs, sa logique de mise en scène semble davantage pencher vers la musique plutôt que vers le récit, étant donné qu'il cherche à troubler notre sensation et nos émotions à travers la rythmicité³⁹ et la musicalisation⁴⁰ de la scène. D'après ce que j'ai vu de ses spectacles, qu'importe si les éléments textuels sont dans des langues que je comprends, ils parviennent presque toujours à surprendre mes attentes, à frapper mes sensations, et à m'inciter à réfléchir sur les choix, les perceptions et la vérité (ou les vérités) de la vie. Cela me pousse à me demander si Barba considère le théâtre comme l'art le plus haut et le meilleur — probablement au même niveau que la musique⁴¹ — à travers lequel il poursuit le « rêve d'une poésie absolue⁴² ».

Il est important de noter que ces deux perspectives ne s'opposent pas nécessairement. La perspective du linguiste met l'accent sur la forme structurelle, tandis que la vision du poète envisage les effets sur notre système nerveux et notre âme. Dans une certaine mesure, la première peut être considérée comme l'approche, et la seconde comme le but. Les pratiques théâtrales de Barba pourraient incarner les deux, parce qu'il est reconnu pour employer un système rigoureux de mise en scène et de gestion du Teatret, dans la poursuite de leurs idéaux métaphysiques et politiques. Pourtant, j'exclus volontairement les termes liés à la poésie et choisis « mettre en forme » comme titre. Outre la volonté d'éviter toute confusion ou ambiguïté, cela démontre que notre point d'entrée dans la recherche sera une analyse concrète et rigoureuse du système qu'il construit pour le travail en

³⁷ Novalis, *Fragments*, in Armel Guerne (éd.), *Les Romantiques allemands*, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2004, p. 255, cité par Pierre Longuenesse dans son livre, *Reprendre à la musique son bien ? L'Absolu théâtral, du romantisme à la modernité*. Paris, Orizons, 2021, p. 27.

³⁸ Pierre LONGUENESSE, *op. cit.*, p. 28.

³⁹ Par « rythmicité », l'auteur fait référence à son orchestration des partitions qui incluent tous les éléments du théâtre dans un mouvement scénique rythmé.

⁴⁰ Par « musicalisation », l'auteur fait principalement référence à sa dramaturgie sonore qui utilise audacieusement la musique live et enregistrée, les diverses textures et tonalités de voix, ainsi que les sons créés par le corps des acteurs et les accessoires.

⁴¹ Dans le premier chapitre du livre de Longuenesse, il explique comment la musique (surtout la musique instrumentale) était perçue comme *le Poème* et *l'œuvre d'Art* par excellence par les poètes romantiques allemands dès le début du XIXe siècle, dont Friedrich Schlegel et E.T.A. Hoffmann. Longuenesse cite un texte de Friedrich Schleiermacher qui se termine par : « la musique est plus haute et meilleure qu'elle [la poésie] ». Voir Pierre LONGUENESSE, *op. cit.*, p. 29.

⁴² *Ibidem*.

coulisses, ainsi que de la forme qu'il *compose*⁴³ pour un spectacle. À travers l'étude de son *orchestration*⁴⁴ des créations au sens large, nous réfléchirons à la manière dont la « mise en forme » d'un praticien théâtral pourrait servir à lancer une réflexion métaphysique, ainsi qu'une discussion politique, et enfin, à poursuivre une utopie incarnant ses idéaux.

Pour être plus spécifique, nous analyserons d'abord sa « mise en forme » pour la construction d'un écosystème utopique pour son ensemble. Dans cette partie, nous examinerons de plus près les phases cruciales de la vie de Barba qui ont pu façonner sa vision du théâtre, notamment ses premières années en tant que voyageur et apprenti avant de s'engager à fonder son propre groupe de théâtre. Nous développerons également son processus de création de l'Odin Teatret, en commençant par la phase en Norvège (1964-1966) puis au Danemark (1966-). Nous nous concentrerons particulièrement sur les disciplines qu'il introduit dans la routine de travail de l'ensemble ainsi que sur l'importance qu'il accorde à l'entraînement des acteurs. Après cela, nous analyserons sa « mise en forme » à travers une sélection de spectacles. Dans la deuxième partie, nous nous concentrerons sur la création, *Judith* (1987), pour évaluer l'orchestration esthétique de Barba et l'interrogation métaphysique qui résidait dans sa logique de forme. La troisième partie inclura deux créations qui abordent des réflexions politiques de manière relativement plus explicite : *Grandes villes sous la lune* (2003) et *Itsi Bitsi* (1991). Nous analyserons respectivement l'orchestration de chaque spectacle, puis discuterons de la politisation de Barba à travers et au sein des formes. Les sources et preuves soutenant notre analyse incluront principalement : les œuvres publiées du metteur en scène et des acteurs sur leur pratique, les versions enregistrées des représentations sélectionnées, les documents que j'ai découverts dans les archives de l'Odin Teatret lors de mes visites au Danemark, mes expériences de participation aux ateliers de l'Odin Teatret (en 2018 et en 2022), ainsi que des échanges personnels avec des membres de l'ensemble en personne et par courriels.

⁴³ Par le verbe « composer », l'auteure suggère que le travail du metteur en scène pourrait être de « créer de toutes pièces une œuvre en choisissant et en arrangeant ses différents éléments constitutifs ». Cela sous-entend également que le modèle de mise en scène de Barba est semblable à la composition d'une pièce musicale. Nous continuerons à évaluer la pertinence de l'emploi de ce terme tout au long de la dissertation. Pour la définition citée, voir Larousse, É. (s. d.). *Définitions : orchestration - Dictionnaire de français Larousse*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/orchestration/56335>. Consulté le 6 septembre 2024.

⁴⁴ Le terme « orchestration » est principalement lié à l'art musical. Il suggère l'analogie faite par l'auteure entre la logique de mise en scène de Barba et « l'action d'orchestrer les divers instruments de l'orchestre », ainsi que la notion d'« arrangement musical en jazz ». Néanmoins, nous continuerons à réfléchir sur les similitudes et nuances entre « composer » et « orchestrer ». Pour la définition citée, voir Larousse, É. (s. d.-a). *Définitions : composer, être composé, se composer - Dictionnaire de français Larousse*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/composer/17742>. Consulté le 6 septembre 2024.

Première partie :

La Mise en forme d'un « éco-système » poétique et politique

à l'Odin Teatret

Introduction

En posant le pied dans l'enceinte du complexe de l'Odin Teatret (fig.1), je suis constamment accueillie par un sentiment enveloppant de familiarité domestique, une émotion qui résonne avec l'impression de « je suis revenue ». Depuis mon initiation en tant qu'apprentie en 2018, j'ai eu la chance de revenir dans cet espace, résidant parfois dans les chambres jadis occupées par Grotowski ou l'actrice, Roberta Carreri, m'immergeant dans le rythme vibratoire de la vie quotidienne du Teatret. De façon intrigante, chaque fois que mon esprit erre aux environs de Holstebro, une image qui revient avec persistance est celle du Qing Yang Gong, un temple taoïste vénéré à Chengdu. C'est le lieu sacré où Li Er, le pionnier de la philosophie taoïste, a établi sa dernière demeure avant d'entamer son voyage métaphorique vers la réincarnation. L'Odin Teatret et le Qing Yang Gong dégagent tous deux une élégance retenue qui contraste subtilement avec leur renommée illustre. Le Qing Yang Gong n'est pas habituellement un lieu de rituels taoïstes publics, et de la même manière, le laboratoire de théâtre de Barba n'est pas caractérisé par des représentations nocturnes. Plus souvent qu'autrement, la cour chinoise se trouve en retraite paisible, abritée par des ginkgos imposants, tandis que le complexe danois opère calmement en harmonie avec son rythme distinct. Les deux sont plongés dans un silence tranquille, ponctué sporadiquement par le pas des praticiens ou la présence d'adorateurs intermittents. Au milieu de cette tranquillité, le brûle-encens situé devant le temple émet inlassablement des volutes de fumée qui montent vers les cieux. Ceci est reflété par les carillons éoliens suspendus au-dessus de la tête de la statue de lion qui garde l'entrée principale du théâtre, leur son délicat étant un témoignage de la quiétude inhérente du lieu.

Avant l'amère séparation entre l'Odin Teatret et le Nordisk Teaterlaboratorium en 2023⁴⁵, une routine coutumière dans la vie des acteurs de l'Odin était de faire la navette depuis leurs maisons à proximité, où ils vivaient avec leurs familles respectives. Cela était à l'exception de ceux qui choisissaient de passer la nuit dans leurs chambres à l'intérieur du théâtre. À leur arrivée, ils s'approprièrent tout espace de travail disponible — l'espace du grenier, ou la « salle bleue » au deuxième étage, ou l'une des trois salles rectangulaires du rez-de-chaussée : la « salle blanche », « salle rouge », ou « salle noire ». Ces salles sont d'ailleurs nommées d'après la couleur de leurs

⁴⁵ En décembre 2022, Odin Teatret a quitté le Nordisk Teaterlaboratorium. La séparation semblait inévitable étant donné que le successeur nouvellement désigné par Barba et pour succéder à Barba, Per Kap Bech Jensen, avait une vision directoriale nettement différente de ce qu'un théâtre devrait être en mesure de faire aujourd'hui. Après de longues négociations frustrantes, Barba a emporté avec lui le nom d'Odin Teatret et sa collection privée, établissant temporairement le bureau principal à son adresse privée près de Vandkraftsoen. La plupart des membres d'Odin Teatret ont choisi de suivre Barba et ont ensuite fondé l'Association Odin Teatret. Des informations complémentaires peuvent être trouvées dans l'article intitulé « Entretien : le fondateur d'odin teatret s'exprime : il était évident qu'ils voulaient se débarrasser de moi. », paru sur Odin Teatret - Accueil, le 3 mars 2023, accessible via le lien odinteatret.org/index.php/2023/03/03/interview-odin-teatrets-founder-speaks-out-it-was-clear-that-they-wanted-to-get-rid-of-me/. Consulté le 1 juillet 2023.

murs, qui ont été peints par les acteurs lorsqu'ils ont construit le théâtre sur ces anciennes terres agricoles. Après des heures de travail rigoureux, ils assumaient individuellement la responsabilité de nettoyer leurs espaces respectifs, en lavant le sol avec un mélange d'eau et de vinaigre blanc. Étant donné que le théâtre n'employait jamais de personnel de nettoyage formel, chaque acteur se voyait confier un coin spécifique du théâtre, responsable d'une gamme de tâches allant de l'arrosage des fleurs en pot au maintien de l'hygiène de la salle de bain située au bout du couloir.

Parfois, leur travail s'étendait jusqu'à la prairie verdoyante ornée d'une balançoire en bois, sous laquelle étaient enterrés des objets provenant de représentations ne faisant plus partie de leur répertoire, remontant jusqu'au 50ème anniversaire du théâtre. À la lisière de la prairie, une pente se nichait dans une petite vallée. Ici, Barba avait construit une plate-forme en bois, adaptée à la topographie du terrain, dans l'intention de créer une représentation miniature d'un théâtre romain antique. Cependant, en raison d'inondations persistantes pendant la saison des pluies et de problèmes de drainage non résolus, elle s'était involontairement transformée en une installation artistique. Les limites de la prairie n'étaient pas marquées par des clôtures, mais par les maisons des résidents locaux voisins. Sauf lors des occasions où l'Odin Teatret était en déplacement pour des représentations en tant qu'invité, les tâches professionnelles et domestiques de l'ensemble étaient exécutées à l'intérieur de l'enceinte architecturale - une demeure antique, impeccablement conservée, bourdonnant des traces de présences individuelles et d'une tradition collective.

En effet, l'atmosphère quotidienne sereine et la division égalitaire du travail évoquent des parallèles avec *la Source aux fleurs de pêcher*⁴⁶ de Tao Yuanming (fig.2), une utopie céleste conçue par ceux en exil, avec l'intention d'évader le tumulte chaotique d'une dynastie totalitaire. Le rejet collectif et l'évitement délibéré des normes sociétales courantes ressemblent de façon frappante aux propres expériences de Barba, où, comme il l'a exprimé franchement :

« j'appartiens à la génération qui a vécu la Seconde Guerre mondiale[...]. Cela a constitué le cadre historique de ma tentative de trouver une échappée⁴⁷ ».

Étant donné que Barba est né en 1936 d'un officier militaire supérieur servant sous le régime fasciste de Mussolini en Italie, il a connu des années de formation profondément modelées par les transitions

⁴⁶ Ces traductions littérales, qui incluent « la source des fleurs de pêcher » ou « la fontaine des fleurs de pêcher » (traduction de Herbert Giles), font référence à la fable écrite par le poète Tao Yuanming en 421 après J.-C. Elle raconte la découverte inattendue d'un village utopique où les habitants mènent une existence idéale, en harmonie avec la nature et les uns avec les autres, vivant comme des ermites qui ignorent largement les turbulences sociopolitiques des siècles passés. Le poète est considéré comme l'un des plus renommés à avoir été inspiré par le taoïsme.

⁴⁷ Georges BANU, « Eugenio Barba et L'Odin Teatret : des survivants militants », in *Artpress*, 21 décembre 2012, www.artpress.com/2012/12/21/eugenio-barba-et-lodin-teatret-des-survivants-militants. Consulté le 24 janvier 2023.

sociopolitiques qu'il a observées. Dans les années 1960, le jeune homme de 28 ans de l'époque fonde l'Odin Teatret, nourri par son aspiration à concrétiser ses idéaux créatifs tout en luttant contre les courants sociétaux dans le *zeitgeist*⁴⁸ de l'après-guerre. En nourrissant un désir fervent de tracer un chemin alternatif, cet immigrant italien a réussi à créer la version embryonnaire d'une « source aux fleurs de pêcher » théâtral. Remarquablement, en contraste flagrant avec de nombreux collectifs artistiques de son époque qui ont connu une disparition prématurée, sa vision utopique a perduré pendant soixante ans, traversant deux délocalisations significatives : d'Oslo en Norvège à Holstebro au Danemark en 1966, puis en quittant Holstebro en 2022, sans pour autant avoir une destination définitive en vue. Dans ce contexte, l'Odin Teatret se serait métamorphosé en une utopie ou, un sanctuaire artistique qui continue de voyager aux côtés de Barba.

Au cours de six décennies, Barba a dirigé l'ensemble de l'Odin Teatret dans la création de 81 œuvres⁴⁹ et a foulé les scènes de 64 pays⁵⁰, réalisant ainsi sa vision du théâtre comme une « fleur éternellement en fleur qui ne se flétrit jamais⁵¹ ». Cette poursuite incarnerait un objectif profondément idéaliste, auquel peut être sensible tout praticien en herbe qui nourrit une vénération pour l'art théâtral et qui aspire à forger de nouvelles voies tant dans le théâtre que dans la vie elle-même. Par conséquent, je suis amenée à me livrer à une introspection : en tant que fondatrice, guide et gardienne d'un ensemble, serais-je capable de diriger une compagnie théâtrale à travers les hauts et les bas de six décennies, tout en maintenant sa stabilité et son intégrité face au flux du temps ? Comment pourrais-je garantir la vitalité continue de cette petite entité sociale, lui permettant de persister dans la création d'œuvres uniques et marquantes ? Comment ce collectif social devrait-il respecter et prendre en compte les aspirations de vie de chaque membre, tout en favorisant un environnement où chacun contribue à la prospérité commune de l'ensemble ? Enfin, serait-il possible pour une metteuse en scène de poursuivre ses idéaux politiques de manière non ostentatoire — ni sur scène, ni dans le travail quotidien de l'ensemble, mais d'expérimenter la mise en pratique de ces idéaux avec son équipe à travers leurs actions quotidiennes ?

⁴⁸ « Zeitgeist » est un terme allemand qui signifie littéralement l'« esprit du temps ». Plus spécifiquement, il réfère le système d'idées, d'images et de valeurs qui déterminent l'air du temps, influençant les modes de vie individuels comme analysé dans ROBERT-DEMONTROND, Philippe. « Le Zeitgeist des décroissants : continuités historiques et diversité idéologique d'un mouvement d'anticonsumption », *Perspectives Culturelles de la Consommation*, n°1 (1), 2011, p. 109-140, que cite Clément Jeanneau, « L'émergence d'un nouveau Zeitgeist », *Signaux faibles*, 1er mai 2019.

⁴⁹ « Eugenio Barba », in *Fondazione Barba Varley*, 2023, fondazionebarbavarley.org/en/team/eugenio-barba. Consulté le 3 avril 2023.

⁵⁰ Nourit MASSON-SÉKINÉ. *Nous avons tous deux vies : Eugenio Barba et l'Odin Teatret : entretien*, éd. Origine, 2020, p. 11.

⁵¹ La métaphore de « fleur » est développée dans trois œuvres de Zeami Motokiyo dont il y a *Transmission de la fleur de l'interprétation*, *Voie qui mène à la fleur* et *Miroir de la fleur*. La « fleur » en effet désigne le sommet du talent d'un acteur qui lui permet de vraiment charmer les spectateurs. Adaptant sa référence originale à l'art de l'acteur, l'auteure l'applique à l'épanouissement de l'art théâtral. Cette phrase provient des notes de travail de l'auteure prises pendant sa création de *Commémoration : Soufflons le Cerf-volant !* en 2021.

Ces questions, bien qu'elles puissent sembler personnelles ou étrangères aux résultats concrets de la production théâtrale, sont en réalité essentielles à notre compréhension des obligations qu'un metteur en scène a envers les sphères de l'art, de la politique et de la vie elle-même. Surtout lorsque le metteur en scène étudié est quelqu'un qui a imprégné à la fois le contenu et la forme de ses productions d'une esthétique théâtrale distinctive et d'une réflexion sociétale. Malgré la proclamation provocante de Barba de « brûler le théâtre⁵² », il a réussi à produire un ensemble d'œuvres cohérent sur près de six décennies. Si notre attention se concentrait uniquement sur les produits finis tangibles — les spectacles — en négligeant l'écosystème sous-jacent qui nourrit ces activités créatives — la structure opérationnelle de l'ensemble — notre analyse de son théâtre utopique risquerait de rester à un niveau superficiel et spéculatif, perdant ainsi l'essence politisée.

Nous poursuivrons avec notre notion selon laquelle la poésie résiderait dans le « système générateur⁵³ » ou la *forme*, et que, en vivant dans cette forme, on pourrait rechercher et exercer la poésie ou, « les vérités le plus enfouies de l'existence⁵⁴ », dans la manière d'habiter le monde. Nous concentrerons donc notre analyse sur le système concret que Barba a construit pour l'Odin Teatret, avant de réfléchir aux valeurs utopiques de la vie qui seraient fortement politisées, que le metteur en scène incarne dans les actions quotidiennes de l'ensemble. Plus précisément, nous analyserons dans un premier temps le contexte des années 1960, avant que Barba n'établisse officiellement son ensemble. Dans cette partie, les aventures de Barba à travers les continents, ses expériences des diverses réalités du monde, les courants idéologiques de l'époque, ainsi que le paysage théâtral profondément engagé politiquement seront pris en compte pour mieux comprendre les préoccupations politiques du metteur en scène et ses préférences esthétiques. Deuxièmement, nous développerons la construction progressive de l'écosystème de l'Odin Teatret durant ses premières années en Norvège puis au fil des décennies au Danemark. Là, nous mettrons l'accent sur sa logique de mise en forme dans des conditions difficiles. Troisièmement, nous discuterons de la recherche politique, des interrogations et des idéaux que Barba pourrait chercher à poursuivre à travers ses choix en tant que directeur du groupe et metteur en scène avec les acteurs. Pour être plus précise, nous réfléchirons particulièrement à sa mise en forme de l'entraînement comme travail essentiel pour

⁵² Une citation du titre du livre d'Eugenio Barba sur la mise en scène théâtrale : BARBA, Eugenio. *Brûler sa maison : origines d'un metteur en scène*. Montpellier, L'Entretemps Editions, 2011.

⁵³ Henri MESCHONNIC. « Pour la poétique », *op. cit.*, p. 15.

⁵⁴ Jean-Claude PINSON. *Poétique : une autothéorie*. Seyssel, éd. Champ Vallon, 2013, p. 7.

l'ensemble au fil des décennies, ce qui serait une mise en lumière de ses idéaux sur un « paysage nouveau du possible⁵⁵ » — du théâtre et de la vie.

I. Le Monde avant l'établi de l'Odin Teatret dans 1960s

Avant de plonger dans l'analyse de sa « mise en forme » des routines professionnelles, il est essentiel de discuter ses expériences aventureuses à travers les continents avant qu'il ne fonde officiellement l'Odin Teatret, ainsi que du contexte social et artistique des années 1960. Dans cette partie, nous aborderons les voyages de Barba durant les douze années précédant le début de sa carrière en tant que metteur en scène indépendant à Oslo. Ensuite, nous présenterons de manière générale le contexte socio-politique de l'époque, suivi du paysage occidental du théâtre politique, afin que nous puissions évaluer la motivation et la singularité de ses choix en tant que directeur du petit groupe théâtral.

I. 1. Traverser des réalités du monde

Avant la fondation de l'Odin Teatret en octobre 1964, Barba avait voyagé de l'extrémité sud de l'Europe à ses frontières nord, puis s'était aventuré vers l'est à travers la Pologne, vers Israël et enfin atteignant l'Inde. Traversant divers environnements terrestres et maritimes, il a observé des sociétés en proie à un changement profond dans le sillage de la Seconde Guerre mondiale. En effet, dès 1952, alors que Barba étudiait à l'école militaire Nunziatella à Naples, il entreprenait fréquemment des voyages pendant les vacances d'été, adoptant une approche qui amalgamait le travail et l'exploration. Accompagné de son « énorme sac à dos militaire⁵⁶ », il faisait de l'auto-stop de l'Italie au Danemark et en Suède, travaillant par intermittence — lavant la vaisselle ou aidant les agriculteurs avec la récolte des fraises et des pommes — afin de financer son voyage et ses besoins quotidiens.

Après avoir obtenu son diplôme de fin d'études secondaires en 1954, Barba, accompagné de son premier amour suédois, Mariam, décida de « s'installer à Oslo et commença à travailler dans l'atelier d'Eigil Winnje⁵⁷ », coupant ainsi officiellement les liens avec sa patrie italienne. Renonçant à

⁵⁵ Muriel PLANA. *Théâtre et politique : Pour un théâtre politique contemporain - Tome III*. Paris, Orizons, 2014, p. 32.

⁵⁶ Traduit par l'auteure du texte en anglais dans Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*, op. cit., p. 94.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 180.

ses racines bourgeoises, Barba travailla pendant un an comme soudeur pour subvenir à ses besoins, tout en s'inscrivant à l'Université d'Oslo. Pourtant, ses efforts académiques furent entrecoupés d'aventures nomades. En 1956, il s'était engagé comme marin sur un « navire marchand norvégien empruntant la route orientale⁵⁸ ». Cela marqua le début d'une période intermittente de deux ans de vie maritime où son voyage comprenait l'Afrique, la Laponie, diverses parties du Nord de la Scandinavie, et même une visite en Israël — une nation naissante à l'époque — sept ans avant l'éruption de La Guerre des six jours. Il a également tenu à visiter un Kibboutz à Eilat⁵⁹, qui a eu une influence considérable sur ses vues politiques, que nous aborderons plus tard.

En 1957, Barba retourna à l'université, rejoint par un petit groupe associé à SOSTUD (le Mouvement Étudiant Socialiste⁶⁰). En 1961, doté d'une bourse de l'UNESCO, Barba, qui se définissait comme un « jeune marxiste politiquement conscient et associant le socialisme à la justice⁶¹ », se rendit à Varsovie, sous un régime socialiste à l'époque, pour étudier la mise en scène à l'école de théâtre d'État. Néanmoins, en 1962, il avait quitté l'école de théâtre pour entamer une « période d'apprentissage de deux ans⁶² » à Opole avec l'artiste, alors relativement inconnu, Jerzy Grotowski. En mai 1964, Barba entreprit un nouveau voyage, mettant le cap sur le Kerala en Inde pour étudier minutieusement l'art du théâtre Kathakali. Cette exploration lui a révélé le potentiel d'une forme d'art théâtral raffinée, ancrée dans une discipline rigoureuse et exigeante.

Cela a effectivement marqué la fin de sa période de 12 ans d'errance à travers l'Europe et l'Asie. Barba est enfin retourné en Norvège en 1964, posant les fondations de son propre organisme théâtral, tout en terminant sa maîtrise en littérature française et norvégienne, et en histoire des religions⁶³ l'année suivante. Néanmoins, pour comprendre la singularité de ses poursuites professionnelles, il deviendrait nécessaire d'adopter une perspective plus large pour analyser le paysage théâtral dans cet époque-là.

⁵⁸ Traduit par l'auteure du texte original en anglais dans Ian WATSON, éditeur. *Towards a Third Theatre : Eugenio Barba and the Odin Teatret (Vers un Troisième Théâtre : Eugenio Barba et l'Odin Teatret)*. Abingdon, Routledge, 1995. p. 12.

⁵⁹ Eugenio BARBA, *Op. Cit.*, p. 96.

⁶⁰ Traduit par l'auteure du texte original en anglais dans Iben Nagel RASMUSSEN, *The Blind Horse : Dialogues with Eugenio Barba and Other Writings (Le Cheval Aveugle : Dialogues avec Eugenio Barba et Autres Écrits)*. 1998. Édité par Adriana LA SELVA, 2e éd., Enschede, BoekenGilde, 2018. p. 21.

⁶¹ *Ibid.*, p. 24.

⁶² Eugenio BARBA, *Beyond the floating islands (Au-delà des îles flottantes)*. Performing Arts Journal Publications Publishing Company, New York. 1986. p. 239.

⁶³ Ian WATSON, *Op. Cit.*, p. 12.

I. 2. Les Courants idéologiques de la société dans 1960s

Commençons par l'Europe occidentale d'après-guerre, caractérisée par les défis de la décolonisation associés à une relative tranquillité et prospérité : l'Allemagne était en ascension en tant que puissance industrielle, et l'Italie connaissait ce que l'on appelait communément le « miracle économique ». Politiquement, l'érection du mur de Berlin en 1961 a amplifié les animosités idéologiques entre l'Europe de l'Est et l'Europe de l'Ouest ; au sein du bloc de l'Est, sous la direction soviétique, l'enthousiasme du Printemps de Prague en 1968 marque un sommet mémorable dans l'évolution démocratique, été rapidement étouffé par l'URSS et ses cohortes du Pacte de Varsovie⁶⁴. De l'autre côté de l'océan Pacifique, les mouvements pour les droits civiques bourgeonnaient sous la direction de Martin Luther King Jr., s'efforçant d'instituer justice et égalité pour tous les citoyens, indépendamment de leurs origines raciales ou ethniques. Toutefois en parallèle, se déroulaient les stratagèmes politiques du président Johnson : d'une part, il a orchestré l'invasion de la baie des Cochons, laissant une empreinte significative sur la politique sud-américaine ; d'autre part, il a envoyé des centaines de milliers de jeunes Américains à la guerre du Vietnam.

En Asie, le Vietnam se trouvait pris au piège. Non seulement il luttait contre sa discorde nord-sud croissante, exacerbée par les rivalités mondiales de la Guerre froide, mais il poursuivait aussi avec détermination sa lutte anti-coloniale. Simultanément, sous l'égide de Mao Ze Dong, la Chine était en train d'instiguer la Révolution culturelle. Cette époque était caractérisée par une centralisation accrue, qui a induit un fossé culturel entre les générations et a guidé la société vers une forme extrême de communisme.

Pendant ce temps, dans le nord de l'Europe, où résidait Barba, les efforts gouvernementaux étaient dirigés vers le développement robuste de systèmes de protection sociale. Une pléthore de mouvements de jeunesse proliféraient, débordant d'appels pour le désarmement nucléaire, la quête de nouveaux modes de vie, et l'exploration d'alternatives innovantes au sein d'une société de consommation en pleine expansion⁶⁵. L'esprit de l'époque est tissé dans la création *Itsi Bitsi*, que nous analyserons plus en détail dans la troisième partie.

⁶⁴ Traduit par l'auteur du texte original en anglais dans Eugenio BARBA, *The Floating Islands : Reflections with Odin Teatret. (Les îles flottantes : réflexions avec l'Odin Teatret)*, Édité par Ferdinando TAVIANI, Traduit par Judy BARBA, 1979. p. 4.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 5.

I. 3. Le Paysage théâtral occidental dans 1960s

En se concentrant sur le domaine théâtral, nous notons que les prédécesseurs de Barba étaient eux-mêmes activement en train de fomenter des bouleversements au sein du paysage théâtral. Commençons par le metteur en scène que Barba vénérât et souhaitait imiter, Bertolt Brecht, qui a créé une allégorie de la montée au pouvoir d'Hitler à travers son écriture dramatique, comme le suggère son œuvre *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* (1941). Bien que ses années de création active ne correspondent pas aux années 1960, son héritage théâtral, notamment sa critique de la guerre et l'application de l'effet de distanciation (*Verfremdungseffekt*), a grandement influencé la génération de praticiens de cette époque. Ensuite, Samuel Beckett, qui était politiquement engagé — participant à la Résistance française pendant la Seconde Guerre mondiale, a incarné dans ses pièces, comme *Fin de partie* (publiée en 1957) et *La Dernière bande* (première en 1958), le désenchantement de l'après-guerre, l'interrogation sur la menace nucléaire et l'accent mis sur la liberté individuelle.

Il y avait également d'autres praticiens théâtraux occidentaux qui développaient un appétit croissant pour aborder et critiquer, de manière plus explicite, les événements politiques spécifiques dans leurs œuvres, tels que *MacBird* !⁶⁶ de Barbara Garson qui était une « satire universitaire sur l'assassinat de Kennedy et le gouvernement de Johnson⁶⁷ » et qui entrelaçait ingénieusement des éléments de *Macbeth* de Shakespeare. *Viet Rock : A Folk War Movie* (*Viêt rock : un film sur la guerre folklorique*)⁶⁸ de Megan Terry, salué comme la première pièce anti-guerre du Vietnam, a utilisé le bruit, des improvisations, et la participation du public — des méthodes d'avant-garde de son époque — pour défier directement le public à repenser les décisions gouvernementales. *The Slave-Ship* (*Le bateau d'esclaves*)⁶⁹ de LeRoi Jones n'évoquait pas seulement l'histoire de la déportation des Noirs dans son récit, mais à la fin de chaque représentation, les acteurs s'adressaient exclusivement aux spectateurs noirs, ignorant les spectateurs blancs et faisant une déclaration forte que la représentation

⁶⁶ *Macbird!* est une pièce de Barbara GARSON. Elle est d'abord publiée comme une brochure en 1966, et le texte complet est puis sorti dans le revue *Ramparts*. Entre 1967 et 1968, cette pièce, satire burlesque de *Macbeth* de Shakespeare avec des paroles tirées d'autres pièces telles que *Hamlet* et *Richard III*, avec des accents texans et bostoniens, a été jouée à New-York.

⁶⁷ Eugenio BARBA, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁸ *Viet Rock : A Folk War Movie* est une comédie musicale rock qui comprend des scènes de désillusion et de protestation contre la présence militaire américaine en Asie du Sud-Est. Écrite par Megan Terry et composée par Marianne de Pury, cette représentation est considérée comme la première comédie musicale rock et la première pièce de protestation sur le Viêt Nam, ainsi que la première production théâtrale dans laquelle les acteurs quittent la scène pour interagir directement avec le public aux États-Unis.

⁶⁹ *The Slave-Ship* est une pièce de LeRoi Jones, alias Amiri BARAKA, créée à New-York, mise en scène par Gilbert Moses au Chelsea Theater Center de Brooklyn en novembre 1969. Politicisée pour l'enjeu de la guerre raciale, ce spectacle est commentée en France dans l'archive : POIROT-DELPECH, Bertrand. « "SLAVE SHIP" de LEROI JONES. », in *Le Monde*, mai 1970, www.lemonde.fr/archives/article/1970/05/14/slave-ship-de-leroi-jones_2667499_1819218.html.

« n'était pas pour eux⁷⁰ ». De plus, *Les Paravents*⁷¹ de Jean Genet, qui révélait sans détour les tromperies de la guerre franco-algérienne, a été proscrit par le gouvernement français pendant une période de cinq ans. Un autre exemple notable est *Publikumsbeschimpfung*⁷² (*Outrage au public*) de Peter Handke, qui attaquait de manière satirique et directe le « fétichisme de la culture⁷³ », la « marchandise du marché de l'art⁷⁴ » et la « société bourgeoise⁷⁵ » — des constructions classiques de la société.

Il est particulièrement intéressant de noter que le caractère politique du théâtre des années 1960 ne s'illustrait pas seulement par une critique de plus en plus franche des affaires politiques contemporaines au sein de son récit, mais aussi par une tendance à la « décentralisation⁷⁶ » dans la modalité et l'existence même du théâtre lui-même. Par exemple, Roger Planchon a créé le Théâtre de la Cité au centre d'activités ouvrières de Villeurbanne, un établissement capable d'accueillir 2000 spectateurs, en défi direct au monopole du théâtre parisien. D'un autre côté, le Living Theatre, guidé par des principes anarchistes dans son fonctionnement, a choisi de s'exiler volontairement des États-Unis pour l'Europe en 1964, dans le but de sécuriser une aide financière sur les rivages étrangers, assurant ainsi la survie du groupe et la poursuite de son *ethos* non matérialiste. Pendant ce temps, dans la petite ville polonaise d'Opole, Jerzy Grotowski cultivait assidument un théâtre qui ne pouvait accueillir moins de 100 spectateurs par présentation, redéfinissant ainsi radicalement les concepts du plateau, des « actants⁷⁷ » et de la foi nationale. Un autre indicateur de cette décentralisation était la déconstruction des éléments narratifs et linguistiques au sein des représentations théâtrales. En Europe du Nord, où le théâtre de Barba a fait ses débuts, le Moderna Museet de Stockholm a

⁷⁰ Eugenio BARBA, *op. cit.*

⁷¹ *Les Paravents* est une pièce de théâtre de Jean Genet. Écrite en 1961 et jouée elle 16 avril 1966 au théâtre de l'Odéon par la compagnie Renaud-Barraut, cette création a touché le sujet sensible en cet époque-là de la guerre d'Algérie, et a été interdite pour 5 ans.

⁷² *Outrage au public* ou *Insulter le public* est une pièce de l'écrivain autrichien Peter Handke. Écrite et créée en 1966 au Theater am Turm à Francfort, cette pièce ne raconte aucune histoire et considérée comme un prologue expérimental pour les représentations théâtrales à venir.

⁷³ Eugenio BARBA, *Op. Cit.*, p. 25.

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁷ Pendant la phase du « drame objectif » de Grotowski de 1985 à 1991, il qualifiait les acteurs d'« actants ». Ce terme mettait en évidence leur rôle actif et leur capacité d'agir dans le processus créatif, s'éloignant ainsi de l'interprétation passive. Il soulignait la responsabilité de l'acteur dans les choix créatifs, son engagement envers la transformation et sa capacité à générer de véritables expériences théâtrales.

présenté *5 New York Evenings*⁷⁸ (*5 soirées new-yorkaises*) en 1964, qui « cherchait à déconstruire la signification, à rompre le circuit de l'information, et à souligner l'éloquence du fait pur⁷⁹ ».

En un mot, dans ce contexte historique, Barba, qui avait intégré l'école nationale de théâtre de Pologne à l'âge de 25 ans, avec l'ambition de « devenir un metteur en scène comme Brecht⁸⁰ », est revenu de son voyage. Résistant à la tentation de s'immerger dans l'épicentre culturel de la Norvège — Stockholm, Barba choisit plutôt de revenir dans un lieu relativement marginalisé, Oslo, l'endroit où il avait initialement appris l'art de la soudure sous la tutelle d'Eigil Winnje à partir de l'âge de 18 ans⁸¹. C'est dans cette ville qu'il a établi l'Odin Teatret.

II. L'Établi et l'évolution de l'Odin Teatret

Dans cette partie, nous entreprendrons un examen approfondi du Teatret durant ses deux phases déterminantes à Oslo (1964-1966) et à Holstebro (1966-2022). On analysera les tâches accomplies par son directeur, Barba, ainsi que les autres membres de l'ensemble, les conditions auxquelles ils ont été confrontés et la dynamique de leurs interrelations. Cette analyse servira de prélude essentiel à notre exploration ultérieure des stratégies de Barba sur sa « mise en forme » d'un écosystème durable, tant dans les conditions initiales que dans celles, relativement stables, des années suivantes.

II. 1. Repartir de « zéro » en Norvège entre 1964 - 1966

L'installation de l'Odin Teatret de 1964 à 1966 à Oslo se présente non comme une activité où Barba peut déjà pleinement déployer des compétences récemment affûtées et manifester ses idéaux, mais plutôt comme une contre-action improvisée déclenchée à la suite d'une odyssée épuisante. En effet, la fondation du théâtre par Barba en octobre 1964 a été plus influencée par une exigence externe que par une stratégie préméditée. À son retour en Norvège depuis l'Inde, l'intention originale de Barba était de renouveler son visa et de rejoindre Grotowski à Opole. Cependant, avec le théâtre

⁷⁸ Cela est un programme qui met en scène des happenings de Robert Rauschenberg, John Cage, David Tudor, Yvonne Rainer, Öyvind Fahlström et Merce Cunningham.

⁷⁹ Eugenio BARBA, *The Floating Islands : Reflections with Odin Teatret. (Les îles flottantes : réflexions avec l'Odin Teatret)*, Op. Cit., p. 28.

⁸⁰ *Idem.*, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*, Op. Cit., p. 182.

⁸¹ *Ibid.*, p. 180.

de Grotowski au bord de la fermeture en raison de pressions croissantes du gouvernement polonais, et Barba lui-même, en tant que « principal publiciste » de Grotowski en Europe, déclaré « persona non grata⁸² » par l'ambassade polonaise, il se retrouva sans visa.

C'était en fait la raison fondamentale pour laquelle Barba s'est trouvé contraint de réévaluer sa position et de tracer sa voie de manière indépendante en Norvège⁸³, même s'il était considéré comme « un homme sans expérience théâtrale et la tête pleine des idées excentriques d'un jeune metteur en scène polonais totalement inconnu à l'époque⁸⁴ », et qui n'avait « pas d'espace, pas de subventions, pas de formation professionnelle, pas de projet concret, pas de public cible⁸⁵ ». Pourtant, il était déterminé à monter un spectacle, d'une manière qui ne pouvait être décrite que comme extraordinairement sérieuse, frôlant le « calvinisme⁸⁶ » même s'il avait grandi dans un environnement catholique. Ainsi, il a initié son plan d'action : dans un premier temps, il a pensé à travailler avec une compagnie de théâtre établie — il a approché plusieurs théâtres norvégiens renommés avec des offres pour se joindre à eux en tant que metteur en scène ; puis, lorsque ses avances ont été rejetées, il a orienté son attention vers l'acquisition de la ressource la plus vitale qui soit, les acteurs, en contactant divers groupes de théâtre amateurs. Là encore, aucun ne voulant s'aventurer dans sa vision avant-gardiste, il fut forcé de modifier sa stratégie — et obtint « des listes de noms qui n'avaient pas passé l'audition pour l'école de théâtre et a commencé à passer des coups de téléphone⁸⁷ ». Cela a abouti au rassemblement de 11 individus à l'Institut indo-iranien où il étudiait le sanskrit à l'époque. Barba a émerveillé ces jeunes aspirants avec sa « vision d'un nouveau théâtre⁸⁸ », « des exemples historiques » et « les présentations évocatrices de Grotowski », ainsi que la présence influente de son ami, le dramaturge norvégien très loué, Jens Bjørneboe⁸⁹. À la fin, tous les onze se sont engagés à le rejoindre.

⁸² C'est-à-dire « une personne indésirable ». Voir Iben Nagel RASMUSSEN, *op. cit.*, p. 32.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Idem.*, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*. *Op. Cit.*, p. 109.

⁸⁵ Eugenio BARBA, *The Floating Islands : Reflections with Odin Teatret. (Les îles flottantes : réflexions avec l'Odin Teatret)*, *Op. Cit.*, p. 12.

⁸⁶ Nommé d'après Jean Calvin, le prédicateur qui s'est séparé de l'Église catholique romaine au XVI^e siècle, le calvinisme met l'accent sur la souveraineté de Dieu, la dépravation de l'humanité, et la doctrine de la prédestination. Ici, cela fait référence à l'admiration de Barba pour Grotowski et à sa détermination sans faille à réaliser sa vision du théâtre. Ce terme se trouve dans Iben Nagel RASMUSSEN, *Op. Cit.*, p. 32.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Jens Ingvald Bjørneboe était un romancier, dramaturge, essayiste, journaliste et poète norvégien, surtout connu pour ses œuvres critiques et souvent controversées traitant des problèmes socio-politiques du 20^{ème} siècle. Plus apprécié à l'étranger que dans son propre pays, ses travaux ont été fortement influencés par Bertolt Brecht.

Ensuite, Barba a du trouver un espace de travail fonctionnel. Le metteur en scène et les acteurs se sont retrouvés à traverser une variété de lieux de fortune, tels qu'une salle de l'école Halling, la salle du club culturel des architectes, et un abri anti-aérien dégoulinant d'humidité⁹⁰. Dépendant de la disponibilité de ces espaces, leur travail théâtral était en grande partie confiné aux heures entre 17h et 22h⁹¹, tandis que les heures de jour étaient dédiées à leurs moyens de subsistance individuels. Durant cette période fondatrice, leurs efforts consistaient en un enseignement mutuel et une pratique au sein du groupe. Torgeir Wethal était chargé d'instruire les exercices physiques, tandis qu'Anne Trine prenait en charge l'enseignement du jazz-ballet⁹². En permettant aux acteurs d'affiner leur instrument probablement singulier du jeu — leurs corps — quotidiennement, il insufflerait aux spectacles théâtraux une vitalité qui surpasserait l'entendement rationnel. Cet aspect sera exploré plus profondément plus tard lorsque nous analyserons le concept de l'entraînement. Néanmoins, à ce stade, pour ces onze jeunes amateurs norvégiens d'arts du spectacle, ces régimes physiques apparemment déconnectés étaient étonnamment non conventionnels. Par conséquent, lorsque Barba a enfin obtenu une salle pour un loyer mensuel de sept cents couronnes, un espace qui pouvait accueillir leur travail de 9h à 17h, seuls quatre⁹³ ont choisi de persister.

Au cours de la deuxième année suivant la création de l'Odin Teatret, Barba est resté ardemment impliqué dans l'organisation de tournées européennes — couvrant Oslo, Stockholm et Copenhague — pour les présentations de Grotowski. Parallèlement, il a initié la publication de la revue *TTT - Teatreteori og Teknikk*⁹⁴ sous la bannière de l'Odin Teatret. Cette année a également marqué le début de la carrière de metteur en scène de Barba : *Ornitofilene*⁹⁵. Bien que la pièce ait été prétendument « entièrement réélaboré⁹⁶ » par Barba au cours des répétitions, la direction a toujours conservé une logique centrée sur le texte. Avec le récit de *Fuglelskerne*⁹⁷, écrit par l'éminent

⁹⁰ Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*, *op. cit.*, p. 13.

⁹¹ Iben Nagel RASMUSSEN, *op. cit.*, p. 34.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Les quatre acteurs sont : Torgeir Wethal, Anne Trine Grimnes, Tor Sannum, Else Marie Laukvik. Voir Mirella SCHINO, « Eighty Scenes From Odin Teatret (Quatre-vingt scènes d'Odin Teatret) », in Iben Nagel RASMUSSEN, *op. cit.* p. 355.

⁹⁴ Le titre pourrait être traduit en français comme « la théorie et technique du théâtre », in Iben Nagel RASMUSSEN, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁵ Barba a adapté le titre original *Fuglelskerne* (norvégien) en *Ornitofilene* (bulgare), mettant l'accent sur la nature malade et morbide de l'intérêt des intrus.

⁹⁶ Iben Nagel RASMUSSEN, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁷ *Fuglelskerne (Les Amoureux des Oiseaux)*, est une pièce écrite en 1966 par Jens Ingvald Bjørneboe. Grandement inspiré par Bertolt Brecht, Bjørneboe a continué à combiner chansons et cabaret dans cette pièce, présentant le conflit entre les touristes allemands et les habitants locaux italiens pendant la Seconde Guerre mondiale. Les touristes proposaient de payer pour chasser les oiseaux locaux, tandis que les habitants devaient faire des choix entre culpabilité et argent.

dramaturge norvégien Jens Bjørneboe - un ami proche qui avait accompagné Barba à la première réunion de recrutement d'acteurs - Barba aspirait à se connecter avec le public norvégien. En effet, le spectacle, qui enveloppait « une conception de l'histoire comme étant un moment cruel de vérité pour l'individu⁹⁸ », a trouvé une résonance significative auprès du public en Norvège, en Suède et en Finlande lors de sa tournée d'octobre 1965 à mars 1966. Néanmoins, la tournée à Viborg, au Danemark, s'est avérée être la plus conséquente pour la future trajectoire de l'Odin Teatret.

Pour une brève conclusion sur la période pionnière de l'Odin Teatret en Norvège, on constate que Barba a donné la priorité aux acteurs par rapport aux autres éléments dans sa vision de la mise en scène, comme il l'a lui-même affirmé : « Votre[Ma] seule garantie est votre[mon] efficacité, et votre[mon] efficacité dépend de vos[mes] acteurs⁹⁹ ». Une fois ses collaborateurs potentiels sélectionnés, sa prochaine démarche fut de trouver un lieu adaptable pour l'entraînement quotidien et les répétitions. Dans des conditions simples, il s'efforçait d'introduire et de maintenir la régularité des horaires de travail et du contenu du groupe. De plus, il investissait beaucoup d'efforts dans l'organisation de tournées afin que le groupe puisse avoir un « output » régulier — présenter leurs œuvres et engager un public plus large. Ainsi, un écosystème primaire avait été établi durant la phase d'Oslo.

II. 2. Partir de la Norvège vers le Danemark en 1966

Ce tournant fortuit est issu de la rencontre de Barba avec Christian Ludvigsen, un professeur à l'Institut de Dramaturgie de l'Université d'Aarhus au Danemark, que Barba avait rencontré initialement lors de ses efforts incessantes pour promouvoir Grotowski. Ludvigsen l'avait d'abord invité à une performance à Aarhus avant de suggérer une tournée à Viborg à l'instigation de son beau-frère, Peter Seeberg. Parmi le public ce soir-là se trouvait Inger Landsted, une infirmière originaire de Holstebro, qui, le lendemain même, « téléphona au chef du Conseil municipal de Holstebro¹⁰⁰ » — le maire, Kay K. Nielsen, qui nourrissait des aspirations pour transformer la ville en un centre culturel - et a proposé le nom d'Eugenio Barba. Sur réception de l'invitation, Barba s'est hâté vers Holstebro, une ville qui ressemblait plutôt à un « cocker ébouriffé et gris¹⁰¹ » à l'époque. Lors de la réunion, Barba a proposé le plan d'un laboratoire de théâtre qui « ne se représente pas tous les soirs »,

⁹⁸ Iben Nagel RASMUSSEN. *Ibidem*.

⁹⁹ Traduit par l'auteure de l'anglais au français : « Your only guarantee is your effectiveness, and your effectiveness depends on your actors ». Voir Eugenio BARBA, *op. cit.*, p. 153.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 47.

une idée qui semblait tout à fait acceptable pour les autorités locales. Le maire s'est engagé à fournir à Barba une aile d'une ancienne ferme de la Défense Civile (fig.3) et une « subvention annuelle en espèces de soixante-quinze mille couronnes¹⁰² » qui suffisait pour payer à tous un salaire équivalent à celui d'un travailleur non qualifié. Barba a dévoilé les « projets grandioses et plans¹⁰³ » de l'Odin Teatret lors d'une conférence de presse locale ultérieure. En juin 1966, Barba a officiellement déménagé à Holstebro, emmenant avec lui l'Odin Teatret, qui comptait alors seulement deux acteurs : Torgeir Wethal et Else Marie Laukvik.

Poursuivant notre exploration, nous nous aventurons maintenant dans la période de stabilité à Holstebro. Barba a métaphoriquement dépeint ses efforts à l'Odin Teatret comme étant la « culture d'un jardin » ou la « construction d'une forteresse avec des murs de vent¹⁰⁴ », symbolisant son ambition de créer non seulement un processus de travail structuré et un ensemble solide, mais aussi un espace de travail qui favorise la liberté individuelle. Dans cette section, nous disséquons d'abord le caractère des opérations de l'Odin Teatret après leur migration à Holstebro. Ensuite, nous examinerons les améliorations apportées à l'environnement de travail de l'ensemble durant cette phase. Enfin, nous nous concentrerons sur Barba en tant que pivot dans l'évolution du Teatret, son aspiration à favoriser une dynamique de collaboration idéale parmi les membres du théâtre.

Concernant la nature du travail d'équipe, Barba a déployé des efforts dans deux sphères distinctes mais entrelacées : les entreprises créatives et pédagogiques au sein de l'espace de travail et les tâches opérationnelles plus larges qui vont au-delà. Ses acteurs, tout en acquérant progressivement davantage de responsabilités liées à la vie et au travail de la compagnie, ont largement continué à concentrer leurs efforts sur les *Work Rooms* (salles de travail). Cette approche remonte peut-être au profond respect pour la rigueur et la patience de l'artisanat, une valeur inculquée à Barba par Eigil Winnje, ou peut-être au bouleversement suscité par le jeu efficace et puissant des acteurs de Grotowski en 1965. Les acteurs du Teatret étaient convaincus que le chemin vers le professionnalisme était pavé de compétences exceptionnelles, nécessitant une pratique quotidienne sans relâche. Une fois qu'ils avaient surmonté les obstacles qu'ils rencontraient dans leur pratique, ils pouvaient atteindre la liberté d'explorer la nouveauté, l'originalité, l'excitation et la

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*, op. cit., p. 202.

transcendance — une force motrice qui a propulsé leur décision de déménager de Norvège au Danemark, même au prix de la perte de leur propre langue.

Ainsi, à partir de 1964, les acteurs de l'Odin Teatret ont-ils commencé à considérer l'entraînement comme une voie essentielle vers le professionnalisme. Après s'être assurés d'avoir leur lieu de travail dédié en 1966, ils ont instauré l'entraînement comme une tâche quotidienne primordiale. Progressant de la phase d'Oslo, qui englobait des « exercices acrobatiques, un combat avec des bâtons inspiré de l'opéra de Pékin, une utilisation de la voix poussée à ses extrêmes les plus non naturels, remplissant la salle de rugissements, de sifflements, de sons inhumains¹⁰⁵ », les acteurs ont pris progressivement l'habitude, entre 1966 et 1970, de porter des justaucorps noirs uniformes et de remplacer les « cris et appels d'animaux¹⁰⁶ » précédents par des « chansons inventées ou des chansons inspirées par la musique de différents continents¹⁰⁷ ». Ils visaient à explorer « toutes les possibilités de mouvements introvertis et extravertis, créant une dialectique et une tension entre les différentes parties du corps¹⁰⁸ ». Comme l'a élucidé Meyerhold, cette méthode de subdivision des parties du corps pour établir un ensemble d'actions plus riche permet aux parties internes du corps d'« avoir un dialogue entre elles¹⁰⁹ ».

A partir de 1970, un kaléidoscope de couleurs avait infiltré la salle de travail, chaque acteur se voyant accorder l'autonomie de choisir la teinte de sa tenue d'entraînement, signalant un affranchissement vis-à-vis des exercices précédemment uniformes. Les nouvelles recrues pouvaient choisir de s'entraîner en synchronisation avec les vidéos de l'entraînement de Richard Cieślak ou adopter des formes d'exercices spécifiques transmises par les membres plus expérimentés. Les membres plus âgés de l'ensemble, tels que Iben Nagel Rasmussen, Else Marie Laukvik, et Torgeir Wethal, avaient déjà personnalisé leurs régimes de formation en fonction de leurs besoins personnels.

Par la suite, en tournée en Europe et en Amérique du Sud entre 1974 et 1979, l'Odin Teatret pratique de l'entraînement en plein air ou dans des espaces intérieurs aléatoires, souvent au point où « l'entraînement du matin semblait être un spectacle¹¹⁰ ». La musique est devenue une partie intégrante de ces séances, incorporant un mélange d'influences : « chansons scandinaves et

¹⁰⁵ *Idem.*, *The Floating Islands : Reflections with Odin Teatret*. (*Les îles flottantes : réflexions avec l'Odin Teatret*), *Op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹¹⁰ *Ibidem.*

espagnoles, sons du Sud de l'Italie, Allemagne des années 20, musique country, Samba du Brésil¹¹¹ ». Le contenu de l'entraînement lui-même a continué son évolution vers une personnalisation accrue : bien que les acteurs s'entraînent dans un environnement collectif, chacun avait son propre rythme unique. On y a vu une précision improvisée rappelant celle des poissons, des plantes aquatiques et des roches dans un « bassin de poissons¹¹², dont l'unité se manifeste par les extrêmes différences de ses parties ».

Ensuite, à partir de 1980, Barba a demandé aux acteurs de quitter Holstebro pour trouver leurs propres besoins dans l'apprentissage, et d'en créer le contenu, chaque personne étant « responsable de son propre entraînement¹¹³ ». Roberta Carreri, par exemple, a cherché la sagesse auprès de maîtres japonais tels que « Katsuko Azuma, une danseuse de Nihon Buyo, (ainsi que) Natsu Nakajima et Kazuo Ohno, deux danseurs de Butoh, entre 1980 et 1986¹¹⁴ », tandis qu'Iben Nagel Rasmussen a créé son propre sous-groupe, Farfa¹¹⁵. À ce jour, bien que tous les acteurs aient entrepris un « voyage de l'entraînement » commun – passant de l'absorption de la sagesse des acteurs seniors à la création de leurs propres chemins d'apprentissage – ils persistent dans leurs exercices comme s'ils accomplissaient un rituel nécessaire. D'autre part, contrairement aux acteurs qui avaient un programme d'entraînement régulier, leur metteur en scène s'occupait constamment de ce jardin théâtral, cherchant inlassablement des opportunités appropriées pour cultiver de nouvelles branches, s'efforçant d'enrichir les activités du théâtre et d'élargir ses ressources. Premièrement, Barba fut un effort significatif pour verbaliser, éditer et « académiser » ses découvertes. De 1965 à 1976, Barba a régulièrement publié *TTT-Teatrets Teori og Teknikk*¹¹⁶, dans l'espoir de « promouvoir les enquêtes sur les spectateurs avec la collaboration de sociologues universitaires »¹¹⁷. Après avoir créé l'École Internationale d'Anthropologie Théâtrale en 1979, Barba publiait chaque année de nouveaux journaux en mars : *Journal of Theatre Anthropology*. En outre, Barba a rédigé de nombreuses

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Le terme est traduit par l'auteure du danois, « fiskedam ». *Ibid.*, p. 54.

¹¹³ Ces propos sont du film par Torgeir Wethal, dans Teaterlaboratorium/OT, Nordisk. "Watch TRAINING PHYSIQUE À L'ODIN TEATRET Online | Vimeo on Demand." *Vimeo*, 25 décembre 2022, vimeo.com/ondemand/162566/295597554. Consulté le 25 décembre 2022.

¹¹⁴ Nordisk Teaterlaboratorium. « Roberta Carreri », in *Nordisk Teaterlaboratorium*, n.d., ntl.dk/en/roberta-carreri/. Consulté le 1 décembre 2022.

¹¹⁵ « Iben Nagel Rasmussen », in *Vindenes Bro - The Bridge of Winds*, 16 avril 2020, bridgeofwinds.com/inr. Consulté le 24 mai 2023.

¹¹⁶ Leonardo MANCINI, « Reading for the 'Flying House' : Barba's early research towards theatre anthropology (Lecture pour la Maison volante : Les premières recherches de Barba vers l'anthropologie du théâtre.) », in *Journal of Theatre Anthropology (Journal d'Anthropologie Théâtrale)*, n°1, 2021, pp. 21-41.

¹¹⁷ Nourit MASSON-SÉKINÉ, « Un entretien avec Eugenio Barba, Holstebro, février 2020 », in *Nous avons tous deux vies : Eugenio Barba et l'Odin Teatret : entretien*, ed. Origine, 2020.

publications, dont *Vers un théâtre pauvre* (1968) sur Grotowski, et près de cinquante autres travaux sur les recherches théâtrales menées par l’Odin Teatret.

Par ailleurs dans le contexte du développement des réseaux de contacts et de collaborations, Barba s'efforçait avec ténacité de métamorphoser le lointain Odin Teatret en un carrefour convivial pour les *aficionados* (*passionnés*) du théâtre. De manière unique, et contrairement aux mentors théâtraux souvent cités par Barba, tels que Meyerhold, Stanislavski et Grotowski, l’ensemble de l’Odin Teatret ne comprenait pas d’acteurs issus d’écoles de théâtre conventionnel. De ce fait, en plus de l’entraînement autodidacte interne, Barba a pris l’initiative d’organiser des séminaires entre 1966 et 1972, qui ont offert aux participants — sans se limiter à son propre ensemble — l’opportunité d’interagir avec des personnalités « phares » distinguées de la scène telles que Jean-Louis Barrault, Jacques Lecoq, Dario Fo, Hisao Kanze du théâtre Noh, Sardono du théâtre indonésien, Shanta Rao du théâtre de danse indien, Étienne Decroux et Jerzy Grotowski. En 1979, Barba a lancé l’École Internationale d’Anthropologie Théâtrale, un programme annuel d’échange théâtral international. Selon lui, l’objectif principal de l’ISTA était :

[...] d’étudier le comportement humain à un niveau biologique et socioculturel dans une situation de représentation¹¹⁸ » [en] « détectant et comparant systématiquement certains principes techniques appartenant à des acteurs et des danseurs de divers genres.¹¹⁹ »

De plus, de 1992 à 2022, Barba a organisé chaque été l’*Odin Week*¹²⁰, rassemblant des professionnels et des amateurs de théâtre du monde entier à Holstebro, proposant un éventail de spectacles issues du répertoire existant de l’Odin Teatret. Au-delà d’attirer les spectateurs à Holstebro, Barba a souvent conduit la troupe à tenir des résidences et des créations dans le monde entier. Ils ont commencé par un projet de cinq mois : *Come! And The Day Will Be Ours! (Viens ! Et le jour sera à nous !)* à Caprignano, un village du sud de l’Italie près de la ville natale de Barba, en 1974. C’est à partir de cette tournée que le Teatret a innové le concept unique du « troc¹²¹ », transformant les activités théâtrales de l’Odin Teatret en une forteresse artistique aux murs de vent, non confinée par les restrictions géographiques.

¹¹⁸ Eugenio BARBA, *Beyond the floating islands (Au-delà des îles flottantes)*. *op. cit.*, p. 115.

¹¹⁹ Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*. *op. cit.* p. 8.

¹²⁰ Ce titre pourrait être traduit en français comme « le Festival de la Semaine Odin », dans Admin. « Interview: odin teatret’s founder speaks out: it was clear that they wanted to get rid of me. (entretien : le fondateur de l’odin teatret se confie : il était clair qu’ils voulaient se débarrasser de moi.) », in *Odin Teatret - Home*, 3 mars 2023, odinteatret.org/index.php/2023/03/03/interview-odin-teatrets-founder-speaks-out-it-was-clear-that-they-wanted-to-get-rid-of-me/. Consulté le 1 juillet 2023.

¹²¹ Barba définit que le troc est un échange de manifestations culturelles qui permet non seulement d’appréhender d’autres formes d’expression, mais également une interaction sociale qui défie les préjugés, les difficultés linguistiques et les différences de pensée, de jugement et de comportement. Cette idée est traduite de l’anglais au français par l’auteure. Voir Admin, « Odin Teatret. », in *Odin Teatret - Home*, n.d., odinteatret.org/index.php/odin-teatret/. Consulté le 1 juillet 2023.

Pour le système des activités se déroulant à Holstebro, nous pouvons retracer les transformations progressives au sein de leur environnement de travail, des modèles temporels et de la structure de rémunération comme suit :

Tout d'abord, l'espace de travail est devenu plus cohérent. Barba, en collaboration avec sa troupe, a transformé une ferme en un espace de vie et de travail qui comprenait « deux salles de travail, des loges d'acteurs, une cuisine, des bureaux administratifs, une salle commune pour lire, manger et préparer des accessoires manuellement, et chaque petite cellule d'acteur¹²² ». Ce théâtre, défini par Barba comme « ma maison et celle de mes compagnons¹²³ », est devenu un espace partagé où les membres maintenaient leur entraînement et leurs répétitions et partageaient également les tâches : « nettoyage, entretien, éclairage, costume, fabrication d'accessoires, traduction de textes pour les éditions d'Odin, organisation de visites par des groupes étrangers », et plus encore, qui reflétait plus clairement une cohabitation de plusieurs petites familles, où les membres respectaient à la fois les règles au sein de leur travail et reconnaissaient l'espace personnel de chacun au-delà.

Deuxièmement, leur emploi du temps était à temps plein, avec une journée de travail commençant à sept heures du matin et se terminant entre dix-sept et dix-neuf heures en soirée¹²⁴. Après avoir terminé leur travail, les membres avaient la possibilité de résider dans leurs propres cellules au théâtre ou de retourner à leurs propres maisons à proximité, comme ceux qui avaient des familles.

Troisièmement, concernant les rémunérations, Barba est resté ferme sur le principe de l'égalité des salaires pour les membres de l'Odin Teatret, donc chaque personne, de l'imprimeur à un acteur et à Barba lui-même, recevait cinq milles couronnes par mois, ce qui était légèrement en dessous du salaire minimum établi au Danemark pour les travailleurs non qualifiés¹²⁵. En 2022, les salaires des membres restaient au niveau du salaire mensuel d'une infirmière débutante au Danemark.

En un mot, l'Odin Teatret a démontré une flexibilité accrue, capable de maintenir des rythmes réguliers d'entraînement et de travail même au milieu de longues tournées depuis leur arrivée au Danemark. En ce qui concerne la collaboration entre le metteur en scène et les acteurs dans les salles

¹²² Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*. *op. Cit.*, Prologue, p. xiii.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Idem.*, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*. *Op. Cit.*, Prologue, p. xv.

¹²⁵ Eugenio BARBA, *The Floating Islands : Reflections with Odin Teatret. (Les îles flottantes : réflexions avec l'Odin Teatret)*, *Op. Cit.*, p. 60.

du travail, Barba a fait évoluer l'entraînement d'une série d'exercices unifiés vers une condition quotidienne où les acteurs travaillent en collectivité mais sur des tâches individualisées, puis vers des aventures personnelles, les acteurs étant encouragés à quitter temporairement l'ensemble pour apprendre de diverses traditions théâtrales. Concernant leur collaboration au-delà des salles du travail, ils ont organisé des séminaires et ateliers, accueillant de nombreux metteurs en scène de renommée mondiale et apprentis, ce qui a également contribué à garantir un flux régulier de fonds provenant des départements officiels et des soutiens pour le groupe. Parallèlement, Barba écrivait régulièrement des articles et publiait des revues pour renforcer la crédibilité professionnelle du groupe, gagnant ainsi de nouvelles opportunités pour leurs tournées. La mise en forme diplomatique et dévouée de l'Odin Teatret révèle très probablement l'aspiration de Barba à l'ordre, à la sécurité et à la stabilité, ainsi qu'un profond respect pour la liberté dans la pratique artistique.

III. La « Poétique » du travail, la manière d'habiter l'utopie politique

Dans les discussions précédentes, nous avons acquis une compréhension tangible des situations socio-théâtrales dans lesquelles Barba s'est inscrit depuis les années 1960, ainsi que des configurations spécifiques de son utopie théâtrale dans ces contextes. Nous allons maintenant examiner de plus près les considérations politiques sous-jacentes qui motivaient ses choix en tant que directeur du groupe. Avant de s'engager dans cette discussion, laissons-nous souligner que, bien que Barba ait insisté dans ses entretiens sur le fait que « le théâtre ne peut pas sauver la société¹²⁶ », nous ne pouvons ignorer la constante préoccupation politique du metteur en scène au fil des décennies. Il serait impératif de se rappeler que le Barba était un « jeune Marxiste politiquement conscient associant le socialisme à la justice¹²⁷ ». Même si ses expériences en Pologne ont presque dissipé son enchantement pour l'idéologie socialiste, son indignation face à l'injustice sociale demeure. Alors, lorsque nous considérons les remarques susmentionnées de Barba sur l'apolitisme, nous devons comprendre d'abord qu'il ne pense pas que le « petit Odin Teatret, avec une capacité de 70 spectateurs par soir¹²⁸ » puisse influencer directement les grandes décisions socio-politiques — de « sauver le Danemark ou le monde¹²⁹ », ni qu'une voix autoritaire ou dictatoriale puisse définir la

¹²⁶ Traduit par l'auteure des propos de Barba dans Eugenio BARBA, *The Floating Islands : Reflections with Odin Teatret. (Les îles flottantes : réflexions avec l'Odin Teatret)*, Op. Cit., p. 29.

¹²⁷ Iben Nagel RASMUSSEN, *op. cit.*, p. 24.

¹²⁸ Eugenio Barba, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁹ *Ibidem*.

réponse à un monde idéal et, la qualité politique du théâtre « ne signifie pas parler de politique¹³⁰ », mais vivre en « analysant et confrontant notre vérité personnelle avec les expériences et impressions quotidiennes¹³¹ », nourrissant ainsi le changement.

C'est pourquoi notre attention se porte sur l'incarnation de ses idéaux politiques dans les actions quotidiennes de l'ensemble au sein du système opérationnel de l'Odin Teatret. Nous réfléchirons attentivement à la manière dont Barba conduit les membres à exercer leurs valeurs politiques dans leur « manière d'habiter le monde¹³² ». Ici, il convient de rappeler notre élaboration précédente sur la « poétique » : selon H. Meschonnic, la poétique réside dans la *forme* et le *système générateur* d'une œuvre ; pour les poètes influencés par le romantisme allemand, ils mettent en relief que la poésie se trouve dans la recherche de la *vérité de vivre*. Ainsi, un carrefour de diverses implications du terme deviendrait clair dans notre vision : la *poétique*, ou la *mise en forme* du travail quotidien du Teatret, révélera la réflexion de Barba sur la *vérité de vivre* et son utopie totalisante.

III. 1. Entre « poétique » de diriger et utopie politique

Dans les années 1960, lorsque l'anarchisme est devenu une des idéologies en vogue dans le monde occidental, de nombreux groupes artistiques croyaient en l'abolition de la hiérarchie entre le metteur en scène et le reste de la troupe. Néanmoins, l'absence d'un chef désigné rendait l'écosystème de leurs groupes fragile. Ainsi, ces artistes étaient-ils déconcertés par Barba qui conduisait une ensemble d'une solidarité forte mais en même temps d'une liberté individualiste. D'abord, on voit la manière consciencieuse des membres de s'entraîner ou leur sens de responsabilité dans la préservation de la vie quotidienne de la communauté. De plus, l'Odin Teatret « conservait un chef (leader), Barba, avec une autorité de fer/dictatoriale¹³³ ». Par ailleurs, en dépit de cette apparente contradiction, les acteurs « dirigés » semblaient à la fois respecter les règles strictes de la communauté et bénéficier d'une grande « liberté et spontanéité créative¹³⁴ ». Nous résumerons donc brièvement les choix que Barba a faits en tant que directeur du groupe qui, se sont avérés être les

¹³⁰ *Idem.*, « L'imprudence du théâtre ». in *Théâtre du Soleil*, traduit par Eliane DESCHAMPS-PRIA, www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/l-imprudence-du-theatre-4184. Consulté le 10 février 2023.

¹³¹ Traduit par l'auteur des propos de Barba dans Eugenio BARBA, *The Floating Islands : Reflections with Odin Teatret. (Les îles flottantes : réflexions avec l'Odin Teatret)*, Op. Cit.

¹³² Jean-Claude PINSON. *Poétique : une autothéorie*. Seyssel, éd. Champ Vallon, 2013, p. 11.

¹³³ Eugenio BARBA. *The Floating Islands: Reflections with Odin Teatret. (Les îles flottantes : réflexions avec l'Odin Teatret)*, Op. Cit., p. 26.

¹³⁴ *Ibidem.*

pierres angulaires de l'établissement du système, puis nous analyserons les motivations politiques qui les sous-tendent.

Pour commencer, Barba fait preuve de prudence dans la sélection des membres de la troupe. Au départ, il a attiré autant de membres potentiels que possible avec de nouvelles aspirations pour le théâtre et la promesse alléchante d'un avenir de gloire¹³⁵. En les accueillant dans son théâtre, il ne s'est pas particulièrement préoccupé de formation théâtrale des participants, se concentrant plutôt sur la question de savoir si ces enthousiastes possédaient un désir suffisant de faire du théâtre. Après sa première réunion de recrutement à Oslo, il a embarqué onze passionnés, tous animés par une ferveur indéfinie pour le théâtre, dans son premier cycle d'entraînement ou, de mise à l'épreuve de leur « force de caractère, générosité et persévérance¹³⁶ ». Au moment où il a promu des disciplines plus strictes pour l'ensemble lors de la phase de Holstebro, seuls Torgeir Wethal et Else Marie Laukvik sont restés. Cela pourrait révéler que son système rigoureux serait conçu pour des personnes partageant les mêmes valeurs quant au travail théâtral et à la manière de vivre.

Ensuite, Barba a mis l'accent sur un environnement de travail égalitaire au quotidien, puisque chaque membre devrait « clairement comprendre sa place au sein de notre petite société¹³⁷ » et « être responsable de sa part de tout le travail à faire : physique, technique, administratif, ainsi qu'artistique¹³⁸ ». Il est possible de suggérer qu'une telle répartition explicite et équitable des responsabilités non seulement propulse rait les activités artistiques collectives de l'ensemble, mais inviterait également les membres à devenir des individus au caractère idéal, responsables et fidèles à leur parole, sous la surveillance implicite de leurs pairs. D'une part, en ayant ces tâches fixes, les membres se verraient attribuer une ancre tangible et palpable dans leur travail. Surtout dans le domaine de la création artistique remplie d'incertitudes, avoir un tel contenu de vie clairement délimité offrirait un répit quotidien, un peu comme un naufragé en mer qui s'accroche à un morceau de bois flotté salvateur — ce sentiment de « stabilité dans l'instabilité » pourrait significativement apaiser les créateurs anxieux dans leur voyage d'exploration. D'autre part, pour les créateurs de théâtre submergés dans la poursuite quotidienne d'ambitions abstraites, un environnement de création robuste et stable, assurant la continuité quotidienne de l'entraînement et fournissant un lieu pour chaque création, pourrait sans aucun doute renforcer la foi des créateurs dans leurs aspirations

¹³⁵ *Ibid.* p. 12.

¹³⁶ *Ibidem*

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ *Ibidem.*

artistiques. À son avis, « un cadre cohérent et rigoureux¹³⁹ » pourrait servir à « ne pas nous embourber dans le marais des compromis et des crises auxquels nous sommes confrontés en cours de route¹⁴⁰ ».

De façon fascinante, après avoir établi des règles de survie rigoureuses, Barba intentionnellement fait un pas en arrière. Il semble qu'à part ses demandes fermes et précises pour la discipline et la présentation de la création théâtrale, Barba n'imposait pas autre chose. Dans des relations de collaboration durables, il est un maître cerf-voliste qui connaît la puissance de lâcher le fil aux moments opportuns. Que les acteurs cherchent à établir leurs propres groupes de théâtre ou à passer au tournage de films, Barba a soutenu de tout cœur leur divergence dans la convergence, d'où le fait que les membres de l'Odin Teatret ressemblaient moins à une formation militaire bien alignée, et plus à des « îles mais jamais isolées, communiquant à travers la mer¹⁴¹ ». Cette position de soutien de la part du directeur s'accompagne également d'une patience extraordinaire. Ainsi, lorsque « Jens Christensen, un acteur bien-aimé¹⁴² », a quitté le metteur en scène en 1974 « pour sa vocation, la voix qui l'appelait à un destin loin de moi[Barba], car il était tombé amoureux d'une Norvégienne et allait déménager dans son pays », Barba a simplement versé des larmes silencieuses dans les champs de Carpignano où les acteurs s'entraînaient en plein air lors de leur représentation dans le sud de l'Italie. De même, que ce soit Ulrik Steel¹⁴³ qui s'en va pour se consacrer à l'écriture, Else Marie Laukvik qui part pour échapper à la discipline, ou Tage Larsen¹⁴⁴ qui part pour créer une compagnie de théâtre avec sa femme, Barba a toujours patiemment attendu leur retour, faisant confiance en ce que les valeurs cultivées au sein du Teatret les ramèneraient au collectif. En réalité, cette foi s'est révélée juste, étant donné que tous les acteurs mentionnés sont revenus, et sont restés aussi

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Idem.*, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*. op. cit., Prologue, xiv.

¹⁴² *Ibid.*, p. 178.

¹⁴³ Ulrik Skeel, poète, acteur et producteur, a servi l'Odin Teatret depuis 1969, évoluant d'acteur à force administrative. Son influence durable sur la scène culturelle de Holstebro est soulignée par son rôle central dans l'établissement du Holstebro Festuge, l'organisation des soirées de poésie *Poesi på en torsdag*, et la co-organisation du festival annuel *Jazz Nights*. Sa dernière représentation avant sa démission du Nordisk Teaterlaboratorium a été *The Deaf Man's House* avec Else Marie, à propos du peintre espagnol, Francisco Goya. Plus d'informations sont sur le site : « Ulrik Skeel – Accueil », in *Odin Teatret*, n.d., odinteatret.org/index.php/actors-staff/ulrik-skeel. Consulté le 23 juillet 2023.

¹⁴⁴ Tage Larsen, né en 1949 à Randers, au Danemark, a commencé son parcours avec l'Odin Teatret en 1971. Après une brève interruption en 1974 en raison de la fatigue due à la vie théâtrale itinérante, il est revenu à l'Odin Teatret pour repartir en 1987 et créer son propre groupe, le Yorick Teatret. Dix ans plus tard, il a décidé de rejoindre à nouveau l'Odin Teatret pour la représentation de *Mythos*, et est resté jusqu'à la dissolution de l'Odin Teatret et du Nordisk Teaterlaboratorium. Des informations supplémentaires peuvent être trouvées sur le site web : « Tage Larsen – Accueil », in *Odin Teatret*, n.d., odinteatret.org/index.php/actors-staff/tage-larsen. Consulté le 24 juillet 2023.

longtemps qu'ils le pouvaient. À cet égard, le directeur garantit le libre arbitre de chaque membre à travers leur participation au système, dans lequel ils peuvent partir à tout moment.

Par ailleurs, en plus d'honorer pleinement le choix de chaque membre de rester ou de partir, Barba n'hésitait pas à susciter des bouleversements cycliques chez ceux qui ont choisi de demeurer dans la compagnie. Que ce soit en déménageant d'Oslo vers une ville étrangère, en dissolvant le groupe à l'arrivée à Holstebro pour redéfinir les règles et recruter des acteurs, ou en envoyant des membres loin de l'ensemble pour des apprentissages ou une formation supplémentaire, Barba a montré sa perspicacité dans le maintien des relations. Il comprenait que ce ne sont pas tant les défis soudains qui corrodent les relations, mais plutôt « l'ennui¹⁴⁵ » — cette perspective peut être déduite de son introspection sur la fin de sa première relation romantique avec Mariam. En termes spécifiques, Barba a vigoureusement lutté contre trois tendances dans la dynamique relationnelle de l'ensemble : l'atténuation de la stimulation entre le metteur en scène et les acteurs ; la routinisation de l'activité artistique ; et le développement de relations intimes entre les collègues au-delà des limites professionnelles, souvent d'ordre sexuel. Ainsi, Barba développe, ajuste et parfois même renverse périodiquement le système afin de stimuler l'initiative de chaque membre dans leur propre pratique du théâtre. Par conséquent, ce système magnétique a pu continuer à être une utopie répondant aux besoins professionnels et personnels de la plupart des membres pendant des décennies.

En résumé, cela pourrait expliquer pourquoi Barba, en tant que décideur doté d'une autorité sans équivoque, semble jouer le rôle d'un « chef en tant que catalyseur¹⁴⁶ ». Il est connu pour prendre des décisions distinctives et audacieuses, sécurisant la confiance de ses membres avec une résolution et une passion inébranlables. Cependant, une fois la direction générale déterminée, il adopterait une position de silence, s'abstenant de monopoliser toutes les décisions. Au lieu de cela, il insuffle une confiance et un respect étendus dans la vie et le jeu des acteurs, les incitant à s'entraîner, surmonter les défis, explorer, décider et oser. En optant pour une stratégie qui « incite plutôt que de contraindre¹⁴⁷ » l'engagement des membres, il accompagne ses membres dans leur quête patiente d'inspirations libres. Par la suite, il recueille ces étincelles, intervenant en tant que metteur en scène, pour allumer un feu plus grand et plus dynamique. Dans ce mélange soigneusement équilibré de

¹⁴⁵ Traduit par l'auteure des propos de Barba : « cela arrive non seulement aux individus, mais aussi aux groupes de théâtre. Le principal motif de leurs crises et de leur désintégration ultérieure est l'ennui », dans Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*. *op. cit.*, p. 180.

¹⁴⁶ Ian WATSON, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴⁷ Traduit par l'auteure de l'anglais au français. Sa phrase originale est : « Power, or authoritativeness, is necessary for the director to incite, not subdue... » Eugenio Barba, *ibid.*, p. 152.

liberté et de discipline, Barba favorise un environnement où ses acteurs « se sentent libres d'expérimenter physiquement, vocalement et/ou avec leurs improvisations¹⁴⁸ », réalisant ainsi la « gouvernance par la non-action¹⁴⁹ » d'une communauté.

III. 2. Entre « poétique » d'entraîner et utopie politique

Afin de concrétiser les idéaux de vivre du metteur en scène, nous allons analyser de manière essentielle le contenu central du travail quotidien de l'ensemble, à savoir l'entraînement. Ce contenu imprègne les cinquante-huit ans d'écosystème professionnelle de l'Odin Teatret. Pour Barba, l'entraînement n'a jamais consisté simplement à « entraîner notre corps à faire des tours devant les spectateurs¹⁵⁰ ». Il s'agirait plutôt d'une action intrinsèquement poétisée pour maîtriser des formes précises et rechercher une signification transcendante. Avec le temps, les membres commencent même à créer de nouveaux objectifs à accomplir et à inventer de nouvelles formes à réaliser. Au début, l'entraînement était explicitement établi comme un rituel matinal pour chaque membre jusqu'aux années 1970, lorsque Barba a réduit sa présence dans les salles du travail. Cependant, il a toujours été fermement impliqué par le metteur en scène au fil des décennies, car ses créations scéniques apparaissent toutes sous la forme d'une rigoureuse « partition », exigeant des qualités que les acteurs peuvent développer grâce à l'entraînement quotidien. Nous évaluerons la relation entre la forme du spectacle et les disciplines d'entraînement dans une analyse ultérieure. Dans cette partie, nous allons concentrer notre attention sur trois aspects de l'entraînement que Barba peut renforcer pour une vision idéale du théâtre et de la vie.

III. 2. i. Pour maîtriser son propre être

Comme documenté dans le film de 1974 intitulé *Physical Training at Odin Teatret* (*Entraînement physique à l'Odin Teatret*) dirigé par l'acteur Torgeir Wethal, l'ensemble de Barba a été confronté à des tâches physiques distinctes : une perte d'équilibre aboutissant à une chute suivie d'un relèvement rapide et stable, des évasions agiles face à des bâtons de bois oscillants, et des

¹⁴⁸ Ian WATSON, *Ibidem*.

¹⁴⁹ Littéralement « non-agir », « non faire », ou plus exactement, « agir véritable », « action authentique » sont les traductions du concept philosophique chinois « 無爲 (wuwei) ». Ce terme a été inventé pour la première fois pendant la période des États combattants (475-221 av. J.-C.) et a ensuite été mis en évidence dans le *Daodejing*, un texte philosophique et spirituel de Li Er. Dans ce dernier ouvrage, l'idée que « la Voie (Dao) ne fait rien, et pourtant rien ne reste inaccompli » décrit un état idéal dans lequel le sage-roi règne en cultivant en lui une constante conscience et réceptivité à cette Voie naturelle, et en conséquence, il influence ses sujets vers une action naturelle et favorise un royaume florissant plutôt que stagnant. Ce concept est élaboré dans, par exemple, 1 Nathalie PHAM, *Réflexions autour d'un miroir* In: *Mythe et philosophie à l'aube de la Chine impériale: Études sur le Huainan zi* [en ligne]. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1992.

¹⁵⁰ Odin Teatret/Teaterlaboratorium, Nordisk. « TRAINING PHYSIQUE À L'ODIN TEATRET ». *Vimeo*, mis en ligne le 18 octobre 2018, vimeo.com/ondemand/162566/295597554. Consulté le 3 août 2024.

mouvements au sol incluant des roulades et des équilibres sur les mains, entre autres. Aux premières étapes de la maîtrise de ces tâches, les acteurs luttent souvent contre la gravité et les impacts violents, rendant certaines de ces formes apparemment insurmontables. À travers un processus itératif de blessures et d'échecs, ils ont été confrontés aux limites actuelles de leurs corps. D'une part, ils doivent être pleinement présents, à la fois mentalement et physiquement, pour se retirer d'un bâton oscillant ou pour « attaquer » leur compagnon au bon endroit de son corps afin qu'il(elle) ne soit pas blessé(e). D'autre part, s'ils choisissent de mener les exercices à terme, ils doivent apprendre à endurer la fatigue, l'inertie, et les compromis tout au long de la session d'entraînement qui dure généralement plusieurs heures.

De ce point de vue, l'entraînement serait littéralement un miroir, confrontant les membres aux « rencontres avec la réalité que l'on a choisie¹⁵¹ » et avec « la paresse, les compromis ¹⁵² ». Dans la répétition quotidienne, ils devraient « impliquer tout leur corps, réagir totalement, avec une précision absolue¹⁵³ » pour éviter de se blesser. Puis, à travers une auto-observation inlassable et en juxtaposant continuellement leur « moi » actuel à leur « moi » passé, les acteurs pourraient progressivement accomplir davantage de tâches. Leur confiance pour surmonter les défis grandirait ensuite. Comme Barba l'a observé chez Grotowski, chaque membre, dans son « monde restreint¹⁵⁴ », établit progressivement « une fierté de son identité culturelle qui était continuellement menacée et toujours à risque d'être reniée¹⁵⁵ » par les circonstances de la vie. Ce serait cette fierté qui assurerait une refonte constructive de l'identité personnelle. De plus, une fois que les acteurs ont maîtrisé ces formes, ils acquièrent la capacité de transcender les cadres — Ils peuvent adapter ces formes à de nouvelles expressions ou défis fondés sur leurs réflexions et sentiments, atteignant ainsi la liberté de surpasser leurs limitations physiques et mentales, ce qui constitue la logique fondamentale pour jouer dans des spectacles créés sous la forme d'une « partition ».

¹⁵¹ Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*. *Op. Cit.*, p. 16.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Teaterlaboratorium/Odin Teatret, Nordisk. *Ibidem*.

¹⁵⁴ Eugenio BARBA, *ibid*.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

III. 2. ii. Pour être un « nouvel homme¹⁵⁶ »

Dans le système du Teatret, bien que les acteurs soient tenus de respecter les disciplines lors de l'entraînement collectif, ils ne sont pas des suiveurs passifs, mais des « résolveurs » de problèmes actifs. Avec une grande marge de manœuvre sur leur propre entraînement et son évolution, un acteur serait libre d'intégrer des réminiscences personnelles, des rencontres et des imaginations dans la routine régulière, « transformant ainsi des expériences privées en fiction théâtrale¹⁵⁷ ». Prenons l'exemple de Roberta Carreri qui transpose ses souvenirs d'enfance, lorsqu'elle observait sa famille jouer à la pétanque sur les plages italiennes, en une série d'exercices incluant des gestes comme lancer et appeler, conçus comme des « formes » pour produire des actions authentiques plutôt que de simples gestes ou mouvements sur scène. Lorsqu'elle exécute ces mouvements, ses pensées reviendraient souvent à sa « maison ancestrale », à son adolescence, et à des souvenirs précieux. À ce moment-là, l'individu n'atteint pas seulement un équilibre physique, mais créera également un pont entre le corps et l'imagination, menant à une catharsis personnelle. De cette manière, dans leurs routines habituelles et leurs progressions, ils ont adopté « l'art de l'attente et de l'indépendance¹⁵⁸ », s'adaptant pour conserver clarté et souveraineté face à l'adversité, dirigeant à la fois le physique et le psychique vers une fore de liberté individuelle.

Nous pouvons en déduire que l'engagement inébranlable de Barba à garantir la liberté au sein de l'entraînement individuel est une manifestation de ses idéaux politiques. En incitant les acteurs à faire du théâtre selon leurs propres principes, Barba les encourage à développer leur propre réflexion et culture. Ainsi, pour Barba, les acteurs constituent « la principale interrogation de son théâtre et une contradiction dans la société de son époque¹⁵⁹ ». Cette perspective de Barba fait écho de manière distincte à celle de grands noms du théâtre régulièrement cités dans ses écrits universitaires. On pourrait ici citer Konstantin Stanislavski pour son schéma d'entraînement d'acteur : cultiver « un nouvel artiste capable de se transformer, d'inventer son propre théâtre et de lutter pour une nouvelle société¹⁶⁰ ». Barba semble également suivre le chemin de Vsevolod Meyerhold, qui, en tant

¹⁵⁶ Le terme vient à l'origine de cette phrase : « In the image of a Utopian new human being, efficient and organised, the actor was also the advocate or the attorney of his character », ou « à l'image d'un nouvel homme utopique, efficace et organisé, l'acteur était également le défenseur ou l'avocat de son personnage », traduite par l'auteure en français. Béatrice PICON-VALLIN, et Claire CARRE. « Vsevolod Meyerhold », in *Peripetii*, n°2, 2004, p. 30.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 111.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵⁹ Traduit par l'auteure des propos de Barba : « ...question mark and a contradiction in the society of his time ». La phrase originale est dans *Idem.*, *The Floating Islands : Reflections with Odin Teatret. (Les îles flottantes : réflexions avec l'Odin Teatret)*, *Op. cit.* p. 51.

¹⁶⁰ *Ibidem.*

qu'héritier intellectuel de Stanislavski, a consacré sa vie à former des protégés qui étaient « préparés par l'enseignant pour un combat qui serait le leur seul¹⁶¹ ». Par ailleurs, la « mise en forme » de l'entraînement par Barba résonne largement avec l'idéal de Grotowski sur les « saints laïques¹⁶² » — une personne sensible à son être, et qui perçoit ses propres besoins, agit pour grandir face aux défis et enfin, trouve sa *vérité de vivre*.

III. 2. iii. Pour insister sur ses idéaux

À mesure que les acteurs développent leurs capacités à personnaliser leur propre entraînement lors des sessions quotidiennes régulières, Barba a relevé la barre en démantelant le système stable et en poussant l'ensemble à expérimenter s'ils pouvaient préserver leurs idéaux professionnels. Par son choix de déménager dans un pays étranger — notamment pour les membres venus de Norvège —, jusqu'à sa décision de demander aux acteurs de partir et d'apprendre ailleurs, il crée activement des conditions dans lesquelles chaque membre doit décider s'il souhaite continuer à poursuivre l'idéal professionnel selon lequel le théâtre est un art sérieux, auquel on doit consacrer des efforts quotidiens pour cultiver son art, ainsi que l'idéal de vie en tant qu'apprenti humble et guerrier persévérant qui lutte pour la justice.

Par ailleurs, l'instabilité peut également se manifester dans les relations entre les membres du groupe, comme les « diverses manifestations d'Éros¹⁶³ » — mariages et ruptures entre membres. Il peut également y avoir des changements dans les besoins personnels ; comme mentionné précédemment, certains acteurs peuvent souhaiter créer leur propre groupe de théâtre ou poursuivre une carrière d'écrivain. Ainsi, au sein du système concret, Barba a essayé de laisser de la place pour que l'évolution ait lieu. C'est souvent dans les moments de bouleversement que le membre se retrouve face à des défis, des menaces et de la confusion, et ainsi, il peut s'entraîner à éliminer le superflu de ses journées et à persévérer dans ses idéaux authentiques.

En un mot, la « mise en forme » de l'entraînement pourrait être notre point d'entrée pour analyser la quête de Barba d'une utopie totalisante qui incarne ses idéaux sur l'art et la vie. Le processus d'entraînement collectif initial met l'accent sur des formes unifiées et précises d'exercices divers, suggérant sa recherche pour des qualités telles que l'humilité et la patience dans la répétition quotidienne, ainsi que la possibilité d' maîtriser son corps et esprit, ce qui constituera la base de la

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ Eugenio BARBA, *op. cit.*, p. 181.

transcendance. Ensuite, la demande faite aux acteurs d'inventer leurs propres exercices d'entraînement soulignerait les attentes du metteur en scène en matière de curiosité, de courage et d'actions concrètes pour répondre à leurs propres besoins. Par la suite, dans des circonstances turbulentes, il encourage les membres à revisiter leur motivation initiale à s'engager dans le théâtre et dans le groupe, en persévérant dans leur apprentissage et leur entraînement. En plaçant l'entraînement ou, l'épanouissement personnel au centre du système, Barba proposerait un chemin pour que chaque individu mette en pratique quotidiennement son engagement envers les idéaux liés à l'art théâtral et à la dignité de la vie.

Conclusion sur la première partie

En revisitant les expériences de Barba depuis son enfance et son adolescence, on comprendrait que ce metteur en scène est profondément influencé, à un niveau personnel, par les turbulences politiques du XX^e siècle, et qu'il possède une forte détermination à renforcer la justice dans le monde. Lorsqu'il a débuté sa carrière en tant que metteur en scène indépendant, des deux premières années à Oslo aux décennies suivantes à Holstebro, il a délibérément choisi de ne pas créer sous la forme de projets collaboratifs à court terme avec des résidences artistiques. Au lieu de cela, il a cherché à unir un groupe de « futurs acteurs » pour s'entraîner régulièrement et travailler sur une nouvelle création. Là, Barba montrait déjà son désir d'établir un système, bien que primaire, avec des disciplines spécifiques pour créer du théâtre selon sa vision idéale, notamment d'avoir un besoin urgent et un esprit fort pour cet *artisanat* sérieux, malgré les conditions matérielles précaires, comme s'entraîner dans un bunker.

Une fois qu'Odin Teatret a pu bénéficier de subventions financières et politiques plus stables, Barba a obtenu plus de marge pour développer les formes dans lesquelles l'ensemble travaille. D'une part, il visait à établir une routine de travail exigeant rigueur, diligence et responsabilité de la part de chaque membre ; d'autre part, il respectait la volonté personnelle des acteurs, qu'ils choisissent de vivre selon ces disciplines et valeurs, ou qu'ils décident que cela ne satisfaisait plus leurs besoins de vie. Pour les membres qui sont restés, Barba a consciemment réduit sa présence dans les salles de travail pendant leur entraînement, leur cédant davantage de pouvoir pour entreprendre leurs propres recherches personnelles sur l'entraînement quotidien, ainsi que pour explorer d'autres traditions et genres théâtraux à travers le monde. Parallèlement, il insiste sur la responsabilité et la rémunération égales pour chaque membre de l'Odin Teatret, y compris lui-même. À cet égard, Barba semble

poursuivre un système démocratique où l'autorité (le metteur en scène) est reconnue mais limitée par le pouvoir des membres (les acteurs). Cela pourrait incarner ses idéaux quant à un style de vie : des personnes coexistent avec des personnalités et des parcours divers, respectent mutuellement leur art et leur créativité libre, et assument des responsabilités pour leur propre développement ainsi que pour celui du groupe.

Contrairement à certaines compagnies théâtrales des années 1960 qui ont choisi d'abolir l'autorité et de démocratiser la nomination du metteur en scène, Barba exprime de forts doutes sur cette approche politisée, car il croit qu'il doit y avoir « un besoin personnel qui pousse [la personne] à choisir un rôle de pouvoir¹⁶⁴ », ce qui implique l'« engagement et [l']effort¹⁶⁵ ». En conséquence, il a choisi d'assumer l'autorité et d'être le principal « architecte » de leur écosystème professionnel. Par ailleurs, certaines compagnies théâtrales s'engageaient de manière agressive dans des accusations politiques explicites, mais Barba a clairement opté pour un chemin plus subtil pour poursuivre ses idéaux politiques : en concrétisant ces idéaux dans le système, les disciplines et les routines de la pratique quotidienne au théâtre.

Nous pouvons réfléchir aux défauts politiques, aux échecs et aux fantasmes que Barba chercherait à résister à travers sa pratique théâtrale. Lors de sa visite au kibboutz¹⁶⁶, il a dit : « face à cette mère, et tout aussi impuissant, une fois de plus, ma colère me jeta contre cette volonté collective capricieuse que nous appelons nation, civilisation, famille¹⁶⁷. » À une époque où les termes et les concepts ont été déformés au point de perdre leur essence, il semble toujours prêt à affronter « l'esprit du temps qui me[lui] narguait¹⁶⁸ », se demandant « avec quelles armes je[il]

¹⁶⁴ Traduite par l'auteur de l'anglais au français. Sa phrase originale est : « I don't believe in a director chosen democratically by the group [...] What is the particular trait of a director? A personal need which makes him choose a role of power: the ability to make decisions, to implement them and take responsibility for them. This entails commitment and effort. (Je ne crois pas en un metteur en scène choisi démocratiquement par le groupe [...]) Quelle est la caractéristique particulière d'un metteur en scène ? Un besoin personnel qui le pousse à choisir un rôle de pouvoir : la capacité de prendre des décisions, de les mettre en œuvre et d'en assumer la responsabilité. Cela implique engagement et effort. » Voir Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*, op. cit., p. 152.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ La carrière maritime de Barba l'a conduit dans un kibboutz israélien nommé Lohamei HaGetahot, « Les combattants du ghetto », fondé par des survivants du soulèvement de Varsovie en 1943 contre les Allemands. Là, il rencontra une mère qui, capturée par les forces allemandes et envoyée à Treblinka, réussit à s'échapper d'un wagon à bestiaux avec son enfant, puis laissa cet enfant dans une maison polonaise avant de retourner à la résistance. Pourtant, après que la famille d'accueil de l'enfant a déménagé en Palestine, cet enfant est devenu un sabra (« la feuille de cactus », un Juif résistant), se distançant de sa mère, percevant les Juifs européens comme passifs et auto-dépréciatifs. Voir Eugenio BARBA, *ibid.*, p. 97.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

pouvais m'y opposer¹⁶⁹ » — le mutisme, l'indifférence, l'ignorance, la suprématie et l'arrogance, l'ambition du dictateur qui écrase la vie des individus, pour n'en citer que quelques-uns.

Pourtant, il est important de noter que dans la construction du système d'Odin Teatret, les idéaux politiques ne sont peut-être pas la seule source de motivation. D'un point de vue financier, en prenant l'exemple des séminaires qui accueillaient les praticiens renommés de l'époque, outre l'élargissement des horizons esthétiques et des compétences des acteurs, il y avait également l'objectif de garantir des subventions du gouvernement local et d'augmenter les revenus du Teatret. Du point de vue de la gestion, Barba est très conscient de l'importance d'inciter les acteurs à s'engager dans le travail d'équipe. Même pendant la période turbulente à Oslo, où ils s'entraînaient dans un bunker et dans une salle de classe, Barba a organisé des tournées de spectacles pour permettre au groupe de visualiser les progrès qu'ils avaient réalisés. Puis, à Holstebro, il a régulièrement introduit des bouleversements dans l'ensemble, visant probablement à renouveler l'expérience des acteurs au Teatret, comme s'il « brûle la maison pour s'amuser et avec solennité¹⁷⁰ » afin que chacun puisse « profiter des flammes crépitantes avec incrédulité et appréhension¹⁷¹ ». De même, sa décision de dissoudre temporairement l'ensemble pour permettre aux acteurs de s'envoler vers différentes parties du monde, en tant qu'apprentis, pourrait également servir de geste diplomatique afin d'établir des liens avec des praticiens internationaux, renforçant ainsi la réputation et la crédibilité d'Odin Teatret, et apportant plus de fonds et d'opportunités.

Ces objectifs pourraient être cruciaux, voire obligatoires, pour un directeur d'une petite compagnie théâtrale. Les mentionner ici n'a pas pour but de remettre en question la dévotion de Barba au théâtre en tant qu'art sérieux ou comme moyen efficace de révolution politisée, mais plutôt de nous faire prendre conscience que notre analyse de sa mise en forme de la vie à Odin Teatret, ne devrait pas être idéalisée, en pensant que ses choix sont uniquement motivés par la passion pour des idéaux politiques, mais peuvent également inclure diverses considérations pragmatiques. Cela souligne toutefois que Barba maintient avec délicatesse sa réforme politisée à travers les pratiques théâtrales dans un cadre « sûr » — au niveau d'un individu influençant un autre individu, et d'une manière réservée afin de garantir un soutien officiel durable.

¹⁶⁹ *Ibidem.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 110.

¹⁷¹ *Ibidem.*

De plus, il faudrait garder à l'esprit qu'un tel système et les idéaux de vie qu'il incarne sont réussis dans le cas de Barba, mais ne constitueraient pas nécessairement le seul système possible ni un modèle reproductible pour tous les groupes théâtraux. Par exemple, du point de vue d'un acteur, il est toujours possible que l'on préfère une approche plus nomade et flexible du théâtre, en collaborant avec différents metteurs en scène pour chaque projet et, en apprenant diverses méthodes de création, plutôt que de s'engager avec un seul metteur en scène et un mode de vie unique. Nous pourrions également soulever une série de questions : est-il nécessaire que les personnes collaborant au théâtre partagent les mêmes valeurs politiques ? Serait-il possible de concevoir le théâtre comme une profession à séparer de la vie dans son sens le plus commun : pendant les heures de travail, un acteur applique ses compétences pour interpréter selon les directives du metteur en scène, tandis qu'en dehors du travail, il vit sa vie personnelle et selon les valeurs auxquelles il croit ? Un tel système de collaboration serait-il en mesure de nourrir des spectacles de qualité tout en promouvant certains idéaux politiques ?

En prenant ces éléments en considération, nous pouvons parvenir à une conclusion temporaire sur sa « mise en forme » au sein de l'Odin Teatret. Cet écosystème, motivé et façonné par les valeurs collectives de l'ensemble, pourrait être adopté par des praticiens partageant une vision similaire du théâtre et de la vie, parmi l'une des nombreuses manières possibles pour un metteur en scène de poursuivre ses idéaux politiques. Dans le cas de Barba, il concrétise sa vision idéale de l'art théâtral dans les routines quotidiennes et les disciplines rigoureuses de la pratique, formant un système de stabilité relative, capable d'évoluer constamment à travers avec des défis renouvelés. Le Teatret deviendrait ainsi une utopie totalisante où les membres coexistent dans le respect mutuel et avec la dignité que confèrent leur propre artisanat et leurs responsabilités. De cette manière, la « mise en forme » de Barba peut être perçue comme une recherche sur « les liens entre la poésie et l'existence, sur la possibilité (ou l'impossibilité) d'une vie poétique, sur ses finalités, ses modalités et ses chemins¹⁷² », suggérant donc une *po-éthique* idéale.

¹⁷² Jean-Claude PINSON, *op.cit.*, p. 5. Pour la notion de *po-éthique*, consultez son essai, *À Piatigorsk, sur la poésie*. Nantes, éd. Cécile Defaut, 2008, pp. 47-79.

Deuxième partie :

La Mise en forme d'une recherche métaphysique,

Judith

Introduction

Judith est un spectacle mis en scène par Eugenio Barba qui a une durée précise de cinquante-huit minutes et trente secondes. Il n'y a qu'une seule actrice (Roberta Carreri) sur scène pendant toute l'heure. Principalement inspiré par la figure de la femme mythique dans *le Livre de Judith* de l'Ancien Testament, Barba embrasse un large éventail de pièces musicales, allant des classiques de Bach aux fragments de l'expérimentaliste contemporain Brian Eno (que nous présenterons en détail dans la troisième sous-partie), en passant par les sculptures de l'artiste français, Georges Jeanclos, ainsi que la formation de l'actrice avec des maîtres du Butoh au Japon dans les années 1980, pour n'en nommer que quelques-uns, comme références créatives. Depuis sa première dans la Salle Noire de l'Odin Teatret en août 1987, ce spectacle a fait le tour du monde au cours des 37 dernières années. Personnellement, je l'ai vu en direct deux fois — la première fois était au Teatret en 2018 lorsque l'actrice avait 65 ans, et la deuxième fois était un an plus tard à Shanghai. Par ailleurs, en 2022, j'ai vu Roberta présenter à nouveau les fragments de la partition scénique lors de sa démonstration de travail en direct à Holstebro. Ces représentations restent étonnamment (ou, comme déjà une tradition du Teatret) identiques à sa première si nous la comparons à la captation qui a été enregistrée la même année que sa création. C'est pourquoi on se posera la question d'une création « éternellement » précise née d'une forme d'art pourtant éphémère.

En outre, tout au long de ces 37 années de tournée à travers les continents, il n'y a jamais eu de sous-titres ni d'assistance à la traduction verbale pendant la représentation, malgré la présence de textes et de chansons interprétés par Roberta dans sa langue maternelle, l'italien. Même pour la version enregistrée, il est clairement indiqué sur la couverture du DVD que le contenu est « en italien avec introduction en anglais, italien, espagnol, danois ». L'Introduction est en effet l'équivalent de l'avant-propos qui dure dix-neuf secondes avant que la première scène n'apparaisse. Il est écrit :

« Le vingt-deuxième jour du premier mois de la dix-huitième année, dans le palais de Nabuchodonosor, le roi des Assyriens, la vengeance fut planifiée pour punir de destruction quiconque ne voulait pas se joindre à lui contre Arphaxad, roi des Mèdes. Nabuchodonosor appela Holopherne, le général en chef de son armée, et dit : “ Occupez le territoire des rebelles et que votre œil ne soit pas compatissant pour les envoyer à leur mort.”¹⁷³ »

Cela signifie que les spectateurs entreront dans le théâtre sans aucune idée de l'intrigue, contrairement à ce qui serait généralement attendu pour un spectacle portant le nom d'une figure religieuse classique. Cela distingue à nouveau *Judith* des deux autres créations que nous

¹⁷³ Ceci est le texte affiché à l'écran comme prélude au film de *Judith*, la version enregistrée, avant que l'image de la scène n'apparaisse. Dans la représentation en direct, selon les souvenirs de l'auteure, ce texte n'était pas distribué aux spectateurs mais prononcé par Carreri en tant que ses premières lignes après le début.

analyserons : dans *Grandes villes sous la lune*, la « langue officielle » sur scène est l'anglais, et les acteurs articulent la prononciation ou répètent un texte qui a d'abord été dit dans une langue différente pour rendre leurs paroles compréhensibles pour les spectateurs ; d'autre part, l'actrice dans *Itsi Bitsi* parle anglais et les sous-titres en anglais sont autorisés par Barba sur scène. En revanche, la traduction est interdite dans *Judith*, comme en témoigne le cas de 2019¹⁷⁴. Cela soulèvera de nouvelles questions : pourquoi un metteur en scène insiste-t-il pour jouer sans sous-titres ? Si un spectateur ne peut pas comprendre les mots qu'une actrice dit, quels autres moyens un metteur en scène peut-il employer pour que le spectateur continue à comprendre ?

Communiquer avec les participants uniquement dans le langage du théâtre — et la plupart du temps, Barba essaie d'inventer un nouveau langage pour chaque création — continue d'être la caractéristique clé de sa mise en scène. De plus, l'idée de tisser des partitions physiques dans un grand *mouvement* théâtral est également incarnée dans *Judith*. Cependant, dans cette création, l'orchestration méticuleuse du metteur en scène est poussée à son maximum par rapport à celle des deux autres spectacles, étant donné qu'à la fois son « squelette¹⁷⁵ » et sa « chair » sont « méthodiquement calculés¹⁷⁶ ».

Par conséquent, nous analyserons cette « orchestration théâtrale » dans deux perspectives : particulière et globale. D'un point de vue particulier, nous nous concentrerons d'abord sur la dimension visuelle, comprenant l'éclairage, le costume ainsi que le *visage* de l'actrice que Barba met en scène. Ensuite, nous analyserons de près les trois façons dont l'actrice interprète les partitions sonores à savoir en chantant, en récitant et en chuchotant. Après cela, nous examinerons le spectacle d'un point de vue global, en évaluant la logique plus profonde de composition du metteur en scène. Du découpage en chapitres scéniques avec treize pièces de musique, à la composition de chaque chapitre en partitions physiques, et enfin à la manière dont l'actrice ouvre et clôt le « livre » entier de théâtre, nous expliquerons progressivement le modèle musical appliqué à la mise en scène de Barba et les interrogations métaphysiques qui résulteraient de cette forme.

¹⁷⁴ En 2019, Carreri a joué *Judith* au Centre des arts dramatiques de Shanghai. Lors de la discussion qui a suivi à la fin de la représentation, un groupe de spectateurs a demandé de manière agressive le remboursement de leurs billets. Ils ont affirmé qu'ils ne pouvaient pas comprendre la performance en raison de l'absence de sous-titres, et qu'ils ne considéraient pas que la représentation valait le prix du billet.

¹⁷⁵ Les termes du « squelette » et la « chair » sont inspirés par la notion de Gérard Grisey qui a analysé « skeleton » et « flesh » du temps musical.

¹⁷⁶ Le texte original est : « [...] une quantité précise de gestes sûrs...méthodiquement calculés et qui enlèvent tout recours à l'improvisation spontanée ». Voir Antonin ARTAUD. *Théâtre et son double*, in *Oeuvres Complètes*, Tome IV, Éditions Gallimard, Paris, 2009, p. 53.

Avant de commencer, il est important de noter que les descriptions ci-dessous sont principalement basées sur la captation du spectacle en 1987, comme nous le verrons avec des horodatages précis lorsque je me réfère à une scène. Le but de faire de la captation la principale source, tout en utilisant ma mémoire personnelle, est d'améliorer la précision de mes illustrations, et ainsi, d'assurer une analyse de la dramaturgie aussi rigoureuse que possible. Néanmoins, il faudrait également être conscient qu'un spectacle de théâtre en direct aurait toujours des nuances par rapport à sa version enregistrée unique, car la représentation elle-même peut varier légèrement d'une nuit à l'autre. Bien que pour *Judith*, les nuances aient pu être réduites au minimum du fait que Barba l'a orchestré comme un *mouvement théâtral* de partitions scéniques codifiées consécutives. En raison de sa haute stabilité formelle, il serait possible pour nous de tirer des informations de la captation qui sont fidèles à la représentation en direct originale.

I. Micro-analyse : le cri visuel

Comparée aux deux autres créations dont nous discuterons dans le chapitre suivant, *Judith* semble posséder des caractéristiques uniques dans sa dimension visuelle : la scène est éclairée par une seule source lumineuse qui divise la scène en un ovale lumineux et l'ombre qui l'entoure ; les costumes ont deux touches de couleur — le blanc soyeux et le rouge velouté — sur la toile scénique en noir et blanc ; au centre du contour de la lumière et de la robe de chambre se détache un visage — la bouche en « O » et les yeux changeant constamment de focalisation. Tous ces éléments visuels dirigent violemment le regard des spectateurs vers un certain point ou une zone spécifique de la scène, produisant un effet intensifié sur nos sensations, comme le Pape¹⁷⁷ qui crie en silence dans le tableau de Francis Bacon¹⁷⁸. De ce fait, nous examinerons en premier lieu cette composition comme une série de tableaux et, nous tenterons de comprendre l'interrogation du metteur en scène derrière sa dramaturgie visuelle.

¹⁷⁷ Le tableau auquel nous faisons référence ici est *L'Étude d'après le portrait du pape Innocent X de Velázquez*, peint par Francis Bacon en 1953. Inspiré par l'œuvre de l'artiste espagnol Diego Velázquez en 1650, Bacon transforme les tons en pourpres veloutés et déforme le visage du pape en un cri. Dans le tableau, la bouche ouverte comme un trou noir pourrait également être inspirée par le personnage du film muet de Sergei Eisenstein de 1925, *Le Cuirassé Potemkine*.

¹⁷⁸ Francis Bacon était un peintre britannique né le 28 octobre 1909 à Dublin, en Irlande. Se concentrant souvent sur un seul sujet pendant de longues périodes, ses œuvres sont présentées sous forme de triptyques, de diptyques ou de séries. La forme humaine est l'un des principaux sujets de sa création. Il est décédé en 1992.

I. 1. Le Projecteur : émerger et isoler

L'actrice entre sur scène dans l'obscurité totale. Elle se dirige vers l'avant de la scène et allume la lumière — un projecteur restera la seule source d'éclairage tout au long de la représentation (fig.4). Ce projecteur laisse une zone de forme ovale visible et le reste de la scène dans l'ombre. Nous pouvons voir à l'arrière de la scène un rideau blanc soyeux avec des plis. Au fur et à mesure que Roberta se rapproche ou s'éloigne de la lumière, la taille de son ombre sur le rideau blanc varie également. À cet égard, le metteur en scène divise la zone visuelle en deux parties : un contour ovale, où il place la figure du corps de l'actrice, ainsi que l'ombre qui se dissout dans « la structure matérielle¹⁷⁹ ». L'importance de l'actrice est donc renforcée, et elle transformera le contour éclairé en un « agrès pour la gymnastique de la Figure au sein des aplats¹⁸⁰ ». Dans la zone éclairée, nous pouvons également voir une petite plante *Penjing* sur le sol devant le rideau : le *Penjing* est un ancien art chinois de représenter artistiquement des arbres formés en miniature. À droite de la plante, il y a une chaise de balcon en plastique blanc recouverte d'un morceau de tissu vert. Au début de la représentation, l'actrice plie le tissu vert précisément sept fois et le met dans un sac à main blanc tricoté caché à côté de la chaise. Depuis le sac à main, Roberta sortira plusieurs accessoires à forte connotation féminine, incluant une paire de peignes en perles sculptées, deux épingles à cheveux en perles, un éventail en dentelle noire, pour n'en nommer que quelques-uns.

Pourtant, aucun de ces objets ne semble indiquer un lieu précis — ni dans le temps ni dans l'espace. Ce qui est rendu visible devant nous, c'est une zone ovale éclairée par une seule lumière, ainsi que divers objets placés « au hasard » sur le sol (comme la chaise) ou suspendus au plafond (comme le tissu blanc) dans cette zone. Ils pourraient coexister dans une pièce, par exemple dans un salon attenant à un balcon. Inversement, ils pourraient provenir d'univers différents qui sont parallèles les uns aux autres, comme Barba présente un collage d'objets appartenant à diverses Judith que nous avons imaginées. Dans les deux cas, le metteur en scène tente de nous cacher le statut historique du protagoniste. Cela peut être davantage prouvé par le fait qu'il demande intentionnellement à l'actrice de parler uniquement en italien, sans nous fournir de sous-titres. Ainsi, le personnage pourra-t-il être libéré d'un code historique ou géographique précis, et il nous est possible de construire un propre statut d'existence.

¹⁷⁹ Gilles DELEUZE. *Francis Bacon : logique de la sensation*, Tome I. Paris, éd. de La Différence, 1981, p. 16.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

I. 2. La Robe en velours rouge : une esthétique minimaliste¹⁸¹

Premièrement, il semble que Barba soit assez réservé dans l'application des couleurs sur scène. Ce qui entoure l'actrice est presque monochrome : l'ombre de la scène, le voile couvrant la tête en bois au sol, et l'éventail en dentelle sont noirs, tandis que le rideau de soie suspendu verticalement au-dessus du sol, la robe de mariée en soie légère et la chaise de plage en plastique sont tous blancs. Néanmoins, il existe quelques autres teintes dans l'espace : l'actrice porte une robe de nuit rouge légèrement réfléchissante au début et à la très fin de la représentation ; le morceau de vêtement qui enveloppe la tête en bois est orange avec des taches rouges ; les cheveux d'Holopherne sont rouges ; les feuilles du petit plant de Penjing sont vertes. Il y a donc quatre teintes sur scène, parmi lesquelles le noir et le blanc sont présentés dans une taille plus grande et sur une durée plus longue, servant de toile de fond principale. En revanche, les couleurs des petits objets servent plutôt de reflets dans la dramaturgie visuelle.

Deuxièmement, Barba préfère limiter le nombre d'objets présents en scène. Au lieu d'installer de multiples décors d'une taille oppressive pour construire l'espace scénique, il utilise une source unique d'éclairage ainsi qu'un morceau de tissu en soie pour distinguer les zones sur scène. Concernant les accessoires, bien que l'actrice présente divers objets sortis du sac à côté de la chaise, aucun d'eux ne reste purement décoratif — chaque accessoire est méticuleusement orchestré dans la partition physique de l'actrice, et généralement Roberta illustrera plusieurs interprétations d'un seul accessoire, ce que nous développerons davantage dans la quatrième section sur la partition scénique.

Cependant, le fait d'être discret quant à la quantité d'accessoires, de pièces de décor et de couleurs ne peut pas nécessairement rapprocher Barba d'autres praticiens minimalistes tels qu'Einar Schleeff ou Adolphe Appia. Dans le *Faust*¹⁸² de Schleeff ou le *Hamlet*¹⁸³ d'Appia, par exemple, les objets en scène sont souvent de purs corps géométriques aux arêtes droites, tels que des prismes

¹⁸¹ Le minimalisme est un mouvement artistique qui a émergé à la fin des années 1950 et s'est imposé dans les années 1960, principalement aux États-Unis. Il se concentre sur la simplicité et l'objectivité, en utilisant des formes géométriques et en adoptant souvent des gammes de couleurs monochromatiques. Le mouvement met l'accent sur les propriétés physiques de l'œuvre, telles que la forme, la couleur et le matériel, en éliminant les détails superflus pour atteindre une pureté de conception.

¹⁸² La scénographie de *Faust* par Einar Schleeff (1990, au Schauspiel Frankfurt) est principalement en noir et blanc. Les rideaux noirs suspendus verticalement sculptent un espace triangulaire sur le sol blanc. Les seules couleurs sur scène sont les robes et jupes rouges des actrices.

¹⁸³ Adolphe Appia a produit une série de croquis pour sa scénographie d'*Hamlet* en 1913, et il avait tendance à réorganiser l'espace avec des cubes géants et solides, beaucoup plus grands qu'un corps humain. Cependant, Barba ne cherche pas à créer un sentiment de disproportion entre le décor et l'actrice - la plupart des objets sur scène sont de la même taille ou beaucoup plus petits que Carreri. Une autre différence réside dans le fait que les croquis d'Appia étaient en noir et blanc, ce qui suggère sa priorité pour la lumière et l'ombre plutôt que pour les couleurs lorsqu'il construisait une scène. Cela diffère de la préférence de Barba, bien qu'il utilise également l'éclairage pour créer un ovale à travers lequel les spectateurs observent la scène. Barba insiste sur la présentation des couleurs (de la robe et de la plante), et il accentue les différentes textures des accessoires en noir et blanc afin qu'ils soient plus que de simples formes géométriques. Pour les croquis d'Appia, voir *Adolphe Appia 1862-1928. acteur - espace - lumière*. exposition produite et réalisée par PRO HELVETIA à Zurich, conçue par Denis BABLET et Marie-Louise BABLET. Éditions : L'Âge d'Homme, 1981.

triangulaires ou rectangulaires. Ces corps géométriques, normalement en noir et blanc, découpent nettement l'espace et architecturent des relations spatiales géométriques entre les éléments du théâtre. En revanche, les objets dans *Judith*, même ceux en noir et blanc, n'ont pas une texture assez semblable au marbre, puisque leurs bords sont normalement incurvés : la plante Penjing, ainsi que la petite tête en bois enveloppée de couches de tissu sont tous deux irréguliers en forme et leurs bords sont courbes ; la frontière entre les zones sombres et éclairées est aussi une courbe ovale ; les plis sur le rideau blanc, sur la robe en soie et sur la robe de nuit sont de plus tous des lignes ondulées.

Par conséquent, la dramaturgie visuelle de Barba pourrait être qualifiée de « minimaliste » étant donné son emploi réservé des teintes et de la quantité d'objets, mais il est important de noter que sa notion derrière ce choix esthétique ne serait pas une élimination brutale ni une imposition d'une nouvelle forme supérieure pour la scène. Son approche d'interférence dans l'espace semble plus douce, principalement avec des courbes et des tailles non oppressives. Ainsi, plutôt que de sculpter, il pourrait être plus précis de définir sa logique de dramaturgie visuelle comme « cousant » — faisant écho à son idée que la mise en scène est équivalente à tisser un textile.

I. 3. Le Visage : déformer pour crier

La déformation de ses yeux se produit au ralenti. À 5'42", elle lève sa main droite devant son visage, la paume tirant sur ses paupières, la transformant en un visage sans globes oculaires (fig.5). À 16'48", elle retire son regard et le laisse tomber sur son œil¹⁸⁴, croisant les yeux sur son visage.

Ensuite, son visage commence également à se déformer. À 11'33", elle baisse la tête et ses cheveux tombent tous vers l'avant. Sa main droite agite un éventail noir en dessous de son visage, et sa main gauche tient un peigne blanc fait d'une coquille de mer rayonnante. Elle agite vigoureusement l'éventail et le vent produit souffle ses longs cheveux sur tout son visage comme des milliers de fines lignes noires qui brouillent la Figure, et son visage semble se dissoudre dans le contour ovale lumineux.

La déformation de la bouche en un « O » ou « — » est une image répétitive tout au long du spectacle. À 14'40", l'actrice lance sa main gauche au-dessus de sa tête et sa main droite frappe fort sur sa poitrine, la bouche s'étirant sur les côtés comme un « — », pleurant sans aucun son (fig.6). À

¹⁸⁴ Carreri a introduit le training sur le placement du regard dans son atelier d'entraînement *Dance of Intentions* (*La danse des intentions*). Elle varie la façon dont elle regarde en qualifiant l'emplacement de son regard. Le point le plus éloigné est lorsque le regard se fixe sur un point sur un mur en face et brûle pour créer un trou. Ensuite, il est progressivement ramené jusqu'à se concentrer sur la pupille, moment où l'on cesse de voir quoi que ce soit. Puis, le regard peut être encore davantage dirigé vers l'intérieur, comme s'il ne regardait que soi-même et ne pensait qu'à soi-même.

19'17", elle ouvre brusquement la bouche en forme de « O ». Le cri silencieux est parfois accompagné d'un spasme. Par exemple, à 22'56" et à 23'16", elle ouvre grand les yeux et sa bouche est tirée en « O » pendant à peine une seconde (fig.7). Puis elle inspire rapidement et ferme les yeux, sa tête se redresse et s'incline vers l'arrière, marquant une fin temporaire à ce cri muet. À 23'54", le même cri dure plus longtemps, pendant 4 secondes. Puis, à 24'35", elle fixe le devant avec les yeux grand ouverts, suivie par l'ouverture de sa bouche « O », puis s'inclinant en arrière, les yeux se fermant, et tombant lourdement sur le sol. Le cri à 25'00" dure sept secondes en plein silence. Sa bouche s'ouvre lentement en un « O » puis se referme lentement sur la musique. À 25'32", le cri dure à nouveau sept secondes, se terminant avec son bras enveloppant son visage (fig.8). À 27'08", les yeux sont plus radicalement croisés, et son visage se fige avant de tomber brusquement au sol. Le spasme, la chute et le lever sont répétés. Entre 27'56" et 28'08", nous assistons à la plus grande déformation de son visage (figs.9-12) : ses yeux sont extrêmement croisés ; sa bouche est d'abord étirée en un énorme « O », puis sa lèvre supérieure est étirée pour envelopper la ligne supérieure des dents ; son œil droit est serré pour se fermer et s'ouvrir ; sa mâchoire se déplace vers la droite comme si elle grinçait quelque chose ; puis elle tombe lourdement sur le sol... Nous entendrions les cris en la regardant. D'un cri à l'autre, nous voyons que l'actrice dénoue le tissu couche par couche qui recouvre l'accessoire en bois — une tête dont les yeux sont fermés et qui porte une longue perruque noire — probablement celle d'Holopherne.

Le cri et le spasme en effet traversent toute la représentation. À 51'55", Roberta prend la tête dans son bras droit, avance vers l'avant sur, et suit le tempo de la musique. Ses yeux toujours croisés, la bouche est de nouveau ouverte en « O », et le spasme la fait à nouveau tomber au sol. À 53'49", à genoux sur le sol et écrasant la tête entre ses cuisses, elle prend deux épingles à cheveux pointues de sa tête, se redresse, ouvre sa bouche et révèle toutes ses dents, fixant et souriant méchamment devant elle, se figeant pendant cinq secondes, puis elle perce les yeux de l'homme sans pitié. Après l'assassinat, à 55'55" lorsque la cloche de l'église sonne, elle pose ses poings sur ses tempes et écarte ses yeux largement. Sa bouche est ouverte en « O » pour la dernière fois dans le spectacle, durant encore cinq secondes.

On dirait que ses déformations impliquent certaines forces invisibles : le regard laissé tomber sur son œil, les yeux croisés, les cheveux dressés par le vent, la mâchoire déplacée, la peau étirée, ainsi que la bouche en forme de « O » ou de « — » peuvent tous suggérer que les « forces du

corps¹⁸⁵ » se concentrent sur le visage qui forme une « Figure déformée¹⁸⁶ ». Pendant la déformation, à la fois l'actrice et les spectateurs semblent entrer dans un présent suspendu où ils attendent tous deux l'arrivée du spasme. Après chaque déformation, il y aura des yeux qui ne voient plus, une tête qui ne fait plus face à son devant, ainsi qu'un corps qui ne lutte plus contre la gravité - similaire aux lumières du feu « qui se dressent, s'enflent, foncent et s'éteignent en sifflant¹⁸⁷ » — et à la fin de chaque phase, les participants au théâtre arriveront dans des spasmes constants.

Il est également important de noter que le visage déformé ne serait pas destiné à provoquer uniquement de l'horreur chez les spectateurs. Dans *Judith*, le cri pourrait être plus qu'une action qui a pour but de créer de notre peur ou empathie. En première lieu, il s'agirait de remodeler le temps sur scène. Comme Roberta déforme toujours son visage en silence, les cris inaudibles deviennent des blancs dans le flux acoustique, que les musiciens de jazz appellent « sentiments¹⁸⁸ ». Ils remplissent les lacunes entre les notes sonores et créent de l'espace dans la dimension du temps, provoquant des interruptions « entre deux battements du rythme¹⁸⁹ ». De cette manière, le metteur en scène nous ramène encore et encore dans le temps suspendu, à savoir un temps sans passé ni futur.

En deuxième lieu, le cri pourrait non seulement être un concept de vide, mais aussi une course à pleine vitesse pour trouver une issue, une sortie, un « way-out ». Probablement, Judith est un autre Pape qui cherche à « s'échapper par la bouche ouverte en O¹⁹⁰ ». Elle ne crie pas seulement avec sa bouche, mais aussi avec ses yeux, sa tête, son corps tout entier. Derrière ses mouvements, il y a une bouche figée en O ; derrière son visage figé, il y a une course vers le spasme. En conséquence, le cri renforce la « présence qui agit directement sur le système nerveux¹⁹¹ » des spectateurs, ce qui atteste du choix esthétique du metteur en scène. D'un point de vue plus politisé, il peut également incarner le désir urgent de Judith ainsi que de Barba de s'échapper du passé personnel qui est inscrit dans l'histoire collective. Une question peut se poser ici : pourquoi Barba insiste-t-il pour refuser les faits accomplis de l'histoire collective et s'efforce-t-il sans relâche de trouver une issue ?

¹⁸⁵ Gilles DELEUZE, *op. cit.*, p. 34.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸⁷ Samuel BECKETT, *L'Innommable*, Éditions de Minuit, 1953. p. 153.

¹⁸⁸ Traduit de l'anglais par l'auteure. Voir Abraham MOLES. *Information Theory and Aesthetic Perception (Théorie de l'information et perception esthétique)*. Édition de la Presse d'Université d'Illinois, Urbana, 1966, traduit par Joel COHEN, cité par Gérard GRISEY dans « *Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time (des réflexions d'un compositeur sur le temps musical)* », in *Contemporary Music Review*, 1987, vol. 2, p. 245.

¹⁸⁹ NABOKOV, Vladimir. *Ada*, Penguin Books, New York, 1969.

¹⁹⁰ Gilles DELEUZE, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 36.

Nous pourrions nous rapprocher de la réponse en réfléchissant davantage sur le visage. Selon les notes de l'actrice dans son journal de travail, elle a mentionné que Barba avait choisi la tête comme « un point de vue spatial¹⁹² ». Si nous revisitons la scène, nous remarquerons qu'il y a deux « têtes » qui sont mises en évidence par le metteur en scène : la tête de Judith qui accueille constamment des déformations en plein silence, les yeux ne regardant plus vers l'extérieur, ainsi qu'une bouche étirée en un « O » ; derrière d'elle, se trouve la tête d'Holopherne sur laquelle les yeux sont sculptés comme fermés et les lèvres légèrement ouvertes.

Les têtes ou, plus précisément, les visages, nous rappellent en fait diverses créations d'artistes ayant vécu à la même époque que Barba. Premièrement, il est probable que cela fasse référence à *Mère Courage et ses enfants*¹⁹³ de Bertolt Brecht, dans laquelle Helene Weigel¹⁹⁴ crie également en silence — le même cri qui jaillit de quelqu'un tellement opprimé qu'elle ne peut ni respirer ni appeler à l'aide. Deuxièmement, l'accent mis par Barba sur les têtes peut rendre hommage à Georges Jeanclos¹⁹⁵, le sculpteur français d'origine juive qui s'était caché dans les bois près de Vichy pendant les années d'occupation nazie en France. Tout comme le sculpteur, Barba tente d'attirer notre attention sur le visage, étant donné que ce dernier est la documentation physique des souffrances d'un individu. Dans les créations de Jeanclos, le corps d'une personne est généralement couvert d'un morceau de tissu fin en argile, comme la minuscule couverture déchirée sous laquelle on pourrait dormir dans un camp de concentration ; dans *Judith*, la tête en bois est d'abord enveloppée de deux couches de tissu fin puis posée sur le tissu, tandis que le visage déformé de Roberta est constamment enveloppé par la lumière blanche pâle. Ces deux références contestent toutes deux la stigmatisation de la Seconde Guerre mondiale sur le metteur en scène.

¹⁹² Simone DRAGONE. « Finding Kokoro through the Eyes: Butoh in Roberta Carreri's Work and Pedagogy (Trouver le Kokoro à travers les Yeux : le Butoh dans l'Œuvre et la Pédagogie de Roberta Carreri) », in *Pamiętnik Teatralny*, n°72, 2023, p. 32.

¹⁹³ Les répétitions de *Mère Courage* ont commencé à Berlin en 1948. La pièce a été jouée en tournée de 1949 à 1960. Dans le rôle d'Anna Fierling, Helene Weigel a démontré sa vision de l'« effet de distanciation » à travers sa manière de jouer : réaliste mais entremêlée de stylisation. Le cri muet emblématique, par exemple, est dit être inspiré par une photo d'une mère en agonie après la mort de son enfant suite à une attaque japonaise sur Singapour.

¹⁹⁴ Helene Weigel pourrait être l'une des actrices les plus respectées du dix-neuvième siècle. Née à Vienne en 1900, elle s'installe à Berlin en 1922, débutant sa collaboration avec Bertolt Brecht, tant dans le théâtre que dans la vie conjugale. Membre du Parti communiste depuis 1930, ils fuient pour le Danemark en juin 1933, puis pour Paris avec un groupe d'exilés allemands en 1937, ensuite pour la Suède en 1939, la Finlande en 1940 et finalement la Californie en 1941. Durant cette période, elle ne joue pas sur scène mais persiste dans son entraînement vocal et physique. Parallèlement, elle continue d'envoyer des colis de secours aux artistes affamés dans l'Europe d'après-guerre. En 1949, Weigel et Brecht retournent en Allemagne de l'Est et lancent la première de *Mère Courage* à Berlin. Elle décède le 6 mai 1971.

¹⁹⁵ Georges Jeanclos est né dans une famille juive à Paris en 1933, mais il a vécu à Vichy dès 1934. Pendant l'occupation allemande, il se cachait avec sa famille dans les bois près d'un village de cette région. À la fin de la guerre, sa famille décida d'abandonner son nom d'origine pour adopter la version française « Jeanclos ». À partir de 1947, il devint apprenti chez le sculpteur Robert Mermet. Entre 1952 et 1958, il poursuivit ses études aux Beaux-Arts de Paris. Reconnu pour son utilisation unique de la terre cuite, Jeanclos créait des sculptures représentant souvent des figures humaines dans des postures méditatives et vulnérables, enveloppées dans des draperies délicates, reflétant des thèmes de mortalité, de souffrance et de spiritualité. En 1970, il s'installa dans l'ancien quartier juif de Paris et recommença ses études hébraïques. Il est décédé à Paris en 1997.

La troisième référence semble être davantage liée à l'interrogation métaphysique du metteur en scène. Les focalisations qui s'estompent sur le visage déformé suggéraient une forte pertinence entre Tatsumi Hijikata¹⁹⁶, Roberta et Barba, car la composition de *Judith* repose principalement sur les matériaux rapportés par l'actrice après son apprentissage du théâtre Butoh au Japon. L'art du Butoh est considéré comme une quête de voyage entre les vivants et les morts — alors que les yeux de l'actrice sont flous, sa localisation atterrit en fait derrière les globes oculaires, regardant « comme les yeux des morts¹⁹⁷ », ce qui affirme dans une certaine mesure l'interrogation mystique et métaphysique de Barba : si, au-delà de chaque cri, Judith entre dans un état de possession par des forces invisibles¹⁹⁸ et qu'elle est capable de voyager entre le monde souterrain et le monde des vivants, que dirait-elle à Holopherne ? Regretterait-elle d'avoir décapité son amant ? Regretterait-elle d'avoir exécuté la soi-disant mission sacrée pour sauver un groupe de personnes appelé « la collectivité » ? — Serait-ce les questions que Barba souhaite poser à son père ? L'officier supérieur militaire a-t-il regretté d'avoir servi Mussolini, ce qui a abouti à ce qu'il passe les dernières années de sa vie au décès chronique¹⁹⁹ dans son lit ? Si ce sont les véritables questions derrière la dimension métaphysique que Barba orchestre dans *Judith*, nous devons souligner que le choix d'adapter le Butoh dans la création a été la manière du metteur en scène de rejeter la résistance à la persécution politique par l'art, puisque le Butoh lui-même est originaire de la rébellion visant à récupérer les principes des arts traditionnels authentiques contre l'interférence artistico-politique dominante de l'après-guerre²⁰⁰.

À cet égard, à travers l'orchestration scénique des visages, Barba chercherait à relever le temps suspendu entre le cri et le spasme, impliquant son abandon des faits accomplis de l'histoire collective. De plus, il place constamment un *trou* dans le « O » ou dans le « — », incitant à trouver un autre monde et exprimant sa résistance contre son propre statut historique. Entre-temps, son

¹⁹⁶ Hijikata était un chorégraphe japonais et le fondateur du Butoh. Né à Akita (dans le nord du Japon) en 1928, il était le dixième enfant de sa famille. À partir de 1947, il commença à survivre seul à Tokyo où il étudia le claquettes, le jazz, le flamenco, le ballet et la danse expressionniste allemande, avant de créer sa première performance de Butoh Ankoku en 1959, *Kinjiki*, étant inspiré par le roman, *Kinjiki (Les amours interdites)* de Yukio Mishima, l'écrivain auquel nous faisons référence dans notre analyse.

¹⁹⁷ Roberta CARRERI, « The Actor's Journey: *Judith* from Training to Performance (Le parcours de l'acteur : *Judith*, de l'entraînement à la représentation), entretien d'Erik Exe Christoffersen », in *New Theatre Quarterly*, vol. 7, no. 26, 1991, p. 141.

¹⁹⁸ Gilles DELEUZE, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹⁹ L'auteure fait également référence à une autre création de Barba, *la vie chronique (The Chronic Life)*, composée en 2019. Basée dans le contexte de l'Europe d'après-guerre en 2031, l'un des personnages principaux est un garçon d'Amérique latine qui vient de loin pour rechercher son père.

²⁰⁰ Le texte original de Dragone est : « (Butoh is) rebellion to recover principles coming from the great traditional arts, such as Noh, Kabuki, and Nihon Buyo, which were lethargic, stagnant, and alienated from the masses - contrast them with the popularity of American modern dance forms ». Traduit par l'auteure : (Le Butoh est) une rébellion pour retrouver les principes issus des grands arts traditionnels, tels que le Noh, le Kabuki et le Nihon Buyo, qui étaient léthargiques, stagnants et aliénés des masses — les contrastant avec la popularité des formes de danse moderne américaine. Voir Simone DRAGONE, *op. cit.*, p. 20.

stigmaté d'enfance qui a été broyée par les nazis, l'incite à unir Jeanclos, Hijikata, Bacon et Brecht — des individus portant le même stigmaté, qu'ils soient en position d'*agresseur*²⁰¹ ou de *victime*²⁰² dans la guerre — afin de créer une figure vivante qui est constamment à bout de souffle (Judith) , ainsi qu'une figure morte qui est sans cesse ravivée par l'actrice et dans notre imagination (la tête en bois, Holopherne). D'une part, Barba parvient à manifester son geste politique à travers l'interrogation métaphysique ; d'autre part, poussé par sa réflexion politique, il s'efforce de trouver l'antidote métaphysique.

II. micro-analyse : l'image acoustique

Après avoir analysé les cris silencieux dans la dimension visuelle, nous écouterons maintenant Judith qui parle, chuchote et chante à *l'ombre*²⁰³. Barba méticuleusement orchestre les trois différentes voix de l'actrice, présentant son expression à travers divers volumes et textures vocales. Néanmoins, le metteur en scène brouille parfois intentionnellement la signification linguistique des mots, ou choisit de dévoiler l'imperfection de la voix insouciant de l'actrice. La voix devient donc un langage acoustique et tend à détourner notre attention de la communication verbale. Dans cette partie, nous évaluerons de près la dramaturgie de la source acoustique unique en direct — les voix de Roberta, pour analyser les expériences de Barba sur la présence vocale de l'actrice.

II. 1. Chanter à pleins poumons

Commençons par citer une phrase de *Grandes villes sous la lune* : « en des temps sombres, chantera-t-on encore ? » Judith, elle, chante. Elle chante trois fois pendant le spectacle. À partir de 12'28", lorsqu'elle chante une chanson sans paroles, elle se lève de la chaise de plage, regardant un point lointain, la main gauche atteignant sous la robe rouge, et elle défait sa ceinture de velours rouge. Après ce premier segment de chant, l'actrice se déplace vers le centre de la scène et s'approche de la tête de son amant pour la première fois depuis le début. Le chant se termine alors à

²⁰¹ la partie qui initie la guerre

²⁰² la partie qui endure la guerre

²⁰³ L'ombre ne se réfère pas seulement à la zone sombre créée par l'éclairage, mais évoque aussi le terme japonais « yami » dans le théâtre Butoh, qui signifie « obscurité ombragée ». Cela pourrait être traduit par « spiritualité », mais selon Tatsumi Hijikata, l'artiste fondateur de la danse Butoh, « yami » n'est pas l'esprit supérieur à la chair, comme cela est couramment interprété dans les cultures occidentales, mais un facteur égal et entrelacé avec le corps, formant un être idéal dont la chair et l'esprit sont harmonieusement unifiés.

14'07" lorsque son chant devient un cri, la bouche ouverte en « — ». Une fois arrivée au centre, elle frappe sa tête et sa poitrine à plusieurs reprises, avant de laisser tomber sa tête en avant et de crier de plus en plus fort à 14'44" et 14'53". La deuxième fois qu'elle chante, c'est à 30'10", elle interprète une mélodie traditionnelle hongroise avec un texte du *Cantique des Cantiques* dans la Bible, tout en reculant vers le rideau blanc, tenant la perruque noire d'Holopherne et la serrant contre sa poitrine. Enfin, à 49'56", elle chante à la tête en bois posée sur le sol alors qu'elle s'allonge progressivement à côté d'elle. Le ton de son chant varie de la berceuse au cri, pour finir dans un silence brusque. Selon l'actrice, elle a inventé cette mélodie pendant les répétitions à partir d'un texte fourni par le metteur en scène. Après ce dernier segment de chant, elle prend la tête du sol et la met dans ses bras, attendant que le carillon de l'église déclenche la scène de l'assassinat. Il est à noter que le metteur en scène semble toujours placer un segment de chant juste après un événement scénique d'émotion intense, comme il le décrit lui-même : « lors d'un climax dramatique, le chant remplace les mots²⁰⁴ ».

II. 2. Reciter à voix basse

À partir de 28'38", l'actrice prononce de longues phrases d'une voix basse et stable. Chaque phrase est dite sur une seule respiration : « Erano venuti I giorni della sete della devastazione e d'erano s'diventate squallide le forze degli uomini²⁰⁵ » (une respiration) « Fugivano lontano I resti della loro misera generazione²⁰⁶ » (une respiration)... De plus, la projection de chaque phrase commence simultanément avec les gestes, mouvements ou plus souvent appelés « les actions²⁰⁷ » à l'Odin Teatret : « Fugivano lontano I resti della loro misera generazione » (son index gauche trace une ligne horizontale de droite à gauche, ses yeux suivent le doigt mais regardent au loin au-delà du public) ; « E le nostre torri, la nostra città e i suoi²⁰⁸... » (ses deux bras tombent le long du corps, balançant doucement de côté à côté) ; « ...sembravano colpiti dalle fiamme del giudizio universale » (les paumes ouvertes vers l'avant, les deux bras s'étirant sur les côtés au fur et à mesure que le volume monte)...

²⁰⁴ Traduit par l'auteur du texte en anglais dans Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*. Op. cit., p. 40.

²⁰⁵ L'auteur essaie de traduire cette phrase en français : « les jours de soif et de dévastation étaient venus, et les forces des hommes étaient devenues misérables ». Les lignes sont données par l'actrice Roberta Carreri à l'auteur par courriel.

²⁰⁶ Traduit par l'auteur : « les restes de leur triste génération fuyaient au loin ».

²⁰⁷ Selon les acteurs de L'Odin Teatret, l'action signifie un mouvement avec l'intention. Voir Odin Teatret. *The Whispering Winds*, tourné par Claudio COLOBERTI et Rina SKEEL, 2002.

²⁰⁸ Les deux segments traduits en une phrase par l'auteur : « et nos tours, notre ville et ses environs semblaient frappés par les flammes du jugement dernier ».

Roberta a mentionné lors de son atelier de l'entraînement que l'action vocale devrait toujours commencer en même temps que l'action physique, bien que parfois l'ampleur de l'action physique puisse être trop petite pour être observée par les spectateurs, comme regarder du proche au loin, ou une impulsion dans les muscles qui mène à une micro-action. Toutefois, la voix devrait être synchronisée avec l'action (corporelle), mais pas l'inverse, parce que l'action physique peut se produire alors qu'elle n'utilise pas sa voix — prenons la partie juste avant 28'38" où l'actrice présente la plus grande déformation de son visage dans ce spectacle, suivie d'un cri silencieux et, sans utiliser du tout sa voix. À cet égard, ses récitation sont comme des perles enfilées dans une chaîne d'actions corporelles. La récitation varie également en vitesse, en manière et en volume²⁰⁹. À 4'26", l'actrice parle pour la première fois sur la chaise blanche — je pourrais subjectivement associer cette partition vocale à une notation musicale de « legato » et de « rapidement ». À 28'38", lorsqu'elle s'approche de la tête pour la troisième fois, ses mots éclatent comme si elle interprétait une partition marquée « stretto ». À 41'38" et 51'03", elle murmure à la tête d'une manière « tranquillo ». À partir de 56'14", l'actrice arrose le Penjing et organise les accessoires dispersés sur le sol, tout en parlant « rapidement » et presque sans émotion. Les répliques de l'actrice deviennent ainsi des paroles dans un livret d'opéra, et sont interprétées selon la notation musicale.

II. 3. Chuchoter, murmurer, souffler

La façon dont Judith parle varie constamment entre la récitation et le murmure, de la même manière qu'un instrumentiste tire et pousse un accordéon : À partir de 14'14", les respirations deviennent de plus en plus lourdes dans sa récitation, jusqu'au point où les voyelles de ses mots ne sont plus perceptibles ; à 37'56", lorsque l'actrice parle dans l'ovale lumineux au centre de la scène, elle maintient d'abord un registre fragile et soufflé dans sa façon de parler, et puis augmente progressivement le volume pour rendre chaque mot audible ; Par la suite, à 44'07", elle retient sa voix soufflée pour projeter chaque mot, lorsque son visage est à moitié caché par un morceau de dentelle noire qui servait d'abord à envelopper la tête de son amant et est maintenant utilisé comme voile, et ses mots sont sur le point d'être avalés par l'ombre dans laquelle ses pieds sont cachés — comme si l'actrice ne jouait plus le rôle de Judith, mais celui d'une voyante qui a les forces invisibles pour posséder Judith. Au cours de la représentation, son volume monte et descend ; ses

²⁰⁹ Comme l'ont déclaré Takahiro SEKI et Mariangela RAGO, les notations musicales indiquent quatre catégories dans l'exécution musicale dont la vitesse, l'expression faciale, la manière de jouer, ainsi que le volume. Voir 関孝弘, et ラーゴ・マリアンジェロ (Takahiro SEKI et Mariangela RAGO). これで納得！よくわかる音楽用語のはなし：イタリアの日常会話から学ぶ *Viva la Musica ! (Apprendre des conversations quotidiennes en Italie – l'histoire de la terminologie musicale peut être bien convaincante dans ce contexte ! Viva la Musica !)*, Tokyo : Zen'on Gakufu Shuppansha, 2006.

respirations passent de faibles à fortes ; sa vitesse va de lente à rapide... La variation dans la voix de l'actrice est souvent déclenchée par le changement dans sa focalisation, comme si les yeux étaient les mains de l'instrumentiste qui varient la sortie de l'instrument — sa voix.

La variation se trouve également dans son chuchotement. Alors qu'elle chuchote, ses paroles se transforment en consonnes, en souffles, en sons vibrants, et elle danse au rythme de ces battements acoustiques. La danse à partir de 33'30" peut être un segment emblématique : elle parle, même à un volume tel que personne ne peut entendre clairement les mots qu'elle prononce, elle projette toujours chaque syllabe avec une articulation maximale ; alors que ses chuchotements s'accélèrent ou ralentissent, son corps transforme une paire de peignes en coquillage finement sculptés en une tiare sur sa tête, ou une coupe rayonnante pleine de vin dans ses mains, ou un papillon qui soulève sa robe de soie et bat des ailes ; en créant un paysage sonore avec des consonnes, elle parfois utilise simplement sa langue pour produire plusieurs sons de clic comme rythmes pour sa danse. Les spectateurs, par conséquent, arriveraient à un point où ils ne cherchent plus à interpréter les messages verbaux chuchotés mais, se concentrent uniquement sur la compréhension de la présence de l'actrice devant eux. Jusqu'à ce point, les spectateurs pourraient cesser d'essayer d'interpréter ses messages verbaux et se concentrer uniquement sur la compréhension de sa présence devant nous. En d'autres termes, alors que l'actrice chuchote purement — lorsque les mots italiens ne sont plus perceptibles — le metteur en scène commence à attirer l'attention des spectateurs sur l'ensemble du corps de l'actrice. C'est un corps qui émet des sons et nous le ressentons dans son intégralité — cela réaliserait-il le rêve d'Artaud de mettre en scène un « corps sans organe »²¹⁰ ?

Après ces descriptions, tentons de comprendre la façon dont le metteur en scène traite la dimension acoustique sur scène. Il fait référence à l'orchestration acoustique comme une dramaturgie sonore où :

« Exclamations et appels, chuchotements, murmures, cris, gémissements, rires, silence soudain, tons cristallins ou rauques, phrases modulées comme des comptines, des psaumes ou des chansons traditionnelles, intonations comme des litanies ou des sons d'animaux — bêlements, hennissements, gazouillis — étaient la base [de la dramaturgie sonore].²¹¹ »

²¹⁰ La notion de présenter *un langage* au lieu de mots séparés, ainsi que *le corps comme un tout* au lieu de parties et fonctions distinctes, peut nous rappeler l'idée Artaudienne sur le *corps sans organe*. On développera ce concept dans la troisième sous-partie. Voici la citation complète : « le corps, quand il n'est pas morcelé, est cet "ombilic des limbes" qui attend sa terre promise, sa matière de "chair" métaphysique construite à partir du "néant"... » Voir Jean DOMENEGHINI, « le corps impossible », in *Artaud Obliques*, directeur de publication Jean-Jacques PAUVERT, rédacteur en chef Roger BORDERIE, éd. Borderie, Paris, 1986 [1976], p. 51.

²¹¹ Traduit par l'auteur du texte en anglais dans Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*. op. cit., p. 40.

Nous pouvons souligner que dans ce système de musicalisation, le metteur en scène tend à demander à l'actrice de créer de la musique par elle-même, avec sa voix, ses poings, sa chair, et sans la présence d'un instrument de musique conventionnel, ni d'un musicien, mais uniquement par elle-même. Elle joue (de la musique) pour accompagner son jeu ; elle parle toute seule ; elle s'écoute ; elle chante sans se soucier que ses compétences en chant soient aussi fines qu'un soprano. Ce que nous voyons, c'est que Judith profite de chaque souffle pour se raconter sa vie à elle-même, sans attendre de nous que nous résonnions verbalement avec elle, puisqu'elle (et le metteur en scène) refuse de nous donner des sous-titres. De cette manière, Barba transforme le corps vivant de l'actrice sur scène en un système acoustique autosuffisant : Roberta est à la fois instrumentiste et instrument de musique.

Autrement dit, cette forme montrerait tout d'abord comment Barba choisit de présenter Judith — comme une figure qui avance constamment dans la solitude. De plus, ce personnage qui se renferme sur son propre destin et qui se bat seul pourrait aussi être un double de Barba lui-même — rappelant sa vie d'adolescent à l'école militaire où il était souvent mis en détention seul, à regarder la ligne d'horizon lointaine pendant des heures pour vaincre la solitude. Plus important encore, l'invention d'un nouveau système acoustique, ou d'un nouveau langage acoustique, peut rendre le théâtre indépendant du système externe et standardisé de significations et de valeurs. Là, nous verrions l'utopie du metteur en scène — une existence autonome qui est libérée des autres.

Les sons, néanmoins, ne sont jamais laissés seuls sur scène, pas plus que l'actrice. Si nous examinons le processus de génération des sons, nous constatons déjà une relation binaire entre un instrumentiste et un instrument — « un accessoire, une partie du corps ou de la *persona*, un membre artificiel ou supplémentaire, un élément important dans la composition du comportement du personnage²¹² », à savoir l'éventail, les peignes en coquillage, les épingles à cheveux, la robe de chambre en velours, les cuisses, la langue, les cordes vocales, pour n'en citer que quelques-uns. Si on se concentre sur les résultats acoustiques produits sur scène, on verrait que le son coexiste toujours avec la Figure, le contour ovale et le cadre carré — l'éclairage ne quitte jamais la scène lorsque l'actrice joue avec sa voix. Les dimensions visuelle et vocale donc s'accompagnent mutuellement, créant des montages scéniques dynamiques et donc des dialogues cohérents, comme le définit Bakhtine où, chaque voix est constamment en dialogue avec d'autres voix. C'est pourquoi aucun élément théâtral ne peut dominer la scène de *Judith*, ou pour le dire autrement, aucun élément ne peut s'isoler des autres. Ce que nous voyons dans cette orchestration, c'est que chaque élément garde

²¹² *Ibid.*, p. 43.

une certaine marge de manœuvre pour se déplacer et s'exprimer, de manière visible et audible — un autre trait de l'utopie du metteur en scène.

Maintenant, concentrons-nous sur le contenu de la dramaturgie sonore. Si nous évaluons les trois facettes de la dimension acoustique dans *Judith*, nous remarquerons que Barba est en désaccord avec la différenciation entre les mots et la musique. À première vue, le chant semble être le seul élément qui peut être conventionnellement défini comme de la musique, étant donné que l'actrice chante une mélodie ; la récitation pourrait être catégorisée comme de la parole ; le chuchotement peut être interprété comme du rythme. Cependant, des mélodies continuent à exister dans ces trois modalités d'expression vocale (mélodie, recitation, chuchotement), bien que la hauteur de chaque son ait une position différente dans l'octave — le degré de variation serait le plus grand dans la partie chantée et le moins dans la partie chuchotée. En outre, l'actrice projette en fait des mots tout au long de l'orchestration acoustique, sauf aux moments où elle produit des onomatopées ou, quand elle fredonne. Par ailleurs, comme Barba interdit les sous-titres, il peut en réalité y avoir deux types d'expériences pour les spectateurs : pour ceux qui parlent italien, ils traitent le sens des mots lorsque le metteur en scène veut qu'ils attrapent chaque mot ; pour ceux qui ne parlent pas la langue maternelle de l'actrice et du metteur en scène, et pour tout le monde lorsque l'actrice chuchote les mots, la langue se dissout en chaînes de syllabes, et ce que nous saisissons sont « les particularités de la voix — le ton, la hauteur, le timbre, le volume, l'intensité, la musicalité et le dynamisme²¹³ ». À cet égard, le metteur en scène vise à intégrer les mots dans son orchestration musicale globale. C'est-à-dire, en musicalisant les mots, chaque unité de langage se détache de ses significations (pré-)établies, et ainsi, un mot est transformé en « une sémantique sans sémiotique²¹⁴ », qui donnera ensuite naissance à un nouveau langage du théâtre.

Qu'est-ce qui l'a poussé à créer un langage unique pour son théâtre ? Barba explique qu'à l'époque où l'Odin Teatret s'est installé au Danemark en 1966, ses acteurs parlaient toutes sortes de langues différentes : norvégien, danois, suédois et finnois. Inventer une nouvelle langue est donc devenu une obligation pour le metteur en scène afin de rendre ses œuvres compréhensibles pour tous les participants, y compris lui-même, ses acteurs et les spectateurs²¹⁵ qui sont souvent danois. Ainsi, trouver un langage universel qui puisse être compris par les habitants de la petite ville d'Holstebro

²¹³ *Ibid.*, p. 41.

²¹⁴ Pierre LONGUENESSE. « Théâtre, Poésie, Politique : Les chants anonymes de Philippe Malone, le but de Roberto Carlos, Delta Charlie Delta de Michel Simonot », in *FRICTIONS*, vol. 2^e trimestre 2021, n°33, Paris, pp. 94-110.

²¹⁵ Voir Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*. *op. cit.*, p. 40.

est devenu le premier objectif pour Barba. Dans une certaine mesure, orchestrer les mots pour créer la « musique du théâtre » est avant tout un protocole pour survivre au défi réaliste de la compagnie de théâtre avant d'être un choix esthétique.

Or, il serait indéniable qu'en musicalisant les paroles de l'actrice, Barba chercherait à transformer l'actrice en « instrument vivant²¹⁶ », soit vibratoire soit percussif ; de plus, en éliminant le fonctionnement sémiotique du langage, il fait de la dramaturgie sonore un nouveau langage du théâtre. La voix frappe donc notre système nerveux comme des notes musicales plutôt que comme des mots étrangers attendant notre connaissance intellectuelle pour avancer. Pour être plus précis, la voix de l'actrice devient une force physique qui fonctionne comme un « corps invisible opérant dans l'espace²¹⁷ » — c'est la force du corps derrière le visage criant, ainsi que la source des actions acoustiques. Le metteur en scène varie davantage le volume, la vitesse et la manière dont l'instrument musical corporel est joué, créant une *diastole-systole*²¹⁸ ou, une *arsis-thesis*²¹⁹ dans la dimension vocale — ces variations de force libèrent non seulement une énergie potentielle qui établit un rythme acoustique au théâtre, mais surtout, elles accentuent la « périodicité²²⁰ » de la dramaturgie vocale de Barba qui nous offre une nouvelle perception du temps au théâtre. À cet égard, dans Judith, le metteur en scène parvient à « donner une valeur musicale au temps²²¹ ».

Là, un spectateur pourrait dépasser la barrière linguistique ou les codes préétablis acquis par l'éducation sociale. Il devrait essayer de comprendre un être humain en face de lui, communiquant en sons purs et avec une voix authentique, en tant qu'être entier ou, un corps pas morcelé comme le

²¹⁶ Antonin ARTAUD. *Théâtre et son double*, in *Oeuvres Complètes*, Tome IV, Editions Gallimard, Paris, 2009, p. 13.

²¹⁷ Traduit par l'auteur du texte en anglais. Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*. *op. cit.*, p. 40.

²¹⁸ Ce terme est plus souvent employé dans le domaine médical. La « diastole » se réfère à la phase du battement cardiaque durant laquelle le muscle cardiaque se détend et permet aux cavités de se remplir de sang, tandis que la « systole » est la phase de contraction du cycle cardiaque, provoquant la pressurisation des ventricules et l'éjection du sang dans les artères. Le mouvement cardiaque permet au sang de circuler dans notre corps. Deleuze emploie ce terme lorsqu'il analyse le rythme comme « la puissance ». Voir Gilles DELEUZE, *op. cit.*, p. 31.

²¹⁹ Dans le domaine de la musique, l'« arsis » désigne un levé et la « thesis » un abaissement, comme défini dans le dictionnaire Merriam-Webster. On pense que ce terme a été utilisé pour la première fois par Aristoxène, un élève d'Aristote (IV^e siècle avant J.-C.), alors qu'il élaborait sa théorie du rythme. En outre, le terme a longtemps été emprunté dans les écrits médicaux à propos du rythme cardiaque. Des auteurs tels qu'Hérophile (IV^e/III^e siècle avant J.-C.) et Galien (II^e siècle après J.-C.) décrivent le pouls du sang. Authentiquement dans le même sens que « diastole-systole », l'« arsis » est le pouls et la « thesis » est le calme suivant le pouls. À travers les domaines mentionnés, l'« arsis et thesis » met en lumière les variations de mouvement.

²²⁰ Un terme employé par Grisey. Le texte original est : « it [periodicity] is tempting to see it as an ideal point of reference for the perception of time, as is a sinusoidal sound for the perception of pitches, but not at all the a priori foundation of a hierarchical system ». Traduit par l'auteur : « il [la périodicité] est tentant de le voir comme un point de référence idéal pour la perception du temps, comme l'est un son sinusoïdal pour la perception des hauteurs, mais pas du tout comme la base a priori d'un système hiérarchique. ». Voir Gérard GRISEY, « Tempus ex Machina : Réflexions d'un compositeur sur le temps musical », dans *Contemporary Music Review*, 1987, vol. 2, p. 245.

²²¹ *Ibid.*, p. 258.

propose Artaud. Lorsque nous sommes assis dans la Boîte Noire face à Roberta, nous sommes à l'intérieur du champ vocal — un champ de force : d'une part, nous sommes l'objet, ou le *sent*²²², qui reçoit sa force vocale, et d'autre part, nous devenons le *sentant*²²³, parce que nous sommes toujours en mesure de composer notre expérience subjective — soit avec la compréhension intellectuelle soit avec une pure oscillation provoquée par sa force vocale. Autrement dit, nous deviendrions simultanément celui qui écrit une histoire et celui qui la lit — nous donnerions un sens à la voix de Roberta, et nous comprendrions sa musique avec notre sensation et notre imagination, et nous apprécierions la résonance vocale dans notre corps. De ce fait, Barba essaie de nous inviter à donner le sens pour notre propre vision à son théâtre — à annoter l'utopie musicalisé dans laquelle une femme chante : « d'où l'on vient, où l'on va, et le sens des choses²²⁴ ».

III. Du particulier au global : les treize chansons

Dans cette partie, nous déplacerons progressivement notre attention de l'orchestration de Barba sur l'éclairage, les costumes, les couleurs, la bouche et les yeux, ainsi que sur les trois façons dont l'actrice présente sa voix, vers une compréhension plus globale de la mise en scène des treize fragments musicaux présents tout au long du spectacle (tableau.1). Parmi ces fragments sonores, huit sont préenregistrés et diffusés, sans montrer la source sonore ; trois sont chantés ou fredonnés en direct par Roberta ; un est un mélange synchronisé de deux fragments dont sa voix préenregistrée et de son discours parlé (sur le même texte que la voix préenregistrée) mais en direct. Les treize morceaux sont listés ci-dessous dans l'ordre chronologique de leur apparition dans *Judith* :

1. À partir de 2'20", *Na míożne, sekti kwiatòm (Dans la brume, coupant des fleurs)*

C'est une pièce de musique sans paroles, composée par le groupe de musique folklorique polonais, Ossian. La musique commence lorsque l'actrice présente sa partition physique sur la chaise de balcon au début de la représentation. entre son propos et son composition de *Judith* (on parlera juste après:)

2. À partir de 12'2", sans titre

C'est une mélodie que Roberta a improvisée et mémorisée. Elle fredonne la chanson en se levant de sa chaise et en dénouant sa robe de chambre.

3. À partir de 15'49", *Když mne stará matka zpívat učívala (Chansons que ma mère m'a apprises)*

C'est une pièce de musique du compositeur tchèque Antonín Dvořák, tirée des *Chansons bohémiennes*, op. 55. Pendant la musique, elle se déplace de la chaise vers le centre de la scène, puis dévoile une tête en bois couverte de dentelle noire.

4. À partir de 21'48", *Jesus bleibet meine Freude (Jésus que ma joie demeure)*

²²² Gilles DELEUZE, *op. cit.* p. 40.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Pierre LONGUENESSE. « Théâtre, Poésie, Politique : Les chants anonymes de Philippe Malone, le but de Roberto Carlos, Delta Charlie Delta de Michel Simonot », *op. cit.*, p. 110.

La pièce de la cantate *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV. 147, est composée par J.S. Bach. Sur cette musique, Carreri présente une série de partitions corporelles dans lesquelles sa bouche s'ouvre de manière répétée en « O ».

5. À partir de 28'34", des lignes de la Bible pré-enregistrées, dites par l'actrice

Une fois la dernière note de la cantate de Bach retentit sur la scène, commence cet enregistrement de la propre voix de l'actrice disant des fragments de textes de la Bible.

6. À partir de 28'34", des lignes de la Bible, dites par l'actrice en directe

Carreri répète les mêmes mots de l'enregistrement mais en direct, tandis que l'enregistrement agit comme un fond sonore.

7. À partir de 30'01", une chanson improvisée et mémorisée par l'actrice, sans titre

Carreri chante lorsqu'elle soulève la perruque.

8. À partir de 33'11", *Grandmother & Kimitake (Grande-mère & Kimitake)*

Cette pièce musicale est également connue sous le nom de *String Quartet*, no. 3, dans la bande originale de *Mishima* par Philip Glass, nommée d'après l'écrivain japonais Yukio Mishima. Carreri danse avec une paire de peignes en perles sur cette musique.

9. À partir de 41'42", *Drums (Tambours)*

La musique est composée par Brian Eno, un musicien et producteur britannique qui expérimente la musique ambiante et la complexité des rythmes. Carreri dévoile la dernière couche de vêtement sur la tête en bois et la noue sur ses propres yeux. Elle se tient sur le côté gauche de la scène et parle tout en ayant les yeux bandés.

10. À partir de 46'31", *Erbarne Dich, Mein Gott (Aie pitié de moi, mon Dieu)*

C'est une autre composition de J.S. Bach. Sur cette aria poignante de *la Passion selon Saint Matthieu*, BWV. 244, l'actrice sort deux épingles à cheveux avec lesquelles elle tuera son amant.

11. À partir de 49'55", sans titre

C'est une mélodie traditionnelle hongroise sur laquelle Carreri chante un texte du *Cantique des cantiques* de la Bible à la tête en bois. Le texte est fourni par Eugenio Barba.

12. À partir de 51'37", *November 25: The Last Day (Novembre 25 : Le dernier jour)*

C'est une autre pièce de la bande originale de *Mishima* par Glass. Le titre fait référence à la date à laquelle l'écrivain s'est suicidé avec un katana — le sabre des samouraïs.

13. À partir de 55'59", *Vayamos al Diablo (Allons au diable)*

La musique est composée par Astor Piazzolla, un compositeur argentin qui révolutionne la musique tango. Sur cette musique, l'actrice range les accessoires sur la scène et danse avec un sentiment d'absurdité à la fin du spectacle.

Dans cette partie, nous analyserons d'abord les trois rôles de la musique dans *Judith*, qui peuvent encore sembler relativement locaux, à savoir : la musique comme une autre « Figure » sur scène ; la musique comme l'aura pour l'actrice ; la musique comme une *playlist* des cris — nous expliquerons pourquoi on choisit ce terme anglais. Ensuite, nous évaluerons le rôle structurant que la musique joue dans la composition scénique globale du metteur en scène.

III. 1. La Musique, une autre « Figure » sur scène

Dans ce spectacle, la musique joue un rôle actif dans sa sphère autonome. Bien qu'invisible, elle « parle à l'espace visible²²⁵ ». D'une part, elle agit comme un chœur qui observe l'héroïne à distance. D'autre part, elle devient un acteur qui intervient dans les autres dramaturgies de Barba, y compris celles de l'éclairage, du décor et du corps de l'actrice.

²²⁵ Adolphe APPIA, *L'Œuvre d'art vivant*, in *Œuvres Complètes*, t. 3. Lausanne, L'Âge d'homme, 1988, p. 368.

Premièrement, le metteur en scène fait des choix discrets concernant les bandes sonores qui accompagnent les actions de Judith. Provenant d'une source acoustique invisible, la musique semble indépendante des partitions de Roberta, ce qui en fait un observateur à distance. De plus, les fragments musicaux sélectionnés offrent souvent des commentaires sur la scène, renforçant ainsi leur rôle de chœur, comme dans le théâtre grec antique, étant donné que la musique incarne souvent une référence précise que Barba souhaite que nous analogions avec Judith.

Par exemple, Barba choisit d'accompagner la scène de 46'31'' avec l'aria *Aie pitié de moi, mon Dieu* de J.S. Bach, tirée de *la Passion selon Saint Matthieu*. Dans cette scène, Judith hésite, répète, et finit par sortir les armes. Les partitions physiques de l'actrice sont les suivantes : elle s'accroupit d'abord pour s'appuyer sur la tête en bois au sol, puis elle se lève et se tourne vers le rideau blanc à l'arrière ; elle marche jusqu'au mur de soie et s'accroupit, et après, elle se lève soudainement, se tournant vers le sud-est, secouant la tête et s'accroupissant de nouveau ; elle s'assoit derrière la tête, les jambes écartées, tenant la tête entre ses cuisses ; elle lève les yeux, puis les baisse, puis regarde au loin devant elle ; elle cache brusquement son visage dans ses bras, se couchant en arrière au ralenti. Elle se lève, la main gauche tenant deux épingles à cheveux décorées de grosses perles. Elle lève les armes pointues avec ses deux mains, d'abord à côté du front, puis aux oreilles. Ensuite, elle ferme les yeux, souriant discrètement, mettant les épingles à cheveux. De manière répétée, l'actrice se lève et s'accroupit, tourne et s'immobilise, cherche et se cache, comme si elle traversait l'hésitation ultime avant de l'assassinat dans la scène suivante. Une autre interprétation pourrait être qu'elle rumine amèrement l'explosion émotionnelle qu'elle a vécue avant de tuer son amant, et qu'elle revisite maintenant un segment de temps qui est censé être le passé. Ensuite, à travers la musique de Bach, nous pouvons déduire que le metteur en scène essaie de peindre Judith avec une teinte de Pierre — ils partagent le profond regret d'avoir nié la personne qu'ils aiment.

Certes, nous pourrions simplifier la raison pour laquelle le metteur en scène intègre Bach dans *Judith* comme étant pour l'associer au contexte religieux du personnage — une femme de l'Ancien Testament. Néanmoins, nous ne devrions pas ignorer que ce choix porte également une forte empreinte du Barba qui a été « élevé dans un milieu catholique qui a profondément marqué mon (son) imagination²²⁶ ». À cet égard, la musique est donc le chœur qui exprime les commentaires

²²⁶ Traduit par l'auteure de l'anglais en français : « en fait, j'ai été élevé dans un milieu catholique qui a profondément marqué mon imagination, mais pas ma foi ». Le texte original est : « In fact I'm brought up in a Catholic milieu which has deeply marked my imagination, but not my faith ». Eugenio BARBA, op. cit., p. 8.

du metteur en scène sur le personnage — elle devient un tunnel par lequel le metteur en scène transmet sa perspective dans la création.

L'exemple suivant de la musique en tant que référence intellectuelle se situe juste après — dans la scène de l'assassinat à partir de 51'37'', Barba choisit *Novembre 25 : Le dernier jour* de Philip Glass, qui pourrait être une ode au suicide héroïque de Yukio Mishima qui avait lieu le 25 novembre 1970. Ce jour-là, l'écrivain japonais portait un bandeau blanc sur lequel étaient inscrits quatre kanji (caractères chinois) : 七生報國 (Se réincarner sept fois pour servir le pays). Il prononça un discours sur un balcon de la base militaire au centre de Tokyo, appelant à restaurer le pouvoir de l'empereur et à lutter contre l'occupation américaine. Le discours fut interrompu par les huées et les bruits du coup d'État. Ensuite, Mishima se suicida en réalisant le rituel du seppuku, une forme de suicide rituel japonais par éviscération dans leur code d'honneur. La référence derrière la musique nous rappelle le personnage biblique qui s'engage pour sauver son peuple, les Israélites, de la menace posée par l'armée assyrienne dirigée par Holopherne. Nous voyons Judith exécuter son saint assassinat avec des frissons extrêmes, tout comme Mishima a réalisé le rituel sanglant pour ses nobles causes.

Il est remarquable que la musique ne se contenterait pas seulement de commenter la scène en créant des analogies explicites entre le personnage et certains personnages de l'histoire. Barba l'utilise également pour laisser des indices sur sa vision créative du protagoniste. Autrement dit, il commente la scène à travers la « voix » du commentateur invisible qu'est la musique. Si l'on évalue le compositeur du premier morceau polonais, le groupe musical Ossian, célèbre pour sa fusion entre musique folklorique et objets sonores modernes, on peut remarquer la correspondance entre le choix de la musique et la perspective de Barba dans la présentation de *Judith* : la fusion des styles folklorique et contemporain dans la musique a peut-être servi de prélude esthétique au début du spectacle, tandis que la vision du metteur en scène sur le personnage biblique est également mélangée avec des points de vue pluralistes — entre le sacré et le profane. Selon la documentation de Roberta dans son livre, *On Training and Performances (Sur l'entraînement et les représentations)*, dans le processus créatif, Barba a d'abord introduit la figure sacrée de « La Maddalena²²⁷ (La Madeleine) », puis la profane Salomé comme références inspirantes, avant de finalement travailler sur le personnage biblique de Judith, décrite comme « la femme sainte qui accomplit un rituel et agit sous un commandement sacré... (et) une femme froide et calculatrice qui tombe sous le charme

²²⁷ Il s'agit d'un catalogue d'une exposition d'art qui a eu lieu à Florence en 1986. Le titre complet est « La Maddalena tra sacro e profano (La Madeleine entre sacré et profane) ».

d'Holopherne et le tue parce qu'elle ne peut pas lui résister²²⁸ » dans son cahier. À cet égard, la musique sert d'indice impliquant dans quel cadre esthétique le metteur en scène construit sa version de *Judith*.

Si la musique devient le chœur dont le « corps est invisible » sur scène, alors la version traditionnelle représentant le chœur et l'héroïne au théâtre sera altérée par Barba — il essaie de redéfinir la manière de présenter une tragédie. En premier lieu, le chœur qui chante en direct serait transformé en musique préenregistrée diffusée en stéréo. En deuxième lieu, la représentation électronique deviendrait un acteur d'importance équivalente à celle du protagoniste, en tant qu'élément indépendant du théâtre qui entre sur scène et intervient brutalement avec les autres éléments. Pour être précise, nous pourrions qualifier les treize fragments sonores d'« intrusions de sonorités de la culture alternative²²⁹ » : *Tambours* du compositeur anglais Brian Eno, *Grande-mère & Kimitake* et *Novembre 25 : Le dernier jour* du compositeur américain Philip Glass avec une forte référence culturelle au Japon, *la Passion selon Saint Matthieu*, BWV. 244 et *Le cœur, et la bouche, et l'action, et la vie*, BWV. 147 de J.S. Bach d'Allemagne, *Allons au diable* du compositeur argentin de musique de tango, et le prélude polonais... En troisième lieu, outre l'hybridité des genres culturels et esthétiques au sein de la *playlist* qui « intrude » dans l'histoire inspirée de la Bible, chaque événement musical « danserait le tango » avec les autres événements du théâtre, tel un atome traversant activement l'espace : parfois il résonne avec la danse de l'actrice ; parfois il s'élève en spirale le long de l'ombre mouvante des costumes ; parfois il brise le silence depuis la bouche criante... Nous pourrions citer Toudoire-Surlapierre ici :

« [...] différents genres musicaux cohabitent sur scène, de sorte qu'il ne s'agit pas d'une musique sur scène mais d'airs musicaux où la disparité et l'éclectisme sont leurs conditions d'émission²³⁰ ».

De cette manière, le théâtre deviendrait un réacteur nucléaire où les atomes de musique vibrent, se croisent, se brisent, et reconstruisent vigoureusement la présentation sur scène. Nous ne voyons ni n'entendons plus une version unipolaire de l'histoire religieuse, ni de l'histoire de l'actrice, ni de l'histoire du metteur en scène. Les riches références derrière la sélection des fragments musicaux du metteur en scène contribuent efficacement à une narration polyphonique du théâtre.

²²⁸ Roberta CARRERI. *On Training and Performances. Traces of an Odin Teatret Actress. (Sur l'entraînement et les représentations. Traces d'une actrice de L'Odin Teatret)*, traduit et rédigé par Frank Camilleri, Routledge, Abingdon, 2014, p. 116.

²²⁹ Stéphane HERVÉ. « Des Beatles à *Lucia di Lammermoor* et Zarah Leander : la musique de scène chez Fassbinder », in *Musique de scène, musique en scène*, Florence FIX, Pascal LÉCROART et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), édition Orizons, Paris, 2012, p. 153.

²³⁰ Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, « “La musique est à l'envers”. Quelques notes sur *L'Opérette imaginaire* de Novarina », in Florence FIX, Pascal LÉCROART et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *op. cit.*, p. 171.

III. 2. La Musique, l'aura enveloppant l'actrice

Ce qui enveloppe le corps de l'actrice sur scène ne se limite peut-être pas seulement au projecteur ou à l'obscurité autour de l'ovale, mais également à la musique partagée par l'auditorium et la scène. Prenons par exemple le morceau polonais *Dans la brume, coupant des fleurs*. Ce morceau évoque une texture sonore légère et onirique. Il crée une atmosphère mystique qui résonne avec le texte biblique sacralisé et mythique de Judith, raconté par l'actrice au début ; son volume subtil et son tempo régulier (4/4) laissent une aura paisible et idyllique autour de l'actrice dont les actions sont réduites à une taille microscopique sur la chaise de plage. Ensuite, le metteur en scène présente des vers fragmentaires chantés par l'actrice à une hauteur aiguë marquée pour signaler le changement de scène, alors que le décor reste presque inchangé. Métaphoriquement, Barba utilise différents fragments musicaux comme des marque-pages pour diviser l'expérience de lecture, altérant les contextes dans lesquels nous (l'actrice et le spectateur) vivons l'expérience théâtrale. Cependant, d'un point de vue plus global, il utilise également les événements musicaux récurrents pour créer « un continuo qui tient le temps » de *Judith*, servant de contour sonore qui « tient le fleuve (du spectacle) et le laisse cependant s'écouler²³¹ ».

Nous pouvons brièvement comparer la manière dont Barba crée le contour sonore dans *Judith* avec celle de l'art de l'opéra traditionnel d'Asie de l'Est. Prenons par exemple les chansons de la Scène 10, « Jing Meng » (« Réveil, d'un rêve ») de *Mu Dan Ting (Le Pavillon aux pivoines)*, un chef-d'œuvre de l'opéra Kun²³², que j'ai personnellement appris et interprété. Dans cette scène, il y a cinq chansons consécutives qui peuvent être regroupées en trois ensembles : Ensemble A. 1. Bu Bu Jiao, 2. Zui Fu Gui ; Ensemble B. 1. Zao Luo Pao, 2. Hao Jie Jie ; Ensemble C. 1. Wei Sheng. Le tempo de chaque ensemble est décroissant. D'une part, le changement de tempo suggère des changements dans le contexte architectural — Mademoiselle Du se déplace d'abord de sa chambre à coucher, puis dans le jardin, et enfin à la véranda. D'autre part, les changements de tempo impliquent également des changements dans l'état émotionnel de la protagoniste : d'abord enthousiasmée par sa première visite du jardin fermé, elle est ensuite en admiration en découvrant toute la beauté et la vitalité qui lui étaient cachées par la société, et à la fin, elle ressent de la pitié et un sentiment de vide en retournant dans sa chambre. À ce point, les chansons de *Mu Dan Ting* et la playlist de *Judith* ont

²³¹ Jean-Marc QUILLET. *Musique et théâtre. La musique de Jean-Jacques Lemêtre au Théâtre du Soleil*. Paris, L'Harmattan, 2013, p. 123.

²³² C'est une pièce de Xianzu TANG datant de 1598 qui se divise en cinquante-cinq scènes. Elle parle d'une histoire amoureuse dans laquelle une fille du préfet rêve d'un jeune lettré pauvre dans le pavillon des pivoines. Étant tombée amoureuse, la mademoiselle Du malade d'amour et puis en mourir. Le jeune homme, Liu, auquel avait rêvé cette fille et qui existe réellement, séjourne par hasard dans ce pavillon dans le jardin et rencontre Du pendant son sommeil. Suite à ce rêve, Liu ouvrit le cercueil de Du et elle ressuscite.

le même objectif : envelopper l'actrice sur scène, amplifier ses sentiments, clarifier où elle se trouve à la fois physiquement et psychologiquement. Les fragments musicaux sont donc orchestrés pour aider à présenter la figure imaginée à travers le contour sonore de manière audible.

Néanmoins, bien que les deux spectacles utilisent la musique pour (re)modeler le contour de la figure, ou l'ambiance sensorielle des participants au théâtre, ou le contexte narratif de l'histoire, il existe encore des différences qu'il ne faudrait pas négliger. Dans l'opéra, le changement de contexte est également imposé par le « 身法 (shenfa)²³³ » que je traduirais par « le système de codifications corporelles », comme le geste figuratif de regarder le ciel de gauche à droite au début de l'Ensemble B lorsque la protagoniste entre dans le jardin, ainsi que le mouvement qui imite l'action de fermer la porte du jardin à la fin de l'Ensemble C. En plus des partitions corporelles figuratives, le dialogue entre Mademoiselle Du et sa servante indique verbalement qu'elles sont entrées dans le jardin²³⁴.

À l'inverse, dans *Judith*, le changement de contexte ou d'environnement n'est jamais indiqué par les paroles de l'actrice ou par des gestes illustratifs. C'est en effet la variation de la musique, ou plus précisément, du timbre, de la dynamique, de la texture, du tempo, de la hauteur, de la durée et de la structure de chanson en chanson qui dessine le voyage de Judith depuis sa ville natale jusqu'à la mission d'assassinat. De la cantate de Bach au quatuor à cordes de Glass, puis au tango révolutionnaire de Piazzolla, nous comprenons que le personnage sur scène vit des changements, et notre compréhension du contexte est censée se dissoudre dans la sensibilité, puisque « dans le drame nous devons devenir sachant par le sentiment²³⁵ ». En conséquence, à travers la musique, le metteur en scène viserait à renforcer le théâtre comme un lieu où nous « acceptons les limites de l'approche rationnelle²³⁶ » et, nous ouvrons aux émotions, aux battements de cœur, à la pure collision physique dans le monde matériel qui produit la musique. Sa manière d'orchestrer *Judith*, encore une fois, nous rappellerait combien les natures du théâtre et de la musique peuvent être proches, étant donné qu'ils incarnent tous deux une tentative de transcender la dichotomie traditionnelle entre la pensée rationnelle, logique (*logos*) et les qualités intuitives, intrinsèques (essence). La logique principale de la composition musicale et théâtrale (*Judith*, pour être précise) est parallèle, parce qu'elles

²³³ « 身法 (Shenfa) » pourrait être littéralement traduit en « la règle du corps » ou « le système corporel ».

²³⁴ Traduit par l'auteure de l'anglais au français. Le duologue original en chinois est : « (占介) 來此已是花園門首 (旦) 進得園來..... (la camériste) Nous sommes déjà au seuil du jardin. (Mademoiselle Du) Entrées dans le jardin... »

²³⁵ Richard WAGNER, *Opéra et drame (2e partie : Le Spectacle et l'essence de la poésie dramatique)*, in *Œuvres complètes*, t. 5, traduit de l'allemand par J. G. Prod'homme, Paris, édition D'Aujourd'hui, 1976, p. 39.

²³⁶ Le texte original est : « des choses au profit de la foi, de l'intuition de la quête spirituelle ou charnelle de la vérité ». Voir Muriel PLANA, *Théâtre et politique. Modèle et concept*, édition Orizons, Paris, 2014, p. 27.

impliquent toutes deux l'établissement d'un *ordre* qui n'est pas basé sur le savoir, mais sur la sensation — bien que cette logique soit souvent résumée a posteriori en mathématiques rationnelles ou en graphiques, comme illustré dans le tableau en annexes. De ce fait, Barba révélerait sa perception métaphysique de la nature intrinsèque du monde — la physicalité, en soutenant la création avec un squelette de treize fragments de musique.

III. 3. La Musique, la *playlist* des « cris »

Avant tout, il semble nécessaire de justifier le choix lexical pour éviter le malentendu que on emploie inconsciemment un terme angliciste — non pas « une liste des chansons », ni « treize fragments de musique », mais bien une « playlist ». Selon le Dictionnaire Larousse, il y a trois définitions pour « playlist » :

« une liste des disques diffusés, **à un moment donné**, par une station de radio ; une liste de fichiers audio **à exécuter**, de manière aléatoire ou **dans un ordre déterminé** ; **une liste de ses morceaux de musique préférés que quelqu'un sélectionne** et enregistre sur un baladeur MP3, un site musical, etc²³⁷. »

Comme illustré dans le tableau *Treize fragments musicaux* de l'Annexes, nous pouvons voir que chaque fragment musical est programmé pour se dérouler à un moment exact. De ce fait, lorsque la première note du premier morceau, *Dans la brume coupant des fleurs*, est jouée, cela marque le moment donné pour diffuser la liste entière de musiques. Bien que toutes les pièces musicales ne soient pas des fichiers audio enregistrés — certaines chansons sont chantées par Roberta sur scène —, il faudrait reconnaître que tous les fragments, qu'ils soient enregistrés ou chantés en direct, sont méticuleusement orchestrés dans un programme sonore par le metteur en scène lors des répétitions. Autrement dit, lorsque le programme est exécuté sur scène, l'ordre de chaque événement musical reste déterminé. Par conséquent, à mesure que la représentation se déroule, la succession des événements musicaux sera exécutée sans modification ; et lorsque le spectacle est à nouveau sur scène, la playlist sera rejouée comme si elle était en boucle. De ce fait, nous pourrions affirmer que l'orchestration musicale de Barba crée en fait une liste de morceaux de musique préférés que, le metteur en scène choisit d'exécuter dans un ordre déterminé et au moment où la représentation commence, et ce, depuis les trente-sept dernières années.

Reprenons l'analyse dans les deux sous-parties précédentes, la playlist peut être une Figure indépendante qui commente et intervient dans la scène avec son énergie particulière. Elle sert également de pinceau qui varie le contour enveloppant l'actrice. De plus, les treize chansons peuvent

²³⁷ Définition : *playlist, play-list, play-lists*. Larousse. Consulté le 9 août 2024, à l'adresse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/playlist/10910433>

remplir, catalyser et guider l'imagination des participants lors du cri silencieux de Judith. Contrairement au cri du Pape Innocent X (fig.13) ou à celui d'Helene Weigel (fig.14)— le trou noir visuel qui émet un silence intensifié ou, au cri de Salomé de Strauss dans la scène finale — l'extrême acoustique de la haute tonalité, le cri de Judith réapparaît d'un fragment musical à l'autre, comme si la musique était son cri au sommet émotionnel.

En outre, parmi les treize morceaux de musique, il existe deux timbres²³⁸ différents : celui produit par une source sonore à base de carbone (l'actrice) et celui produit par une source à base de silicium (la stéréo). Pour le premier, comme nous l'avons évalué dans la deuxième sous-partie, l'actrice présente trois types de partitions musicales : chanter la mélodie traditionnelle hongroise avec un texte du *Cantique des Cantiques* à 30'10'', dire une longue chaîne de mots en une seule respiration à 4'26'', et chuchoter les syllabes à 33'30''. Ces partitions vocales, produites par l'instrument corporel organique, suggèrent fortement l'intention du metteur en scène de découvrir un nouveau langage théâtral dont la fonction première serait peut-être de « défaire la langue du réalisme et de l'utilitaire²³⁹ ». Pour le second, Barba décide d'ajouter l'instrument électronique de la musique à la dramaturgie sonore sans révéler son corps plastique. Plus précisément, il semble avoir deux formules pour orchestrer les instruments à base de carbone et de silicium :

Formule 1. Non superposition, dont les fragments musicaux 2 - 4 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12 - 13

Ces neuf morceaux n'ont qu'un seul timbre dans la dramaturgie sonore. Pour les fragments 2, 7 et 11, ce sont des mélodies chantées par l'actrice en direct sur scène, tandis que les fragments composés par Bach (4, 10), Glass (8, 12), Eno (9) et Piazzolla (13) sont tous des bandes sonores enregistrées et diffusées via la stéréo. Par conséquent, du point de vue du spectateur, la première formule d'orchestration du metteur en scène serait de présenter visuellement la chair authentique de l'actrice, et avec une musique émise soit par sa voix authentique, soit par la simulation de l'appareil.

Formule 2. Superposition, dont les fragments musicaux 1 - 3 - 5 - 6

Alors que le premier fragment polonais est joué, l'actrice récite des textes bibliques à la voix comme un tambour basse ; avec la pièce composée par Dvořák, elle commence à parler en italien et à un ton bas à partir de 20'37'' ; à partir de 28'58'', une bande sonore préenregistrée de Roberta disant

²³⁸ Le terme peut être défini comme la texture « associée à l'identification de l'émetteur du son » selon le *Dictionnaire de la musique*, sous la direction de Marc VIGNAL, p. 1402.

²³⁹ Pierre LONGUENESSE, *Reprendre à la musique son bien ? L'Absolu théâtral, du romantisme à la modernité*. Paris, édition Orizons, 2022, p. 75.

les mêmes paroles est diffusée en arrière-plan, et elle prononce les mêmes mots presque simultanément sur scène. Pendant ces quatre fragments, le son en direct produit par la chair se superpose au son préenregistré produit par le même corps. La stéréo devient donc un « double » de l'actrice. Ce que nous percevons depuis l'auditorium, c'est un corps authentique plus une voix authentique, accompagnés de la simulation de l'appareil.

Dans les deux formules, l'authenticité établie par la présence du corps de l'actrice est toujours présente, étant donné que l'éclairage permet aux spectateurs de la voir pendant qu'ils écoutent de la musique. Ce qui différencie les deux formules est la coexistence de la voix authentique et de l'enregistrement inauthentique au théâtre. Il est fort probable que Barba ait l'intention d'implanter un sentiment d'inauthenticité dans les parties concernant la Bible, comme nous l'avons analysé ci-dessus dans la Formule 2, en choisissant d'accompagner la voix authentique qui prononce des versets de la Bible avec un enregistrement inauthentique : la nature artefactuelle de l'accompagnement musical contraste donc avec les mots religieux sincères prononcés en direct par Roberta, comme deux pôles qui s'opposent entre l'éphémère et l'éternité. Cette combinaison d'authenticité et de simulation au niveau sonore semble être une proposition du metteur en scène pour nous désorienter dans le monde de *Judith*, alors que nous voyons la femme désirer, souffrir, être pénétrée, et désirer, et souffrir, et crier, tomber au sol comme frappée par un spasme, mais ensuite poussée à se relever par le fragment musical suivant, se préparant pour le prochain spasme à venir... comme dans une boucle où aucune répétition ne sera identique. Derrière la personne, la force musicale qui ne révèle jamais sa source acoustique, continue de déclencher la prochaine répétition du cri à venir, et en même temps, elle interrompt l'accumulation d'émotions du fragment précédent.

De cette manière entre la continuité et l'interruption, notre foi innée ou acquise dans la luxure, le désir, la justice, la droiture, et « l'illusion de l'amour heureux et éternel²⁴⁰ » — toutes sortes de mots d'ordre utopiques sont ébranlés par le metteur en scène. Le théâtre devient un puzzle qui nous fait y croire tout en nous incitant simultanément à « bien choisir la distanciation, le rire, la dérision²⁴¹ » afin que nous puissions gérer l'interrogation intense sur notre système de valeurs. Il est notable que ce sentiment de distanciation, qui émerge de la plupart des parties du spectacle (sauf la

²⁴⁰ Stéphane HERVÉ, *op. cit.*, p. 160.

²⁴¹ La définition de la distanciation dans d'autres domaines (autre le théâtre) est décrite comme suit : « il y a deux manières de traiter un film de cape et d'épée : demander au public "d'y croire", ou bien choisir la distanciation, le rire, la dérision ». Intéressant de noter que *Judith* ne semble tomber dans aucune de ces catégories. Notre sensation est constamment engagée et stimulée par l'orchestration du metteur en scène au point que nous avons du mal à prendre du recul pour rationaliser les causes et les effets ou, analyser la crédibilité du personnage. À l'inverse, en même temps, une partie de notre cerveau interroge également la justesse, ou la vérité derrière les valeurs qui tourmentent le personnage. Cependant, ces perceptions pourraient rester la réception personnelle de l'auteur. Voir Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. *DISTANCIATION : définition de DISTANCIATION*. CNRTL. Nancy, 2012. Consulté le 9 août 2024, à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/distanciation>.

fin), pourrait différer de celui du théâtre épique, étant donné que ce dernier vise à révéler le monde « sous un angle tel qu'il apparaît comme susceptible d'être pris en main par les hommes²⁴² » et à dissoudre « toute cette mystique », nous laissant de l'air pour la réflexion critique. Judith, en revanche, est une personne à être prise en main par l'acoustique inconnue, par la force physique — vibratoire ou percussive, et par le rythme de la *playlist*. C'est précisément dans l'intensité sensationnelle du théâtre que nous commençons à nous demander si la vérité cachée par le simulacre est en fait, inexistante.

III. 4. La Musique, le rôle structurant

Comme analysé précédemment sous un angle plutôt local, les treize mélodies sont mises en scène en tant que « Figure (chœur, commentateur et acteur) », « contour ou, *aura* (ambiance et contexte) », ainsi que « cri » sonore. Maintenant, nous allons « zoomer » et explorer leur rôle dans l'ensemble du spectacle dans une perspective globale.

Les treize événements musicaux sont tous présentés sous forme de fragments dans *Judith*, comprenant quatre pièces chantées de manière « maladroite » par l'actrice et neuf bandes sonores enregistrées diffusées par le stéréo. Le metteur en scène ne choisit pas d'orchestrer ces fragments musicaux de manière continue, mais dans une continuité interrompue qui s'écoule de manière intermittente tout au long de l'heure. Comme l'a argumenté M. Plana, cette rupture pourrait suggérer une ambition visant, premièrement, à « déchirer la fable et le sens », et deuxièmement, à « briser le modèle dramatique traditionnel²⁴³ ». Nous pourrions donc soutenir que la logique selon laquelle Barba orchestre les treize événements sonores de manière fragmentée, discontinuée et récurrente, est sa façon de dire au revoir à la narration linéaire. Le problème avec la narration linéaire pourrait ne pas résider dans l'idée que ce modèle soit démodé, ni dans sa domination mainstream à laquelle Barba se sentirait obligé de s'opposer, mais plutôt dans le fait qu'elle ne constitue peut-être pas le meilleur modèle pour que le metteur en scène raconte son « histoire » ou crée une expérience théâtrale idéale quant à lui. Pour cela, il essaie de transformer la musique en un couteau sculpteur qui tranche le marbre du temps, cherchant à construire un *temps d'ailleurs* et à proposer de nouvelles versions d'un être humain appelé Judith : il existe une version du metteur en scène ainsi qu'une version de l'actrice, et d'autres versions des spectateurs sont également encouragées. Nous

²⁴² Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, trad. de Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1972, p. 337.

²⁴³ Muriel PLANA, « La chant fragile de l'acteur. De l'usage "brutal" de la musique vocale sur les scènes contemporaines », in FIX Florence, LÉCROART Pascal et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *op. cit.*, p. 219.

aborderons cela dans la prochaine partie lorsque nous examinerons sa dramaturgie des partitions scéniques.

Révisant le concept de « rupture », les treize pièces de musique rompent la représentation de manière à « éclater (*breaking out*) » dans la narration dramatique de Barba, et chaque segment musical peut être vu comme une « explosion (*bursting out*, crier) » — le double du cri de l'actrice. En même temps, les événements musicaux récurrents forment une série de pics sonores — le cri du spectacle. Dans une perspective globale, les cris qui éclatent des ruptures mettent en lumière les hauts et les bas de la dramaturgie sonore, et les montées et les descentes apportent une énergie potentielle à la scène.

D'une part, de la scène accompagnée par la musique ambiante des tambours, où Roberta dévoile le visage d'Holopherne, à la scène suivante où elle s'agenouille, se relève et retombe à répétition sur l'aria de *la Passion selon Saint Matthieu*, les événements musicaux évoluent de l'expérimentation avant-gardiste ambiante des années 1980 à l'harmonie sacrée classique des années 1720.

D'autre part, de la scène où Roberta se couche par terre près de la tête en bois et chante une mélodie hongroise comme une berceuse, jusqu'aux cloches qui retentissent abruptement, où son regard se fixe sur la surface de ses pupilles, et à *Novembre 25: Le Dernier jour* de Glass, une pièce passionnée à laquelle elle plante avec extase les épingles à cheveux dans les yeux et la bouche d'Holopherne, nous observons une variation de texture allant de l'apaisant au dramatique, et une évolution de nature passant de la présence de la chair à la représentation par la machine. Tout au long de la représentation, aucun événement musical consécutif ne se ressemble. Chacun diffère de l'autre par le tempo, le ton, le timbre, le contenu, la dynamique et le point de référence. Il en découle des tensions constantes issues de chaque rupture sonore qui soit intensifie soit apaise, accélère ou ralentit, distille ou fige — en d'autres termes, plie ou déplie la progression des événements théâtraux sur l'axe du temps biologique.

À cet égard, les treize événements musicaux créent des champs de force théâtrale qui engagent non seulement l'actrice mais aussi les spectateurs. Les forces sonores, nées de la pure vibration physique et de la réverbération, nous amènent à résonner dans une réalité avant (ou au-delà de) l'établissement d'un système de symboles et de signes. Guidés par la musique, nous les ressentirions avant que notre système intellectuel ne commence à traduire les paroles. Ainsi construite dans le modèle musical, le spectacle dans une certaine mesure, inviterait doucement la

littérature et d'autres systèmes sémiotique à prendre place au second plan, remplissant nos oreilles de ses événements physiques de présence. Ces événements, modifiant ou façonnant notre expérience du spectacle de manière plus subtile par rapport aux éléments verbaux empreints de raisonnement et d'expression, peuvent accroître le « pouvoir absolu de l'auteur de spectacles²⁴⁴ » — du metteur en scène, dans notre cas.

La musique permettrait en outre au metteur en scène d'abandonner la logique de cause à effet habituellement appliquée dans la narration d'une tragédie. Dans une certaine mesure, il laisse les treize fragments musicaux guider les autres éléments du théâtre. Il prend la musique comme « un principe d'ordre et de mesure » pour édifier « le temple » du temps théâtral, et pour mesurer « les colonnes et les degrés²⁴⁵ » de l'orchestration des éléments théâtraux. À une échelle microscopique, chaque fragment musical rompt la narration et créera une discontinuité dans le déroulement ; à une échelle macroscopique, les treize morceaux fixent de nombreux chronomètres pour rappeler aux éléments, comprenant l'actrice, de commencer ou d'arrêter la « danse » d'une section particulière, assurant un flux continu qui pousse à se déplier. Le rythme précis donné par la musique révèle que Barba peut partager des traits communs avec des compositeurs de théâtre tels que A. Appia et G. Craig, qui ont poursuivi un « rêve apollinien qui modèle les Espaces Rythmiques²⁴⁶ ». Toutefois, le flux dynamique créé par les forces sonores incessantes continue d'engloutir les chutes de l'actrice, les focalisations des yeux et les cris silencieux à travers l'heure. Ce sera un flux qui repose sur « l'ivresse », « l'énergie solaire » et « l'ardeur de la foi²⁴⁷ », et qui établirait une analogie entre Barba et Zarathustra, suggérant que l'autre moitié de Barba poursuivrait un rêve dionysiaque.

Dans la dernière partie de notre réflexion sur l'utilisation de la musique dans l'orchestration de *Judith*, je tiens à souligner que composer dans un modèle musical pourrait servir de point d'entrée pour notre analyse, mais ne devrait pas être pris comme la seule logique de sa mise en scène. Par exemple, il est possible d'arguer que *Judith* est composée selon un modèle visuel ou plastique déterminé par les costumes, ou par les couleurs, étant donné que l'actrice porte une robe de chambre rouge dans certaines scènes tandis qu'elle joue en robe de soie blanche dans d'autres. Nous pourrions

²⁴⁴ Selon Plana, « quand le texte semble désormais y échouer, quand on ne croit plus à la littérature..., lorsqu'on préfère la présence, justement, à la représentation, la musique prend le relais... permet de saper le pouvoir absolu de l'auteur de spectacles ». Cependant, la musique, en tant que mesure architecturale du temps, peut donner au metteur en scène un grand contrôle sur l'orchestration du spectacle. De plus, même si l'auteur se réfère à un spectateur, le choix de la playlist par le metteur en scène exerce en fait une influence plus subtile mais plus puissante sur le spectateur, car il agit sur le système nerveux et l'inconscient. Cf. Muriel PLANA, « La chant fragile de l'acteur. De l'usage "brutal" de la musique vocale sur les scènes contemporaines », *ibid.*

²⁴⁵ Adolphe APPIA, *L'Œuvre d'art vivant*, in *Œuvre Complètes*, t. 3. Lausanne, L'Âge d'homme, 1988, p. 368.

²⁴⁶ Anne BOISSIÈRE, *Musique mouvement*, Paris, éditions Manucius, 2014, p. 94.

²⁴⁷ Pierre LONGUENESSE, *op.cit.*, p. 149.

également considérer que le spectacle est composé selon une logique du « cri » — à la fois une série des cris visuels sur le visage, et ceux sonores de la musique. De ce fait, le modèle musical pourrait ne pas être le seul schéma légitime pour son orchestration.

Néanmoins, la dramaturgie sonore existe et s'étend tout au long de la représentation. Nous ne pouvons pas ignorer la quadrature du langage de la musique²⁴⁸ explorée dans cette composition : la musique suggère « un lieu atypique », mystique, inconnu, attendant d'être précisé dans l'imagination de chaque participant ; elle invente « un temps irréversible », non linéaire, indéfini, mais suffisamment réel pour le personnage et subjectivement réel pour les spectateurs ; elle communique comme « une langue dans tous les sens », même avec des spectateurs qui connaissent à peine l'italien ; et enfin, elle est comme « un corps défait » qui pourrait prendre la forme d'un chœur, d'un acteur agressif, d'une bouche s'ouvrant comme un trou noir ou, d'une force physique sans corps. Il est donc évident que le metteur en scène expérimente pour créer une nouvelle forme sonore de théâtre dans *Judith*. Composée de fragments musicaux, cette forme, bien qu'attendant encore d'être précisée dans la prochaine partie où nous étudions sa dramaturgie des partitions, pourrait suffire à démontrer le refus et la révolte de Barba contre l'ordre d'une réalité qui est monotone, singulier et préétabli, et c'est là qu'on pourra dire que ce metteur en scène politise son théâtre.

IV. Macro-analyse : l'orchestration d'une partition théâtrale

J'ai vu *Judith* trois fois en direct et ai étudié la version enregistrée de la fin des années 1980 : de ces différentes expériences, j'aimerais constater que le spectacle entier a probablement réussi à rester intact au cours des trente-six dernières années. Cela suggère que toutes les instructions ont pu être codées dans un programme ou, comme des notes musicales qui ont été méticuleusement composées et écrites dans une partition. *Judith* peut donc servir d'exemple exceptionnel pour soutenir notre idée selon laquelle, orchestrer des éléments théâtraux est l'essence de la logique de mise en scène de Barba. Dans cette section, nous analyserons en détail l'application d'une partition dans la mise en scène de Barba, en prenant le contenu du spectacle entre 32'40" et 40'33" comme exemple (t.2) ; ensuite, nous élaborerons le processus et la logique de composition d'une partition, du point de vue de l'actrice ainsi que du metteur en scène ; enfin, nous évaluerons comment la mise en

²⁴⁸ Toutes les citations dans ce paragraphe se trouvent dans la même source : Valère NOVARINA. Entretien avec Jean-Marie Thomasseau, « L'homme hors de lui », les 19 décembre 2001 et 12 mars 2002, in *Europe*, n. 880-881, août-septembre 2002, p. 164.

forme des éléments théâtraux dans une partition incarne la recherche esthétique, métaphysique et politique du metteur en scène.

Le terme « partition » (pour être plus précise, le terme anglais « score ») a été cité de manière répétitive par les acteurs de l’Odin Teatret lors de leurs séminaires de démonstration de travail, étant donné que le contenu du jeu d’acteur consiste essentiellement en des partitions fixes qui naissent de leur collaboration avec Barba dans la salle de répétition.

Avant d’élaborer la partition scénique qui forme la création de *Judith*, clarifions d’abord ce que signifie le terme « partition ». En retraçant l’origine du terme anglais « score », il provient de l’ancien norrois, *skor*, qui signifie « une profonde coupure ». En français, on le désigne généralement par « partition », et ce terme français évolue de l’expression latine *partitura cancellata*, qui signifie « divisé en compartiments²⁴⁹ ». Apparemment, les deux termes suggèrent une notion de division, de découpe, de (ré)organisation, de (re)groupement, et les produits peuvent être vus comme des segments susceptibles de former une ligne. Dans l’analyse de Sermon, la « partition » est résumée comme étant plus inclinée vers la musique savante, tandis que le « score » est plus lié à la performance sportive. Dans notre évaluation, les deux implications seront incluses, puisque *Judith* est construit de manière analogue à l’orchestration d’un compositeur avec divers instruments, et le système méticuleux du spectacle illustre « l’idée d’inscription et celles de comptage et de règle²⁵⁰ ».

Cependant, pour mieux distinguer notre utilisation du terme « partition » de l’analyse de Julie Sermon, je voudrais souligner que les partitions de l’Odin Teatret sont enregistrées dans le corps et l’esprit des acteurs plutôt que sur des supports imprimés, ces derniers étant absents de leurs archives. De plus, bien que les partitions soient créées pour documenter ce qui se passe sur scène, elles ne sont pas destinées à être transmises à la prochaine génération d’acteurs ou à d’autres interprètes, car elles sont conçues uniquement pour les acteurs concernés, afin qu’ils les exécutent au théâtre au fil du temps.

²⁴⁹ Julie SERMON. « Partition(s) : processus de composition et division du travail artistique », in *Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*, dir. Julie SERMON et Yvane CHAPUIS, Dijon, Les presses du réel, 2016, p. 32.

²⁵⁰ Barbara FORMIS, *Esthétique de la vie ordinaire*, éd. Presses universitaires de France, Paris, 2010, p. 194.

Selon les acteurs, la partition pourrait être définie comme « une chaîne d'actions », « un câble », « une carte » et « une forme d'actions et de réactions²⁵¹ » qui indique comment un acteur se situe à la fois dans le temps et l'espace. Cela nous inspirerait à proposer une définition provisoire des « partitions » pour le metteur en scène : une forme dans laquelle il organise les éléments théâtraux, coordonne les fragments théâtraux ou, orchestre les instruments théâtraux, y compris les mouvements corporels d'un acteur, ses actions vocales, les costumes, les accessoires, les sons provenant d'une source acoustique, et ainsi de suite, dans l'espace et le temps du théâtre, avec rigueur et précision — probablement dans un sens similaire à la partition d'orchestre qui « se compose d'un certain nombre de portées, chacune d'elles étant consacrée à la partie d'un instrument²⁵² ».

Nous pouvons plonger dans un segment spécifique de la partition scénique de *Judith* : le contenu de 32'40" à 40'33". J'ai vu ce segment trois fois au théâtre et plusieurs fois de plus dans la démonstration de travail de Roberta. J'ai été particulièrement étonnée par sa rythmicité qui me rappelle une danse. Pour une documentation détaillée de cette partition qui démontre l'orchestration des mouvements corporels de l'actrice, la localisation de ses yeux, ses voix, d'autres dramaturgies acoustiques, accessoires et costumes, nous pouvons consulter le tableau en Annexes. Dans cette partie, nous analyserons les deux points forts de la manière dont Barba intègre tous les éléments dans une forme théâtrale globale.

IV. 1. Orchestrer entre extérieur et intérieur

Contrairement à la partie entre 32'40" et 33'12" où les déclencheurs de variation rythmique du spectacle sont les sons de cliquetis de l'actrice, à partir de 33'12", le morceau musical *Grand-mère & Kimitake* devient un facteur dominant qui mesure la partition. Avant que la première note ne résonne, Roberta revient rapidement à l'endroit à côté de la chaise de balcon, s'agenouille sur le sol, dos au public, attrape subtilement une paire de peignes en perles sculptées et attend l'arrivée de la musique — de la même manière qu'une danseuse de ballet attend attentivement dans les coulisses pour son prélude. Dès que la musique commence, elle exécute une chorégraphie sur la musique dans

²⁵¹ Pendant la session de Pâques de l'École internationale d'anthropologie théâtrale en 1996, Eugenio Barba a invité trois actrices (Roberta Carreri, Iben Nagel Rasmussen et Julia Valley) et un acteur (Torgeir Wethal), accompagnés de trois musiciens (Kai Bredholt, Jan Ferslev et Frans Winther), tous membres de l'ensemble de L'Odin Teatret, à préparer puis à présenter une série de démonstrations de travail pour illustrer leurs perspectives sur la différence entre le théâtre et la danse. La captation des démonstrations, intitulée *The Whispering Winds (Les vents chuchotants)*, consultée par l'auteure était celle qui a eu lieu dans la Salle Noire à L'Odin Teatret à Holstebro en 2002, filmée par Claudio Coloberti et Rina Skeel.

²⁵² Sergueï, EISENSTEIN. « Synchronisation des sens. Le montage vertical », in *Le film : sa forme, son sens. Adapté du russe et de l'américain sous la direction d'Armand Panigel*, éd. Christian Bourgois, Paris, 1976, p. 256.

laquelle elle utilise les accessoires de seize façons différentes²⁵³ : comme un diadème, un éventail, un casque, une louche, un gobelet, un papillon (qui bat des ailes puis dont une aile est arrachée), des ailes humaines, une paire de gants d'armure, un masque pour les yeux, un masque pour le visage, une couronne, une statue de Jeanclos²⁵⁴, une paire de pattes, une longue-vue et un pissenlit. En outre, elle les utilise dans un ordre de lieux et de timings précisément identique à celui qu'elle a suivi au cours des trente-six dernières années. À cet égard, la partition ne se limite pas à la chorégraphie corporelle de l'actrice, mais dans un sens plus large — à une forme méticuleuse dans laquelle un corps humain engage un objet tangible (accessoire) et un objet intangible (musique ou le « son »).

D'une autre part, on peut remarquer que l'orchestration de Barba engage chaque partie du corps de l'actrice, y compris sa salive, ses genoux et ses doigts, ses respirations, ainsi que la focalisation de ses yeux, comme soulignée Roberta dans sa démonstration de travail qu'elle « danse avec tout le corps²⁵⁵ ! ». Par conséquent, l'orchestration ne se limite pas à un niveau superficiel donnant des indications approximatives sur une partie de son corps, mais exige un engagement total de la tête aux pieds.

Prenons l'exemple de la partition à partir de 34'14" : l'actrice tire lentement le « casque » à l'arrière de sa tête. Sa main droite dessine un grand demi-cercle, atteignant un peigne à droite puis le ramenant devant sa poitrine. Brusquement, elle crache sur le peigne, puis combine doucement les deux peignes en un seul gobelet sur le côté gauche, le portant à ses lèvres et levant la tête. Le crachat, la salive, l'action inattendue, tout est orchestré dans la partition.

À partir de 35'07", le « papillon » tenu entre les doigts de sa main droite entraîne brusquement tout son corps vers l'avant, puis vers le haut lorsqu'elle se tient uniquement sur la pointe des pieds, puis vers la droite alors qu'elle doit plier son genou droit, et enfin, il la fait tourner vers l'arrière et la pousse à bondir en avant. L'accessoire conduit son bras droit à se redresser puis à plonger vers l'ourlet de sa robe. Alors que l'ourlet est soulevé et abaissé par le « papillon », l'actrice doit être pleinement alerte pour réagir : soit en se mettant à l'abri, soit en poursuivant l'accessoire. Puis, à 35'22", lorsque les doigts de sa main gauche saisissent le peigne gauche et le retirent de sa main droite, ses doigts droits réagissent délicatement à cela — ils frémissent en crampes à une

²⁵³ Voir l'annexes.

²⁵⁴ Georges Jeanclos est un sculpte français. On l'élaborerai plus dans les prochaines pages.

²⁵⁵ Selon Carreri dans la captation des démonstrations intitulée *The Whispering Winds (Les vents chuchotants)* : « Lorsque la grande danseuse indienne, Sanjukta Panigrahi, a vu le spectacle, je me souviens qu'elle m'a dit : "Que vous êtes chanceuse ! Vous dansez avec tout votre corps ! Je danse seulement avec mes yeux" ». Ses mots sont traduit par l'auteure d'anglais en français.

échelle microscopique, comme si le « papillon » se débattait. Plus tard, à 36'06", lorsqu'elle porte le peigne à sa bouche, elle sort sa langue avec réticence. À l'instant même où le peigne touche sa langue, sa tête se retire de manière agile et ses paupières se baissent immédiatement. En résumé, pour exécuter une partition d'une telle finesse, une actrice devrait avoir un contrôle total de son corps et être prête à chaque action et réaction.

Ses respirations, servant de piliers à son discours, et ses chuchotements ainsi que ses chants, sont également soigneusement orchestrées avec ses mouvements corporels. Comme elle l'a déclaré lors de son atelier *La Danse de l'intention*, la voix doit commencer simultanément avec le corps, quelle que soit l'échelle de l'action — qu'elle soit perçue par un spectateur ou non. Nous pouvons voir qu'à partir de 32'45", sa voix est projetée en même temps qu'elle lève la tête vers le plafond, et la texture de cette action vocale devient aiguë et pleine d'air. Ensuite, sa tête s'abaisse, les yeux se concentrant sur l'avant, elle reculant d'un pas, tandis que sa voix résonne dans sa poitrine, devenant légèrement grave et rauque. Un autre exemple est à 33'53" où chacun de ses chuchotements est accompagné d'un mouvement corporel : le premier chuchotement est accompagné de sa main droite frottant le « casque » sur sa peau jusqu'à la racine des cheveux, et le suivant est accompagné de ses yeux changeant de mise au point, de floue à un point fixe. De cette manière, l'action vocale se synchronise rigoureusement avec le mouvement corporel, des pas aux bras qui se lèvent, ainsi qu'à la focalisation de ses yeux dans la partition.

Il est probable que le miroir de l'âme — les yeux — joue un rôle crucial dans la danse scénique, car ils orientent l'intensité et la direction des actions vocales et corporelles. Concernant la direction ou, la localisation, dans notre segment choisi, il existe trois différents lieux de focalisation de ses yeux : quelque part à l'extrémité lointaine dans la direction de l'auditorium, quelque part entre l'actrice et l'auditorium, et sur son propre corps (comme sur sa main ou la surface de ses yeux). Concernant l'intensité de sa focalisation, elle est également orchestrée pour des variations. Par exemple, à 34'14", elle se concentre sur un point fixe à l'avant, les yeux grands ouverts, fixant avec une grande force comme si elle était sur le point de « brûler un trou dans le mur²⁵⁶ ». À l'inverse, à 38'57", après avoir enfoncé les peignes dans sa bouche, sa focalisation se pose sur la surface de ses pupilles, et les muscles autour de ses yeux semblent se détendre, alors que les paupières descendent pour couvrir un quart supérieur de ses yeux.

²⁵⁶ C'était une instruction que Carreri a donné aux stagiaires dans son atelier *Dance of Intention (Danse de l'intention)*. L'auteure y a participé en décembre 2022.

En un mot, ce segment de la partition nous présente avec grand détail comment le corps de l'actrice dont son visage, sa salive, la focalisation de ses yeux, le timbre, le volume, le ton de sa voix, et le lieu de résonance vocale, ainsi que les objets qui coexistent avec son corps dans l'espace théâtral, comprenant la musique de Glass²⁵⁷ et les peignes en perle, sont tous minutieusement orchestrés dans un cadre par Barba. Revenons à notre définition temporaire de la partition du théâtre — une forme qui donne des coordonnées précises à chaque élément dans le temps et l'espace.

IV. 2. La Logique de l'orchestration

Après avoir saisi la définition et l'application de la partition théâtrale, nous allons nous concentrer sur le processus de construction afin de mieux comprendre la motivation de Barba. Roberta commencerait par créer de multiples fragments physiques inspirés par les statues de Georges Jeanclos²⁵⁸. Au lieu d'imiter mécaniquement les postures, elle a accordé plus d'attention à la nature physique « des formes et des expressions²⁵⁹ » au stade initial de la création. Il serait possible que Jeanclos ait été une proposition apportée par le metteur en scène à l'actrice pour que cette dernière puisse abstraire l'essence de ce sculpteur d'origine juive — celui qui était « fortement imprégné du traumatisme de la barbarie nazie, et plus généralement de tout le poids des souffrances et détresses humaines, de la spiritualité chrétienne²⁶⁰ » — en raison de l'intérêt prononcé de Barba pour le Kibboutz, les souffrances juives, et inévitablement, son propre contexte familial, que nous avons discuté dans la Partie I. Ou bien, cela pourrait avoir été l'intérêt personnel de l'actrice pour Jeanclos qui a établi le point de départ pour leur création de partitions. Pourtant, de toute manière, le metteur en scène est conscient de ce choix concernant Jeanclos et l'approuve pour apporter une forte teinte politique à la création.

²⁵⁷ Né en 1937, Glass a grandi à Baltimore, aux États-Unis. Sa formation musicale s'est déroulée à l'Université de Chicago, à la Juilliard School of Music, avec Darius Milhaud à Aspen ainsi qu'avec Nadia Boulanger en Europe. En 1967, il est retourné à New York et a commencé à créer avec son Philip Glass Ensemble qui comprend sept musiciens. Il qualifie ses œuvres de « musique à structures répétitives » plutôt que d'utiliser le terme « minimaliste ».

²⁵⁸ Georges Jeankelowitsch est né dans une famille juive à Paris en 1933, mais il a vécu à Vichy dès 1934. Pendant l'occupation allemande, il se cachait avec sa famille dans les bois près d'un village de cette région. À la fin de la guerre, sa famille décida d'abandonner son nom d'origine pour adopter la version française « Jeanclos ». À partir de 1947, il devint apprenti chez le sculpteur Robert Mermet. Entre 1952 et 1958, il poursuivit ses études aux Beaux-Arts de Paris. Reconnu pour son utilisation unique de la terre cuite, Jeanclos créait des sculptures représentant souvent des figures humaines dans des postures méditatives et vulnérables, enveloppées dans des draperies délicates, reflétant des thèmes de mortalité, de souffrance et de spiritualité. En 1970, il s'installa dans l'ancien quartier juif de Paris et recommença ses études hébraïques. Il est décédé à Paris en 1997.

²⁵⁹ Simone DRAGONE. « Finding Kokoro through the Eyes: Butoh in Roberta Carreri's Work and Pedagogy (Trouver le Kokoro à travers les Yeux : le Butoh dans l'Œuvre et la Pédagogie de Roberta Carreri) », in *Pamiętnik Teatralny*, n. 72, 2023, p. 26. Le « kokoro » se réfère au « cœur » qui est le siège et la source des sentiments au théâtre Butoh.

²⁶⁰ Le texte original est : « Fortement imprégné du traumatisme de la barbarie nazie, et plus généralement de tout le poids des souffrances et détresses humaines, de la spiritualité chrétienne, son œuvre dégage pourtant une étrange sérénité ». Labomedia. « Georges Jeanclos, Murmures », in *AAAR.FR (Art Visuels En Région Centre)*, 2017, aaar.fr/agenda/evenement/georges-jeanclos-murmures. Consulté le 30 juillet 2024.

Une fois que l'actrice a construit des fragments concrets qui peuvent être présentés et répétés avec précision, elle invite Barba dans la salle de travail pour observer. Pour *Judith*, Roberta prépare au moins deux types de matériaux : les fragments physiques inspirés par Jeanclos, ainsi que l'entraînement Butoh qu'elle a appris de Natsu Nakajima²⁶¹ et Kazuo Ohno²⁶² en 1986. Selon le journal de l'actrice, l'entraînement principal comprend « marcher en portant votre propre cœur », « fusionner avec la personne que vous rencontrez lors de votre marche²⁶³ », « construire la sous-partition (sub-score) pour votre partition (score) afin de rendre votre action réelle²⁶⁴ » ainsi que « fléchir vos yeux²⁶⁵ ». Nous allons nous concentrer ici sur l'élaboration du dernier exercice, qui s'est intensivement démontré dans le spectacle.

« Fléchir les yeux » se réfère à la variation de l'endroit et de la manière dont la focalisation se positionne dans l'espace. Concernant l'emplacement du regard, l'actrice peut diriger son regard vers l'extérieur de son corps vers un point éloigné, comme une « extension de notre corps²⁶⁶ » qui « arrive là où le corps ne peut pas » ; elle peut également rétracter sa focalisation « en arrière jusqu'à ce qu'elle touche le mur du crâne » derrière les yeux. En ce qui concerne la manière dont l'actrice regarde un point, elle peut choisir un point sur le mur devant elle et « brûler » ce point avec son regard, ou bien, elle peut détendre autant que possible les muscles des yeux jusqu'à ce que la vue devienne floue — c'est alors que ses yeux deviennent « deux trous noirs²⁶⁷ » comme « “les yeux des morts” : vous voyez tout et ne voyez rien ».

²⁶¹ Née en 1943, Nakajima était l'héritière directe du pionnier du Butoh, Tatsumi Hijikata. Avant d'entrer à l'institut de danse de Kazuo Ohno en 1962, elle avait été danseuse de ballet classique. Contrairement à son mentor, Hijikata, elle a beaucoup tourné à l'extérieur du Japon et a introduit cette forme de danse au monde.

²⁶² Kazuo Ohno est né dans la ville de Hakodate, sur l'île de Hokkaido au Japon, le 27 octobre 1906. Après avoir obtenu son diplôme du Japan Athletic College, il a commencé à travailler comme professeur d'éducation physique dans une école chrétienne privée à Yokohama. Plus tard, il s'est formé avec Takaya Eguchi, l'un des pionniers de la danse moderne au Japon qui avait étudié le Neue Tanz avec Mary Wigman en Allemagne. Après la Seconde Guerre mondiale, il est retourné au Japon et a commencé à apprendre le Butoh avec Tatsumi Hijikata, qui a dirigé la première performance solo de Butoh d'Ohno en 1977. Son spectacle *Admirant La Argentina* l'a amené à faire une tournée en France en 1980.

²⁶³ Traduit par l'auteure d'anglais en français : « quelqu'un vous appelle et voyez qui c'est. Fusionnez avec cette personne. Continuez à marcher avec cette personne en vous. » dans Odin Teatret Archives, Fonds Roberta Carreri, Carreri, b. 21d, work diary (journal du travail), « Japan 1986 ».

²⁶⁴ Odin Teatret Archives, Fonds Carreri Carreri, Carreri, b. 21b, Roberta Carreri, work diary (journal du travail), « 1985–1986 ».

²⁶⁵ L'exercice que Carreri donne dans son atelier consiste à demander aux étudiants de « brûler le point identifié sur le mur de nouveau, de retourner le regard vers la surface des yeux, puis de le laisser retomber à l'intérieur du corps. Les élèves s'assoient lentement puis se lèvent, laissent leur regard refaire surface, et brûlent à nouveau le point sur le mur. » Voir Simone DRAGONE, *op. cit.*, p. 35.

²⁶⁶ Odin Teatret Archives, Fonds Roberta Carreri, Carreri, b. 23c, Roberta Carreri, work diary (journal du travail), « Winter Seeds (Graines d'hiver) »

²⁶⁷ Roberta CARRERI, « The Actor's Journey: *Judith* from Training to Performance (Le parcours de l'acteur : *Judith*, de l'entraînement à la représentation), entretien d'Erik Exe Christoffersen », in *New Theatre Quarterly*, vol. 7, no. 26, 1991, p. 141.

Dans une certaine mesure, ces principes de l'entraînement peuvent déjà avoir éclairé certains liens entre les matériaux physiques et l'interprétation émotionnelle du personnage et son paysage psychologique par l'actrice (et le metteur en scène). Néanmoins, il est important de noter que lorsque Roberta présente ces matériaux à Barba, il exige de l'actrice qu'elle « n'aspire pas à jouer un personnage » mais qu'elle « se concentre uniquement sur une tâche humble et fastidieuse alliant précision et capacité de répétition²⁶⁸ », puisqu'il insiste sur le fait : ce n'est que lorsque un mouvement peut être fixé et répété qu'il peut être utilisé comme partition primaire pour la rédaction ultérieure du metteur en scène.

Lors de la procédure de sélection, Barba demande à l'actrice de se concentrer uniquement sur la répétition physique avec précision et d'oublier toute interprétation sentimentale. Presque comme par coïncidence, le principe de Barba pour sélectionner les partitions primaires est similaire à la procédure créative dans le théâtre Butoh : « pour être le corps qui a voulu se détacher du désir d'avoir un corps, il a d'abord fallu se détacher du rêve et de l'image de son propre corps²⁶⁹ ». Cela pourrait être confirmé par les notes de l'actrice sur *Judith*, où elle indique qu'elle ne savait pas à quoi elle ressemblait réellement sur scène jusqu'à ce qu'elle voie les vidéos — l'actrice ne s' imagine pas son apparence extérieure pendant la procédure créative (et même pas pendant la représentation). Au lieu de cela, elle accepte de se concentrer sur l'exécution des matériaux avec une précision humble, conformément aux directives de Barba.

Concernant le travail du metteur en scène, le critère de base pour la sélection de Barba pourrait se résumer en un mot : rupture. Premièrement, il recherche activement les informations dans les impulsions et les tensions des actions de l'actrice. Deuxièmement, il demande à l'actrice de « nier l'action tout en l'exécutant », par exemple, « la réaliser avec la tonicité correspondant à une autre action²⁷⁰ », comme tirer le tissu sur lequel repose la tête d'Holopherne de manière à promener un chien. De cette façon, Barba tente de tromper l'attente kinesthésique du spectateur. Troisièmement, il modifie les matériaux fournis par l'actrice et lui assigne de nouvelles tâches à accomplir, comme utiliser la paire de peignes en perles de multiples façons. Quatrièmement, une fois qu'il perçoit de nombreuses partitions primaires qui impliquent l'actrice, l'accessoire et la musique, pour n'en nommer que quelques-uns, il commence à programmer minutieusement ces éléments dans le cadre

²⁶⁸ Eugenio BARBA, et LLUÍS Masgrau. *Théâtre : solitude, métier, révolte*. Éd. L'Entretemps, 1999, p. 93.

²⁶⁹ Jean DEMONEGHINI, « Le corps impossible », in *Artaud Obliques*, directeur de publication Jean-Jacques PAUVERT, rédacteur en chef Roger BORDERIE, éd. Borderie, Paris, 1986 [1976], p. 52.

²⁷⁰ Traduit par l'auteur du texte en anglais dans Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*. Op. cit., p. 92.

du spectacle, selon une logique de « déploiement labyrinthique²⁷¹ » : la première scène est celle où « l'actrice raconte l'épisode biblique du meurtre d'Holopherne par Judith²⁷² », et le reste des cinquante-huit minutes devient « une orchestration de variations sur des faits déjà connus²⁷³ ». Les partitions segmentées, principalement dirigées par une *playlist* de treize fragments musicaux, sont donc orchestrées comme « une succession de perspectives, d'ambiances, de motifs et de souvenirs qui se nient mutuellement²⁷⁴ ».

Maintenant que la forme est établie et que la partition scénique est fixée, le spectacle peut se dérouler dans une forme fixe de finesse et de rigueur, tout comme elle a été fabriquée par le metteur en scène dans la salle de répétition, de manière analogue à la musique enregistrée orchestrée dans sa partition qui sera jouée encore et encore avec une précision extrême. L'actrice deviendra alors l'« athlète du cœur²⁷⁵ » qui est « un élément de première importance, puisque c'est de l'efficacité de son jeu que dépend la réussite du spectacle », et pourtant, « une sorte d'élément passif et neutre » car elle doit collaborer avec d'autres instruments du théâtre afin de présenter la partition complète du compositeur de théâtre.

Au fil des décennies, en présentant la même partition, l'actrice — ce qui peut paraître étonnant — joue « chaque fois comme si c'était la première fois²⁷⁶ » plutôt que de rester coincée dans un automatisme mécanique. Ceci pourrait être le résultat logique de l'entraînement à long terme de Barba avec les acteurs dans laquelle il souligne le même principe que nous avons discuté à l'étape 2 — la foi dans la répétition. La répétition exige patience et confiance dans son propre travail, ou plus précisément, dans l'artisanat — un héritage spirituel que Barba porte avec lui depuis 1954, lorsqu'il a commencé son apprentissage dans l'atelier d'Eigil Winnje où il a appris à souder²⁷⁷.

Toutefois, les partitions ne contribuent qu'à une partie du charme de *Judith*, tandis que l'autre dépendrait des sous-partitions. Dès que Roberta maîtrise les partitions, elle aura la possibilité de construire ses propres sous-partitions, qui sont les véritables actions et réactions se déroulant dans

²⁷¹ *Ibid.*, p. 107.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son Double*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, t. IV. p. 117.

²⁷⁶ Roberta CARRERI, *On Training and Performances : traces of an Odin Teatret Actress (Sur l'entraînement et les représentations : traces d'une actrice de l'Odin Teatret)*, édité par Frank CAMILLERI, éd. Routledge, 25 juin 2014, p. 108.

²⁷⁷ Eugenio BARBA, *Op. cit.*, p. 180.

son cœur à ce moment précis où elle exécute la chorégraphie. Autrement dit, les partitions sont la chorégraphie de Barba qui se limite uniquement au niveau physique des éléments théâtraux. Les véritables nuances que l'actrice peint dans ce contour physique ne sont ni considérées ni orchestrées par Barba, mais par l'actrice elle-même, et cela rendra les partitions à la fois spécifiques et sincères sur scène.

IV. 3. L'Objectif d'orchestration : esthétique, métaphysique et politique

À travers *Judith*, nous voyons que la partition scénique est le « support » qui permet au spectacle d'être re-présenté au fil des années avec une extrême finesse, conservant toutes ses impulsions et détails. L'une des raisons fondamentales pour lesquelles Barba crée de cette manière pourrait être pragmatique : il souhaiterait ajouter un nouveau opus au répertoire de l'Odin Teatret, disponible pour des tournées et des représentations dans les prochaines décennies. Néanmoins, le processus d'établissement d'une partition scénique met en lumière d'autres objectifs de ce metteur en scène dont l'esthétique théâtrale et les visions de la vie sont étroitement liées.

Pour commencer, nous pourrions revenir à l'action d'orchestrer et au plaisir qui accompagne le processus de sélection, de variation (parfois de déformation), de suppression et de fixation des matériaux dans un ordre final. Certes, l'action d'orchestrer elle-même réduirait l'entropie psychique²⁷⁸ en triant les matériaux foisonnants en un ordre, ou pour le dire simplement, en une trajectoire qui montre une issue pour un esprit créatif et sensible. Comme défini par Mihaly Csikszentmihalyi en 1975, le concept d'« entropie » est emprunté à la physique pour être intégré dans l'étude psychologique. Selon ses recherches, lorsqu'une personne est sur le point de résoudre un problème qui est à sa portée, et que l'objectif est clair et précis, elle se concentre pleinement sur le défi et agit sans hésitation. Ensuite, si l'action reçoit un retour clair, elle conserve sa confiance en sa capacité à contrôler la situation et fait le pas suivant. C'est alors qu'elle entre dans le *flux* — « un état d'activation optimale dans lequel le sujet est complètement immergé dans l'activité au point que rien d'autre ne semble avoir d'importance²⁷⁹ ».

²⁷⁸ L'entropie physique est une mesure du désordre ou du chaos dans un système thermodynamique. Elle décrit la tendance naturelle des systèmes isolés à évoluer vers un état de désorganisation maximale, où l'énergie devient de moins en moins disponible pour effectuer du travail. Plus un système est désordonné, plus son entropie est élevée, ce qui reflète un équilibre énergétique et une perte de structure. Csikszentmihalyi emprunte cette idée pour expliquer que, dans l'état de flow, en se concentrant intentionnellement sur une activité, une personne peut créer de l'ordre dans sa conscience et résister à l'entropie mentale. Voir Mihaly CSIKSZENTMIHALYI, *Flow. The Psychology of Optimal Experience (Flux. La psychologie de l'expérience optimale)*. New York, Harper Perennial Modern Classics, 2008.

²⁷⁹ Traduit par l'auteure d'anglais en français. Voir Mihaly CSIKSZENTMIHALYI, *Beyond boredom and anxiety (Au-delà de l'ennui et de l'anxiété)*, San Francisco, éd. Jossey-Bass, 1975, p. 4.

Si nous appliquons cette théorie au processus créatif de *Judith*, nous pourrions le décrire de la manière suivante : (1) le metteur en scène fixe son objectif²⁸⁰; (2) il se concentre sur le traitement des fragments physiques présentés par Roberta (pour comprendre les impulsions et les tensions) ; (3) il effectue une sélection primaire et rapide²⁸¹ ; (4) il demande à l'actrice de répéter les fragments sélectionnés et de les expérimenter avec d'autres éléments du théâtre qu'il choisit, et il recevra des retours immédiats sur l'efficacité du montage ; (5) il continue de tailler, étirer, doubler, inverser, décaler ou remplacer ces fragments, cherchant le meilleur itinéraire pour lier les fragments comme une issue du chaos — comme on le vit souvent pendant la méditation — la réduction de l'entropie psychique apportera au metteur en scène « une expérience agréable et enrichissante²⁸² ». Ainsi, l'objectif de la mise en scène avec des partitions peut-il naturellement être que, l'orchestration apporte à Barba un plaisir apaisant. En fait, la logique de recherche d'une issue (*way-out*) claire du chaos charme profondément l'ensemble de l'Odin Teatret, ce qui sera davantage élaboré lorsque notre élaboration.

Barba souligne directement dans son livre sur la mise en scène qu'il « s'efforçait de synthétiser des informations contradictoires dans une forme sensorielle convaincante²⁸³ » qui orchestre « des actions physiques et vocales, des manières d'utiliser des objets, des costumes, des mots, des significations, des motifs iconographiques, des sons, des mélodies, des lumières ». Cette forme, ou ce système, est constitué d'une chaîne de scènes dans lesquelles les actions simultanées se nient presque toujours les unes les autres : le peigne tape lentement sur la langue *versus* un visage déformé par le goût du citron le plus acide ou, un papillon léger soulève l'ourlet de sa robe *versus* le vieil homme lutte dans une tempête. Ces montages créeront une série de « nœuds²⁸⁴ » sur la ligne de la partition scénique conçus pour « entraver le mécanisme de prévision ». En conséquence, les « nœuds » nous forcent à rompre avec les pensées bien établies que nous acquérons (ou qui nous sont inculquées) par la société.

²⁸⁰ C'est-à-dire de créer un spectacle basé sur les riches matériaux physiques fournis par l'actrice ainsi que sur ses fragments musicaux sélectionnés et le texte sur Judith tiré de la Bible.

²⁸¹ Il choisit ceux qui sont prêts pour son édition ultérieure, et propose des variations sur les fragments physiques potentiels, et supprime également ceux qui ne correspondent pas à sa vision du spectacle.

²⁸² Pascale DEMONTROND et Patrick GAUDREAU. « Le concept de “flow” ou “état psychologique optimal” : état de la question appliquée au sport », in *Staps (Revue internationale des sciences du sport et de l'éducation physique)*, vol. 79, no. 1, 2008, p. 5.

²⁸³ Eugenio BARBA, *op. cit.*, p. 99.

²⁸⁴ Barba utilise le terme « nœud » pour désigner « un enchevêtrement d'informations contradictoires qui, au lieu de créer de la confusion, aboutit à une efficacité paradoxale ». Traduit par l'auteure du texte en anglais. *Ibidem*.

La partition garantirait donc que ces nœuds se trouvent aux endroits précisément calculés. De plus, l'espace entre chaque paire de nœuds fonctionne littéralement comme un *mètre* qui manipule le tempo auquel notre attention est capturée de manière répétée par *Judith*. Cependant, chaque fois que nous observons les actions se déroulant sur scène, nous remarquerons que notre attente kinesthésique échoue à nouveau. À cet égard, une grande partition scénique sera pleine de ruptures invisibles où, la représentation « se déplie[ra] continuellement et structure simultanément les innombrables facettes complémentaires de la réalité interne et matérielle²⁸⁵ ».

Sans doute, au-delà d'une esthétique agressive qui pourrait couper le souffle avec son orchestration comprenant les cris, et les ruptures, il existerait une ambition de faire émerger de nombreuses réalités, celles qui vont au-delà de la vie quotidienne que nous menons, et probablement au-delà de l'histoire biblique de Judith. En choisissant d'orchestrer les éléments théâtraux sous la forme d'une partition, Barba tente de « jouer (déjouer) la réalité en la déformant, en la grossissant, en la densifiant, en la synthétisant, en l'embellissant ou en l'enlaidissant²⁸⁶ », et là, il deviendrait le « premier témoin involontaire d'une réalité plus cohérente et plus profonde que la situation historique ou imaginaire que sa fiction théâtrale tentait d'évoquer²⁸⁷ ». De ce fait, orchestrer une partition serait simultanément une action de détruire et de créer. Les segments tissés avec rigueur ne cesseraient pas à détruire notre capacité de prédiction, tandis que d'autre part, Barba orchestre une partition de cinquante-huit minutes intitulée « Judith » dans le but de remodeler ou de révéler une nouvelle réalité ainsi qu'un nouveau temps. Paradoxalement, le médium de la « partition » pourrait construire un nouveau temps à chaque fois qu'elle est représentée sur scène, et en même temps, elle conserverait le temps qui existe depuis le début de sa création (le travail réalisé en 1987). En d'autres termes, la partition deviendrait une documentation fidèle de multiples existences — l'existence de l'accumulation des sources et des expérimentations chez l'actrice, l'existence de la variation du metteur en scène, ainsi que l'existence de la création, *Judith*, depuis 1987 — à la fois nostalgique et à l'épreuve du futur. Il semble que le « temps » ait été un concept central dans l'orchestration de Barba, alors qu'il emploie le médium de la partition pour transformer le temps d'une « dimension abstraite » en « une matière dotée de sens, de directions, d'impulsions et de rythmes » qui « peut être modelée en actions et ressentie comme des unités rythmiques par le spectateur²⁸⁸ » — le metteur en scène vise à créer artificiellement le temps comme une expérience métaphysique.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 99.

²⁸⁶ Muriel PLANA, *op. cit.*, p. 32.

²⁸⁷ Eugenio BARBA, *ibidem*.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 195.

Par ailleurs, nous ne devrions pas ignorer le refus de Barba face au temps biologique monotone, ainsi que à la réalité unique dans laquelle nous semblons tous nés pour vivre. Cela politise déjà sa composition. Pourtant, une fois la partition méticuleuse établie, elle fonctionnerait comme un système autonome pour défendre le théâtre contre l'érosion du temps biologique, continuant à produire diverses significations, de sorte qu'elle devienne une forme auto-suffisante pouvant se détacher du « contrôle compositionnel²⁸⁹ » du metteur en scène. Si nous réexaminons le processus de composition d'une partition jusqu'à sa présentation finale sur scène, nous pourrions conclure que les germes de précision et de patience se transforment en liberté. Cette liberté pourrait signifier la libération de l'esprit de la chair, ou la possibilité de construire sa propre réalité, ou une échappatoire aux diverses « iques », « ismes » et « ologies » ou encore, la différence issue de la répétition.

Commençons par la répétition. Durant la phase d'entraînement, l'actrice répète les exercices afin de former des fragments physiques concrets qu'elle présentera plus tard au metteur en scène. Puis, durant la phase des répétitions, Roberta répète plusieurs fois les matériaux pour que Barba puisse sélectionner, tandis que ce dernier répète l'observation des segments afin de prendre des décisions finales sur l'orchestration. Une fois que la partition peut être répétée avec précision, le spectacle sera représenté à travers les décennies. La répétition devient donc le maître mot dans la création à l'Odin Teatret. La répétition est, principalement motivée par la patience — la foi que l'on a lorsqu'on soigne sa « fleur » ; ainsi que la foi — la patience que l'on investit pour améliorer son art. La partition est construite sur cette formule de foi, patience et répétition. Le processus de construction d'une partition serait donc un voyage fidèle durant lequel l'actrice et le metteur en scène cherchent, tissent et finalement maîtrisent les matériaux, c'est-à-dire un processus patient d'auto-filtrage, de dialogue intérieur, et d'auto-sculpture — un acte de pénétration de soi comme le suggère Grotowski²⁹⁰. De ce point de vue, créer un spectacle de partitions segmentées et minutieuses pourrait se qualifier en tant qu'un style de travail volontairement choisi par Barba pour son théâtre : chaque membre trouverait refuge dans la stabilité d'une partition au sein du monde chaotique, et le travail quotidien pourrait être une méditation qui aiderait à déposer l'essence de l'esprit de la réalité matérielle. Autrement dit, la partition serait une « église », tandis que le metteur en scène serait comme « le chef de compagnonnage » ; à l'intérieur de cette architecture solide, l'actrice serait donc

²⁸⁹ Sergueï, EISENSTEIN, *op. cit.*, p. 262.

²⁹⁰ Jerzy GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre (Vers un théâtre pauvre)*, rédigé par Eugenio Barba, New York, éd. Routledge, 2002, p. 35.

l'« artisan qui sculptait au Moyen Âge les cent une statues qui ornaient les coins les plus cachés d'une église²⁹¹ » avec une grande liberté.

Néanmoins, nous devrions reconnaître que l'actrice est simultanément placée dans la position du sculpteur et de la statue — son esprit est l'assistant de Rodin et son corps est le marbre. Au début du processus créatif, elle est responsable de la préparation des blocs de marbre qui seront sculptés de près plus tard. Barba, ou Rodin dans ce contexte, sélectionnera le marbre et commencera à sculpter. Cependant, le marbre pourrait être trop solide pour être notre meilleure métaphore. La partition semble posséder une perspective plus aérienne, comme le *Pavillon d'or* de Yushio Mishima, qui permet à l'air de circuler librement à travers les piliers de bois. Le symbole de la beauté est composé d'une séquence de piliers chez Mishima, tout comme la partition de Barba est constituée d'une séquence de notes scéniques — les objets, l'éclairage, les costumes, les actions vocales et corporelles qui sont rigoureusement orchestrées. L'actrice, à cet égard, peut « jouer comme si [elle jouait] un concerto pour piano²⁹² » — elle devient à la fois sculpteur et statue, ainsi qu'instrumentiste et instrument, étant présents simultanément sur scène. Lorsque Roberta maîtrise la partition matérialisée par cœur, lorsque la représentation commence, elle n'aura plus besoin de penser à l'exécution — la partition est devenue une chorégraphie conservée dans ses muscles et ses os. C'est pourquoi dans un système de partitions, l'interprète peut libérer son esprit de la réalité matérielle ou de sa chair, ne se souciant plus de la manière dont elle doit placer ses bras, ses orteils ou la focalisation de ses yeux dans le temps et l'espace du théâtre, mais, se concentrant uniquement sur l'incarnation de son intention spontanée dans chaque mouvement. En conséquence, jouer, pour l'actrice, devient littéralement *une méditation en mouvement*. C'est pourquoi nous pouvons dire que la partition aide en effet à libérer l'actrice de l'existence physique et lui permet de remplir les notes théâtrales avec ses nouvelles « sensations » à chaque fois qu'elle les interprète au cours des trente-sept années — le théâtre devient du jazz, un jazz de liberté.

²⁹¹ Jean VILAR. *Le Théâtre, service public et autres textes*, éd. Armand Delcampe, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1975, p. 320., cité par Bernard DORT, *la représentation émancipée*, éd. Actes Sud-Papiers, Paris, juillet 1988, p.132.

²⁹² Pierre LONGUENESSE, « Corps musical, de l'acteur à la marionnette : Beckett, Philip Glass et les Mabou Mines », in « *Corps musical* » dans *le théâtre des 20e et 21e siècles Formes et enjeux*, études réunies par Pierre LONGUENESSE, Arras, Artois Presses Université, 2020. Le texte complet est : « J'étais un musicien, ne serait-ce que parce que je travaillais et modulais ma voix... j'allais jouer comme si je jouais un concerto pour piano. Je n'allais pas, en aucune façon, porter mon attention sur le sens intellectuel ou académique des phrases. Je décidai de les jouer toutes comme s'il s'agissait de notes de musique. p. 139. Longuenesse le traduit du texte original en anglais : « an understanding came to me that I was a musician, if only because I used and modulated my voice. I therefore decided, privately, that I was going to perform that piece as if I were playing a piano concerto. I was not going to, in any way, pay attention to the intellectual, academic literary meaning of the phrases. I decided to perform it as if it were all notes ». Voir Laurie Lassiter, « David Warrilow : creating symbol and cypher », in Philip B Zarrilli (ed.), *Acting (re)considered*, London/New York, Routledge, 2002, p. 316.

La nature du théâtre devenant du jazz serait vraie non seulement pour l'actrice, mais aussi pour les spectateurs. En « coupant, combinant et intégrant les matériaux de l'acteur[l'actrice]²⁹³ », Barba choisit de restreindre son autorité sur la « mise en forme » plutôt que de contrôler ce que nous voyons dans la forme. Autrement dit, le metteur en scène choisit de toucher uniquement la forme matérialisée au lieu de travailler sur l'imagination. Toute son orchestration deviendrait donc des notes scéniques composées, à l'instar des notes musicales, qui construisent une forme ouverte à travers laquelle nous pouvons filtrer volontairement des informations suggérées par le compositeur de la partition (le metteur en scène) ainsi que l'interprète (l'actrice). Dans ce contexte, Barba ne cherche pas à orchestrer l'imagination de quelqu'un. Il n'a pas l'intention de tailler la scène spirituelle de l'actrice. Dans les propres mots de Barba, la mise en scène théâtrale pour lui consiste à « arranger les conditions pour que le spectacle ouvre une pluralité d'histoires possibles²⁹⁴ » — il compose la partition pour renforcer la polyphonie du théâtre et stimuler chaque participant à composer une version individuelle de *Judith*. Si nous analysons de près l'orchestration de la partition, nous pouvons voir que Barba compose divers genres d'informations visuelles et sonores le long du temps biologique, incluant les mouvements corporels, les détails des focalisations des yeux de Roberta, les chuchotements, la récitation, les clics de langue, et la musique récurrente de Glass, pour n'en nommer que quelques-uns, dans un réseau de crochets, d'implications et d'informations. De ce fait, le metteur en scène se consacre à organiser les montages dans un programme précis qui rendra le spectacle une « machine cybernétique²⁹⁵ » qui « envoie des messages multiples, simultanés, et de rythmes différents », et ainsi, « une véritable polyphonie informationnelle » émerge de la partition.

Certes, on pourrait soutenir que le rôle de Barba est intrinsèquement celui de « l'unique compositeur et orchestrateur des “langages physiques et concrets” de la scène²⁹⁶ » puisqu'il est celui qui décide de la version finale de la partition. Or, cet argument ne peut nier le fait que la partition, notamment celle de *Judith*, renforce le caractère polyphonique du théâtre, étant donné que le metteur en scène, ainsi que l'actrice, concentrent leurs efforts sur la construction de la forme physique plutôt que de prêcher leurs interprétations des éléments aux spectateurs. À l'inverse, les participants au théâtre, de l'actrice au spectateur, sont tous invités à construire leur propre langage psycho-analytique de sons, de gestes, d'objets « de la manière dont un grand poète crée son propre langage

²⁹³ Eugenio BARBA, *op. cit.*, p. 116.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 90.

²⁹⁵ Roland BARTHES, « Littérature et signification », in *Essais critiques*, Seuil/Points, 1981 (1963), p. 258.

²⁹⁶ Julie SERMON, *op. cit.*, p. 33.

de mots²⁹⁷ ». Ce pourrait être le moment pour nous de réfléchir au point de vue de Bakhtine selon lequel « le théâtre, par nature, est étranger à la polyphonie authentique²⁹⁸ ». Le contexte de ce jugement est que, selon le type de théâtre auquel il avait assisté, « les personnages se rejoignent en dialoguant, dans la vision unique de l’auteur, du metteur en scène, du spectateur, sur un fond net et homogène²⁹⁹ ». Cela signifie que les conversations entre les personnages peuvent sembler offrir une condition polyphonique, libérale ou ouverte, qui redonnerait du pouvoir à chaque partie, mais en réalité, l’idée principale de la conversation est déjà déterminée par l’auteur, et donc, ce type de théâtre était intrinsèquement didactique, et non dialectique.

Mais *Judith*, avant tout, est un soliloque. Il n’y a pas de conversations dans la partition qui pourraient essayer de nous éblouir avec des illusions démocratiques. Au contraire, c’est un soliloque conservé sous forme de partition dans laquelle un élément est rigoureusement monté avec au moins un autre, et chaque montage est conçu pour stimuler un kaléidoscope d’interprétations dans l’esprit d’un témoin. De ce point de vue, mettre en scène de manière à orchestrer une partition favorise en réalité une pratique méta-politique où chacun participe à (re)construire sa propre réalité. Surtout, ce n’est plus un *seul sujet* qui nous engage dans la discussion, mais une *condition* dans laquelle nous sommes tous poussés à exercer notre capacité à former notre propre narration. Ainsi, tandis que les éléments du théâtre se dialoguent entre eux, nous sommes également activement engagés dans le dialogue avec l’actrice, le metteur en scène, ainsi qu’avec nous-mêmes, pour composer notre propre réalité privée. Inconsciemment, nous avons peut-être déjà pris l’action de résister à la macro-narration imposée et commencé à abolir l’unicité de l’esprit du temps.

Conclusion sur la deuxième partie

Jusqu’à présent, nous avons analysé *Judith* sous deux angles : le particulier et le global, illustrant l’utilisation détaillée par le metteur en scène de l’éclairage, des costumes, du visage de l’actrice, de ses gestes vocaux et physiques, ainsi que des fragments musicaux. Nous allons maintenant catégoriser l’analyse précédente sur l’interrogation de Barba concernant l’esthétique, la métaphysique et la politisation en trois termes : les forces du théâtre qui font bouillir la sensation, la libération et la reconstruction, et l’utopie de la vie proposée par lui.

²⁹⁷ Jerzy GROTOWSKI, *op. cit.*, p. 35.

²⁹⁸ Mikhaïl BAKHTINE. « Slavica », in *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, traduit par Guy VERRET, L’Âge d’homme, Lausanne, 1970, p. 45.

²⁹⁹ *Idem*. « Pierres vives », in *La Poétique de Dostoïevski*, traduit par Isabelle KOLITCHEFF, Seuil, 1970, p. 47.

Concernant l'esthétique, le metteur en scène montre une grande inclination à amener les participants du théâtre dans un état de combustion (*brûler*, comme le titre de son livre sur la dramaturgie) où nos sensations sont constamment sollicitées pour bouillir. Nous voyons l'image récurrente d'un *trou* : la zone lumineuse ronde éclairée par le projecteur sur le rideau de soie à l'arrière, jusqu'à la fin de la représentation qui, rend la figure à la fois révélée et contrainte. Pendant ce temps, la bouche grande ouverte de la figure qui émet de manière répétitive des cris étouffés, agit comme une source de force qui tente de briser le contour, aspirant à une échappée vers un ailleurs. À travers la quête constante d'une sortie, Barba impose les fragments musicaux pour intervenir comme un chronomètre cruel qui, force la scène à se briser et à varier. Notre attention est sauvagement capturée par l'inattendu, et nos sensations sont constamment agitées par les variations rythmiques visuelles et sonores. Par conséquent, *Judith* pourrait être la création qui atteste vivement de l'objectif esthétique de Barba— de « mettre les choses en mouvement, guider, former et apaiser³⁰⁰ ».

De plus, tout en sollicitant et en stimulant nos sensations au maximum possible, Barba soulève des interrogations sur *le* temps et *la* réalité qui ont longtemps été établis pour notre vie par d'autres. Dans la première section de notre analyse sur le cri, nous avons émis l'hypothèse que la déformation récurrente du visage de l'actrice fonctionne comme un trou noir qui provoque la lévitation du temps scénique, nous amenant à nous concentrer dans la suspension, en attendant le prochain spasme. La lévitation, ou le détachement entre le temps biologique et le temps du théâtre incite le spectateur à définir son propre statut historique — sa propre version du temps. Le metteur en scène, par exemple, propose la sienne. Il construit le spectacle le long d'une playlist de treize fragments musicaux, de nombreuses récitations et chuchotements, ainsi que de silences — la mesure de la vie n'est plus régulée par les secondes, mais par la distance d'un son à l'autre.

Par ailleurs, dans notre discussion sur l'orchestration d'une partition théâtrale, nous avons élaboré que Barba vise à fournir un terrain solide sur lequel chaque participant est invité à danser — pour se libérer de l'existence physique, de la sensation kinesthésique, de la logique acquise basée sur la cause et l'effet, ainsi que de l'interprétation du metteur en scène ou de quiconque des notes théâtrales (comme les notes musicales dans une partition). Il voit le théâtre comme un champ de force, probablement comme la musique pour Gérard Grisey, dans lequel les forces d'une partition vibrent notre sensation et construisent le(s) sens. Dans ce champ du théâtre, « le temps ne passe pas en direction unique³⁰¹ » mais « vient s'entasser autour de vous, instant par instant, de tous les

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 40.

³⁰¹ Samuel BECKETT. *L'Innommable*. Paris, Les éditions de minuit, 1953, p. 210.

côtés³⁰² ». En un mot, à partir du modèle de mise en scène de Barba, nous assistons à une forte ambition d’aborder la dimension métaphysique : il incite chaque participant à composer sa propre réalité avec son instinct, sa sensation et son expérience au moment où ils perçoivent la partition de *Judith*, pendant les cinquante-huit minutes durant lesquelles la trajectoire du temps est imprévisible — le théâtre se transforme en *Big Bang* où le(s) temps infini(s), les réalités et les univers sont créés d’un seul coup.

Pour finir, il faudrait souligner à nouveau le rôle déterminant que joue la musique dans l’orchestration de *Judith*. La *playlist* de treize fragments musicaux, tel un programme sonore impitoyable, domine la scène comme un métronome, déclenchant un événement théâtral après l’autre. La logique fondée sur la cause et l’effet s’effondre, seul les collisions physiques — la musique se produit et perdure. En fait, non seulement les treize fragments musicaux, mais aussi les chuchotements, la récitation, les respirations, les mouvements, les cris silencieux... sont tous orchestrés dans une partition — dans une playlist théâtrale. Immérgé dedans, un spectateur cédera son analyse rationnelle à la logique de sensation, tout comme Roberta préfère parfois focaliser sur la surface de ses pupilles ou même derrière. Le metteur en scène crée ainsi une partition scénique qui est à la fois un système fermé pouvant être autonome (re)joué en boucle pendant des décennies, ainsi qu’une forme ouverte à laquelle nous sommes tous invités à apporter nos propres interprétations.

Face à la scène sur laquelle une tête reste présente et une femme éprouve de manière répétée l’agonie et l’extase, nous sommes toujours provoqués à contempler la mort et l’infini. En mettant en scène comme une révolte contre l’attente, Barba tente de nous convaincre d’accepter les limites de « l’approche rationnelle des choses au profit de la foi, de l’intuition, de la quête spirituelle ou charnelle de la vérité³⁰³ », et de chercher les significations qui seront plus « essentialistes, anhistoriques, sacrées, mystiques³⁰⁴ » à travers la sensation brûlante. Le théâtre devient donc un espace du théâtre de la cruauté « en tout sens et dans un monde circulaire et clos » où « il n’y a pas de place pour une vraie mort³⁰⁵ ». Cela peut être le but intrinsèque de l’emploi par Barba du cri visuel, de l’image acoustique, de la structure sonore, ainsi que de la partition qui est physiquement fermée mais spirituellement ouverte — pour nous réveiller avec la force de la sensation, pour nous

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ Muriel PLANA, *Théâtre et Politique. Modèles et concepts*. Paris, Orizons, 2014, p. 27.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Jean DEMONEGHINI, « Le corps impossible », in *Artaud Obliques*, directeur de publication Jean-Jacques PAUVERT, rédacteur en chef Roger BORDERIE, éd. Borderie, Paris, 1986 [1976], p. 52. Voir aussi *Lettres sur la cruauté* in *Le Théâtre et son double*.

inciter à nous libérer de la vision unique du temps, pour nous provoquer à redéfinir le statut historique de l'individu, pour chercher la signification métaphysique de notre être.

Troisième partie :

La Mise en forme d'une recherche politique,

de *Grandes villes sous la lune* à *Itsi bitsi*

Introduction

Précédemment, nous nous sommes concentrés sur la possibilité pour le metteur en scène d'intégrer son enquête sur la métaphysique, ou la méta-politique, dans une partition théâtrale. Cependant, *Judith* n'est pas la seule création à avoir survécu des décennies et à rester encore vivante dans le répertoire de l'Odin Teatret, ce qui suggère l'existence d'une vaste gamme de spectacles que Barba a construits sous la forme rigoureuse d'une partition théâtrale. De plus, nous ne pouvons ignorer l'urgence et la responsabilité qu'un metteur en scène « extrêmement préoccupé par la situation politique³⁰⁶ » porterait à travers ses pratiques théâtrales. Les deux créations que nous choisissons d'analyser dans cette partie sont donc précisément deux œuvres emblématiques qui révèlent profondément la sensibilité politique de Barba : *Grandes villes sous la lune* (2003, 2010) et *Itsi Bitsi* (1991).

Contrairement au soliloque de *Judith*, la première création est interprétée par l'ensemble des acteurs et musiciens de l'Odin Teatret, tandis que la seconde consiste en une actrice et deux musiciens sur scène pendant toute la durée du spectacle. En outre, à l'inverse de *Judith*, où la source acoustique est invisible sur scène, ces deux créations intègrent des musiciens présents sur scène qui, illustrent l'identité fluide entre musicien et acteur chez Barba. De ce fait, notre analyse de l'orchestration des partitions théâtrales par Barba s'appuiera sur plusieurs concepts issus du domaine de la composition musicale.

Nous commencerons par *Grandes villes sous la lune*, qui aborde les questions politiques liées aux guerres et aux exils. Après cela, nous passerons à *Itsi Bitsi*, qui est considéré comme un hommage à l'époque des années 1960. En nous toujours concentrant sur la forme, nous analyserons d'abord sa mise *dans* la forme théâtrale les sujets politiques de manière explicite. Ensuite, nous développerons sur sa mise *en* forme en tant que moyen de réaliser une utopie théâtrale incarnant ses idéaux politiques.

³⁰⁶ Eugenio BARBA. « Poland and Norwegian (Pologne et Norvégien) », traduit par Judy Barba et Francis Pardeilhan, in *The Blind Horse. Dialogues with Eugenio Barba and Other Writings (Le Cheval Aveugle. Dialogues avec Eugenio Barba et Autres Écrits)*, éd. Adriana LA SELVA, Enschede, 1998 [2018], p. 24.

I. Grandes villes sous la lune, une partition polyphonique pour les souvenirs du monde

Grandes villes sous la lune est une œuvre théâtrale créée par Eugenio Barba en 2003. À la suite du décès de l'acteur Torgeir Wethal, Barba a restructuré la pièce en 2010, et c'est cette version que j'ai vue en direct en 2018 à Holstebro. Comme pour *Judith*, cette création est sous forme de partition. Ainsi, notre analyse se basera principalement sur la version enregistrée de la représentation, avec mes souvenirs de 2018 en tant qu'éléments supplémentaires.

La durée de cette création, selon la version enregistrée, est de cinquante-sept minutes et cinquante-neuf secondes. Contrairement à *Judith*, des questions politiques sont clairement entrelacées dans la partition, évoquant notamment le largage de la bombe atomique sur Hiroshima en 1945, la création de *Mère Courage et ses enfants* en 1939 pendant l'exil de Brecht, le bannissement du poète Li Po³⁰⁷, ainsi que des extraits de lettres d'un soldat canadien de maintien de la paix adressées à sa mère, pour n'en citer que quelques exemples. Outre les éléments textuels, Barba orchestre également les sons (instrumentaux et vocaux), les accessoires, les costumes, l'éclairage et les actions physiques dans la partition. Par ailleurs, cette création met en scène l'ensemble complet de l'Odin Teatret, où chaque membre joue simultanément les rôles de musicien et d'acteur au sens conventionnel du terme. Donald Kitt, l'acteur qui reprend le rôle du soldat de maintien de la paix à la place de Torgeir, reste en position de repos au centre de la scène pendant toute la durée de la pièce, tandis que le reste de l'ensemble est assis en rangs courbés à gauche et à droite de Donald, faisant face aux spectateurs. L'espace d'action des acteurs est limité sur la plateau.

Le choix d'analyser cette création découle de sa représentation vivante de l'enquête de Barba sur la politique, à la fois de manière explicite et implicite. Nous l'analyserons donc sous deux angles : d'abord en déconstruisant les thèmes politiques explicitement manifestés à travers les éléments collaboratifs, puis en approfondissant la réflexion politique nuancée et profonde de Barba telle qu'elle se reflète dans son orchestration complète des « instruments » théâtraux. Afin de mieux illustrer la fréquence à laquelle le metteur en scène aborde une question politique, ainsi que la corrélation entre les instruments, j'ai organisé son utilisation des éléments acoustiques (vocaux et instrumentaux), textuels en tant que paroles, et visuels dont les actions physiques des acteurs, les costumes, les accessoires et de l'éclairage dans un tableau de partition (t.3.1, t.3.2), comme indiqué en annexe à titre de référence.

³⁰⁷ Li Po, ou Li Bai, était un poète chinois né dans la dynastie Tang (701 ap. J.-C.) en Province de Sichuan. Connue pour son style romantique et imaginaire, il a écrit des poèmes qui capturent la beauté de la nature, la joie du vin et l'intensité des émotions telles que la nostalgie et la tristesse.

I. 1. Les Sujets politiques mises dans la forme d'une partition

Pour commencer, les blocs colorés dans le tableau se réfèrent à de nombreux éléments explicitement engagés sur le plan politique. Nous procéderons à une analyse de la manière dont chaque élément reflète l'interrogation du metteur en scène.

Concernant les costumes, qui peuvent symboliser l'autorité imprimée sur un individu, Donald, entrant sur scène d'une manière vive à 4'50'', est vêtu de l'uniforme d'un soldat canadien de maintien de la paix. L'autre exemple est Iben Nagel Rasmussen, qui enfle l'uniforme de Katrin³⁰⁸ sur scène à 12'30''. En ce qui concerne les accessoires ayant une forte implication politique, à 15'37'', Iben, incarnant Katrin, sort une carte du monde montrant les continents et les nations. Elle fait un geste vers l'Europe, puis la carte est déchirée en deux par l'acteur Jan Ferslev. À 52'02'', Roberta Carreri utilise un balai pour balayer les cendres en formant une croix gammée nazie et place une rose rouge fraîche au sommet de celle-ci.

Par ailleurs, les actions physiques des acteurs peuvent éclairer les thèmes liés à la guerre, tels que la destruction, les horreurs et les meurtres. Au début du spectacle, Iben lève un verre de vin comme pour porter un toast aux spectateurs, mais le laisse soudain tomber, et le verre se brise en éclats au centre de la scène. Outre le malaise émotionnel, l'image et le son visent également à évoquer les conséquences d'une guerre, avec du verre brisé qui rappelle probablement des bouteilles renversées des armoires à alcool dans le chaos des bombardements. À 19'50'', Katrin ouvre la bouche pour parler mais reste sans voix, et recourt donc à la langue des signes pour transmettre ses pensées. Cette représentation peut directement évoquer ceux qui cherchent à dénoncer l'injustice qu'ils subissent mais sont réduits au silence par un régime autoritaire et, qui utilisent tous les moyens possibles pour exprimer leur volonté. Un cas similaire récent pourrait être celui des manifestations du « Mouvement de la feuille blanche³⁰⁹ » qui ont eu lieu dans plusieurs villes de Chine depuis novembre 2022. Ensuite, à 23'18'', Katrin est allongée sur le sol, son corps convulsant en accord avec la musique. Juxtaposée à l'entrée soudaine d'un acteur jouant un intrus mimant des tirs de mitrailleuse, cette scène crée une représentation physique à la fois de l'opresseur et de la victime

³⁰⁸ la fille muette dans la pièce de théâtre, *Mère Courage et ses enfants* de B. Brecht, citée aussi dans la première partie.

³⁰⁹ Cette série de manifestations est également appelée la Révolution A4. Éclatant le 2 novembre 2022 dans la ville de Lanzhou et se propageant rapidement dans plus de vingt villes de Chine continentale, à Hong Kong ainsi qu'à l'étranger, de nombreux citoyens chinois de tout âge, sexe et groupe ethnique sont descendus dans les rues, se sont rassemblés sur les places et ont brandi une feuille de papier blanc, sans rien écrit dessus, en signe de protestation dans des conditions où il est interdit de parler, d'écrire ou de publier leur mécontentement envers le régime. Ces manifestations ont été perçues comme une réponse aux mesures visant à prévenir la propagation de la COVID-19 dans le pays, notamment la mise en œuvre des politiques zéro-COVID et les nombreux effets secondaires ressentis dans la vie quotidienne. Nous devrions rester concis sur cette question.

dans un massacre. À 46'48", Roberta, après avoir laissé la croix gammée nazie faite de cendres pendant trois secondes, détruit rapidement ce symbole en le balayant vers l'avant de la scène.

De plus, les éléments vocaux des acteurs incluent souvent des textes directement liés à la politique. Parmi eux, nous mettrons en lumière les répliques concernant la bombe atomique d'Hiroshima, l'histoire de Kattrin tirée de la pièce de Brecht, le poème écrit par l'intellectuel chinois exilé Li Po, ainsi que les mémoires du soldat canadien de maintien de la paix.

Concernant le fait historique du largage par les États-Unis d'une bombe atomique sur le Japon en 1945 pour freiner l'agression fasciste, Barba adopte une approche narrative détachée à 26'46" :

« C'était un beau matin d'été. Le soleil brillait dans un ciel sans nuages. De petites filles jouaient dans le jardin sous les arbres, imitant les adultes. Elles habillaient leurs poupées et lavaient les robes de leurs poupées. Les femmes coupaient du pain sur la table de la cuisine, et de nombreux enfants étaient encore au lit car il était tôt le matin. Le soleil brillait et les fleurs ouvraient leurs pétales. C'était un beau matin d'été en l'an mille neuf cent quarante-cinq dans la ville d'HIROSHIMA³¹⁰. »

Commençant par la vie des civils avant l'explosion, en insistant particulièrement sur les individus vulnérables, comme les jeunes filles, le récit se déplace vers le soleil éblouissant, fournissant le cadre et faisant allusion à la vue aveuglante de la détonation de la bombe atomique. À la fin, le récit se termine par une mention explicite de la date et du lieu. Néanmoins, il n'y a ni accusation enflammée ni provocation politique véhémement dans le ton. Au contraire, le discours est calme et les acteurs sourient. Le contraste entre leur jeu corporel et la brutalité du fait historique dans leurs paroles est saisissant. Après le récit, Kai Bredholt et Jan Ferslev commencent à chanter et à jouer des instruments de musique, tandis que Julia Varley se lève sans un mot et marche lentement dans l'auditorium, souriant et établissant un contact dans les yeux avec chaque spectateur. Le silence orchestré dans la dramaturgie sonore intensifie la réponse imaginative des spectateurs et contribue à créer une cacophonie de pensées dans leurs esprits stimulés. Si la narration puissante ressemblait à l'intense luminosité d'une explosion nucléaire, alors la pensée active et l'imagination dans les cerveaux des témoins à ce moment-là reflèteraient les réactions vigoureuses au sein d'une pile atomique derrière la lumière.

³¹⁰ Roberta parle en italien, Tague elle traduit en anglais. Les paroles en anglais sont : « it was a lovely summer morning. The sun was shining from a cloudless sky. Little girls were playing in the garden under the trees, imitating the grown-ups. They dressed up their dolls, and they washed their dolls' dresses. The women were cutting bread on the kitchen table, and there were many children still in bed because it was in the early morning. The sun was shining, and the flowers were opening their petals. It was a lovely summer morning in the year of nineteen hundreds and forty-five in the city of HIROSHIMA. » Le nom Hiroshima est écrit en majuscules par l'auteure, suggérant une emphase dans leur interprétation, étant donné que les acteurs prononcent ce mot à un rythme beaucoup plus lent que les autres mots.

Ensuite, l'histoire de Kattrin commence par la parole de Tage : « maintenant, nous laisserons parler une fille muette³¹¹ ». À 13'20'', Iben enfle l'uniforme de Kattrin et présente aux spectateurs :

« C'est Kattrin, la fille muette de Mère Courage. Pendant son exil au Danemark, Bertolt Brecht a écrit Mère Courage et a créé un rôle inhabituel, celui d'une fille muette. Il l'a destiné à sa femme, l'actrice Helene Weigel, qui n'est pas capable de jouer dans des langues étrangères. Ils ont attendu de nombreuses années en espérant donner vie au personnage de la muette Kattrin. Quand elle est revenue avec Bertolt en Allemagne après la guerre, elle a joué le rôle de Mère Courage avec succès parmi les ruines de Berlin³¹². »

À partir de ce récit, nous comprenons que le fait que le personnage de Kattrin soit rendu « muette » par Brecht dans *Mère Courage et ses enfants* était avant tout un choix pragmatique pour faciliter les représentations dans des pays étrangers. En second lieu, le silence de Kattrin servirait à accentuer la portée de ses actions retentissantes, comme frapper un tambour de cuivre sur le toit du village pour réveiller et avertir les villageois endormis. Sa détermination à accomplir des actes de sauvetage devient d'autant plus assourdissante du fait de son incapacité à parler. Au-delà de la pièce, on ne oublierait pas le désir de Brecht de voir en Kattrin une métaphore de, sa propre situation d'individu en exil fuyant un régime nationaliste autoritaire. Cet exil était lui-même enraciné dans son envie de faire résonner le tambour théâtral, un appel au réveil et à la sauvegarde du peuple. Comme le dit Iben : « j'étais Kattrin, la fille muette, dans *Brecht's Ashes*, un spectacle de l'Odin Teatret », l'orchestration de cet élément textuel entremêle les réflexions de Kattrin, Brecht et Barba sur la politique du XX^e siècle en une seule scène sur scène — les individus apparemment insignifiants essaient de trouver une manière unique de faire entendre leur voix dans le théâtre, qui, autrement, aurait pu être réduite au silence.

Après cela, l'histoire de l'intellectuel chinois exilé commence à 34'50''. Barba utilise un langage simple pour décrire le catalyseur de l'exil volontaire d'un intellectuel âgé, alors que Tage dit :

« quand il avait 70 ans, même le maître ressentit le besoin de prendre sa retraite. Comme dans son pays, la bonté s'affaiblissait et la méchanceté gagnait du terrain. Alors il mit ses chaussures³¹³ ».

Suite à cela, Iben joue le rôle d'une douanière. Roberta porte un masque de Nô représentant le poète et donne une définition du savoir : « comme la douce goutte d'eau, qui à force de tomber, finit par user la pierre la plus dure ». À 43'27'', les acteurs se rassemblent à gauche de la scène, perturbant

³¹¹ La parole de l'acteur, traduit par l'auteur de l'anglais au français : « now we will let a mute girl speak. »

³¹² Traduit par l'auteur des paroles en anglais : « this is Kattrin, the mute daughter of Mother Courage. During his exile in Denmark, Bertolt Brecht wrote Mother Courage and created an unusual role, a mute girl. He intended it for his wife the actress Helene Weigel who is not able to play in foreign languages. They waited for many years hoping giving life to the character of the mute Kattrin. When she returned with Bertolt to Germany after the war, she played the role of Mother Courage triumphally among the ruins of Berlin. »

³¹³ Traduit par l'auteur. La parole originale est : « when he was 70 years, even the master felt the need to retire. For in his country, goodness was weakening, and wickedness was gaining ground. So he put on his shoes ».

l'équilibre symétrique centré autour du soldat canadien. Ensemble, ils récitent le poème de Li Po, « 憶舊遊寄譙郡元參軍³¹⁴ », ou « Lettre d'exil » telle que renommée par Ezra Pound³¹⁵. À la fin, les acteurs commentent : « tous les pays sont en exil. Le monde est un pays. Les grandes villes sous la lune sont toutes les mêmes », ce qui souligne probablement la position politique de Barba, selon laquelle la vision des humains sur la réalité de la vie serait brouillée par la division des concepts éphémères comme les ethnies, les nationalités et les civilisations ; intrinsèquement, nous portions tous le même destin d'exil à travers cette vie ; d'où, l'importance de maintenir des valeurs de compassion et de soutien mutuel.

Le dernier élément vocal et textuel politisé est constitué des quatre monologues du soldat de maintien de la paix, intercalés tout au long du spectacle, chacun d'eux relatant ses récentes expériences de marche à sa mère. Le premier a lieu à 10'09", où il raconte son premier déploiement avec les forces de maintien de la paix en Bosnie. Il assiste à des soldats serbes traînant une femme et entend ses cris. Il souhaite intervenir, mais son supérieur l'en empêche, en déclarant : « nous étions en mission de maintien de la paix³¹⁶ ». Le second a lieu à 33'05" lorsqu'il décrit sa deuxième mission en Afghanistan. En traversant le bazar de Kaboul, il voit un soldat afghan battre brutalement une femme avec un bâton. Il veut utiliser son arme pour stopper la violence, mais encore une fois, son officier intervient avec la même raison : « nous étions en mission de maintien de la paix ». Le troisième monologue apparaît à 46'00". Il est maintenant un guerrier expérimenté en route vers l'Irak, revenant à son camp après avoir accompli une mission. Il découvre que leur avion a été coupé en deux par une explosion, ce qui annonce une attaque ennemie imminente, et il se prépare à la confrontation. Le dernier monologue est à 53'24". Après avoir visité de nombreux champs de bataille, le soldat affirme l'importance des actions globales de son pays. Voir le drapeau de sa nation hissé le remplit de fierté : « s'ils ont encore besoin de moi, j'irai ».

Après que le soldat a raconté son expérience de marche, il chante toujours un court message destiné à sa mère :

³¹⁴ « 憶舊遊寄譙郡元參軍 (Souvenirs de voyages passés, envoyé à Yuan Canjun du comté de Qiao) » a probablement été écrit lors de ses voyages sous la dynastie Tang, entre 742 et 744, bien que la date exacte ne soit pas certaine. Le poème se situe dans le contexte où Li Po se remémore ses anciennes aventures et amitiés, en se concentrant particulièrement sur sa relation avec Yuan, un fonctionnaire (Canjun, ou « Assistant ») du comté de Qiao.

³¹⁵ Né à Hailey, dans l'Idaho, aux États-Unis en 1885, Ezra Pound a passé sa vie adulte en Angleterre, en France et en Italie. Auteur de *The Cantos*, Pound était l'un des principaux poètes modernistes. Il a également été l'un des fondateurs du mouvement imagiste, et il a édité sa première anthologie, *Des Imagistes*, en 1914. En traduisant et en réécrivant la poésie à la fois de l'Angleterre et de la Chine du VIII^e siècle, il a introduit plusieurs poèmes classiques chinois basés sur les notes d'Ernest Fenollosa dans la collection *Cathay* en 1915.

³¹⁶ Traduit par l'auteure de l'anglais au français : « we were a peacekeeping mission », et la phrase à la fin du paragraphe : « if they need me again, I'll go. »

(Après le premier monologue) Quel cadeau ma mère a-t-elle reçu quand j'étais à Mostar ? Une carte postale d'un pont soufflé avec un enfant debout sur le pont.

(Après le deuxième monologue) Quel cadeau ma mère a-t-elle reçu d'Afghanistan ? Un châle de prière en laine fine tissé par les femmes de Kaboul.

(Après le troisième monologue) Quel cadeau ma mère a-t-elle reçu quand j'étais en Irak ? De Bagdad, je lui ai envoyé un conte de fées sur un prince derrière son voile. À maman, j'ai écrit : « demain, nous attaquons. »

(Après le quatrième monologue) Quel cadeau ma mère a-t-elle reçu du pays où j'ai ma tombe ? Une boîte contenant toutes les choses qui ont été retrouvées et un drapeau canadien plié autour. « Votre seul fils », a dit l'officier à ma mère, « a été très courageux ».

Ces couplets concis, semblables à de micro-récits ou à de la poésie succincte, nous guident à travers les pays que traversent les forces de maintien de la paix. Ils inciteraient les spectateurs à imaginer l'impact de cette mission collective sur le soldat lui-même et sur sa mère, dans cet esprit collectif du temps. Le texte nous fait également assister à des forces de maintien de la paix « justes » fermant les yeux sur des actions injustes. Au milieu de cette absurdité, nous pourrions commencer à nous interroger sur la sagesse des décisions prises au cours du siècle dernier.

À partir des fragments mentionnés, nous pouvons observer que, comparé à *Judith*, le metteur en scène tisse des sujets politiques variés sous une forme théâtrale de manière plus explicite. Bien que les textes soient ancrés dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale et des missions de maintien de la paix, profondément marqués dans la mémoire collective, le point d'entrée de Barba pour la réflexion politique semble s'appuyer sur des récits individuels qui illustrent comment « la dimension spirituelle de l'individu se greffe sur le grand mouvement de l'histoire et les petites histoires individuelles³¹⁷ ». Dans une certaine mesure, les récits individuels, accompagnés du chant ou de la musique instrumentale de l'ensemble, rappelleraient la relation entre les héros et le chœur dans le théâtre grec ancien. Cependant, les « héros » dans *Grandes villes sous la lune*, tels que la sourde Kattrin, le soldat qui périt à l'étranger, le poète non reconnu plus par l'empereur, et les femmes qui préparent du pain avant l'explosion nucléaire, sont tous des individus ordinaires. Ils n'auront guère besoin d'un défaut tragique, comme celui pour les héros des tragédies grecques, pour être reliés au public et susciter son empathie. Les personnages choisis dans cette création sont des individus emportés par les courants de leur époque, comme chacun des spectateurs.

En plus des récits individualistes, il est à noter que Barba semble adopter une approche particulièrement « minimaliste » pour présenter les récits à portée politique dans cette création. En

³¹⁷ Traduit par l'auteure des propos de Barba en anglais, « the individual's spiritual dimension grafts itself onto the grand sweep of history and small individual histories », dans Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*. Traduit par Judy BARBA, Abingdon, Routledge, 2010. p. xvi.

termes de diversité des langues parlées dans le spectacle, elle est minimaliste parce que tout l'ensemble joue dans une seule « langue officielle » qui est l'anglais. En ce qui concerne la complexité du langage, les événements liés au bombardement atomique d'Hiroshima, la vie d'exil de Brecht, ainsi que les quatre lettres du soldat canadien, sont réduits à une longueur concise et une syntaxe simple. En effet, la raison de choisir de présenter ces sujets politiques en anglais et dans un langage relativement simple pourrait être pragmatique, facilitant la compréhension des informations par des spectateurs internationaux lors des tournées de l'ensemble. Mais, ce choix suggère clairement que, cette fois-ci, le metteur en scène se soucie de la compréhension du langage verbal par le public, contrairement à *Judith*, où les éléments textuels sont tous en italien, sans sous-titres.

La singularité linguistique de *Grandes villes sous la lune* nous pousse à nous interroger sur les raisons pour lesquelles Barba tente d'expliquer des sujets historiques et politiques lourds dans la langue la plus parlée au monde et en termes aussi simples que possible. En prenant en compte les années nomades du metteur en scène, en tant qu'auto-stoppeur, marin, soudeur et étudiant international, où il a dû parler italien, norvégien, polonais et français, nous pouvons déduire qu'il perçoit la communication verbale comme une méthode fragile pour une véritable compréhension. Ainsi, unifier les récits en anglais peut être vu comme un geste politisé visant à réduire les barrières linguistiques et à renforcer la compréhension mutuelle, du moins sur un plan littéral, et pour un public relativement plus large pouvant parler anglais.

En outre, nous remarquerions également que les récits sont simplifiés dans leur longueur et leur syntaxe. D'une part, la description du bombardement atomique se compose de sept phrases, la narration sur l'exil de Brecht de six, et la lettre du soldat à sa mère de neuf. D'autre part, les phrases sont principalement construites sous forme de phrases simples (« À maman, j'ai écrit, demain nous attaquons ») et, occasionnellement, de phrases composées (« Les femmes coupaient du pain sur la table de la cuisine, et il y avait encore beaucoup d'enfants au lit parce qu'il était tôt le matin »), mais rarement sous forme de phrases complexes. En d'autres termes, le metteur en scène semble chercher à refuser l'emploi excessif de la rhétorique ou d'un langage décoratif, afin de réduire la communication verbale à l'essentiel — sélectionnant les mots qu'il faut dire. Le processus de « distiller » les récits pour les intégrer dans la partition scénique nécessitent un esprit critique, rationnel et prudent de la part du metteur en scène, ce qui peut également être perçu comme une approche politisée visant à renforcer l'efficacité de la communication sur des questions politiques importantes.

Toutefois, Barba est conscient des limites que même « la langue la plus parlée » peut avoir en termes d'efficacité pour transmettre des informations, puisqu'il ne faudrait pas présumer que chaque spectateur puisse comprendre l'anglais, et même pour les locuteurs natifs, la compréhension littérale de la langue ne mènerait pas toujours à la concentration ou à la résonance. C'est pourquoi nous allons maintenant analyser comment Barba orchestre plusieurs éléments pour compléter le langage verbal et lancer la discussion politique au théâtre.

I. 2. La Politicité mise en forme d'une partition

Dans la partie suivante, nous déplacerons notre attention des références politiques mentionnées précédemment vers la forme politisée de l'orchestration. Nous commencerons par évaluer les tensions qui surgissent entre les éléments de la partition scénique, tensions qui visent d'une part à éloigner les spectateurs de la scène pour qu'ils conservent un regard critique, et d'autre part à attirer leur attention plus près de la scène pour une réception efficace des informations. Ensuite, nous développerons, d'un point de vue plus large, l'utilisation par Barba de la partition polyphonique comme un dispositif pour atteindre ses objectifs politiques, tels que l'égalité et la démocratie.

I. 2. i. Les Ruptures pour susciter un regard critique

Comme le montre l'annexe, Barba tisse une grande quantité de musique instrumentale en direct, de chants, ainsi que des actions produisant des effets sonores dans la partition de *Grandes villes sous la lune*. Pour mieux illustrer sa logique de mise en scène, nous emprunterons les réflexions de Frédéric Sounac sur l'utilisation de la musique dans la littérature contemporaine pour les intégrer à notre évaluation. De manière générale, nous déduisons que Barba intègre la musique en tant que *logogène*, *mélogène* et *méloforme* dans son modèle de mise en scène afin de, d'abord, distancier la scène des participants au théâtre, dont les spectateurs, les acteurs, et le metteur en scène lui-même. Nous expliquerons ces termes au fil de notre analyse.

Premièrement, la notion de musique en tant que *logogène* se manifeste dans l'orchestration de Barba, étant donné que la musique « constitue toujours un des éléments du spectacle³¹⁸ ». La musique instrumentale, par exemple, est jouée en direct pourrait stimuler les émotions et

³¹⁸ Selon la théorie de Frédéric Sounac, le *logogène* suggère que « la musique intègre le corps du texte de façon thématique et constitue un des éléments du spectacle ». Voir Frédéric SOUNAC, *Modèle musical et « composition » romanesque dans la littérature française et allemande du XXe siècle : genèse d'une utopie esthétique*, Thèse de Doctorat, sous la direction de François Escal, soutenue à l'EHESS en octobre 2003. Une version écourtée en a récemment été publiée : voir Frédéric SOUNAC, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, éditions Classiques Garnier, collection « perspectives comparatistes », n°30, 2014, cité par Floriane RASCLE, « Musicalité et politicité de l'œuvre dramatique d'Elfriede Jelinek », in *Corps musical dans le théâtre des XXe et XXIe siècles : formes et enjeux*, Pierre LONGUENESSE (dir.), op. cit., p. 45.

l'imagination des spectateurs à travers le système autonome de la musique. En même temps, elle accompagne souvent l'élément textuel. Prenons le fragment de la partition autour de 26'46'' comme exemple : tandis que Roberta et Tage décrivent le matin de 1945 avant le largage de la bombe atomique, Jan joue de la guitare, Tage de la basse, Elena du violon et Kai de l'accordéon pour créer un paysage sonore symphonique. Dans d'autres cas, la musique instrumentale, la mélodie chantée par l'ensemble et le contenu textuel peuvent être intégrés dans la partition comme un fragment unifié. Prenons l'exemple d'*Alabama Song* à 48'37'' : les paroles sont la version anglaise du poème de Bertolt Brecht³¹⁹, tandis que la mélodie chantée et jouée par l'ensemble est basée sur la version radicalement modifiée du groupe de rock, The Doors, enregistrée en 1966. Dans de tels cas, les participants ne pourraient pas se laisser aller uniquement à la musique ou aux paroles dites par les acteurs, mais il s'agirait « bien d'entendre et de voir³²⁰ ». Ainsi, la coexistence de la musique et des autres éléments rend difficile pour les participants d'être totalement hypnotisés par la scène, créant ainsi une distance.

Deuxièmement, la musique fonctionne comme un *mélogène* dans l'orchestration de Barba qui « s'applique à toute forme de sonorisation et de musicalisation³²¹ » de la scène. Souvent, nous remarquons qu'un élément sonore est orchestré pour suivre immédiatement le précédent. Par exemple, au début, après un toast délicat accompagné d'un court discours, l'actrice lâche brusquement le verre de sa main, qui se brise en éclats une seconde plus tard, produisant un effet sonore choquant qui détourne notre attention du discours. De plus, la musique sonorise et met en valeur les micro-actions physiques. Prenons l'exemple de la mort de Kattrin : l'actrice est allongée au centre de la scène, les bras et les jambes pointant vers les quatre coins, et à ce moment-là, la guitare, le violon, la batterie, la trompette ainsi que le cor ténor jouent ensemble, créant un rythme auquel l'actrice réagit en tremblant ; lorsque son corps frappe le sol, une nouvelle série de battements est créée — le corps de l'actrice devient également un instrument de musique. Les acteurs, à ce moment, se transformaient en un ensemble philharmonique, dialoguant entre eux et renversant la domination d'un rythme ou d'une image singulière. Cette orchestration musicalisée désorienterait ainsi notre attention d'un élément à l'autre et nous obligerons à nous détacher de l'imagination

³¹⁹ Le poème a d'abord été traduit par la proche collaboratrice de Brecht, Elisabeth Hauptmann, en 1925, puis publié dans *Hauspostille* (*Évangile domestique*) en 1927. La première mélodie composée pour le poème l'a été par Kurt Weill pour la pièce *Mahagonny-Songspiel* (*Chant de Mahagonny*), et la chanson a de nouveau été mise en scène dans l'opéra *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (*Ascension et chute de la ville de Mahagonny*) en 1930.

³²⁰ Dans le troisième chapitre « Appia, la musique et le sacré : organon et vitalisme », P. Longuenesse parle du théâtre en tant qu'une forme d'art total où « il faut noter que nous sommes loin de l'esthétique symboliste. Il ne s'agit pas ici d'entendre pour voir, mais bien d'entendre et de voir : l'œil et l'oreille sont en conjonction, non en disjonction. » Voir Pierre LONGUENESSE. *Reprendre à la musique son bien ? L'Absolu théâtral, du romantisme à la modernité*. Paris, Orizons, 2021, p. 108.

³²¹ Floriane RASCLE, *op. cit.*, p. 46.

suscitée par le fragment précédent. Il devient alors difficile pour les participants de se concentrer sur un seul élément, devant toujours être prêts à « heurter » le prochain montage.

Troisièmement, la musique peut jouer le rôle de *méloforme*³²² dans ce modèle d'orchestration. Comme le montre le tableau de la partition, il y a toujours de la musique avant et après qu'un récit soit raconté. Par exemple, Roberta chante à 25'30" avant la narration sur la bombe atomique, puis l'ensemble (sauf Donald, qui joue le rôle du soldat) chante tout en jouant des instruments de musique à partir de 28'04". De même, Kai, Jan, Tage et Roberta chantent à 33'05", suivi par le récit de Donald sur la deuxième mission de maintien de la paix en Afghanistan, qui se termine ensuite par un chant de Donald lui-même. Dans ce cadre, la musique joue le rôle d'intermède (*intermezzo*) — s'insérant entre les autres entités scéniques et empêchant ou, libérant les participants de s'immerger dans un récit trop longtemps.

En résumé, l'utilisation variée de la musique et des concepts de composition musicale dans l'orchestration théâtrale de Barba l'aiderait à détourner notre attention, à briser nos attentes kinesthésiques et à perturber toute illusion immersive possible. Il devient impossible pour un spectateur ou un acteur d'être submergé par une seule émotion, un seul rythme, un seul personnage ou un seul récit, mais chacun doit toujours rester conscient du prochain mouvement à exécuter (pour les acteurs³²³) et de la prochaine histoire à découvrir (pour les spectateurs). En conséquence, le metteur en scène renoncerait au pouvoir de nous hypnotiser par son art, et nous incite à maintenir une certaine distance vis-à-vis de la scène, comme si nous observions de loin des fragments de la vie des autres, pour une véritable réflexion sur la politique et sur la vie.

I. 2. ii. Les Tensions pour engager un esprit ouvert

Les tensions qui surgissent entre les instruments de la partition théâtrale ne se contentent pas de nous éloigner des illusions scéniques, elles agissent également comme une force qui nous

³²² Selon la théorie de F. Sounac, le *méloforme* « offre à l'œuvre un modèle de composition » qui qualifie la structure. *Ibidem*.

³²³ Pour clarifier l'idée de la partition dans l'esprit des acteurs, Barba souligne que si un acteur se prépare à la prochaine action au milieu de l'action présente, il risque de relâcher la tension avant que l'action n'arrive à sa véritable fin. Dans ses propres mots : « the mental influences the physical. If you think, you cannot live in the score... It produces movements, not actions (le mental influence le physique. Si vous pensez, vous ne pouvez pas vivre dans la partition... Cela produit des mouvements, pas des actions). » Ici, nous employons le mot « conscient » au lieu de « penser à » pour insister sur la nuance que l'acteur est conscient des actions successives dans une partition, mais son intention devrait être exclusivement consacrée à l'action correcte — tout comme un instrumentiste est conscient de la prochaine mesure à jouer sur la partition musicale, mais se concentre uniquement sur l'interprétation de la mesure en cours. Ainsi, être conscient signifie qu'un acteur est patient et attentif dans le processus d'exécution de l'action en cours — avoir une véritable intention pour le mouvement et parvenir à sa fin avant de passer à l'action suivante. Pour la notion du metteur en scène, voir Eugenio BARBA, *op. cit.*, p. 67.

rapproche de la scène. En effet, ce sont souvent les « ruptures³²⁴ » qui nous attireraient vers le moment suivant, où de nouvelles significations pourraient émerger après avoir détourné notre attention du montage précédent. Nous analyserons plus en profondeur ces « ruptures » dans l'éclairage, le décor, les accessoires, ainsi que dans la mise en scène physique et vocale.

En plus des ruptures sonores évoquées plus haut, certains éléments visuels sont orchestrés de manière à « détonner » par rapport à ce que nous avons l'habitude de percevoir. Par exemple, le metteur en scène choisit de baigner tout le théâtre (y compris l'auditorium et la scène) dans une lumière uniforme tout au long de la pièce, sans le moindre changement, à l'exception du fragment sur l'exil du poète chinois qui se déroule vers 39'12" : les lumières au plafond s'assombrissent, et un projecteur éclaire une feuille de papier tenue en l'air, représentant la lettre écrite par Li Po à son ami. L'obscurité, qui dure plusieurs minutes, agit donc comme une rupture visuelle dans la partition scénique, où l'éclairage reste uniformément lumineux pour le reste de l'heure. Dans cette même scène, l'ensemble se positionne entièrement à gauche de la scène, laissant celle-ci extrêmement asymétrique et déséquilibrée, ce qui peut également constituer une rupture au niveau des sensations pour certains spectateurs sensibles visuellement.

Il existe également une rupture entre ce que nous voyons et ce que nous entendons. Par exemple, lorsque l'ensemble chante joyeusement *Alabama Song* et joue de leurs instruments, un acteur fait irruption sur la scène et mime, avec ses bras, qu'il tient une mitrailleuse et tire sur tous les acteurs. Pourtant, le chant continue. Le contraste entre les paroles, le chant et l'action physique du meurtre peut désorienter les spectateurs tout en attirant leur attention — ils sont incités à comprendre le(s) sens du montage entre massacres et musique. À 52'02", nous voyons une autre rupture dans l'orchestration des accessoires, lorsque Iben ramasse la rose qui était enterrée dans les cendres ayant auparavant formé la croix gammée nazie. La rupture des significations, ou la discontinuité dans l'attente kinesthésique, rapproche ainsi les spectateurs de la scène.

Il est fort probable que Barba tisse intentionnellement des ruptures dans le « filet » du spectacle afin que chaque fibre portera des tensions, que ces ruptures résident dans les interludes musicaux entre les récits individuels, dans l'asymétrie de l'espace, ou dans la juxtaposition de sens contrastés véhiculés par les accessoires, les mots et les actions. Les tensions, provoquant à la fois un attrait et un éloignement, visent à capter notre attention et à renforcer l'efficacité de la transmission

³²⁴ C'est un terme que Barba mentionne souvent pour expliquer sa mise en scène. Voir Odin Teatret. *Andersen's dream : based on texts by Hans Christian Andersen and the actor's improvisations / Odin Teatret (Le rêve d'Andersen : basé sur des textes de Hans Christian Andersen et les improvisations des acteurs / Odin Teatret)*, édité par l'Odin Teatret et Nordisk Teaterlaboratorium. Holstebro, 2004.

des informations liées aux enjeux politiques. Par ailleurs, la désorientation, ou le *désordre* selon les propres mots de Barba, peut créer « l’irruption d’une énergie qui nous confronte à l’inconnu³²⁵ ». Autrement dit, peu de choses peuvent être prévisibles dans un tel théâtre de ruptures, et les participants sont donc contraints de lâcher prise sur la logique kinesthésique, les préjugés, ainsi que les normes sociales que nous avons intégrées dans notre système temporel. L’orchestration incarne ainsi la quête politisée du metteur en scène pour nous engager à « briser les chaînes intimes, professionnelles, éthiques, sociales, religieuses et culturelles³²⁶ » afin de saisir la signification de ce qui se déroule en présence dans le théâtre.

I. 2. iii. La Forme rigoureuse pour re-présenter et re-inventer

Après avoir examiné les tensions issues des ruptures au sein et entre les éléments, nous allons maintenant concentrer notre attention sur la politisation renforcée par le modèle de mise en scène de Barba, qui est la partition théâtrale. Comme le montre le tableau, chaque élément du théâtre n’occupe la scène que pendant quelques minutes, voire beaucoup moins. Un récit, une lettre intime, ou un changement historique majeur, peuvent être brusquement interrompus par un morceau de musique, un accessoire ou l’action d’un autre acteur. La croix gammée nazie, par exemple, est formée par de la poudre sur le sol et ne reste visible que pendant trois secondes avant que l’actrice ne la balaie en un tas de cendres. La dernière lettre que le soldat de maintien de la paix a écrite, pour un autre exemple, est récitée par l’acteur au visage sans émotion, et est rapidement interrompue par le chant bruyant de l’ensemble. En ce sens, chaque événement historique est condensé en signes éphémères, en images, en sons et en mots fragmentés, qui doivent tous obéir de manière égale au mètre sous-jacent de la partition théâtrale méticuleuse.

La partition rigoureusement tissée agit comme une forme fixe pour conserver la création, de manière analogue à un pot qui conserve une potion. Les éléments étant fixés comme des « notes théâtrales » dans l’espace-temps, il deviendrait possible pour les acteurs de re-présenter une scène ou un fragment de la partition totale à tout moment, par exemple lors de leurs démonstrations de travail. Grâce à cette structure solide, l’orchestration des éléments par le metteur en scène peut être fidèlement re-présentée, sur un plan physique, plusieurs fois et dans diverses conditions. Comme elle peut être répétée, chaque représentation permettra aux participants de réinventer le sens de la forme.

³²⁵ Traduit par l’auteure de l’anglais au français. La phrase est : « Disorder is irruption of an energy that confronts us with the unknown. » Voir Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*, op. cit., p. 17.

³²⁶ Odin Teatret. *Andersen’s dream : based on texts by Hans Christian Andersen and the actor’s improvisations / Odin Teatret (Le rêve d’Andersen : basé sur des textes de Hans Christian Andersen et les improvisations des acteurs / Odin Teatret)*, op. cit., p. 55.

Ainsi, ce *modèle compositionnel* sera capable de démocratiser l'interprétation de la création pour les spectateurs, les acteurs, et même pour le metteur en scène lui-même.

I. 2. iv. La Partition polyphonique pour dialoguer en continu

En utilisant le terme d'« orchestration », nous souhaitons souligner le fait que la musique instrumentale, les chants, les paroles, les accessoires, les costumes, l'éclairage et les actions physiques des acteurs constituent tous des composantes de la partition scénique en tant que « voix » dans une composition polyphonique. Nous pouvons emprunter le concept musical de contrepoint³²⁷ pour décrire la manière dont Barba « compose » une scène : il distribue soigneusement les composantes dans le temps et l'espace, afin que ces éléments puissent correspondre entre eux. Un exemple se trouve dans le fragment à 22'00". Pour la composante vocale, Tage fredonne et chante une chanson ; pour la composante instrumentale, Jan joue de la guitare, Elena joue du violon, Roberta joue du tambour et Kai joue de la trompette ; pendant ce temps, Iben porte un aquarium transparent dans ses bras, jetant un regard innocent au poisson ; ensuite elle est poussée au sol, où elle reste allongée. Simultanément, la partition physique de Tage inclut : poignarder un morceau de la carte au sol avec un poignard ; fourrer les morceaux de carte dans la bouche d'Iben ; et placer l'aquarium juste entre les jambes écartées d'Iben. Dans ce fragment, les composantes vocales, instrumentales et physiques sont exécutées comme trois « voix » indépendantes. Elles sont orchestrées dans leurs systèmes autonomes respectifs, tout en se déroulant simultanément dans le temps biologique.

Ainsi, chaque participant pourrait choisir subjectivement de composer des significations, ou une réalité théâtrale, à partir d'une, deux ou de toutes les « voix » qui coexistent sur scène. Dans cette forme, « toutes les idées sont entrecroisées de multiples voix et points de vue³²⁸ », et « chaque voix est constamment en dialogue avec d'autres voix », selon Mikhaïl Bakhtin. Pour le metteur en scène, Barba essaie de lancer des dialogues à égalité entre les « voix » de la partition polyphonique, en tant que geste de résistance à la voix totalitaire — y compris la pensée de lui-même qui peut être

³²⁷ Dérivé de l'expression *punctus contra punctum* (point contre point, note contre note), il s'agit de la combinaison de parties ou de voix simultanées, chacune ayant sa propre signification, l'ensemble aboutissant à une texture cohérente. Dans ce sens, cela équivaut à la polyphonie ». Voir Michael KENNEDY. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford, Oxford University Press, [1952]1996, p. 165.

³²⁸ Francis JACQUES, *Dialogue, dialogism, interlocution*, 2000, <https://journals.openedition.org/osp/5866>. Cette source à consulter et vérifier après l'arrivée de l'auteure en France le 1 septembre 2023.

« considéré[e] comme le sujet unique du discours³²⁹ », ainsi que pour affirmer la volonté libre des individus.

En un mot, *Grandes villes sous la lune* est une création emblématique de Barba qui incarne son interrogation politique globale sur les guerres, le pouvoir et les individus emportés par le flot du temps. Nous voyons qu'un metteur en scène peut employer diverses tactiques pour aborder la politique, y compris mettre les sujets *dans* la forme d'une partition théâtrale de manière explicite et, adopter un langage verbal « minimaliste » à la fois en longueur et en syntaxe pour accroître l'efficacité de la transmission des informations. Il démontre également les fonctions éclectiques que la forme de la partition peut potentiellement porter : l'orchestration minutieuse, très probablement sur un modèle musical, aide à créer des tensions pour maintenir le regard critique des participants tout en engageant leur attention pour une interprétation active ; la solidité de la partition théâtrale permet également aux participants de re-présenter et de réinventer le(s) sens pour la forme établie ; enfin, les multiples « voix », ou instruments du théâtre, composés par le metteur en scène selon une logique de contrepoint, renforcent la polyphonie de la partition et incitent chaque participant à explorer sa vision subjective du théâtre et des enjeux politiques, en remettant en question l'idée d'une seule vérité. Nous continuerons à explorer la recherche de Barba pour une utopie politisée dans son orchestration théâtrale à travers une autre création, *Itsi Bitsi*, dédiée aux années 1960, dans la partie suivante.

II. *Itsi Bitsi*, une partition polyphonique pour les souvenirs d'Eik

Itsi Bitsi est une création théâtrale de 62 minutes créée en 1991. Mise en scène par Barba, elle est interprétée par une actrice, Iben Nagel Rasmussen, et deux musiciens-acteurs, Jan Ferslev et Kai Bredholt. Comme mentionné au début, c'est le premier spectacle que j'ai vu du répertoire de l'Odin Teatret. Au total, je l'ai vue deux fois en direct, en 2014 et en 2018 respectivement. Comme il est également créé sous la forme d'une partition théâtrale, notre analyse sera principalement basée sur la vidéo de la représentation enregistrée en 2007, ainsi que sur le livre de l'actrice, *The Blind Horse (Le Cheval Aveugle)*³³⁰, qui contient un chapitre dédié aux éléments textuels de cette création, pour servir

³²⁹ La phrase complète de M. Plana est : « cette polyphonie permet au poème de ne pas se fermer en système au service de la pensée d'un auteur considéré comme le sujet unique du discours... » Voir Muriel PLANA, *Théâtre et politique. Pour un théâtre politique contemporain.*, op. cit., p. 49.

³³⁰ Iben Nagel RASMUSSEN, *The Blind Horse. Dialogues with Eugenio Barba and Other Writings (Le Cheval Aveugle. Dialogues avec Eugenio Barba et Autres Écrits)*, éd. Adriana LA SELVA, Enschede, 1998 [2018].

de source complémentaire. Comme pour les deux créations précédentes, j'ai organisé également la forme de « partition » en douze chapitres, tels que divisés dans le texte du livre d'Iben. Nous ajoutons particulièrement trois colonnes : musique, paroles et sujets politiques, dans l'espoir de révéler les interrelations entre ces trois éléments ainsi que la fréquence à laquelle Barba aborde les sujets politiques dans cette partition (t.4). En outre, afin de mieux illustrer les éléments divers que Barba inclut dans la partition, il y a quinze captures d'écran que j'ai prises de la représentation enregistrée, allant de la figure 37 à la figure 51, également dans les annexes.

Pour commencer, la signification littérale du titre : « itsi bitsi », signifie « petit, minuscule », ce qui coïncide avec le fait que la plupart des histoires partagées dans le spectacle sont de petits fragments de souvenirs intimes. La deuxième référence de ce titre est que « Itsi Bitsi » est en fait le surnom donné à Iben par son amoureux, Eik Skaløe³³¹, qui a « baptisé³³² » ce nom et l'a fait « briller dans une chanson rock » qui a ensuite été incluse dans son seul et unique album, *Hip*, sorti pour la première fois en 1967. Le spectacle est donc un acte où l'Its Bitsi d'Eik nous présente son Eik. — un individu raconté et ravivé par une autre personne. Troisièmement, ce spectacle d'une heure est une petite « autobiographie de deux jeunes gens affamés de liberté³³³ », comme le résume le metteur en scène. Il inclut les fragments des manifestations d'Iben et d'Eik et leurs voyages sauvages en Italie, en Espagne, au Maroc, en Algérie, en Tunisie, en Libye, dans le désert, en Afrique³³⁴, pour n'en nommer que quelques-uns, dans les années 1960, en tant que deux « jeunes gens au visage propre fuyant la fièvre morose de la sérénité à tout prix que, au Danemark, ils appellent *hygge*³³⁵ ». Les fragments sont en outre entrelacés avec les brèves trajectoires de vie de Jan et Kai avant de devenir musiciens à L'Odin Teatret et leurs rencontres avec la musique d'Eik. De plus, les

³³¹ Eik Skaløe, né au Danemark en 1943 et ayant mis fin à ses jours à Ferozopore en Inde en 1968, était un poète, parolier et chanteur. Fondateur du groupe *Steppeulvene* (*Loups des steppes*) avec le guitariste Sting Møller en 1967, Skaløe était considéré comme le premier chanteur de rock en langue danoise. Son genre musical signature était défini comme des rythmes folk (folk beats).

³³² Eugenio BARBA, « Letter To Aramis. Holstebro, June 1st, 1991. (Lettre à Aramis. Holstebro, le 1er juin 1991.) », traduit par Richard FOWLER, in Iben Nagel RASMUSSEN, *op. cit.*, p. 312.

³³³ Dans une lettre de Barba à Grotowski. Voir Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*. *op. cit.*, p. 20.

³³⁴ Iben Nagel RASMUSSEN, « Itsi-Bitsi XVI. Dedicated to the memory of Eik (Dédié à la mémoire d'Eik) », traduit par Nigel STEWART, in Iben Nagel RASMUSSEN, *op. cit.*, p. 297.

³³⁵ Eugenio BARBA, « Letter To Aramis. Holstebro, June 1st, 1991. (Lettre à Aramis. Holstebro, le 1er juin 1991.) », *op. cit.*, p. 312. In Danish, « hygge » means « creating a warm atmosphere and enjoying the good things in life with good people ». Voir *What is hygge ? (Qu'est-ce que l'hygge ?)* (2024). VisitDenmark. Consulté le 17 septembre 2024, à l'adresse <https://www.visitdenmark.com/denmark/things-to/danish-culture/what-hygge>.

personnages qu'Iben a joués dans d'autres productions au Teatret, y compris Kattrin³³⁶ et un chaman³³⁷, sont également représentés dans *Itsi Bitsi*.

Comme illustré par l'actrice dans le chapitre « Itsi-Bitsi, dédié à la mémoire d'Eik » dans son livre, le spectacle se compose de douze fragments. Les détails concernant les titres des fragments, les acteurs présents dans chaque scène, ainsi que l'utilisation de la musique et des mots parlés, sont classifiés dans le tableau de l'Annexe. Ici, nous décrirons principalement la composition du décor et des sons.

Il n'y a qu'une seule source de lumière sur scène qui éclaire directement l'aire de jeu, formant un cercle lumineux au sol. Dans ce cercle se trouve un carré de tissu blanc. Derrière le tissu, une boîte en bois de taille similaire à un cercueil pour un homme est placée à moitié dans le cercle. Elle contient tous les costumes et accessoires que les acteurs utiliseront pendant le spectacle, y compris les miniatures Lego de quatre soldats et d'un couple se câlinant sur une balançoire, un élastique rouge de six mètres de long, un briquet, un morceau de papier d'aluminium, un masque blanc, un tricot blanc, une robe en dentelle noire, un morceau de pagne jaune, l'uniforme et les chaussures de Kattrin, et ainsi de suite.

Des instruments de musique sont également utilisés tout au long du spectacle. Jan porte souvent sa guitare et Kai est toujours accompagné de son accordéon. Dans la scène sur Kattrin, Iben se tient sur la boîte en bois et frappe un triangle. Dans la scène sur le chaman, elle attache un grand tambour à sa taille. Dans certaines scènes où personne ne tient d'instrument de musique, les musiciens-acteurs utilisent leurs « orgues à bouche³³⁸ » pour fredonner, ou l'actrice peut chanter fort avec sa voix insouciant. À l'instar de l'utilisation de la musique dans *Judith*, la dramaturgie sonore sert de mesure pour varier le rythme de la scène, ou comme une voix indépendante qui nous transmet des informations, ou comme une musique sur laquelle les acteurs dansent.

Il est important de noter qu'aucune image, aucun fichier radio ou lettre des années 1960 n'est présentée sur scène. Les traces des décennies passées se dissolvent toutes dans les chansons interprétées en direct par les acteurs, dans les mots prononcés ou chantés par Iben, et dans les costumes qu'Iben a portés dans ses premières années lors d'autres spectacles. Cela distingue

³³⁶ Kattrin est un personnage inspiré par *La Mère Courage et ses enfants* de Bertolt Brecht qui se trouve dans le spectacle de L'Odin Teatret, *Brecht's Ashes (Les Cendres de Brecht)*, créé en 1982.

³³⁷ Le chaman est un personnage que Iben joue dans *Come! The Day Will Be Ours! (Veins ! Le jour sera nôtre !)*, créée en 1977.

³³⁸ Iben Nagel RASMUSSEN, *op. cit.*, p. 291.

radicalement *Itsi Bitsi* du théâtre documentaire où le passé est fixé uniquement comme un « passé » et doit être recréé par les archives de documents ainsi que par la narration de la « victime » ou du « témoin ». Au contraire, malgré ses références aux vieux jours, *Itsi Bitsi* représente peu les scènes exactes du passé. Au lieu de cela, il s'agit d'une « partition scénique » méticuleuse et composée de nombreux fragments sonores et visuels, et les spectateurs sont invités à les prendre comme le présent, pas nécessairement comme le passé.

Barba choisit délibérément la forme délicate d'une partition pour composer *Itsi Bitsi* et aborder les questions d'histoire — souvenirs de campagnes, de voyages et de spectacles des années 1960 lorsque Iben, Eik, ainsi que Barba lui-même, faisaient des expériences folles sur la vie dans leur vingtaine. Nous analyserons la logique de création du metteur en scène, et ses interrogations politiques avec les perspectives suivantes : une forme pour l'expression indépendante, une forme pour la résistance individuelle, et une forme pour discuter de l'histoire, de la politique et de l'existence de la vie.

II. 1. Trouver une « voie » théâtrale pour s'exprimer

Dans le spectacle, la recherche d'un moyen d'exprimer son « soi » est une question récurrente tout au long du spectacle. Lorsque l'actrice décrit son voyage à Istanbul et Eilat, elle dit : « j'avais peur de tout le monde, je me glissais dans les coins... si je pouvais parler, si je pouvais parler... si je pouvais parler³³⁹ ». Puis, dans la scène où elle présente la partition de la muette Kattrin empruntée à des productions antérieures, elle dit : « je me sens souvent plus muette que Kattrin. C'est comme si les mots n'étaient pas suffisants, ne révélaient pas [mes vraies intentions]. Il a donc toujours été important pour moi d'utiliser la voix dans un spectacle... Je devais découvrir quel était son langage ». Suite à ces mots, elle présente une partition « muette » que Barba orchestre à la fois dans *Itsi Bitsi* et *Grandes villes sous la lune* : une dramaturgie sonore de sifflements, de hurlements à basse puis haute fréquence, et de rires comme des gazouillis d'oiseaux. C'est le langage de Kattrin lorsqu'elle joue joyeusement seule. Ensuite, lorsqu'elle essaie de réveiller et de sauver les habitants de la ville, Iben monte sur la boîte, frappe constamment son triangle et rugit de sa voix rauque.

L'urgence de trouver un langage singulier est également ancrée dans la vie créative d'Eik. Selon Iben, Eik écrivait des poèmes en danois mais au début il ne chantait qu'en anglais. Il a finalement trouvé son langage, le *folk beat*, où « la musique et les mots (sont) mélangés

³³⁹ *Ibid.*, p. 301.

ensemble³⁴⁰ ». Intertextuellement, c'est ainsi que Barba compose *Itsi Bitsi*, en tissant musique et mots dans la partition. Comme le montre le tableau en Annexe, Barba orchestre dans presque chaque scène de la musique de l'accordéon ou de la guitare, ainsi que les acteurs qui fredonnent, chantent ou parlent. Prenant la scène finale comme exemple, elle commence par des notes de musique jouées par Jan et Kai, suivies de quelques mots d'Iben alors qu'elle plie l'uniforme de Katrin de la scène précédente, puis Jan et Kai jouent et chantent le refrain de *Blowing In The Winds*³⁴¹ (*Soufflant dans les vents*) de Bob Dylan, suivi à nouveau de quelques phrases d'Iben... Ils se relaient, jusqu'à la fin où Iben s'assoit sur la boîte et chante comme une soliste sans musique d'accompagnement, les musiciens-acteurs commencent à jouer et à chanter la chanson d'Eik, *Itsi Bitsi*, à haut volume.

Barba trouve également son langage au théâtre. Ce n'est pas seulement un mélange de chant, de parole en anglais, d'encouragement, de danse et de musique instrumentale, mais aussi l'invention d'un programme rigide qui peut conserver la création pendant des décennies. Sa découverte de cette forme d'expression unique peut être enracinée dans sa rencontre avec une performance de cirque qu'il a vue en Pologne, qui était :

« une séquence d'actions qui ne raconte pas une histoire, mais qui est néanmoins assemblée de telle manière que les spectateurs sont fascinés et suivent chaque détail. J'ai réalisé que toutes les actions étaient fixées à l'avance ; rien n'était fortuit...il y avait un calcul presque mathématique dans tout cela³⁴². »

Ainsi, la création d'*Itsi Bitsi* continue de révéler la quête du metteur en scène pour un langage lui permettant de s'exprimer, qui pourrait être provisoirement résumé comme une forme mathématiquement composée de mots, de musique et de danse.

II. 2. Mettre en forme des « voix » pour révolter

De manière ouverte ou subtile, le spectacle met l'accent sur les individus qui résistent. Certains résistent à un état de vie, comme Iben et Eik qui « collaient des affiches la nuit », « marchaient jour après jour », « se couchaient pendant 24 heures devant l'hôtel de ville » et « entraient en contact avec des drogues³⁴³ » ; également le chaman qu'Iben interprète, qui frappe le

³⁴⁰ *Idem.*, « Thirty Years After. "...and the trees are still dripping..." », traduit par Leo SYKES, in Iben Nagel RASMUSSEN, *op. cit.*, p. 317.

³⁴¹ La chanson a été écrite par Bob Dylan en 1962 et sortie en 1963. Les paroles reflètent de grandes préoccupations concernant des questions socio-politiques, y compris la guerre, les souffrances, l'indifférence et la liberté.

³⁴² Eugenio BARBA, « Poland and Norwegian (Pologne et Norvégien) », traduit par Judy Barba and Francis Pardeilhan, in *The Blind Horse. Dialogues with Eugenio Barba and Other Writings (Le Cheval Aveugle. Dialogues avec Eugenio Barba et Autres Écrits)*, *op. cit.*, p. 29.

³⁴³ Ce sont les paroles de l'actrice dans la cinquième scène.

tambour pour « changer son état de conscience et voyager vers cette partie de la réalité qui est normalement cachée³⁴⁴ ». De plus, il y a aussi des individus qui luttent contre le mutisme, les impasses, et un destin d'être abattus, comme Kattrin qui rugit avec son mutisme et frappe son triangle sur la boîte en bois, montrant ses dents même si elle ne peut pas mordre³⁴⁵ ; et les musiciens de blues que Jan mentionne au début du spectacle : John Lee Hooker, Lead Belly et Brownie McGee, qui ont combattu la ségrégation raciale et la discrimination à travers leur musique. À cet égard, la composition scénique de Barba intègre une large gamme de figures comme symboles de résistance.

Il est important de noter que la mise en avant de la résistance par Barba ne se limite pas à un niveau superficiel où ces individus serviraient simplement de décorations référentielles. Au contraire, son interrogation est profondément intégrée à sa forme d'orchestration. Pour mieux comprendre les révoltes que Barba lance à travers son modèle de composition, nous analyserons de près sa résistance sous les aspects suivants : au-delà du pouvoir partagé par la musique et les acteurs, au-delà de l'entraînement qui donne naissance à un « corps transparent³⁴⁶ », ainsi qu'au-delà de la forme polyphonique ouverte.

II. 2. i. Décentraliser le contrôle d'un « instrument » singulier

À l'instar de *Judith* et *Grandes villes sous la lune*, aucun élément dictatorial ne prend le contrôle total de la partition. Par exemple, nous observons souvent que la musique et l'actrice se relayent pour déterminer le rythme scénique. D'une part, la musique en directe (vocale et instrumentale) joue un rôle clé dans la variation de la texture du spectacle. Dans la scène où Jan et Kai fredonnent, se tiennent derrière Iben et tiennent respectivement ses bras gauche et droit, comme s'ils tiraient les ficelles d'une marionnette, leur mélodie « permet aux spectateurs de se détendre³⁴⁷ ». Néanmoins, une fois qu'Iben termine la phrase sur l'illusion qu'elle avait dans « cette terrifiante avortement où j'ai [elle a]vu le visage de Dieu sans amour, comme une image déformée de moi-

³⁴⁴ Iben Nagel RASMUSSEN, « Itsi-Bitsi XVI. Dedicated to the memory of Eik (Dédié à la mémoire d'Eik) », *op. cit.*, p. 295.

³⁴⁵ Cette formule apparaît dans *Itsi Bitsi* et *Grandes villes sous la lune* : « Kattrin, ne montre pas tes dents si tu ne peux pas mordre ! »

³⁴⁶ Iben définit le corps idéal d'un acteur comme un corps « transparent ». Selon elle, « ce n'était pas une capacité à être, comme "je veux que le corps soit beau, comme dans le ballet", ce n'était pas une esthétique externe... c'était quelque chose d'interne qui faisait que le corps devenait autre chose ». Elle pourrait faire référence à un corps flexible comme un fluide, qui permet à l'acteur de présenter différents personnages et de laisser leurs énergies circuler librement à travers lui. Pour plus d'informations sur ses réflexions concernant l'entraînement. Voir Eugenio BARBA et Iben Nagel RASMUSSEN, « In Search Of The Transparent Body. Conversations About Training (À la recherche du corps transparent. Conversations sur l'entraînement) », traduit par Julia VARLEY, in Iben Nagel RASMUSSEN, *op. cit.*, pp. 346-347.

³⁴⁷ Traduit par l'auteure de l'anglais au français. Les mots de Barba sont : « The live music...allowed them to relax, developed an increasingly dramatic atmosphere, then created total silence and a nerve-wracking tension, only to return them to a relaxed state again at the end ». Voir Eugenio BARBA, « Poland and Norwegian (Pologne et Norvégien) », *op. cit.*, p. 30.

même³⁴⁸ », Kai commence brusquement à jouer son accordéon et chante à son volume maximum, si fort que les tympanes des spectateurs peinent presque à supporter. C'est alors que la musique provoque « une tension insupportable³⁴⁹ ». Pourtant, dans la scène sur Kattrin, c'est l'actrice qui varie le tempo de la partition : elle frappe encore et encore le triangle et hurle, puis en silence elle s'assoit et glisse hors de la boîte, marchant vers le centre du cercle éclairé, introduisant doucement un poème de Brecht qui sont les derniers mots de Kattrin. Soudain, elle cesse de projeter sa voix mais commence à utiliser ses mains (langage des signes) pour communiquer en silence total. L'actrice collabore parfois aussi avec la musique pour varier le rythme. Prenant la scène finale comme exemple, Jan et Kai jouent et chantent la chanson *Itsi Bitsi*, essayant de « les ramener (les spectateurs) à un état détendu à la fin³⁵⁰ », tandis que l'actrice accroche le parapluie à la lampe en silence, marquant une véritable fin au spectacle.

Toutefois, nous ne devrions pas mal comprendre que la partition de Barba se trouve une condition oligarchique dans laquelle seulement deux facteurs règnent. Parmi les éléments du théâtre, la musique et l'actrice peuvent être les deux facteurs plus actifs que les autres, mais aucun ne possède le pouvoir définissant de toute la scène. L'éclairage, par exemple, peut sembler silencieux car il reste allumé tout au long d'une heure, mais il détermine discrètement la zone de jeu de sorte que les trois acteurs doivent décider qui joue dans le cercle et qui présente uniquement sa silhouette au bord. Les costumes, comme autre exemple, semblent être soumis étant donné que c'est toujours l'actrice qui décide quand les mettre, mais en réalité, chaque costume définit le cadre temporel d'une scène, comme l'uniforme suggère le temps de guerre, tandis que la robe noire nous ramène aux jours suivant la mort d'Eik. La forme de partition, de cette manière, implique la résistance de Barba contre un contrôle unipolaire.

II. 2. ii. Percer des limitations sur la plateau et dans la vie

Avant que l'actrice ne soit compétente pour être un élément principal du théâtre dans la partition d'une heure, elle avait déjà passé vingt-cinq ans en formation — depuis l'année où elle a rejoint L'Odin Teatret (1966) jusqu'à l'année de la création du spectacle (1991). Être compétente signifie qu'elle apprend la partition par cœur et est hautement qualifiée pour interpréter chaque note

³⁴⁸ Traduit par l'auteure de l'anglais au français : « (We played in the bars and the streets to get money for) that terrifying abortion where I saw God's face without love, like a distorted image of myself ». Voir Iben Nagel RASMUSSEN, « Itsi-Bitsi XVI. Dedicated to the memory of Eik (Dédié à la mémoire d'Eik) », *op. cit.*, p. 297.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ *Ibidem*.

théâtrale avec précision crue. De ce fait, l'étude de la forme scénique de Barba ne peut se dissocier de l'analyse de l'entraînement de l'actrice.

La procédure de l'entraînement, ou du moins les principes — puisque Barba a réduit sa présence dans la salle de travail et a rarement accompagné les acteurs pour l'entraînement à partir des années 1970 — qu'il introduits à l'Ensemble suggère un lien fort avec sa visite au Kerala. À l'école de danse Kathakali, il remarqua que « rien n'était expliqué. Les enfants devaient répéter une série de motifs physiques, transmis par un maître ou un acteur plus âgé très strict³⁵¹ ». Lorsqu'il développa plus tard les sessions d'entraînement pour ses acteurs, il renforça ce concept qu'« il était important de ne pas avoir d'explications, de commencer par le faire, de se concentrer sur une tâche précise qui vous obligerait à réagir³⁵² ». Cela pourrait être davantage démontré dans la vidéo³⁵³ documentant l'entraînement d'Iben, où les exercices la faisaient « simplement sauter quand un collègue venait vers moi en frappant avec un bâton, ou s'accroupir quand le coup était destiné au suivant³⁵⁴ ». Certes, l'agilité physique est la qualité clé pour se protéger des blessures. Or, la capacité à rester concentré sur la cible et à être prêt à réagir à tout moment joue un rôle tout aussi crucial dans la survie des exercices. Cela peut aider l'actrice à ne pas manquer un temps alors qu'elle est engagée et interprète la partition théâtrale.

Cependant, la préparation physique et mentale issue de l'entraînement peut toujours ne pas atteindre l'objectif du metteur en scène, puisqu'on attend de l'actrice qu'elle soit capable de réagir, mais aussi d'agir avec une intention claire et active. Lorsque les premières années où Iben a rejoint le théâtre, les exercices d'entraînement provenaient principalement de disciplines incluant « l'acrobatie, le ballet jazz ou la “séquence du chat”, une série d'exercices de yoga assemblés et développés par Grotowski et Ryszard Cieslak³⁵⁵ », mais Barba se préoccupait peu de l'originalité de la forme parce que « rien n'est juste une forme³⁵⁶ » et l'essence réside dans la manière dont on l'accomplit : prendre chaque action physique avec « une motivation intérieure³⁵⁷ ». En d'autres termes, l'esprit de l'actrice

³⁵¹ Eugenio BARBA, *op. cit.*, p. 31.

³⁵² Eugenio BARBA et Iben Nagel RASMUSSEN, « In Search Of The Transparent Body. Conversations About Training (À la recherche du corps transparent. Conversations sur l'entraînement) », *op. cit.*, p. 345.

³⁵³ Voir Teaterlaboratorium/OT, N. (2018). *Training physique à L'ODIN TEATRET (1972)* [Vidéo]. Vimeo. Consulté le 22 août 2024, à l'adresse <https://vimeo.com/ondemand/162566>.

³⁵⁴ Eugenio BARBA et Iben Nagel RASMUSSEN. *Ibidem*.

³⁵⁵ Iben Nagel RASMUSSEN, « Kaspariana », traduit par Judy Barba and Francis Pardeilhan, *ibid.*, p. 62.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ *Ibidem*.

ne reste pas dans un état passif, attendant que les stimuli viennent l'engager dans le mouvement suivant, mais dans un mode précisément actif afin qu'elle puisse remodeler, diriger et concentrer son attention sur n'importe quel point et remplir la forme avec de réelles actions. L'actrice aura alors la compétence pour exécuter une forme scénique fixe et lui donner une énergie féroce et vivante³⁵⁸ — entre l'action et la réaction, de réelles tensions émergent.

De plus, au-delà de l'agilité physique et de la pleine conscience pour agir, la forme d'entraînement vise également à exiger l'endurance de l'actrice pour agir longtemps. Iben souligne qu'elle « devait accepter la fatigue en pensant : cela pourrait durer des heures³⁵⁹ ». L'actrice de *Judith*, Roberta, est d'accord sur ce point, comme elle l'a dit lors de son atelier : si l'on peut rester concentré et supporter la fatigue pendant trois ou quatre heures (la durée d'une session d'entraînement matinale d'Odin), alors il serait plus que pratique pour elle de se concentrer et de danser pendant une représentation d'une heure. Barba affirme en outre que l'entraînement est intrinsèquement destiné à préparer « une attitude mentale : travailler longtemps en étant fatigué, cohabiter avec cette épuisement, découvrir l'existence d'autres formes d'énergie en nous³⁶⁰ ». En conséquence, l'entraînement intense et à long terme peut garantir que l'actrice soit compétente pour présenter la partition complète avec unification de son corps et de son esprit.

En un mot, le choix de Barba d'orchestrer les éléments scéniques en une partition méticuleuse d'une heure exige des acteurs qu'ils apprennent à résister à l'inertie, à dépasser les perceptions possiblement inhérentes des limites physiques et mentales, et ainsi, à devenir le « maître de toutes ses facultés³⁶¹ ». Sa logique de mise en scène sert donc de défi pour les acteurs à accomplir, et ce n'est que lorsqu'ils apprennent à résister à la faiblesse qu'ils seront capables de présenter le spectacle et de redonner vie au théâtre.

Par ailleurs, composer *Itsi Bitsi* sous forme de partition pourrait être l'objection esthétique de Barba aux banalités débridées dans l'industrie du théâtre. Il résiste en créant des formes précises, que ce soit celle du spectacle ou celle du processus créatif incluant l'entraînement, ce qui « philosophiquement signifie rigueur, application, décision implacable, détermination irréversible et

³⁵⁸ Barba définit l'énergie comme « un sens d'une certaine qualité de tensions ». Voir Eugenio BARBA et Iben Nagel RASMUSSEN, *op. cit.*, p. 349.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 346.

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ Traduit par l'auteure en français. Le texte original est : « (One should be master of all one's faculties, one should work very long and arduously and after a patient effort to make the poem clear) on devrait être maître de toutes ses facultés, on devrait travailler très longtemps et avec ardeur et après un effort patient pour rendre le poème clair. » Voir Paule THÉVENIN et Bettina KNAPP. « Une lettre sur Artaud », in *The Tulane Drama Review*, vol. 9, n°3, 1965, p.108.

absolue³⁶² », comme un geste de résistance à l'inattention dans l'attitude professionnelle. Pour lui, le théâtre est un *craft*³⁶³ (artisanat) de rigueur sacrée, et il doit être pris au sérieux : on doit agir, et chaque fois que l'on agit, « on donne le meilleur de soi-même, son absolue excellence » afin de « mériter de représenter les dieux et leurs actions³⁶⁴ ». À cet égard, nous pourrions arguer que (Barba) composant et (Iben) interprétant un spectacle de partition pendant plus de trente ans incarne leur résistance à l'érosion de l'inertie, de la fatigue, de l'insouciance ainsi que du temps.

II. 2. iii. Lutter contre le sens unique

En parallèle avec les deux autres spectacles que nous avons étudiés, *Itsi Bitsi* est une forme rigoureuse qui est orchestrée avec une grande quantité de nœuds en opposition et dans une structure polyphonique. Revenant sur le concept de *knots* (*nœuds*) dans la logique créative de Barba, il fait référence à « un enchevêtrement d'informations conflictuelles qui, au lieu de créer la confusion, aboutit à une efficacité paradoxale³⁶⁵ » et qui sert à briser l'attente kinesthésique. Par exemple, à 9'30", une fois qu'Iben raconte le jour où elle a appris la mort d'Eik, les deux musiciens augmentent brusquement le volume de leur musique, et Iben monte sur la boîte et danse avec assurance, ses bras et ses pieds en mouvement. Saisissant une poignée de petits morceaux de papier du sol et les lançant au-dessus de son visage, elle sourit comme un enfant jouant dans la neige.

Le nœud ne réside pas uniquement dans le contraste entre les mots et les actions, mais aussi dans *l'arsis et la thèse* de la dramaturgie sonore comme expliqué dans la deuxième partie sur *Judith*. Dans la cinquième scène, *l'arsis* (*upbeat*) se trouve quand Jan range sa guitare et enfle une paire de lunettes de soleil assorties à son costume dans le silence. Debout sur la boîte, sa main droite tient les extrémités d'une bande élastique rouge. En dessous de lui, à l'avant du cercle, les yeux d'Iben sont couverts par un morceau de papier d'aluminium qui enroule la bande rouge à mi-chemin. Alors que Jan tire sur la bande, l'accordéon de Kai l'accompagne doucement, tandis qu'Iben lutte, frissonne et trébuche en avant, disant : « je ne me souviens d'aucune raison précise pour laquelle la politique est passée au second plan ». Ensuite, *la thèse* (*downbeat*) vient au moment où elle imite Eik disant :

³⁶² Antonin ARTAUD, « L'évolution du décor », in *Oeuvres complètes*, vol. 2. Paris, Gallimard, 1961 [1924], p. 98.

³⁶³ Barba mentionne que lorsqu'ils sont arrivés pour la première fois au Danemark et qu'ils ont eu pour la première fois leur propre lieu de travail, il a établi la règle que l'ensemble devait commencer à travailler à sept heures du matin. Sa raison est que « theatre is a craft, and if craftsmen start their day at seven o'clock, as I did when I was a welder in Oslo, then we will do the same (le théâtre est un métier, et si les artisans commencent leur journée à sept heures, comme je le faisais quand j'étais soudeur à Oslo, alors nous ferons de même) ». Voir Eugenio BARBA, « Odin Teatret in Denmark (au Danemark) », in Iben Nagel Rasmussen, *op. cit.*, p. 48.

³⁶⁴ *Idem.*, « Poland and Norwegian (Pologne et Norvégien) », *op. cit.*, p. 31.

³⁶⁵ Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*. *op. cit.*, p. 99.

« Iben Afrique ! Nous sommes loin de l'ordre, du froid, de la médiocrité », la musique de Kai s'intensifie immédiatement alors que chaque note musicale est renforcée. Cette *thèse (downbeat)* scénique est simultanément accentué par l'action de l'actrice : se retournant pour faire face à l'homme qui l'a tirée en arrière et a aveuglé sa vue, elle saisit fermement la bande et la tire des mains de Jan. Puis *l'arsis (upbeat)* suit rapidement, alors qu'Iben se tourne à nouveau vers l'avant, le papier d'aluminium sur la bande et la bande sur ses yeux. Elle lutte et supplie, parlant de l'avortement terrifiant, accompagnée par la musique légère de Kai. Ensuite, Iben décrit le visage de Dieu comme une image déformée d'elle-même, et les notes de musique sont à nouveau accentuées, et l'actrice se penche, traîne, écrase vers l'avant, en frappant lourdement le sol qui marque à nouveau une *thèse (downbeat)*.

Ainsi, les nœuds en opposition entre la quiétude et l'agitation, le chuchotement et le cri, la plume et le rocher apportent des images et des sons contrastés qui se superposent et forment des montages inattendus, qui tordent les interprétations kinesthésiques et incitent les spectateurs à inventer un nouveau sens. En fait, Barba place de nombreux points d'ancrage d'informations dans la partition pour que les spectateurs puissent composer leur propre vision du spectacle.

Prenons la dernière scène comme exemple : nous voyons Iben dans son pull beige, marchant lentement vers la boîte, nous exposant son dos voûté par le temps ; la musique s'élève tandis que Jan et Kai jouent et chantent *Blowing In The Wind* de Bob Dylan ; nous voyons l'uniforme de Katrin plié dans la boîte, et Iben le recouvre avec le couvercle en bois ; elle s'assoit sur la boîte, face au carré de tissu blanc comme un immense morceau de papier posé dans la lumière ; elle utilise des mots pour reconstruire les moments précédant le suicide d'Eik ; nous entendons les mots en anglais formant des phrases telles que : « tu es entré dans la jungle vêtu de ton pagne jaune. Tu portais le poison et tes carnets éternels. Tu as dû t'asseoir pour nous écrire à la maison. Tu ne sembles pas sentimental, ni dramatique, "plutôt comme les lettres que nous avons lues ensemble écrites par de jeunes hommes condamnés à mort par les nazis pendant la guerre"... » Les éléments du théâtre deviennent divers instruments qui émettent leurs sons singuliers en même temps. Dans la structure polyphonique, aucun spectateur ne peut vivre une scène identique à un autre. Nous pouvons visualiser le papier sur lequel Eik n'a jamais cessé d'écrire. Nous pourrions imaginer les jeunes hommes dans le camp de concentration qui se hâtent de laisser quelques mots à leur famille et amis. Nous pouvons être témoins d'une jeune fille vieillissante qui manque à son jeune amant et qui est assise sur son cercueil. Nous pouvons également nous plonger dans les chansons des années 1960. En bref, la partition polyphonique donne à chaque participant le pouvoir de choisir les informations

pour son imagination unique et de composer sa propre scène, qui constitue ainsi son acte de résistance contre toute narration collective et monotone.

II. 2. iv. Archiver le passé et le rendre au présent

Ouvrir la scène avec le personnage du *trickster* — l'ange de l'histoire et elfe, portant des gants rouges et un masque craquelé et rongé³⁶⁶ », probablement inspiré par la peinture de Paul Klee³⁶⁷ et l'essai de Walter Benjamin³⁶⁸, sembler affirmer la déclaration du metteur en scène selon laquelle les questions d'histoire seront au cœur d'*Itsi Bitsi*, et que nous sommes tous témoins, comme l'ange, de la dévastation et de la violence de l'histoire humaine. Ce personnage a été introduit pour la première fois dans une autre création, *Talabot* (1988), nommée d'après le bateau sur lequel Barba a travaillé comme marin en 1956. Avant la représentation, Barba distribuait à chaque spectateur une carte postale avec une citation de W. Benjamin écrite au verso³⁶⁹, illustrant un ange qui est séparé de son passé par la tempête du progrès. Dans ce contexte, *Itsi Bitsi* peut être vu comme une façon de se retourner vers l'« histoire » composée de fragments de vie de Barba et des acteurs pendant les années 1960.

Nous pouvons commencer par un ensemble de questions posées par Iben et Barba. Iben se demande : « pourquoi, après trente ans, je me retourne vers cette époque ? Pourquoi parler d'Eik dans les années quatre-vingt-dix ? Nos expériences ont-elles quelque chose à dire aujourd'hui ?³⁷⁰ » Des questions similaires sont soulevées par Barba : « que signifie une production pour moi ? Pourquoi est-il nécessaire de dire cela aujourd'hui ?³⁷¹ »

³⁶⁶ Mirella SCHINO, « Eighty scenes from Odin Teatret (Quatre-vingt scènes d'Odin Teatret) », traduit par Arianna MARCOLINI, in Iben Nagel RASMUSSEN, *op. cit.*, p. 389.

³⁶⁷ La peinture s'intitule *Angelus Novus (Nouvel Ange)*. L'artiste suisse-allemand Paul Klee l'a réalisée en 1920. La figure présente de grands yeux, des ailes, des bras étendus et deux mains avec cinq doigts chacune. Elle est aujourd'hui conservée au Musée d'Israël à Jérusalem.

³⁶⁸ Walter Benjamin, philosophe et critique culturel juif allemand, a interprété de manière célèbre la peinture de Paul Klee dans *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, écrite en 1940. Dans sa neuvième thèse, Benjamin décrit la figure de l'*Angelus Novus* comme « l'Ange de l'Histoire », qui regarde l'histoire avec horreur et tristesse. Voir Walter BENJAMIN, « Theses on the Philosophy of History (Thèses sur la philosophie de l'histoire) », in *Illuminations*, édité par Hannah ARENDT, traduit par Harry ZOHAN. New York, Schocken Books, 1968.

³⁶⁹ La citation était : « L'Ange de l'Histoire, son visage est tourné vers le passé. Là où nous voyons une chaîne d'événements, il voit une seule catastrophe qui accumule débris sur débris à ses pieds. Il préférerait rester, éveiller les morts et reconstruire ce qui a été dévasté. Mais du paradis souffle une tempête, si violente que ses ailes s'emmêlent et que l'Ange ne peut plus les replier. La tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir, auquel il tourne le dos, tandis que devant lui la montagne de débris s'élève vers le ciel. Cette tempête, c'est ce que nous appelons le progrès. » Voir Mirella SCHINO, « Eighty scenes from Odin Teatret (Quatre-vingt scènes d'Odin Teatret) », *op. cit.*, p. 420.

³⁷⁰ Iben Nagel RASMUSSEN, « Thirty Years Later (Trente ans plus tard) », traduit par Leo Sykes, in Iben Nagel RASMUSSEN, *op. cit.*, p. 317.

³⁷¹ Eugenio BARBA, « Letter to Aramis. Holstebro, June 1st, 1991. (Lettre à Aramis. Holstebro, le 1er juin 1991.) », *op. cit.*, p. 311.

Tout d'abord, les préoccupations politiques du metteur en scène résident peut-être déjà dans son choix de la figure principale, Eik. *Itsi Bitsi* concerne principalement l'histoire d'Eik. Dans la lettre qu'Eik a écrite à Iben, il souligne que « les mains doivent avoir créé quelque chose avant de rester immobiles³⁷² », et c'est peut-être pour cela qu'il emportait toujours avec lui son « carnet éternel » et « écrivait tout le temps : des poèmes, des romans, des articles, des lettres », comme le dit Iben dans la cinquième scène. De plus, Eik était toujours en voyage à travers les continents. Sa recherche constante et sa création incessante pourraient avoir profondément touché Barba, puisque ce dernier a également fait de l'auto-stop de l'Italie à la Scandinavie, travaillant comme soudeur puis comme marin, apprenant le théâtre en Pologne et en Inde, retournant en Norvège pour démarrer son propre théâtre et apprenant le sanskrit en parallèle : les deux sont des « hommes qui parcourent de nombreux chemins » et des « colombes blanches [qui] naviguent sur de nombreuses mers³⁷³ ». Plus important encore, ils sont tous les deux carrément préoccupés par les questions socio-politiques : nazis, armes nucléaires, kibboutz... ils ne sont pas de ceux qui peuvent « tourner la tête et prétendre qu'ils ne voient rien³⁷⁴ » — ce serait aussi la raison pour laquelle Barba intègre non seulement la chanson d'Eik mais aussi celle de Bob Dylan dans la partition. Par ailleurs, leurs voyages étaient pour eux une occasion de créer. Aucun d'eux n'a jamais cessé de créer, ce qui est une action fondamentalement politisée car elle « s'origine dans un sentiment de refus » qui « peut se transformer en révolte³⁷⁵ ». L'action vise à refuser ce qui existe autour de nous, à proposer de nouvelles possibilités et à trouver de nouvelles façons de s'exprimer pour résister à l'injustice. En fin de compte, Eik a écrit et chanté. Barba trouve également son langage — orchestrant une forme spécifique de théâtre qui atteint notre sensibilité avec ses variations rythmiques, qui incite les acteurs à donner le meilleur d'eux-mêmes, et qui stimule l'imagination des participants avec son ouverture à des interprétations diverses.

En outre, la partition ne sert pas seulement en tant qu'archive des souvenirs d'Iben sur Eik, mais aussi sur d'autres individus. De manière assez explicite, la forme scénique de Barba aborde les questions socio-politiques en incluant de riches références, citations, figures emblématiques qui se

³⁷² Eik SKALØE, « Letter from Eik. December 9th, 1963. (Lettre d'Eik. le 9 Décembre 1963). », traduit par Leo SYKES, in Iben Nagel RASMUSSEN, *op. cit.*, p. 321.

³⁷³ D'après les paroles de la chanson, *Blowing In The Wind* de Bob Dylan, traduites par l'auteure : « (How many roads must a man walk down, before you call him a man? How many seas must a white dove sail, before she sleeps in the sand?) Combien de routes un homme doit-il parcourir, avant que vous ne l'appeliez un homme ? Combien de mers une colombe blanche doit-elle naviguer, avant qu'elle ne repose dans le sable ? »

³⁷⁴ D'après la même chanson, il y a une ligne qui dit : « Yes, 'n' how many times can a man turn his head And pretend that he just doesn't see? (Oui, et combien de fois un homme peut-il tourner la tête et faire semblant de ne pas voir ?) »

³⁷⁵ Muriel PLANA. *Théâtre et Politique. Pour une théâtre politique contemporain*, *op. cit.*, p. 22.

rapportent explicitement à la turbulence sociale d'une époque, à l'image de *Grandes villes sous la lune*. Verbalement, Barba choisit d'inclure des mots-clés dans la partition, tels que la « campagne pour le désarmement nucléaire en 1961 », les « nazis », les « Noirs qui ont commis des meurtres, ont été emprisonnés et ont vécu des moments terribles », et les « enfants des fleurs » nés dans les années 1960. Visuellement, il y a des actions symboliques telles que Jan dans son costume noir fumant un cigare, tirant sur la bande sur Iben comme un politicien manipulateur, ainsi que lui mettant des lunettes de soleil pour regarder le feu comme Oppenheimer observerait la première explosion nucléaire. Barba intègre aussi un poème qui est illustré à la fois en langue des signes et en anglais par Katrin — le poème³⁷⁶ écrit par Brecht lors de son exil d'Allemagne.

Mais, au-delà des moments forts politiques dans la narration collective de l'après-guerre, la partition inclut également de nombreux fragments des souvenirs intimes d'Iben, Jan et Kai : les grands voyages à Téhéran, Istanbul, Israël, en Afrique du Nord, au Mozambique, à Reggio ; l'expérience avec les amphétamines, la morphine, la Dexedrine et le LSD ; les emplois en tant que mendiant, écrivain, pêcheur, ramoneur, constructeur de bateaux, musicien jouant dans des clubs, pour n'en nommer que quelques-uns, qui semblaient, éloignés de l'interrogation politique.

Il nous apparaît donc que Barba choisit intentionnellement d'orchestrer les faits historiques collectifs parmi les souvenirs intimes des individus. Malgré les allusions récurrentes aux vagues politiques, la partition est authentiquement une forme dans laquelle un individu parle d'un autre, et le fil conducteur est toujours les fragments de vie intime. Ils partagent ce qui leur a été pris : les villes perdues³⁷⁷, les langues, la liberté et un mode de vie qui se fait au prix de la santé de chacun. Ainsi, l'histoire est distillée dont l'essence est la perte de chacun et les restes, comme défini par Barba : « une conception de l'histoire comme étant un moment cruel de vérité pour l'individu³⁷⁸ ». Cela expliquera pourquoi il choisit d'inventer une forme pour une fille nommée Itsi Bitsi, pour présenter ses souvenirs du garçon qui lui a donné ce surnom.

De plus, Barba se détourne volontairement de la forme du théâtre documentaire dans lequel la victime ou le témoin expose une série de journaux, photos, fichiers audio ou vidéos d'actualités sur les événements avec leurs dates précises dans le passé, et la victime/acteur regarderait souvent les

³⁷⁶ L'actrice raconte ce poème de Brecht en anglais et l'auteure le traduit en français : « quand tu me rends heureux, je pense souvent que je pourrais mourir maintenant. Alors je serais heureux jusqu'à la fin. Quand tu vieilliras et penseras à moi, je serai comme je suis aujourd'hui, et tu auras un amour qui restera toujours jeune ». Ce poème apparaît dans *Itsi Bitsi* et *Grandes villes sous la lune*.

³⁷⁷ Comme Barba avait initialement tenté de créer un spectacle appelé « Edipe à Colone » et qu'il avait déclaré qu'il était « prêt à explorer la cécité et la vision ». Cependant, Iben doutait de l'idée et ils ont finalement donné forme aux histoires d'Iben sur Eik. Voir Eugenio BARBA, « Poland and Norwegian (Pologne et Norvégien) », *op. cit.*, p. 20.

³⁷⁸ Eugenio BARBA, « Ornitofilene » in Iben Nagel RASMUSSEN, *op. cit.*, p. 42.

spectateurs d'une manière solennellement tragique. Au contraire, Barba n'expose aucun document historique mais crée une partition polyphonique et rhapsodique dans laquelle les acteurs chantent et dansent. Même s'ils mentionnent également quelques termes tels que « en 1976, j'ai joué le rôle d'un chaman » (Iben), « en 1978, j'ai rejoint le Lycée itinérant » (Kai) et « en 1968, j'ai appris que Eik était mort en Inde » (Jan), les dates ne servent pas à préparer les spectateurs à une conférence sur le contexte historique. Personnellement, en tant que spectatrice née dans les années 1990, mon manque de connaissance sur l'époque de Eik n'a pas été un obstacle qui m'aurait empêché d'imaginer, de résonner et de danser sur mon siège au théâtre avec Iben. Il n'est pas nécessaire que les spectateurs aient une grande connaissance du contexte historique pour être touchés par *Itsi Bitsi*.

On pourrait soutenir davantage que l'orchestration efficace de la forme scénique rend ces fragments de vie presque neutres. Les nuances entre le passé et le présent sont estompées. Tout pourrait devenir présent, tout pourrait devenir présent, chaque souvenir individuel de la vie passée pourrait être validé, et chaque sensation du spectateur serait appelée à être engagée. De ce fait, la compassion des spectateurs ne serait plus requise dans une partition polyphonique, tandis que chaque participant est invité à être un compositeur de la scène. C'est plutôt la contemplation de ses propres expériences de vie qui sera attendue par cette forme théâtrale.

La forme, de cette manière, devient le véhicule pour Barba pour aborder l'histoire et la politique. L'orchestration du spectacle est avant tout une « action réelle³⁷⁹ » pour créer, exprimer, former sa propre voix dans les flots de l'histoire. On pourrait donc dire qu'*Itsi Bitsi* est d'abord la version de Barba de l'histoire des années 1960. En formant cette *archive* pour l'époque, il choisit de donner la priorité aux récits intimes, un geste visant à valider les souvenirs et la vie de chaque individu. En outre, il tisse les multiples éléments du théâtre dans une forme rigide — la partition scénique qui, n'obéit pas à la logique linéaire habituellement vécue dans le temps biologique. D'une part, la rigidité de la forme permettrait que les événements soient re-présentés à tout moment. D'une autre part, l'orchestration non linéaire des événements aide à brouiller la date à laquelle chaque événement pourrait être étiqueté. Par conséquent, le choix de la « partition » peut illustrer la volonté de Barba de re-mettre en valeur la vie de chacun au-delà du récit collectif, ainsi que son attitude prudente envers l'histoire — son refus de l'oubli, de l'ignorance ou de la relégation de l'histoire aux « fait divers du passé », et en même temps, sa vigilance face à la répétition d'événements politiques cruels dans l'avenir.

³⁷⁹ Les mots originaux de Barba : « the performance is real action (le spectacle, il s'agit d'une vraie action) ». Voir Eugenio BARBA, « Letter To Aramis. Holstebro, June 1st, 1991. (Lettre à Aramis. Holstebro, le 1er juin 1991.) », *op. cit.*, p. 313.

En un mot, *Itsi Bitsi* est une autre création profondément politisée, tant par son thème que par sa forme. En orchestrant les souvenirs intimes d'Eik dans un spectacle d'une heure, Barba cherche à donner une forme à l'époque des années 1960, période où leur jeunesse s'est épanouie : Eik a fondé son groupe de musique et voyagé à travers les continents, tandis que Barba revenait de la Pologne de Grotowski et fondait l'Odin Teatret. La forme qu'il choisit est toujours une partition polyphonique qui intègre méticuleusement tous les éléments du théâtre. Pour les notes textuelles (comme des notes musicales), il sélectionne des récits intimes des acteurs, ainsi que des paroles de plusieurs chansons bien connues et politiquement engagées de l'époque-là, révélant l'intention de valider les expériences individuelles dans l'archive de l'histoire. De plus, il utilise les éléments instrumentaux, vocaux et visuels comme des « voix » indépendantes, dans un modèle du contrepoint, visant à susciter des dialogues continus entre les composantes pour que de nouvelles significations émergent. La partition d'*Itsi Bitsi* pourrait ainsi être le langage que Barba trouve pour exprimer son urgence de rappeler aux participants les violences et désastres qui ont eu lieu hier, comme le *Nouvel Ange* faisant face aux tempêtes qui pourraient à nouveau s'abattre sur nous aujourd'hui.

Conclusion sur la troisième partie

Les deux créations que nous avons choisies d'analyser en profondeur illustrent toutes deux la vision du metteur en scène de tisser des questions politiques dans une forme politisée. En ce qui concerne l'interrogation politique explicite, les deux créations incluent le fantasme de la Seconde Guerre mondiale, comme les jeunes garçons assassinés par les nazis dans la forêt (*Itsi Bitsi*), le bombardement atomique à Hiroshima et l'exil de Brecht (*Grandes villes sous la lune*) ; ainsi que les souffrances individuelles à travers les continents et les époques, telles que l'exil de l'intellectuel chinois Li Po vers les années 750 (*Grandes villes*), la mission de maintien de la paix au Moyen-Orient (*Grandes villes*), et les manifestations au Danemark (*Itsi Bitsi*). Toutefois, dans ces créations, la résistance politique de Barba ne semble pas se limiter aux débats idéologiques, aux partis politiques ou aux politiques publiques. Il ne cherche pas à promouvoir une idéologie au détriment d'une autre, puisque cela risquerait de renforcer la suprématie d'un groupe sur un autre et d'entraîner l'oppression. Comme le montre la dixième scène d'*Itsi Bitsi*, son point de vue sur les conflits politiques est révélé par la bouche du chaman : certaines personnes croient que la population doit être

catégorisée entre « “civilisés” et “non-civilisés”³⁸⁰ » ; leurs valeurs « s’affrontent³⁸¹ » et, par conséquent, les premiers décident de montrer la voie aux seconds. Cependant, leurs rhétoriques, concepts et propagandes serviraient en réalité de camouflage à l’ambition véritable qui, est de « se trahir, se battre et conquérir les biens des autres³⁸² ». Cela pourrait expliquer pourquoi le metteur en scène n’utilise que rarement des éléments textuels qui accusent directement une certaine idée politique ou soutiennent un groupe opprimé. Il choisit de présenter les événements historiques de manière calme, concise et relativement neutre, sans formuler de jugement concluant.

Il est probable qu’il s’appuie davantage sur la forme pour susciter une réflexion politique au théâtre. Comme illustré dans notre raisonnement précédent ainsi que dans les tableaux des « partitions » en annexes, il serait clair que Barba choisit intentionnellement d’orchestrer les éléments du théâtre dans une partition d’une heure. Tous les éléments ou, les « notes » (si l’on pense à une composition musicale), ou encore les « instruments » (si l’on se réfère à l’orchestration d’un chef d’orchestre), sont précisément organisés dans l’esprit des acteurs et dans l’espace-temps du théâtre. À mesure que les acteurs exécutent chaque *mesure* de la partition, chaque élément obéira également au mètre imposé à la partition. Cela pourrait abolir la suprématie du récit collectif sur les voix individuelles, puisque la grande narration et le récit individuel sont égalisés en tant que *mesures* à présenter, et peuvent être interrompus par les intermezzos créés par d’autres instruments de la partition, comme les accessoires ou la musique instrumentale. En ce sens, la grande narration et les récits individuels sont aussi insignifiants que des flocons de neige dans une avalanche. Ou, l’on peut dire que chaque micro-histoire est désormais capable d’occuper toute la scène pendant la durée impartie par la partition.

En revenant à l’orchestration, les divers éléments théâtraux sont probablement organisés selon la méthode de composition, du contrepoint, comme expliqué en détail dans la partie sur *Grandes villes sous la lune*. Cette méthode met l’accent sur le fait que chaque instrument doit être joué avec son propre rythme et sa propre ligne mélodique indépendante. Dans les deux créations, les éléments théâtraux, à la fois corrélés et indépendants, collaborent pour former « le pluralisme des points de vue et des voix³⁸³ », ce qui démontre la possibilité d’un système relativement démocratique

³⁸⁰ La parole originale est : « ...the meeting between Indians and pioneers. ‘Civilised’ and ‘non-civilised’ confront each other. Seek each other betray, fight and conquer each others belongs ». Voir Iben Nagel RASMUSSEN, « Itsi-Bitsi XVI. Dedicated to the memory of Eik (Dédié à la mémoire d’Eik) », *op. cit.*, p. 295.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ Muriel PLANA, *Théâtre et politique. Pour un théâtre politique contemporain*, *op. cit.* p. 49.

sur scène et, plus important encore, donnerait à chaque participant le pouvoir de ressentir, d'interpréter et de composer les significations des montages scéniques et des dialogues en cours.

Néanmoins, il faudrait être prudents quant à l'étendue de la démocratisation de la scène pour des réflexions subjectives, pour deux raisons possibles. Premièrement, le rythme, le « contour mélodique » ainsi que les montages sont tous fixés par le metteur en scène au cours du processus de répétition. Deuxièmement, les récits des événements historiques et politiques, bien que condensés en un anglais « simple » et avec un ton relativement neutre, sont néanmoins conclus par les mots du metteur en scène. Autrement dit, le point de vue personnel et singulier du metteur en scène est, d'une manière ou d'une autre, subtilement imprimé dans la micro-composition de l'élément textuel ainsi que dans la macro-orchestration de la partition totale. Pourtant, nous constatons ses efforts pour « créer une dramaturgie organique qui ne redouble pas la narration³⁸⁴ », ni aucun autre élément dans la partition polyphonique. De ce fait, il cherche à ouvrir un espace pour que des interprétations diverses puissent émerger à travers cette « dramaturgie qui me[lui] fasse découvrir des choses (même) que je[il] ne pouvais[t] pas imaginer³⁸⁵ ».

Nous continuerons à réfléchir sur l'interrogation politique de Barba qui le pousse à insister sur une partition polyphonique comme modèle de mise en scène de 1991 à 2010 (en fait, plus longtemps que la période entre les deux créations sélectionnées). Il est clair que ce modèle peut, dans une large mesure, décentraliser le pouvoir du metteur en scène de définir chaque moment du spectacle ; de plus, pour chaque participant, les nœuds, ruptures ou oppositions orchestrés dans les montages pourraient brutalement briser leurs attentes kinesthésiques à propos de la scène. Cette ambition de rupture est enracinée dans sa mise en scène où il a « rejeté, renversé, saboté, coupé, dénudé le théâtre et l'a réduit à son essence³⁸⁶ », et le résultat est une forme ouverte à la réinvention du sens par chaque participant. La dissolution des conventions sociales représenterait son « cri intérieur³⁸⁷ », derrière lequel se trouve son espoir que, grâce à ce nœud de contrepoint, de rupture, de contraste et d'asymétrie, ses « sentiments utopiques³⁸⁸ » puissent être soulevés, et ainsi, il pourrait

³⁸⁴ Georges BANU. « Eugenio Barba et L'Odin Teatret : des survivants militants », in *artpress*, 21 décembre 2012, www.artpress.com/2012/12/21/eugenio-barba-et-lodin-teatret-des-survivants-militants, consulté le 5 août 2023.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ Traduit par l'auteure des propos de Barba dans l'entretien animé et enregistré par Bent Hagedsted in 1968. Cet entretien est publié dans « Un théâtre sectaire », in *The Drama Review* (New-York, 1969/45). Cela est cité par Eugenio Barba dans son livre, *The Floating Islands : Reflections with Odin Teatret. (Les îles flottantes : réflexions avec l'Odin Teatret)*, op. cit., pp. 30-31.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ *Ibidem*.

construire un théâtre « incarné par notre besoin de complète sincérité et notre intense malaise en l'approchant³⁸⁹ ».

Les « ruptures » contribuent également à politiser la scène. Les tensions qui découlent des « ruptures » créeraient des effets de traction et de répulsion qui incitent la résonance sensorielle des participants tout en maintenant leur regard critique. Barba cherche à briser délibérément le rythme scénique en variant l'échelle, la durée, le volume, la hauteur ou le ton de chaque élément scénique, ce qui nous surprend tant au niveau des sensations qu'au niveau du sens. En outre, il organise les événements et montages dans un ordre qui peut être perçu comme des « ruptures » avec la ligne du temps apparemment linéaire de la vie réelle. Il utilise des éléments verbaux simples et concis, un travail choral vibrant, et des gestes silencieux, entre autres, pour interconnecter des moments dans une logique non linéaire. De plus, les « ruptures » se manifestent dans son choix de matériaux pour présenter les événements historiques dans ces deux créations, parce qu'il ne met ni preuves documentaires ni récits de victimes chargés d'émotions excessives sur scène. Ce qu'il adapte, sont principalement des mémoires primaires, des chansons et des partitions physiques créées par les acteurs, et puis, il les fragmente avant de les orchestrer selon une nouvelle logique. Ainsi, bien qu'il traite de la vie réelle, il ne cherche ni à imiter la surface de la vie, ni à poursuivre des ressemblances superficielles, ni à viser une esthétique réaliste. Les tensions de la forme, par conséquent, « permettent au théâtre de se désacraliser, de s'hybrider, de s'auto-critiquer en tant que drame et en tant que récit³⁹⁰ », incitant ainsi les participants à dépasser la simple représentation des scènes de la vie pour contempler l'essence même de la vie.

Nous pouvons conclure que la forme de la partition polyphonique est un choix subtil du metteur en scène pour incarner son interrogation politique, en particulier dans ces deux créations où il aborde directement les traumatismes politiques de l'histoire. Ses intérêts particuliers pour l'histoire révèlent ses profondes inquiétudes pour l'avenir. Au-delà du choix du thème, il choisit de ne pas représenter des scènes historiques spécifiques, mais d'orchestrer divers éléments théâtraux dans une forme fixe mais ouverte, propice au dialogue. À travers des spectacles sur l'histoire, les participants sont également invités à discuter de leurs propres histoires et souvenirs, à discuter de ce qui compte

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Muriel PLANA, « Usages et significations idéologiques du modèle musical dans quelques théories du théâtre », in *Corps musical dans le théâtre des XXe et XXIe siècles : formes et enjeux*. Pierre LONGUENESSE (dir.), *op. cit.*, p. 128.

pour chaque individu, à débattre du « fil sacré³⁹¹ » qui relie véritablement l'individu à un autre, à réfléchir à la place de chacun dans le monde, à explorer la vérité qui est « ferme et absolue dans les profondeurs d'un labyrinthe³⁹² », et ainsi à envisager comment l'on peut continuer à vivre si l'on ne choisit pas de mourir immédiatement. Au-delà de la scène, la création d'une partition scénique rigide incarne également l'implication ferme de Barba selon laquelle l'ensemble doit vivre les valeurs et principes au quotidien dans leur vie professionnelle à l'Odin Teatret afin de pouvoir réussir à *jouer* — à présenter la forme. De ce fait, la forme polyphonique permet au metteur en scène, aux acteurs, ainsi qu'aux spectateurs, de s'unir dans une utopie où, selon Eik, « ces vieux arbres ne peuvent jamais se rejoindre complètement, mais au plus peuvent flirter avec les branches des autres et entrelacer leurs racines profondément sous terre³⁹³ », et où « la petite flamme³⁹⁴ » peut être conservée pour les protéger de devenir « froids et cyniques, vides à l'intérieur³⁹⁵ ». Le théâtre, à cet égard, devient une utopie dédiée à la pratique profonde des idéaux politiques.

³⁹¹ Traduits par l'auteur de l'anglais au français, les mots originaux de Barba sont : « ...something which is steadfast and absolute...is found in the depths of a labyrinth. The labyrinth is history. I believe in the labyrinth. The thread thus becomes sacred because it does not bind us but connects us to someone or to something which keeps us alive (...quelque chose qui est inébranlable et absolu... se trouve dans les profondeurs d'un labyrinthe. Le labyrinthe, c'est l'histoire. Je crois au labyrinthe. Le fil devient ainsi sacré parce qu'il ne nous lie pas mais nous relie à quelqu'un ou à quelque chose qui nous garde en vie). » Voir Eugenio BARBA, « Letter To Aramis. Holstebro, June 1st, 1991. (Lettre à Aramis. Holstebro, le 1er juin 1991.) », *op. cit.*, p. 311.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ Traduit par l'auteur de l'anglais en français. Voir Iben Nagel RASMUSSEN, « Letter from Eik. December 9th, 1963. (Lettre d'Eik. le 9 Décembre 1963). », *op. cit.*, p. 321.

³⁹⁴ D'après la parole d'Iben sur scène : « . . .the little flame which I try to protect and which speaks in the figures I represent that which others call 'theatre' (.la petite flamme que je tente de protéger et qui parle dans les figures que je représente, ce que d'autres appellent 'théâtre' », traduite par l'auteur.

³⁹⁵ D'après la parole d'Iben sur scène : « Eik whispered to me: 'Let us never become cold and cynical, empty inside' (Eik me murmura : "Ne devenons jamais froids et cyniques, vides à l'intérieur") », traduite par l'auteur.

Conclusion générale

Né en 1936 et toujours actif en première ligne dans la création de nouveaux spectacles, Eugenio Barba est sans doute l'un des metteurs en scène les plus persévérants de notre époque. Au cours des soixante dernières années, il a exercé ses idéaux esthétiques, métaphysiques et politiques avec son ensemble à l'Odin Teatret³⁹⁶. À travers l'analyse de la création de sa compagnie théâtrale ainsi que des trois créations variées qu'il a mises en scène respectivement dans les années 1980, 1990 et 2000, nous pouvons comprendre la nature du travail de ce metteur en scène comme une « mise en forme » :

D'une part, en tant que « directeur » de l'ensemble, il met en place et fait évoluer un système concret, tout en maintenant son autorité dans les décisions finales, et en même temps, il incite chaque membre à prendre des décisions pour lui-même — que ce soit de rester, de partager la vision du metteur en scène sur l'art théâtral, de respecter les disciplines, d'assumer la responsabilité de la croissance collective, d'être rémunéré de manière égale, de rechercher et de poursuivre ses besoins personnels, de « développer la capacité d'être parmi les autres, d'interagir avec eux, tout en trouvant refuge dans un monde qui m'[lui] est propre³⁹⁷ », et enfin, de mettre en pratique les valeurs abstraites de la vie — métaphysiques et politiques, par une dévotion quotidienne.

D'autre part, en tant qu'unique³⁹⁸ metteur en scène des spectacles d'Odin Teatret, il tend à travailler sur les partitions primaires — une série d'actions fixes et précises, à la fois vocales et physiques — formées par les acteurs au cours de leur propre processus créatif, plutôt que de générer ou, de composer chaque *note de théâtre* à partir de zéro uniquement par lui-même. Ensuite, en organisant une grande variété de matériaux ou, d'éléments théâtraux, y compris le corps des acteurs, les sons, les accessoires, les costumes, le décor et l'éclairage dans une forme rigoureuse qui peut être mémorisée et répétée au fil des décennies, Barba démontre son choix constant de la mise en scène comme une mise en forme en « partition » — un dispositif qui incarne ses profondes interrogations et idéaux politiques, que nous allons (ré)élaborer plus en détail.

³⁹⁶ Après avoir quitté le Nordisk Teaterlaboratorium le 2 décembre 2022, Barba « continue en solo et emmène avec lui le nom d'Odin Teatret ». En juillet 2024, soixante ans après la création d'Odin Teatret, il est retourné au Danemark et a repris l'accueil de participants/apprentis pour un nouvel atelier intitulé « Odin Home » dans la ville de Ringkøbing. Cet atelier rappelle de nombreuses manières le Festival Odin Week, tenu pour la première fois en 1992.

³⁹⁷ Eugenio BARBA. *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*. *op. cit.*, p. 51.

³⁹⁸ C'est-à-dire que Barba n'a jamais co-dirige de spectacle. Pour les créations mises en scène par certains membres de l'ensemble, elles ne sont pas intitulées comme des « productions d'Odin Teatret ».

À cet égard, nous avons employé le verbe « orchestrer » pour décrire ses méthodes de travail, à la fois dans les *Work Rooms* (salles de travail) et au-delà, afin de mettre en lumière son organisation des interrelations entre chaque membre individuel ainsi que les éléments théâtraux, comme un geste d'approche de sa vision utopique de l'art et de la vie. Étant donné que notre attention se porte sur sa profession artistique en tant que metteur en scène, nous avons mené une réflexion approfondie sur ses quêtes utopiques à travers les choix qu'il a faits dans le processus créatif des spectacles sélectionnés, que nous définissons comme prenant la forme d'une partition.

Malgré notre clarification du terme « partition » dans la Partie II, il faut souligner que ce terme pourrait en fait être appliqué de manière assez large à toutes les créations théâtrales ayant été répétées avant leur première, tant que l'ordre et le contenu de chaque scène sont fixés par un metteur en scène à l'avance, de sorte qu'il y ait peu de place pour l'improvisation. Certes, divers metteurs en scène fixent un spectacle à des degrés de précision différents, mais il existe généralement une routine relativement solide pour que la représentation se déploie. Contrairement à ceux qui cherchent à fixer les émotions ou les pensées des acteurs à un moment donné, Barba cherche à fixer le corps en un point précis dans l'espace et dans le temps. Par conséquent, nous pourrions confirmer que son travail tend à privilégier la physicalité plutôt que la cérébralité, de manière analogue à un musicien qui se concentre sur sa mise en place dans l'espace-temps lorsqu'il joue. Cela nous amène à penser que nous pourrions emprunter la logique de la composition musicale pour analyser la logique de « mise en forme » de Barba et sa recherche possible d'une utopie politisée.

Premièrement, la musique pourrait fonctionner comme *logogène* dans les trois partitions scéniques, car Barba tisse diverses pièces de musique instrumentale et de chansons, telles que *Novembre 25 : Le dernier jour* de P. Glass dans *Judith*, *Chanson d'Alabama* de The Doors dans *Grandes villes sous la lune*, ainsi que *Soufflant dans les vents* de B. Dylan dans *Itsi Bitsi*. Comme la sélection musicale suggère de fortes références politiques, soit à travers son contexte, soit à travers ses paroles, comme expliqué dans les parties précédentes, l'élément musical peut être vu comme une Figure indépendante ou une « voix » qui transmet son information politique aux participants du théâtre. Simultanément, la musique pourrait servir d'aura pour les acteurs, créant un certain rythme qui intensifierait leurs actions ou une ambiance qui hypnotiserait le théâtre. De plus, la musique introduirait aussi des *ruptures* dans la scène, réveillant les spectateurs du montage précédent et les empêchant de s'immerger trop profondément dans ce qui est présenté sur scène, contribuant ainsi à susciter un regard critique chez chaque participant.

Deuxièmement, le metteur en scène musicalise souvent la scène pour enrichir sa dramaturgie sonore, et la musique deviendrait le *mélogène* dans la partition. Dans *Judith*, Roberta frappe sa tête avec ses poings et tape des pieds sur le sol ; dans *Grandes villes sous la lune*, Iben laisse tomber un verre en trinquant, qui se brise en morceaux sur le sol, créant un son explosif suivi d'un silence immédiat ; dans *Itsi Bitsi*, la jeune fille muette Kattrin « parle » son propre langage en sifflant, soupirant et criant. La musicalisation révélerait ainsi une nouvelle dimension de communication qui dépasse les mots des langues. Elle pourrait également capter davantage l'attention des spectateurs sur la scène pour déchiffrer ce nouveau langage. En outre, les sons créent une série de rythmes et de textures, formant la dramaturgie sonore du metteur en scène qui créerait ensuite de nouveaux montages en collaboration avec d'autres éléments du théâtre.

Cela nous amène, en troisième lieu, à supposer que Barba applique la logique du « contrepoint » issue de la composition musicale, qui renvoie à la « combinaison de parties ou de voix simultanées, chacune ayant sa propre importance, et l'ensemble résultant en une texture cohérente³⁹⁹ » — la musique fonctionnant alors comme *méloforme*. Comme illustré avec plusieurs scènes dans les parties II et III, nous n'élaborerons pas ici en détail sur cette application spécifique. En essence, les sons, les accessoires, les costumes — la couleur, la texture et le style —, les actions physiques — du micro, comme le changement de focalisation de Roberta dans *Judith*, au macro, comme Iben tirant l'élastique des mains du « politicien » dans *Itsi Bitsi* —, ainsi que les récits dont les thèmes vont de la guerre collective à la lettre intime, sont tous orchestrés de manière égale en tant que différentes « voix » ou « instruments » dans la forme de partition polyphonique où, les « voix » continueront de dialoguer entre elles. La polyphonie, telle que définie, est considérée comme opposée à la musique monophonique (mélodie unique), révélant ainsi la quête du metteur en scène pour une *condition* politisée où une discussion égalitaire et démocratique pourrait avoir lieu. La politicité est plus renforcée par l'inclusion de *ruptures* dans la partition, qui produiraient des tensions entre l'arsis et le thesis, d'une part, attirant l'attention des participants sur la scène et les engageant au niveau de la sensation, et d'autre part, les éloignant de l'illusion scénique pour susciter un regard critique en vue d'une contemplation métaphysique et politique.

En dernier lieu, le choix de Barba de conserver la création sous forme de partition rend possible de représenter le spectacle pour un public plus large au fil du temps. La partition « intemporelle » libérerait les événements théâtraux de leurs marques temporelles. Ainsi, les

³⁹⁹ Traduite par l'auteur de l'anglais au français. La définition en anglais est : « combination of simultaneous parts or voices, each of significance in itself and the whole resulting in a coherent texture ». Voir Michael KENNEDY. *The Concise Oxford Dictionary of Music (Le Dictionnaire concis de la musique de l'Oxford)*, op. cit., p. 165.

événements du passé pourraient être transformés et toujours conservés comme présents, incitant les participants à rester vigilants, puisque les traumatismes et cauchemars des décennies passées pourraient ressurgir à tout moment pour devenir la réalité d'aujourd'hui. Par ailleurs, chaque fois que la forme rigide est re-présentée, le metteur en scène, les acteurs, ainsi que le « quatrième créateur⁴⁰⁰ » — le public — auront une nouvelle opportunité de réinventer le sens de cette forme. Là, chaque participant commence à s'engager dans la politique — nous commençons à créer une nouvelle vision, et donc, un nouveau monde. Barba semble satisfait de proposer des partitions polyphoniques pour encourager des interprétations polyphoniques — un monde de dialogues égaux et libres serait son utopie, tout en me permettant de rêver différemment. À travers une telle « mise en forme », une création théâtrale pourra ne pas se limiter à « imiter la vie, mais posséder une vie propre⁴⁰¹ », devenant ainsi un dispositif autonome ou, un organisme en évolution, qui cherchera activement à susciter des sensations et des réflexions, oscillant entre solidité et fluidité.

Cependant, il est important de noter que Barba adopte plus probablement la partition comme une logique créative plutôt que comme une ambition perfectionniste concernant le résultat final. Bien qu'il ait orchestré le théâtre de manière similaire à l'orchestration d'un mouvement musical, ses partitions ne sont pas identiques à celles de la musique instrumentale. Premièrement, je n'ai pas trouvé de preuves dans les archives d'Odin Teatret ou ses publications qu'il ait documenté la totalité de la mise en forme d'un spectacle sur papier, comme le ferait un compositeur avec ses partitions musicales. Deuxièmement, contrairement aux compositeurs qui inventent chaque note musicale dans les mesures, Barba invente rarement un fragment de scène lui-même et n'instruit pas les acteurs à le représenter directement sur scène — ce sont souvent les acteurs qui créent des partitions fragmentaires que le metteur en scène édite par la suite. Troisièmement, la partition n'exclut pas tous les signifiés ou référents pour une « nature de langage pur signifiant⁴⁰² » : par exemple, il utilise la chanson de Bob Dylan dans *Itsi Bitsi*, non seulement pour sa mélodie, mais aussi pour ses paroles politisées. Quatrièmement, il conserve délibérément le chant insouciant des acteurs dans la partition, ce qui « révèle les aspérités du jeu, de l'interprétation, et du discours du spectacle lui-même⁴⁰³ ».

⁴⁰⁰ Béatrice Picon-Vallin propose que « le public comme partenaire, indispensable “quatrième créateur”, selon la belle formule de Meyerhold ». Voir Béatrice PICON-VALLIN. « Les grandes lignes d'un travail théâtral », in *Lioubimov*, édité par Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS Éditions, 1997.

⁴⁰¹ Traduit par l'auteure de l'anglais au français. Voir Eugenio BARBA, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁰² M. Plana propose que la musique pourrait « libérer du logos et de la mimesis du fait de son indépendance face au signifié et au référent, de sa nature de langage pur signifiant ». On la cite ici pour montrer qu'il y a des nuances entre la musique et le théâtre de Barba. Voir Muriel PLANA. « Usages et significations idéologiques du modèle musical dans quelques théories du théâtre », *op. cit.*, p. 117.

⁴⁰³ Selon Plana, « la musique met en danger l'acteur de théâtre qui n'est pas chanteur, révèle les aspérités du jeu, de l'interprétation, du discours du spectacle lui-même ». *Ibid.*, p. 128.

En outre, bien que nous puissions discerner une forte inclination pour la musique dans la logique de mise en scène de Barba, il convient de noter qu'il ne semble pas être un metteur en scène cherchant une forme absolue, comme la musique pure ou la géométrie pure qui se détacherait de la réalité extérieure au théâtre. Il est plus probable qu'il perçoive la création de « partitions » comme une voie, ou une condition, permettant l'émergence de la réflexion métaphysique et politique. Pourtant il est intéressant de citer ici la réflexion de Kurt Weill sur la musique pour évaluer la « mise en forme » de Barba :

« [...]qu'elle n'est pas "pure" mais socialement déterminée et politiquement déterminante, et qu'elle gagnera beaucoup à n'être pas le modèle fantasmé d'un théâtre en quête de perfection formelle mais son partenaire de jeu sur la scène d'un nouvel opéra épique ou théâtre musical⁴⁰⁴. »

Revenons à la réflexion sur la politicité de sa « mise en forme ». À l'instar d'un instrumentiste, Barba restreint volontairement ses modifications au niveau de la physicalité, sans interférer avec les pensées ou émotions des acteurs au cours du processus créatif. De ce fait, la partition deviendrait un « terrain » solide sur lequel les acteurs peuvent se sentir assurés de danser et, en même temps, elle resterait un espace ouvert à l'émergence de multiples dramaturgies — celle du metteur en scène, de l'acteur, et du spectateur. La « mise en forme », de cette manière, est à la fois « répétition d'un déjà-là⁴⁰⁵ », tout en étant création de nouveauté, protégeant la liberté de chaque membre d'embrasser « quelque chose de spontané, d'inconscient, de non prévu, de libre⁴⁰⁶ ».

Les formes concrètes que Barba donne aux spectacles et à la routine de travail sous-entendent fermement que, pour être un acteur capable de s'épanouir au sein d'Odin Teatret, il serait essentiel de considérer l'entraînement comme une tâche quotidienne. Autrement dit, Barba aspire à ce qu'un acteur soit semblable à un interprète musical, qui consacre des efforts constants à « l'entretien et à l'exercice intensif et quotidien de son instrument, c'est-à-dire le corps, avec discipline, éthique, rigueur, scientificité, [et] virtuosité technique⁴⁰⁷ ». En plaçant l'entraînement au cœur du système quotidien du Teatret, Barba manifeste sa vision du théâtre comme un *artisanat* sérieux, tout comme celui d'un soudeur, d'un chef, d'un sculpteur ou d'un instrumentiste, qui exigerait une répétition humble et patiente afin de maîtriser ses compétences et, ainsi, pouvoir véritablement créer. À ce

⁴⁰⁴ Kurt WEILL, *Kurt Weill, de Berlin à Broadway*, traduit et présenté par Pascal Huynh, Paris, Éditions Plume, 1993, pp. 149-150., cité par Muriel Plana, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁰⁵ Muriel PLANA. *Ibid.*, p. 125.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 114.

propos, nous pouvons citer la définition de l'artisanat donnée par l'UNESCO lors du symposium *L'Artisanat et le marché mondial* tenu à Manille en octobre 1997 :

« [...] soit entièrement à la main, soit à l'aide d'outils à main ou même de moyens mécaniques, pourvu que la contribution manuelle directe de l'artisan demeure la composante la plus importante du produit fini. La nature spéciale des produits artisanaux se fonde sur leurs caractères distinctifs, lesquels peuvent être utilitaires, esthétiques, artistiques, créatifs, culturels, décoratifs, fonctionnels, traditionnels, symboliques et importants d'un point de vue religieux ou social⁴⁰⁸ ».

Ainsi, Barba insiste sur la participation corps-esprit, comme dans un rituel religieux, de chaque artisan (tant le metteur en scène que les acteurs) dans les activités de pratique, de rencontre, de dépassement, de préparation et d'exécution, depuis les salles de travail jusqu'à la scène, et même jusqu'à la salle à manger du Teatret où ils s'occupent généralement du travail administratif. La « mise en forme » viserait donc à inciter un changement fondamental en « soi » — en s'immergeant dans une forme rigoureuse, ils peuvent chercher à confronter et défier leur « mutisme » inhérent, leur « lâcheté » latente et la « conformité omniprésente de notre[leur] comportement quotidien ». De cette manière, l'« attitude critique » est dirigée vers leur « propre pragmatisme et cynisme, vers notre[leur] manque de courage, vers notre[leur] paralysie qui nous[les] empêche de nous[les] transformer, et ainsi de commencer à changer le monde dans lequel nous[ils] vivons[vivent]⁴⁰⁹ », un monde qui, aux yeux de Barba, avait chuté en morceaux⁴¹⁰.

Nous pouvons désormais rappeler la notion « poétique » qui imprègne la pratique théâtrale de ce metteur en scène. Barba ancre clairement ses explorations créatives dans un système concret et une forme solide — la poésie telle que définie par H. Meschonnic⁴¹¹. En même temps, l'insistance de Barba sur les disciplines et les partitions polyphoniques éclairait davantage sa quête d'idéaux au-delà de l'art, de l'histoire et de la politique — une quête de la vie idéale. De cette optique, sa « mise en forme » viserait une poésie qui ne se limite pas à ce qui se performe, mais qui « vit dans les couches les plus profondes de l'être⁴¹² » selon Baudelaire ou, qui révèle « les vérités les plus enfouies de

⁴⁰⁸ *Artisanat ou produits de l'artisanat*. (s. d.). UNESCO UIS. Consulté le 13 septembre 2024, à l'adresse <https://uis.unesco.org/fr/glossary-term/artisanat-ou-produits-de-lartisanat>.

⁴⁰⁹ Eugenio BARBA. *The Floating Islands: Reflections with Odin Teatret* (*Les îles flottantes : réflexions avec l'Odin Teatret*), *op. cit.*, pp. 30-31. Les propos sont de l'entretien avec Barba, enregistré par Bent Hagedest en 1968, publié pour la première fois dans *The Drama Review* (New York, 1969/45) sous le titre : *A Sectarial Theatre* (*Un théâtre sectaire*). Les citations de ce paragraphe de « mutisme » à « vivons[vivent] » proviennent de cette même source.

⁴¹⁰ Barba décrit qu'il « come[s] from a world that fell to pieces and found its normality in that fall (vient d'un monde qui s'est effondré et qui a trouvé sa normalité dans cet effondrement) ». Voir Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House* (*Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison*), *op. cit.*, p. 4.

⁴¹¹ Voir Henri MESCHONNIC. « Pour la poétique », *op. cit.*, p. 20.

⁴¹² Meschonnic le cite dans « Pour la poétique », *op. cit.*, p. 28.

l'existence⁴¹³ », pour reprendre les mots de Pinson. Créer au théâtre, pour Barba, deviendrait une recherche, sous l'angle de l'action, d'un autre langage, système, forme ou chemin pour former l'*éthos* d'une nouvelle façon coutumière d'être au monde⁴¹⁴ et ainsi, donner un sens idéal à son « habitation de la terre⁴¹⁵ ». De ce fait, nous pourrions oser qualifier cette utopie de *poésie totale* ou, comme Barba l'a choisi lui-même pour son livre sur l'art de la mise en scène (*Brûler la maison*), d'une *poésie du feu*.

Il est certainement possible de tracer un parallèle entre la proposition d'Antonin Artaud et celle d'Eugenio Barba à ce stade. Pour Artaud, le théâtre pourrait être une peste où chacun y participe avec une « détermination irréversible et absolue⁴¹⁶ ». De son côté, Barba envisagerait la création d'un théâtre idéal comme un acte délibéré de s'immoler⁴¹⁷ — un processus où il s'efforce de « libérer [le théâtre] de toute résistance à toute impulsion psychique⁴¹⁸ ». Cette flamme, à la fois continue et douce, symbolise la patience, et réconcilie « science, religion et philosophie, logos et intuition sensible⁴¹⁹ ». À travers un processus constant de raffinement, de reformulation et de fusion, cette flamme deviendrait une poésie vivante, capable « d'éliminer et de renaître dans l'action⁴²⁰ ».

Nous pouvons ici retracer les figures que Barba choisit d'intégrer dans ses créations pour illustrer cette « utopie du feu » : Judith, Mizoguchi, Yushima (dans *Judith*) ; Kattrin, le soldat canadien (dans *Grandes villes sous la lune*) ; Eik (dans *Itsi Bitsi*). Judith, le personnage de l'Ancien Testament, est censée avoir décapité son amant Holopherne pour venger l'occupation de sa patrie et sauver les Israélites. Mizoguchi⁴²¹, l'acolyte du Temple Kinkaku-ji, brûle l'architecture la plus belle du monde à ses yeux afin que sa chair puisse mourir dans le même feu que le Temple. Yukio

⁴¹³ Jean-Claude PINSON. *Poétique: une autothéorie*, op. cit., p. 7.

⁴¹⁴ Pinson propose que « [la poésie] a une vertu "éthopoiétique", une capacité à former l'*éthos*, le séjour, d'un sujet », et il définit l'*éthos* comme « la façon coutumière d'être au monde ». Voir Pinson, *Ibid.*, p. 6. et p. 11.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁴¹⁶ Antonin ARTAUD. *Théâtre de la cruauté*, op. cit., p. 98.

⁴¹⁷ Discutant des visions de certains metteurs en scène sur l'acteur, Plana résume que « le corps de l'acteur doit s'immoler au théâtre. C'est ainsi que s'invente un corps théâtral à la fois sacrificiel et mathématique ». Voir Muriel PLANA. *Ibid.*, p. 115.

⁴¹⁸ Robert KNOPF, édité par Julia LISTENGARTEN. *Theatre of the Avant-garde, 1950-2000: A Critical Anthology (Théâtre de l'Avant-garde, 1950-2000 : Une Anthologie Critique)*. Yale University Press, 2011. p. 187.

⁴¹⁹ Pierre LONGUENESSE. « Théâtre, Poésie, Politique : Les chants anonymes de Philippe Malone, le but de Roberto Carlos, Delta Charlie Delta de Michel Simonot », in *FRITIONS*, n°33, vol. 2^e trimestre 2021, Paris, 1298-5724(202104)33;1-3, p. 110.

⁴²⁰ Eugenio BARBA, op. cit., p. 190.

⁴²¹ Mizoguchi est le protagoniste du roman de Mishima, *Kinkaku-ji (Le Pavillon d'Or)*, publié en 1956. Il est le fils d'un prêtre bouddhiste atteint de tuberculose qui lui assure pendant toute son enfance que le Kinkaku-ji est l'architecture la plus belle du monde. Il devient acolyte au temple après la mort de son père en 1944. Dans les années d'après-guerre, le Kinkaku-ji prend une importance croissante dans son cœur au point qu'il conçoit un plan grandiose — le brûler afin que sa chair puisse mourir dans le même feu que le Temple.

Mishima, le créateur de Mizoguchi et auteur du *Kinkaku-ji (Le Pavillon d'Or)*, s'est suicidé par le rituel japonais de l'éventration après un discours appelant à la lutte contre l'occupation américaine. Katrin, la jeune fille muette qui montre « ses dents même si elle ne peut pas mordre », frappe un gong sur un toit pour sauver les villageois et est abattue contre un mur. Le soldat canadien, lors de missions de maintien de la paix, se trouve impuissant face à la violence qu'il a observée à travers les terres et meurt pour sa nation, laissant une urne pour sa mère. Eik Skaløe, pionnier de la musique *folk beat* danoise, poussait à écrire, protester, chercher, puis a mis fin à ses jours à la frontière de l'Inde. Toutes les figures que Barba invoque partageraient une foi irréversible en leurs idéaux, au point de consacrer leur vie à « vivre la poésie ». Nous pouvons citer un extrait d'*Itsi Bitsi* pour conclure la vision de Barba sur le théâtre et l'utopie : « pour certains, la drogue[le théâtre] était un jeu, pour d'autres un échappatoire, et pour d'autres encore une façon de rencontrer Dieu[son utopie]⁴²² ».

Néanmoins, il ne faut pas négliger que la « mise en forme » de Barba au service de la politicalité peut comporter ses propres limites. Tout d'abord, il est important de noter que le système de création de l'Odin Teatret pourrait ne pas répondre aux besoins de certains praticiens. D'un point de vue esthétique, l'expérience créative de l'ensemble pourrait manquer de diversité, dans la mesure où le metteur en scène et, surtout, les acteurs ont passé la majeure partie de ces décennies à collaborer uniquement entre eux. Du point de vue financier, malgré l'évolution de soixante ans, les membres de l'ensemble perçoivent aujourd'hui un revenu relativement modeste, équivalent à celui d'une infirmière débutante au Danemark⁴²³. De plus, comme mentionné à la fin de la Partie I, nous pouvons réfléchir à la possible fusion entre théâtre et vie : le théâtre pourrait-il rester une profession, plutôt qu'un parcours vers une foi totalisante ? Jusqu'à quel point pourrait-on séparer sa vie personnelle de sa pratique théâtrale professionnelle ? De ce fait, la « mise en forme » de Barba pourrait être plus adaptée à un certain type d'artistes prêts à se consacrer au théâtre comme but de vie, courageux face à l'exploration de l'inconnu au sein d'une relation collaborative stable, et satisfaits de circonstances financières relativement modestes.

Une autre limite à l'application large du système de Barba pourrait résider dans la structure de l'ensemble. À travers notre analyse des créations sélectionnées, nous observons que la logique de mise en scène de Barba repose principalement sur le corps des acteurs qui, constitue non seulement

⁴²² Traduit par l'auteure de l'anglais au français : « for some, drugs[the theatre] were[was] a game, for some others a getaway, and for others a way to meet God[one's utopia] ». Voir Mirella SCHINO, *op. cit.*, p. 396.

⁴²³ Roberta Carreri a mentionné cela lors de son atelier en 2022, ce qui pourrait être légèrement supérieur à 25,200 DKK par mois. Voir Nursing Average Salaries in Denmark 2024. (s. d.). *Salary Explorer*; à l'adresse <https://www.salaryexplorer.com/average-salary-wage-comparison-denmark-nursing-c58d12>. Consulté le 19 septembre 2024.

la principale source des partitions primaires, mais également le médium essentiel de la performativité. Ce serait pour cette raison qu'il introduit des disciplines dans l'entraînement quotidien et les répétitions, construisant un système spécifique pour l'ensemble qui se compose uniquement des acteurs et du metteur en scène. Certes, des techniciens ont travaillé pour l'Odin Teatret, mais lorsque nous parlons de « l'ensemble », nous faisons référence à ceux qui participent au travail quotidien. En raison de cette préférence esthétique, Barba n'exige pas, par exemple, qu'un concepteur lumière s'entraîne quotidiennement ou élabore des « partitions de lumière » pour les adapter plus tard dans une partition scénique. Cela pourrait également être le résultat de la situation financière difficile de l'Odin Teatret dans ses premières années : avec un budget limité, chaque acteur devait assumer plusieurs rôles, notamment celui de créateur de costumes ou de réceptionniste lors des soirées de représentation. Le système a donc évolué pour correspondre à la composition unique de l'ensemble du Teatret. Il restera à discuter dans quelle mesure la « mise en forme » chez Barba pourrait être adaptée à des ensembles avec une structure différente.

De plus, il faudrait maintenir un regard critique sur les composantes de la pratique de Barba — l'écosystème qu'il établit pour le Teatret, l'entraînement quotidien des acteurs sur lequel il insiste, la forme de « partition » dans laquelle il orchestre les spectacles, ainsi que la réflexion politique qui en découle — puisque ces éléments ne possèdent pas nécessairement une correspondance unique et indispensable entre eux. Autrement dit, la mise en forme globale de Barba, depuis la vie quotidienne jusqu'à la représentation, n'est peut-être pas la seule voie possible pour qu'un metteur en scène parvienne à toucher la sensation des participants tout en lançant des discussions méta-politiques. En réalité, il est possible pour un metteur en scène d'atteindre ces deux objectifs sans s'appuyer sur le corps d'acteurs ayant suivi un entraînement de longue durée. Prenons l'exemple de *Bros*⁴²⁴ de Romeo Castellucci. Le metteur en scène utilise un éclairage de teinte grise, une miniature en bois en forme humaine, et une dizaine d'hommes qu'il a recrutés lors des tournées, vêtus d'uniformes militaires et saluant la statue en bois, pour créer un montage scénique à la fois sensoriellement saisissant et politiquement chargé. Un autre exemple pourrait être *Anna Karénine*⁴²⁵ de Rimas Tuminas. En collaboration avec un ensemble d'acteurs qui n'ont pas été formés pendant des années par le metteur en scène, Tuminas a su créer un spectacle sous une forme rigoureuse de « partition »

⁴²⁴ *Bros* est une création de 2021, conçue et mise en scène par Romeo Castellucci, avec une musique composée par Scott Gibbons. La distribution, selon leur site web, est la suivante : « avec Valer Dellakeza et les officiers Luca Nava et Sergio Scarlatella. Et avec des hommes de la rue ». Voir *Bros* | *Societas*. (s. d.). Societas. <https://www.societas.es/opera/bros-2/?lang=en>. Consulté le 8 mai 2024.

⁴²⁵ Le spectacle basé sur le texte de Léon Tolstoï, a été créé par Tuminas en 2023, avec les comédiens du Théâtre Gesher (Tel-Aviv) qui vient d'Israël. Voir Les Gémeaux. (s. d.). *Anna Karénine*. Rimas Tuminas | Les Gémeaux. Les Gémeaux Scène Nationale Sceaux. <https://www.lesgemeaux.com/spectacles/anna-karenine/>. Consulté le 6 septembre 2024.

où la musique est largement utilisée (*logogène*), où le corps des acteurs est rythmé et musicalisé (*mélogène*), et où les éléments se performant sous un mètre scénique strict (*méloforme*).

Ainsi, il nous faut reconnaître que la « mise en forme » de Barba demeure l'un des « corps légitime[s], idéal[idéaux] et normatif[s] du théâtre⁴²⁶ ». C'est un choix personnel, fait à la fois par le metteur en scène et par les acteurs qui « ressentent le besoin de gravir ensemble le sommet de la montagne⁴²⁷ ». Néanmoins, les limitations auxquelles sa « mise en forme » pourrait faire face, d'un autre point de vue, affirment la singularité de son parcours. Il démontre une manière possible d'apporter des réformes dans la vie des individus et, d'influencer des dizaines de participants au théâtre à un moment donné servant ainsi de point de départ politisé. Nous remarquons particulièrement que cela pourrait constituer une méthode pour les groupes de théâtre de s'engager politiquement tout en assurant leur sécurité personnelle et leur viabilité économique. Par exemple, certains metteurs en scène ne souhaitent pas faire du théâtre un lieu d'actions révolutionnaires explicites, comme tirer des coups de feu ou organiser des manifestations dans un environnement totalitaire strict, ce qui pourrait exposer leurs collègues et spectateurs à des risques d'arrestation gouvernementale. Toutefois, même si ces metteurs en scène évitent des formes de protestation directes et choisissent plutôt d'incorporer des éléments politiques dans leurs créations théâtrales — par exemple, en intégrant des informations censurées et supprimées provenant des mouvements de base dans les éléments textuels — il subsiste toujours un risque de danger personnel et de perte de financement de la part des sponsors de production. Pour ces praticiens, la vision de Barba après son retour de Pologne revêt une signification particulière : le théâtre détient un pouvoir politique inhérent et est « encore un instrument de changement, mais ce sont le metteur en scène, l'acteur et le spectateur qui doivent être changés, pas le public en général⁴²⁸ », et les quêtes pourraient se manifester à travers les actions de créer ainsi que les formes des créations. Ainsi, sa « mise en forme », qui a survécu près de soixante ans, confirmerait qu'il existe peut-être une approche subtile et durable permettant au théâtre de contribuer à la réalisation d'une société « utopique », et en même temps, en offrant à un metteur en scène la possibilité de continuer à faire du théâtre comme un mode de vie, un moyen d'expression, et un vecteur d'idéaux dans un cadre plus sécurisé.

⁴²⁶ Muriel PLANA, *op. cit.*, p. 113.

⁴²⁷ Traduite par l'auteure de l'anglais au français. La phrase originale : « If we don't feel this need to climb to the summit of the mountain together with all our actors, then we are lukewarm directors. In this case it is fair that our actors abandon us (Si nous ne ressentons pas ce besoin de gravir ensemble le sommet de la montagne avec tous nos acteurs, alors nous sommes des metteurs en scène tièdes. Dans ce cas, il est juste que nos acteurs nous abandonnent) ». Voir Eugenio BARBA, *op. cit.*, pp. 152-153.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 33.

En dernier mot, l'objectif de Barba serait, plutôt que de créer « un nouveau type de théâtre⁴²⁹ », de constituer « une cellule différente d'une société différente à travers le théâtre⁴³⁰ ». Dans cette sphère, chaque individu pourrait constamment, patiemment et sincèrement « écrire, effacer et réécrire⁴³¹ » son poème, son système professionnel, ainsi que son mode de vie, fondés sur et orientés vers une utopie — « un monde sans oppression, où la justice n'est pas simplement un paragraphe dans un livre, mais une seconde nature, un monde où personne ne meurt de faim et où tout le monde vit dans la dignité⁴³² ». À travers cette voie du théâtre, « une forme de langage [artistique] transforme une forme de vie⁴³³ ». La création d'un metteur en scène pourrait être donc intrinsèquement une pratique politisée qui « véhicule en elle un[son] désir radical de “changer la vie”⁴³⁴ », devenant un *exemplum* de vivre la poésie *par* la vie — une poésie qui « se prépare toujours pour la vie et les armes⁴³⁵ ».

⁴²⁹ Eugenio BARBA. *The Floating Islands : Reflections with Odin Teatret*. (*Les îles flottantes : réflexions avec l'Odin Teatret*), *op. cit.*, p. 58.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ C'est du poème de Katsushika Hokusai que nous citons au début. Barba le cite aussi, dans *l'Introduction : le champ des coquelicots* de son ouvrage, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House* (*Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison*), *op. cit.* p. xvii.

⁴³² Traduit par l'auteure des propos de Barba dans l'entretien animé et enregistré par Bent Hagedest in 1968. Cet entretien est publié dans « Un théâtre sectaire », in *The Drama Review* (New-York, 1969/45). Cela est cité par E. Barba dans son livre, *The Floating Islands : Reflections with Odin Teatret*. (*Les îles flottantes : réflexions avec l'Odin Teatret*), *op. cit.*, pp. 30-31.

⁴³³ La phrase complète est : « il n'y a un poème que si une forme de vie transforme une forme de langage et si réciproquement une forme de langage transforme une forme de vie ». Voir Henri MESCHONNIC. *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, 2001, pp. 41-42.

⁴³⁴ Selon Pinson, « la poésie véhiculait avec elle un désir radical de “changer la vie”. C'est, vous le savez, le grand mot de Rimbaud. » Jean-Claude PINSON, *op. cit.*, p. 11.

⁴³⁵ Traduits par l'auteure de l'anglais au français. Ces mots sont à la fois le titre d'un chapitre de son livre, ainsi que la phrase de conclusion. Dans le dernier paragraphe de ce chapitre, il écrit : « je sais que le collège militaire m'a appris à vivre dans la solitude au sein d'un groupe. Pendant trois ans, il m'a formé à l'art de l'attente. Ce fut ma première expérience de l'exil. Je n'ai pas oublié les mots gravés au-dessus de sa porte d'entrée : Prépare-toi à la vie et aux armes. » Voir Eugenio BARBA, *On Directing and Dramaturgy : Burning the House* (*Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison*), *op. cit.*, p. 52.

Bibliographie

Bibliographie

I - Les Œuvres théoriques d'Eugenio Barba

BARBA, Eugenio. *Beyond the floating islands (Au-delà des îles flottantes)*. New York, Olympic Marketing Corp, 1986.

BARBA, Eugenio. *Brûler sa maison : origines d'un metteur en scène*. Montpellier, L'Entretemps Editions, 2011.

BARBA, Eugenio. « Creating Earthquakes (Créer des tremblements de terre) », in *New Theatre Quarterly*, vol. 40., n°1, 13 février 2024, Cambridge University Press, pp. 1-30.

BARBA, Eugenio. « Drama's hidden depths (les profondeurs cachées du drame) », in *The UNESCO Courier*, vol. 49, n°1, 1996, pp. 16-19.

BARBA, Eugenio. *La terre de cendres et diamants : mon apprentissage en Pologne, suivi de 26 lettres de Jerzy Grotowski à Eugenio Barba*. Montpellier, L'Entretemps, 2000.

BARBA, Eugenio. « Le théâtre Kathakali », in *Bouffonneries*, « Théâtre d'Orient, le Kathakali, l'Odissi », n°9, écrit en 1963, publié en 1983, pp. 13-59. Consulté le 29 février 2023 sur le site du Théâtre du Soleil, <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/le-theatre-kathakali-eugenio-barba-4123>.

BARBA, Eugenio. « L'imprudence du théâtre », sur le site du *Théâtre du Soleil*, traduit par Eliane DESCHAMPS-PRIA, www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/l-imprudence-du-theatre-4184. Consulté le 10 février 2023.

BARBA, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy : Burning the House (Sur la mise en scène et la dramaturgie : brûler la maison)*. Traduit par Judy BARBA, Abingdon, Routledge, 2010.

BARBA, Eugenio. « Project MUSE - The Laboratory (Instinct Project MUSE - L'Instinct du Laboratoire) », in *TDR: The Drama Review*, vol. 62, n°2, traduit par Judy BARBA, Presse de L'Université de Cambridge, 2018, pp. 8-14.

BARBA, Eugenio. *The Floating Islands : Reflections with Odin Teatret. (Les îles flottantes : réflexions avec L'Odin Teatret)*. Édité par Ferdinando TAVIANI, traduit par Judy BARBA et al., Holstebro, éd. Drama, 1979.

BARBA, Eugenio. *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology (La Canoë de papier. Un guide de l'Anthropologie Théâtrale)*, traduit par Richard FOWLER, London et New York, Routledge, 2005.

BARBA, Eugenio, et Masgrau, LLUÍS. *Theatre: solitude, craft, revolt*. Paris, L'Entretemps Editions, 1999.

BARBA, Eugenio, et Nicola, SAVARESE. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer (Dictionnaire d'anthropologie théâtrale : l'art secret de l'acteur)*. London, Routledge, 1991.

Odin Teatret. *Andersen's dream : based on texts by Hans Christian Andersen and the actor's improvisations / Odin Teatret (Le rêve d'Andersen : basé sur des textes de Hans Christian Andersen et les improvisations des acteurs / Odin Teatret)*, édité par l'Odin Teatret et Nordisk Teaterlaboratorium. Holstebro, 2004.

Odin Teatret. *Come, and the day will be ours [Spectacle] / spectacle de l'Odin Teatret ; mise en scène de Eugenio Barba*, 8 octobre 1977. Archives : Festival d'Automne à Paris (6 ; 1977), Paris, FRBNF15977459, <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb159774599>. Consulté le 15 novembre 2022.

II - Les Œuvres théâtrales de L'Odin Teatret

Odin Teatret/Nordisk Teaterlaboratorium. *Great Cities under the Moon (Grandes villes sous la lune)*, sur le site du *Vimeo*. Mis en ligne le 21 février 2022. Consulté le 23 avril 2024, vimeo.com/679973193.

Odin Teatret/Nordisk Teaterlaboratorium. *Itsi Bitsi*, enregistré en 2007, inédit mais fourni par l'Odin Teatret.

Odin Teatret/Nordisk Teaterlaboratorium. *Judith eng*, sur le site du *Vimeo*, 1989. Mis en ligne le 10 août 2018. <https://vimeo.com/ondemand/156114>. Consulté le 25 août 2023.

Odin Teatret/Nordisk Teaterlaboratorium. *Physical Training at L'Odin Teatret (L'Entraînement physique à L'Odin Teatret)*, sur le site du *Vimeo*, 1972. Mis en ligne depuis 18 octobre 2018. <https://vimeo.com/ondemand/162563>. Consulté le 3 août 2024.

Odin Teatret/Nordisk Teaterlaboratorium. *Talabot - Raw footage (Talabot - Images brutes)*, sur le site du *Vimeo*, 1990. Mis en ligne depuis 2017. vimeo.com/246159740. Consulté le 30 décembre 2023.

Odin Teatret/Nordisk Teaterlaboratorium. *The Whispering Winds (Les vents chuchotants)*, tourné par Claudio COLOBERTI et Rina SKEEL, 2002, inédit mais fourni par l'Odin Teatret.

III - Les Études critiques sur Eugenio Barba et l'Odin Teatret

BANU, Georges. « Eugenio Barba et L'Odin Teatret : des survivants militants », in *Artpress*, 21 décembre 2012, www.artpress.com/2012/12/21/eugenio-barba-et-lodin-teatret-des-survivants-militants. Consulté le 14 avril 2023.

BORIE, Monique. « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse », in *Études théâtrales*, vol. 47-48, 2010, pp. 55-65.

CARRERI, Roberta. *On Training and Performances. Traces of an Odin Teatret Actress. (Sur l'entraînement et les représentations. Traces d'une actrice de L'Odin Teatret)*, traduit et rédigé par Frank Camilleri. Abingdon, Routledge, 2014.

CARRERI, Roberta. « The Actor's Journey: Judith from Training to Performance (Le parcours de l'acteur : Judith, de l'entraînement à la représentation), entretien d'Erik Exe Christoffersen », in *New Theatre Quarterly*, vol. 7, n°26, 1991.

DOYON, Raphaëlle. « L'Anthropologie Théâtrale ou le parcours de vie d'Eugenio Barba ». Abdelkader, Yamna, et al.. in *Pour un Théâtre-Monde: Plurilinguisme, interculturalité, transmission*. Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, pp. 373-385.

DOYON, Raphaëlle. *L'Odin Teatret : la complémentarité des contraires*, thèse de doctorat, Sorbonne Paris 8, sous la direction de Jean-Marie PRADIER, 1 janvier 2008, www.theses.fr/2008PA083043. Consulté le 8 mai 2023.

DRAGONE, Simone. « Finding Kokoro through the Eyes: Butoh in Roberta Carreri's Work and Pedagogy (Trouver Kokoro à travers les yeux : le Butoh dans le travail et la pédagogie de Roberta Carreri) », in *Pamiętnik Teatralny*, vol. 3, n°72, 2023, pp. 17-40.

D'URSO, Tony, et al. *L'Étranger qui danse : album de l'Odin Teatret, 1972-77*. Traduit par Brigitte KAQUET et al., édité par Maison de la culture, Rennes, Ille-et-Vilaine, 1977.

FERDINANDO, Taviani. « Odin Teatret: Phases of a theatrical enclave », traduit par Judy BARBA, in *Peripeti*, vol. 1, n°2, 2021, pp. 57-64.

GOUGH, Richard. « Utopian Training. The Secrets, 'schools' and continents of Edward Gordon Craig and Eugenio Barba (L'Entraînement utopique. Les secrets, 'écoles' et continents d'Edward Gordon Craig et Eugenio Barba) », in *Performance Research*, vol. 25, n°8, 2020, pp. 109-128.

« Iben Nagel Rasmussen - Vindenes Bro -The Bridge of Winds (Iben Nagel Rasmussen - Vindenes Bro - Le Pont des Vents) ». Vindenes Bro -The Bridge of Winds, 16 avril 2020, bridgeofwinds.com/inr. Consulté le 14 juillet.

LLUÍS, Masgrau, et Jean-Marie PRADIER, *L'Odin Teatret et l'Amérique latine : l'invention d'un réseau politique, esthétique et de compagnonnage*, 1 janvier 2014, www.theses.fr/2014PA084080. Consulté le 7 mars 2023.

MANCINI, Leonardo. « Reading for the 'Flying House' : Barba's early research towards theatre anthropology (Lecture pour la Maison volante : Les premières recherches de Barba vers l'anthropologie du théâtre.) », in *Journal of Theatre Anthropology (Journal d'Anthropologie Théâtrale)*, n°1, 2021.

MASSON-SÉKINÉ, Nourit. *Nous avons tous deux vies : Eugenio Barba et l'Odin Teatret. Entretien.* Molsheim, Origine, 2020.

MILOSEVIC, Dijana. « 'Big Dreams' : An Interview with Eugenio Barba ("Grands Rêves" : Un entretien avec Eugenio Barba) ». in *Contemporary Theatre Review*, vol. 16, n°3, Routledge, 2006, pp. 291-295.

Nordisk Teaterlaboratorium. « Roberta Carreri », in *Nordisk Teaterlaboratorium*, n.d., ntl.dk/en/roberta-carreri/. Consulté le 1 décembre 2022.

Odin Teatret Archives, Fonds Roberta Carreri, Carreri, b. 21b, Roberta Carreri, work diary (journal du travail), « 1985–1986 ».

Odin Teatret Archives, Fonds Roberta Carreri, Carreri, b. 21d, work diary (journal du travail), « Japan 1986 ».

Odin Teatret Archives, Fonds Roberta Carreri, Carreri, b. 23c, Roberta Carreri, work diary (journal du travail), « Winter Seeds (Graines d'hiver) ».

Odin Teatret. « Interview: Odin Teatret's founder speaks out: it was clear that they wanted to get rid of me. (Entretien : le fondateur d'Odin Teatret s'exprime : il était clair qu'ils voulaient se débarrasser de moi.) », in *Odin Teatret - Home*, 3 mars 2023, <https://odinteatret.org/index.php/2023/03/26/interview-odin-teatrets-founder-speaks-out-it-was-clear-that-they-wanted-to-get-rid-of-me/>. Consulté le 1 juillet 2023.

PERRELL, Franco. *Bricks to Build a Teaterlaboratorium. Odin Teatret and Chr. Ludvigsen. (Briques pour construire un Teaterlaboratorium. Odin Teatret et Christian Ludvigsen).* Traduit par RGB Langue Services. Bari, Edizioni di Pagina, 2013.

PORUBCANSKY, Anna, *Social Performing Groups and the Building of Community : Odin Teatret, Gardzienice, and Song of the Goat Theatre (Groupes de performance sociale et construction de communauté : Odin Teatret, Gardzienice et le Théâtre Song of the Goat)*, thèse de doctorat, Goldsmiths Research Online. Université de Londres, 2011, research.gold.ac.uk/id/eprint/7200. Consulté le 22 janvier 2023.

PRADIER, Jean-Marie. « Le théâtre contemporain et la secte », in *L'ethnographie*, 3-4 | 2020, mis en ligne le 26 octobre 2020, à l'adresse : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>. Consulté le 22 septembre 2024.

RAFOLT, Leo. « Transcultural and Transcorporeal Neighbors : Japanese Performance Utopias in Jerzy Grotowski, Eugenio Barba and Phillip B. Zarrilli | Rafolt | Colloquia Humanistica (Voisins transculturels et transcorporels : Utopies de performance japonaise chez Jerzy Grotowski, Eugenio Barba et Phillip B. Zarrilli | Rafolt | Colloquia Humanistica) », in *Open Global Trusted*, 31 décembre 2015, ispan.waw.pl/journals/index.php/ch/article/view/1144. Consulté le 6 mars 2023.

RASMUSSEN, Iben Nagel. *The Blind Horse. Dialogues with Eugenio Barba and Other Writings (Le Cheval aveugle. Dialogues avec Eugenio Barba et autres écrits)*, traduit par Judy BARBA and Francis PARDEILHAN, édité et publié par Adriana LA SELVA, Enschede, 1998 [2018].

SCHINO, Mirella. *The Odin Teatret Archives (l'Archive de l'Odin Teatret)*. Traduit par Gabriella SACCO, Préfacé par Eugenio BARBA, Abingdon, Routledge, 2018.

TAVIANI, Ferdinando. « The colourful world of "Third Theatre" (Le monde coloré du "Troisième Théâtre") », in *The Unesco Courier*, 31 janvier 1978, p. 8.

TURNER, Jane. *Eugenio Barba*. Abingdon, Routledge, 2018.

WATSON, Ian. *Towards a Third Theatre : Eugenio Barba and the Odin Teatret (Vers un Troisième Théâtre : Eugenio Barba et l'Odin Teatret)*. Abingdon, Routledge, 1995.

IV. Les Études critiques sur le théâtre

- ARTAUD, Antonin. « L'Évolution du décor », in *Œuvres complètes*, tome II. Paris, Gallimard, 1961 [1924].
- ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*, in *Œuvres complètes*, tome IV. Paris, Gallimard, 2009 [1978].
- ADAMOV, Arthur. « Introduction à Antonin Artaud », in *Artaud Obliques*, Jean-Jacques PAUVERT (dir.), édité par Roger BORDERIE, Paris, Borderie, 1986 [1976].
- APPIA, Adolphe. *L'Œuvre d'art vivant*, in *Œuvres Complètes*, tome III. Lausanne, L'Âge d'homme, 1988.
- BABLET, Denis, et Marie-Louise, BABLET. *Adolphe Appia 1862-1928. Acteur - Espace - Lumière*. d'exposition produite et réalisée par PRO HELVETIA à Zurich, conçue par Denis BABLET et Marie-Louise BABLET. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981.
- BANU, Georges (dir.). *De la parole aux chants*. Paris, Actes Sud-Papiers, 1995.
- BANU, Georges. « Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gabily », in *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, décembre 2001, pp. 24-31.
- BANU, Georges. *Miniatures théoriques: Repères pour un paysage théâtral*. Paris, Actes Sud-Papiers, 2009.
- BANU, Georges, « Nous, les marionnettes... Le bunraku fantasmé du Théâtre du Soleil », in *Alternatives Théâtrales*, « Le Théâtre dédoublé », n°65-66, 2000, pp. 68-70.
- BERRY, Mark. « Opera and the Politics of Postdramatic Theatre: Frank Castorf's Bayreuth Ring (Opéra et politique du théâtre postdramatique : Le Ring de Bayreuth de Frank Castorf) », in *Cambridge Opera Journal*, vol. 33, n°1-2, 2021, pp. 24-49.
- BIENAISE, Johanna, et Anne Sophie ROULEAU. « Pour une poétique du pli : étude d'un processus de création dans le théâtre », in *L'Annuaire théâtrale*, n°62, 2017, pp. 47-60.
- BOISSIÈRE, Anne. *Musique mouvement*. Paris, éditions Manucius, 2014.
- BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*, traduit par Jean Tailleur. Paris, L'Arche, 1972.
- CAPELLE, Simon. « La Prophétie D'Antonin Artaud », in *FRICTIONS*, rédigé par Jean-Pierre HAN, vol. 2^e trimestre 2021, n°33, Paris, 1298-5724(202104)33;1-3, p. 71.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. *DISTANCIATION : définition de DISTANCIATION*. CNRTL. Nancy, 2012. Consulté le 9 août 2024, à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/distanciation>.
- COLPIN, Clémentine. *De la performativité du jeu de l'acteur dans le théâtre de mise en scène vers une mise en scène de l'immanence d'autrui*, mémoire du master, HETSR - La Munufecture, Lausanne, 2015.
- CORMANN, Enzo. « On dirait que, peut-être. Quelques notes rêveuses sur l'utopie mélancolique de Jean-Pierre Sarrazac », in *Études théâtrales*, vol. 56-57, n°1-2, 2013, pp. 227-233.
- DANAN, Joseph. *Le théâtre de la pensée*. Rouen, Médiannes, 1995.
- DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*. Paris, Actes Sud-Papiers, 2010.
- DEMONEGHINI, Jean. « Le corps impossible », in *Artaud Obliques*, Jean-Jacques PAUVERT (dir.), rédacteur en chef Roger BORDERIE, Paris, éd. Borderie, 1986 [1976], pp. 51-52.
- DORT, Bernard. *La représentation émancipée*. Paris, Actes Sud-Papiers, 1988.
- DRAIN Richard, *Twentieth Century Theatre: a Sourcebook (Théâtre du XXe siècle : une anthologie)*, Taylor & Francis Group, 1995, pp. 87-91. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/sorbnouv/detail.action?docID=169366>. Consulté le 5 février 2023.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Theatre, Sacrifice, Ritual : Exploring Forms of Political Theatre (Théâtre, Sacrifice, Rituel : Exploration des Formes de Théâtre Politique)*. Abingdon, Routledge, 2005.

FIX, Florence, Pascal LÉCROART et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.). *Musique de scène, musique en scène*. Paris, Orizons, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre (Vers un théâtre pauvre)*, rédigé par Eugenio Barba, New York, Routledge, 2002.

HEIMONET, Jean-Michel. « L'Écriture des origines. Le Jeu des surfaces. », in *Artaud Obliques*, Jean-Jacques PAUVERT (dir.), rédacteur en chef Roger BORDERIE. Paris, Borderie, 1986 [1976], pp. 93-104.

HENNAUT, Benoît. « Possibilités d'un théâtre politique contemporain: étude de la réinvention politique et sociale dans le champ du théâtre argentin indépendant post 1983 », in *Au-delà de l'art et du patrimoine: Expériences, passages et engagements*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017, pp. 157-186.

HIC Architectura. *Adolphe Appia. Drawings and Productions | Hic et nunc*. HIC | an archive of architectures and other things, 24 décembre 2024, à l'adresse <https://hicarquitectura.com/2019/12/adolphe-appia-drawings-and-productions/>. Consulté le 25 août 2024.

LEACH, Robert. *Stanislavsky and Meyerhold*. Oxford, Royaume-uni, éd. Peter Lang Verlag, 2003.

LEACH, Robert. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge, Royaume-uni, Cambridge UP, 1989.

LONGUENESSE, Pierre (dir.). « *Corps musical* » dans le théâtre des XXe et XXIe siècles : formes et enjeux. Arras, Artois Presses Université, 2020.

LONGUENESSE, Pierre. « Le "rythme global" de Luna Park : un poème théâtre-musical », inédit.

LONGUENESSE, Pierre. *Reprendre à la musique son bien ? L'Absolu théâtral, du romantisme à la modernité*. Paris, Orizons, 2021.

LONGUENESSE, Pierre. « Théâtre, Poésie, Politique : Les chants anonymes de Philippe Malone, le but de Roberto Carlos, Delta Charlie Delta de Michel Simonot », in *FRICTIONS*, vol. 2^e trimestre 2021, n°33, Paris, 1298-5724(202104)33;1-3, pp. 94-110.

MIREILLE Losco-Lena, « Enzo Cormann : Expériences poétiques de l'entrée en scène », in *Agôn* [En ligne], vol. 5., 2012, consulté le 28 avril 2023, à l'adresse : <http://journals.openedition.org/agon/2312>.

MITTELSTEINER, Crista. « Battement de cœur. Einar Schlee, une biographie théâtrale », in *Alternatives théâtrales*, n°76-77, 2003, pp. 45-49.

NEVEUX, Olivier. *Contre le théâtre politique*. Paris, La Fabrique, 2019.

PAVEL, Thomas. « L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique. », in *Littérature*, n°107, Vanves, Larousse, 1997, pp. 114-116.

PLANA, Muriel. « La chant fragile de l'acteur. De l'usage "brutal" de la musique vocale sur les scènes contemporaines », in FIX Florence, LÉCROART Pascal et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *Musique de scène, musique en scène*, Paris, Orizons, 2012, pp. 205-220.

PLANA, Muriel. *Théâtre et politique : Modèles et concepts - Tome I*. Paris, Orizons, 2014.

PLANA, Muriel. *Théâtre et politique : Pour un théâtre politique contemporain - Tome III*. Paris, Orizons, 2014.

PICON-VALLIN, Béatrice. « La mise en scène et la texte », in *L'Art et l'Hybride*. Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2001, pp. 103-116.

PICON-VALLIN, Béatrice. « Les grandes lignes d'un travail théâtral », in *Lioubimov*, édité par Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS Éditions, 1997.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Voie de la création théâtrale*, Tome 17 : Meyerhold. Paris, CNRS, 2004.

PICON-VALLIN, Béatrice. « Vsevolod Meyerhold et Les Kurbas : L'Œuvre et le sort de deux metteurs en scène d'avant-garde dans L'Empire Soviétique. », in *FRICTIONS*, vol. 4^e trimestre 2022, n°36, Paris, 1298-5724(202212)36;1-3, 2022, pp. 128–145.

PICON-VALLIN, Béatrice, et Claire, CARRE. « Vsevolod Meyerhold », in *Peripeti*, n°2, 2004, pp. 27-32.

QUILLET, Jean-Marc. *Musique et théâtre. La musique de Jean-Jacques Lemêtre au Théâtre du Soleil : Entretien délectable et inachevé avec Jean-Jacques Lemêtre, musicien du Théâtre du Soleil*. Paris, L'Harmattan, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *La Parabole ou l'enfance du théâtre*. Belfort, Circé, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris, Seuil, 2012.

SERMON, Julie. « Partition(s) : processus de composition et division du travail artistique », in *Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, dir. Julie SERMON et Yvane CHAPUIS. Dijon, Les Presses du réel, 2016.

THÉVENIN, Paule, et Bettina, KNAPP. « Une lettre sur Artaud », in *The Tulane Drama Review*, vol. 9, n°3, 1965.

WAGNER, Richard. *Opéra et drame (2^e partie : Le Spectacle et l'essence de la poésie dramatique)*, in *Œuvres complètes*, Tome V, traduit de l'allemand par J. G. Prod'homme, Paris, édition D'Aujourd'hui, 1976.

V. Musique, littérature, philosophie et d'autres

BAKHTINE, Mikhaïl. « Pierres vives », in *La Poétique de Dostoïevski*, traduit par Isabelle KOLITCHEFF, Paris, Seuil, 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl. « Slavica », in *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, traduit par Guy VERRET. Lausanne, L'Âge d'homme, 1970.

BARTHES, Roland. « Littérature et signification », in *Essais critiques*, Seuil/Points, 1981 [1963].

BECKETT, Samuel. *L'Innommable*. Paris, Éditions de Minuit, 1953.

BENJAMIN, Walter. « Theses On the Philosophy of History (Thèses sur la philosophie de l'histoire) », in *Illuminations*, édité par Hannah ARENDT, traduit par Harry ZOHN. New York, Schocken Books, 1968.

BENJAMIN, Walter. « The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée) », in *Illuminations*. Traduit par Harry Zohn, édité par Hannah ARENDT. New York, Schocken Books, 1969.

BUCH, Esteban. « Le chef d'orchestre : pratiques de l'autorité et métaphores politiques », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 57, n°4, 2002, pp. 1001-1028.

COLLET, Beate. « Temporalités du sacré, rythmes du religieux », in *Temporalités [En ligne]*, n°30, 2019, mis en ligne le 23 juillet 2020, consulté le 23 août 2024, à l'adresse : <http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/temporalites/7146>.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Beyond boredom and anxiety (Au-delà de l'ennui et de l'anxiété)*, San Francisco, éd. Jossey-Bass, 1975.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Flow. The Psychology of Optimal Experience (Flux. La psychologie de l'expérience optimale)*. New York, Harper Perennial Modern Classics, 2008.

DESCARTES, René. « Méditation troisième », in *Œuvres et lettres*, édition d'André Bridoux, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris, Édition Presses universitaires de France, 1968.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon : logique de la sensation*, Tome I. Paris, éd. de La Différence, 1981.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris, Éditions de Minuit, 1969.

Définition : playlist, play-list, play-lists. Larousse. Consulté le 9 août 2024, à l'adresse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/playlist/10910433>

DEMONTROND, Pascale, et Patrick GAUDREAU. « Le concept de “flow” ou “état psychologique optimal” : état de la question appliquée au sport », in *Staps*, vol. 79, n°1, 2008, pp. 9-21.

DOMINICY, Marc. « Emile Benveniste et la paradigme stylistique », in *Poétique*, vol. 1, n°175, 2014. Consulté le 2 avril, à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-poetique-2014-1-page-135.htm>.

EISENSTEIN, Sergueï. « Synchronisation des sens. Le montage vertical », in *Le Film : sa forme, son sens*. Adapté du russe et de l'américain sous la direction d'Armand Panigel. Paris, éd. Christian Bourgois, 1976.

FORMIS, Barbara. *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 2010.

FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres », in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 12-19.

GRISEY, Gérard. « Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time (Tempus ex Machina : Réflexions d'un compositeur sur le temps musical) », in *Contemporary Music Review*, 1987, vol. 2, pp. 239-275.

KENNEDY, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford, Oxford University Press, [1952]1996.

Labomedia. (2017). Georges Jeanclos, Murmures – AAAR. Arts Visuels En Région Centre. Consulté le 8 juillet 2024, à l'adresse <https://aaar.fr/agenda/evenement/georges-jeanclos-murmures/>.

LI, Bai(Li Po). « Exile Letter (Lettre d'exile) », in *All Poetry*, traduit et édité par Ezra POUND, à l'adresse <https://allpoetry.com/Exiles-Letter>. Consulté le 22 juillet 2023.

MISHIMA, Yukio. *Kinkaku-ji (Le Pavillon d'or)*. Traduit par De Wen CHEN (陳德文) du japonais au chinois. Suzhou, Chine, Gu Wu Xuan Presse (古吳軒出版社), 2021.

NABOKOV, Vladimir. *Ada*. New York, Penguin Books, 1969.

Nursing Average Salaries in Denmark 2024. (s. d.). *Salary Explorer*, à l'adresse <https://www.salaryexplorer.com/average-salary-wage-comparison-denmark-nursing-c58d12>. Consulté le 19 septembre 2024.

PHAM, Nathalie. « Réflexions autour d'un miroir », in *Mythe et philosophie à l'aube de la Chine impériale: Études sur le Huainan zi [en ligne]*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1992.

PINSON, Jean-Claude, *Poéthique : une autothéorie*. Seyssel, éd. Champ Vallon, 2013.

PLOUVIER, Marianne, et Bruno GÉRENTES. « Histoire du Taijiquan », rédigé par Marianne Plouvier, in *Le Tai chi chuan*. Presses Universitaires de France, 2012, pp. 26-44.

RAMOS, Jean-Marc. « Temps et œuvres », in *Temporalités [En ligne]*, n°14, 2011, mis en ligne le 17 novembre 2011, consulté le 25 août 2024, <http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/temporalites/1727>

ROBERT-DEMONTROND, Philippe. « Le Zeitgeist des décroissants : continuités historiques et diversité idéologique d'un mouvement d'anticonsumption », in *Perspectives Culturelles de la Consommation*, vol. 1, n°1, 2011, pp. 109-140, que cite Clément JEANNEAU, « L'émergence d'un nouveau Zeitgeist », in *Signaux faibles*, mai 2019.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Édition préparée et présentée par Claude DAUPHIN. Arles, Actes Sud, 2007[1768].

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg (Le Style et l'idée : Écrits sur la musique)*, édité par Leonard STEIN. California, Presse L'University de California, 1975.

SICARD, Lain. « La dialectique comme méthode poétique : pensée et poésie dans Poème humains », in *Europe (revue littéraire mensuelle)*, n°1063-1064, novembre-décembre 2017, pp. 84-93.

SOUNAC, Frédéric. *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, éditions Classiques Garnier, collection « perspectives comparatistes », n°30, 2014.

STEIN, Gertrude. *Composition as Explanation (Composition comme explication)*. Publié sur le site : *The Poetry Foundation*, 15 février 2010. Consulté le 15 mars 2024, à l'adresse <https://www.poetryfoundation.org/articles/69481/composition-as-explanation>

STOCKHAUSEN, Karlheinz. « How Time Passes By (Comment le temps passe) », in *Die Reihe*, vol. 3, 1959.

TAAT, A. Mieke. « Les signes du feu », in *Gilles Deleuze*. Paris, Éditions Inculte, 2005.

関孝弘, et ラーゴ・マリアンジェロ (Takahiro SEKI et Mariangela RAGO). *これで納得！よくわかる音楽用語のはなし : イタリアの日常会話から学ぶ Viva la Musica ! (Apprendre des conversations quotidiennes en Italie – l'histoire de la terminologie musicale peut être bien convaincante dans ce contexte ! Viva la Musica !)*, Tokyo, éd. Zen'on Gakufu Shuppansha, 2006.

TALON-HUGON, Carole. *Le conflit des héritages*. Paris, Actes Sud-Papiers, 2017, pp. 64-73.

Universalis, Encyclopædia. « Tao Yuanming [T'ao Yuan-ming] - Encyclopædia Universalis ». Universalis, www.universalis.fr/encyclopedie/tao-yuanming-t-ao-yuan-ming. Consulté le 19 avril 2023.

VERNEREY, Élise. « En deux temps, un mouvement », in *Temporalités [En ligne]*, n°30, 2019, mis en ligne le 23 juillet 2020, à l'adresse : <http://journals.openedition.org/temporalites/6844>. Consulté le 25 août 2024.

VIGNAL, Marc (dir.). *Dictionnaire de la musique*, édition Larousse, Paris, 2017 [2005].

汪, 民安 (WANG, Ming An). *繪畫反對圖像 (Le peinture contre l'image)*. Pékin, 中國社會科學出版社 (Presses des sciences sociales de Chine), 2023.

WILLIAM, Jennifer Marston. Helene Weigel. Jewish Women's Archive, à l'adresse : <https://jwa.org/encyclopedia/article/weigel-helene#:~:text=Helene%20Weigel%20was%20a%20respected,she%20met%20and%20married%20Brecht>. Consulté le 4 août 2024.

Works - Georges Jeanclos, journal intime. (2024). Natalie Seroussi, à l'adresse <https://www.natalieseroussi.com/exhibitions/96-georges-jeanclos-journal-intime/works/>. Consulté le 25 août 2024.

VI. Autres créations théâtrales référencées

BRECHT Stefan. « LeRoi Jones' "Slave Ship" », in *The Drama Review: TDR*, vol. 14, n°2, 1970, pp. 212–19. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1144547>. Consulté le 20 août 2023.

Bros | *Societas*. (s. d.). Societas. <https://www.societas.es/opera/bros-2/?lang=en>. Consulté le 8 mai 2024.

ErisedTheatreLaboratorium, & WANG, W. (2021). 2021 « Soufflons le cerf-volant » Wei WANG | ERISED Theatre Laboratorium | Hua Gong Chang [Vidéo]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=ZANEW9Hzgr4>. Consulté le 26 août 2024.

La Terrasse. (2022, 14 janvier). *Bros, dernière création de Romeo Castellucci*. Journal la Terrasse, <https://www.journal-laterrasse.fr/bros-derniere-creation-de-romeo-castellucci/>. Consulté le 26 septembre 2024.

Les Gêmeaux. (s. d.). *Anna Karénine*. Rimas Tuminas | Les Gêmeaux. Les Gêmeaux Scène Nationale Sceaux. <https://www.lesgemeaux.com/spectacles/anna-karenine/>. Consulté le 6 septembre 2024.

Les imprudents. (s. d.). La Colline Théâtre National. Consulté le 6 septembre 2024, à l'adresse <https://www.colline.fr/spectacles/les-imprudents-0>.

Music'Arte, La Passione : Bach / Castellucci — Festival Musica. (2017). Festival Musica, <https://festivalmusica.fr/documentation/editions/2017/manifestation/1467/musicarte-la-passione-bach-castellucci>. Consulté le 22 septembre 2024.

NTL, Nordisk Teaterlaboratorium. « AFTER WAR - Premiere (Après des guerres) » . NTL | Nordisk Teaterlaboratorium, <https://ntl.dk/en/event/after-war-premiere/>. Consulté le 28 août 2023.

POIROT-DELPECH, Bertrand. « "SLAVE SHIP" De LEROI JONES », in *Le Monde*, mai 1970, www.lemonde.fr/archives/article/1970/05/14/slave-ship-de-leroi-jones_2667499_1819218.html. Consulté le 8 juin 2023.

Relative Calm — *Robert Wilson*. (s. d.). Robert Wilson, <https://robertwilson.com/relative-calm>. Consulté le 22 septembre 2024.

« SILK – International Theatre Festival "Varna Summer" (Soie — Festival international de théâtre "l'Été de Varna" », in VIAFEST, 2023, viafest.org/varna/en/event/silk. Consulté le 27 août 2023.

Théâtre de la Bastille. « DANSES POUR UNE ACTRICE - Jérôme Bel - Les spectacles - Théâtre de la Bastille ». Théâtre de la Bastille, www.theatre-bastille.com/saison-21-22/les-spectacles/danses-pour-une-actrice-jolente-de-keersmaeker. Consulté le 5 juillet 2023.

The 2008 Archive. (s. d.). *Inferno* — *Remet Castellucci*. Festival D'Avignon, <https://festival-avignon.com/en/edition-2008/programme/inferno-24609>. Consulté le 1 septembre 2024.

« Tiago Rodrigues, Catarina et la beauté de tuer des fascistes », in *Festival D'Automne À Paris*, 2022, www.festival-automne.com/edition-2022/tiago-rodrigues-catarina-et-la-beaute-de-tuer-des-fascistes_2231. Consulté le 20 août 2023.

Annexes

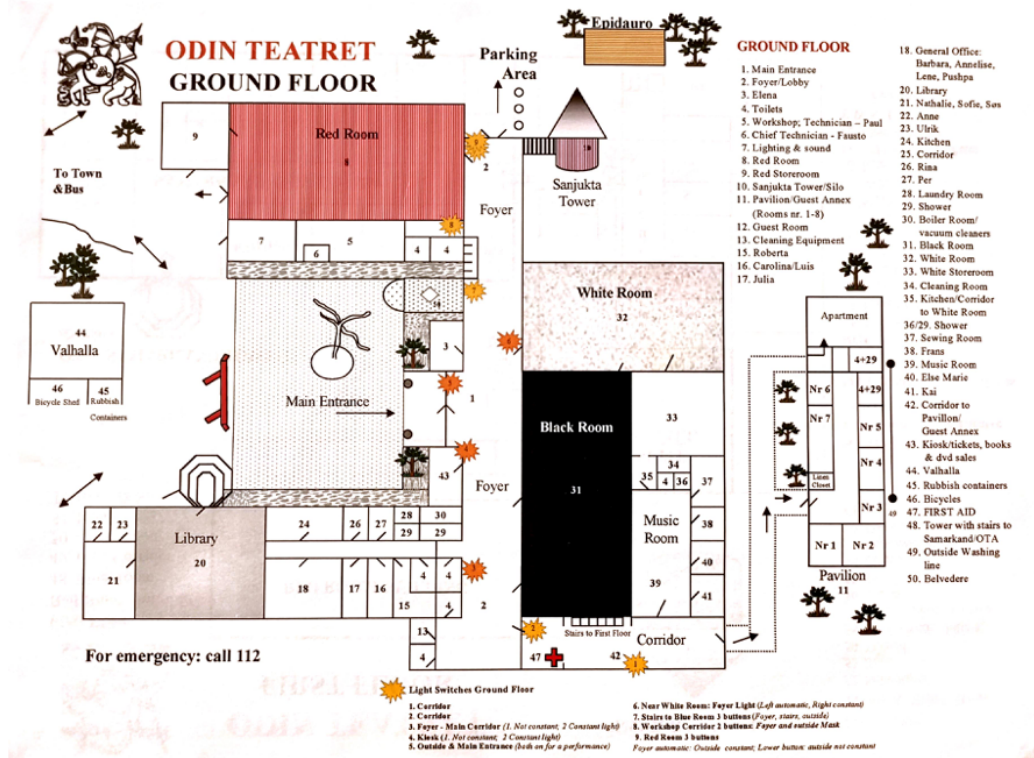


fig.1. la carte de l'Odin Teatret à Holstebro

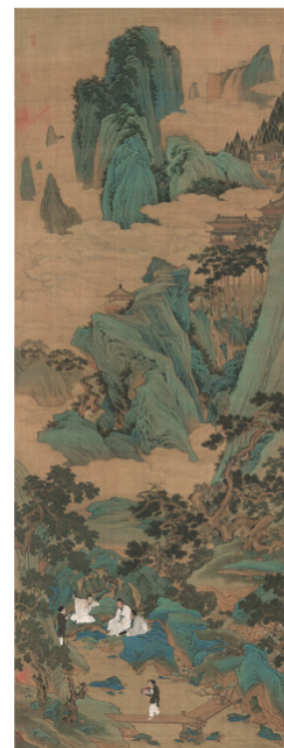


fig.2. *Le Pays des pêcheurs en fleur* par Ying QIU

Gauche : la carte de L'Odin Teatret en 2022

Droite : *Le Pays des Pêcheurs en Fleur* est une peinture en technique Gongbi par Qiu Ying dont l'inspiration est le passage de Tao Yuanming. Elle est un rouleau suspendu, en encre et couleur sur soie, dont la taille est 175 x 66,7 cm. L'originale est conservée au Musée de Tianjin, Chine.



fig.3. En 1966, Eugenio Barba et les acteurs visitant la ferme qui deviendra plus tard les salles de travail de l'Odin Teatret, à 144 Særkærgård, Holstebro, Danemark.

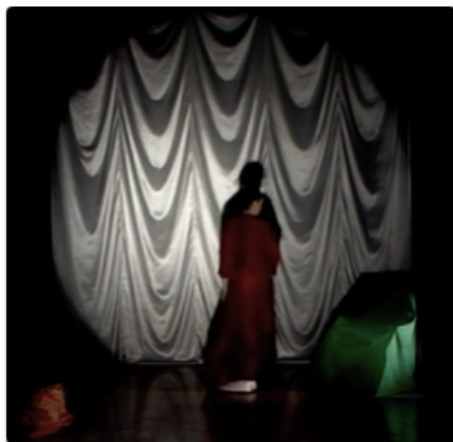


fig.4. une zone ovale



fig.5. un visage sans globes oculaires



fig.6. cri en « - »



fig.7. cri en « O »



fig.8. cri en « O »



fig.9-12. déformation



fig.13. *Papa Innocent X* par F. Bacon.

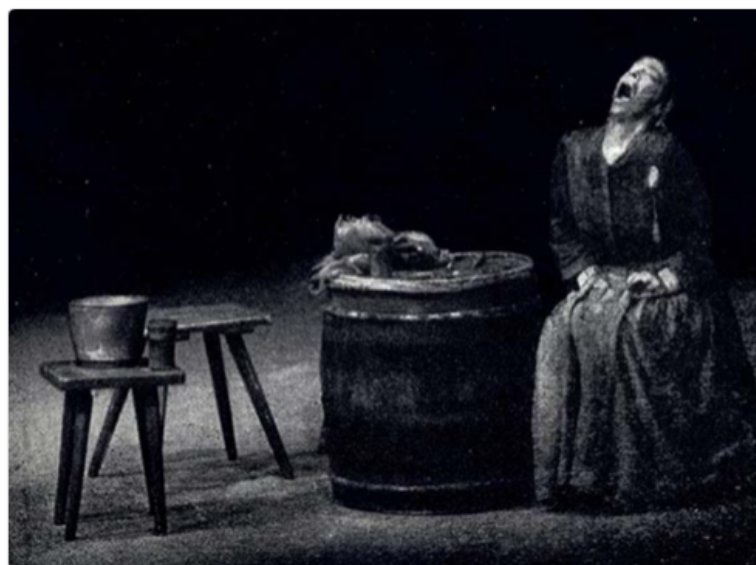


fig.14. Helene Weigel dans *Mère Courage et ses enfants*



fig.15. un diadème



fig.16. un éventail



fig.17. un casque



fig.18. une pelle



fig.19. un goblet



fig.20-22. un papillon



fig.23. les ailes du papillon



fig.24. les ailes d'une femme



fig.25. deux gants d'armure



fig.26. un masque pour les yeux

fig.15-26. Seize manières d'utiliser l'accessoire dans le segment de la « partition » de *Judith* entre 31'44" et 40'33"



fig.27. un masque pour les dents

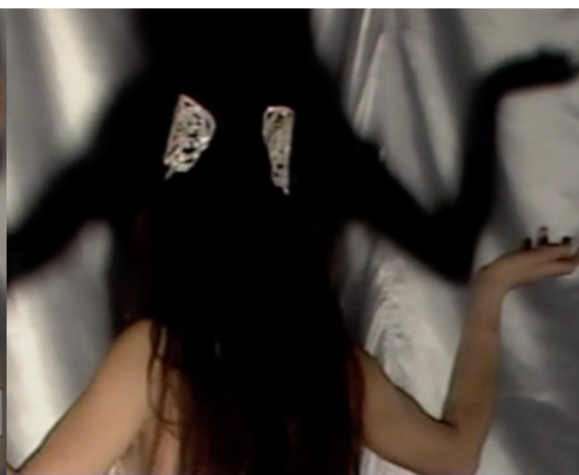


fig.28-29. un autre diadème



fig.30-32. une statue de Jeanclos



fig.33. deux pattes



fig.34. un télescope



fig.35. un pissenlit



fig.36. deux pattes

**fig.27-36. Seize manières d'utiliser l'accessoire
dans le segment de la « partition » de *Judith* entre 31'44" et 40'33"**



fig.37. accessoire



fig.38. accessoire

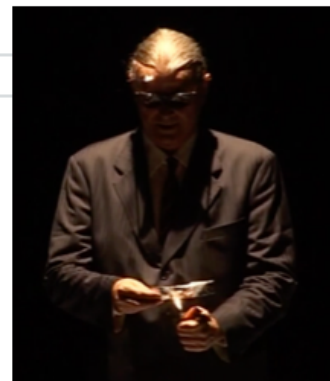


fig.39. accessoire



fig.40. accessoire



fig.41. accessoire



fig.42-44. musicien-acteur et actrice



fig.45-47. musicien-acteur et actrice



fig.48. lumière (le musicien dans l'ombre)



fig.49. lumière (l'actrice dans l'ombre)



fig.50. lumière (au début)



fig.51. lumière (fin du spectacle)

**Les « voix » mises en forme de « partition » polyphonique d'*Itsi Bitsi* :
l'accessoire, l'actrice, les musiciens-acteurs, la lumière**

Treize fragments musicaux dans Judith

musique d'une source plastique	temps	intervalle ≈ 0,5 min / créneau	temps	musique d'une source organique
		0,5		
		1		
		1,5		
		2		
		2,5		
		3		
		3,5		
		4		
		4,5		
		5		
		5,5		
		6		
		6,5		
		7		
		7,5		
		8		
		8,5		
		9		
		9,5		
		10		
		10,5		
		11		
		11,5		
		12		
		12,5		
		13		
		13,5		
		14		
		14,5		
		15		
		15,5		
		16		
		16,5		
		17		
		17,5		
		18		
		18,5		
		19		
		19,5		
		20		
		20,5		
		21		
		21,5		
		22		
		22,5		
		23		
		23,5		
		24		
		24,5		
		25		
		25,5		
		26		
		26,5		
		27		
		27,5		
		28		
		28,5		
		29		
		29,5		
		30		
		30,1		
		30,5		
		31		
		31,5		
		32		
		32,5		
		33		
		33,5		
		34		
		34,5		
		35		
		35,5		
		36		
		36,5		
		37		
		37,5		
		38		
		38,5		
		39		
		39,5		
		40		
		40,5		
		41		
		41,5		
		41,6		
		42		
		42,5		
		43		
		43,5		
		44		
		44,5		
		45		
		45,5		
		46		
		46,1		
		46,5		
		47		
		47,5		
		48		
		48,5		
		49		
		49,5		
		50		
		50,5		
		51		
		51,5		
		52		
		52,5		
		53		
		53,5		
		54		
		54,5		
		55		
		55,5		
		55,8		
		55,9		
		56		
		56,5		
		57		
		57,5		
		58		
		58,5		

t.1. Treize fragments musicaux dans Judith

N.B. Un bloc en noir indique que l'élément est « absent » à ce moment-là dans la partition ; plus un élément présente de variations, plus sa colonne est large.

La « Partition » de *Judith* entre 31'44" et 40'33"

Temps biologique	Mouvements du corps	Focalisation des yeux	Accessoire	Voix	Musique enregistrée	Costume
31'44"	S'agenouiller sur un genou, dos au public					
31'50"	Corps penché vers le bas Tourner vers l'avant de la scène Bras droit tenant les cheveux tombants, bras gauche tendu sur le côté					
32'00"	Corps droit, en accroupissement, la jambe droite se lève et balaie pour tourner le corps vers la droite de la scène, les bras tendus pour attraper qqch à hauteur de poitrine	Attirée par quelque-chose devant elle		claquement de langue, deux fois		
32'05"	Tourner la tête vers qqch à l'arrière droit, la jambe gauche se lève et balaie pour tourner tout le corps vers la gauche de la scène, en accroupissement	Attirée par quelque-chose à l'arrière droit		claquement de langue, deux fois		
32'13"	La jambe droite se lève et fait un pas en avant, à genoux sur un genou	Regarde qqch loin devant elle, légèrement au-dessus		claquement de langue, une fois		
32'14"	Comme une statue, le bras droit se plie vers son visage, le bras gauche se recourbe avec la paume tournée vers le haut	Se concentre toujours sur sa main droite				
32'17"	Les doigts de la main droite se recourbent et pointent vers le bas, sa tête tombe vers le bas	Tombe sur le sol				
32'20"	Se tourner vers l'avant de la scène, la tête d'abord immobile, puis un grand sourire apparaît lorsqu'elle se concentre sur qqch. Se lève, les jambes gauche et droite se lèvent et balaient respectivement pour bouger, mais reste sur place	Attirée par quelque-chose à l'avant de la scène, regardant vers l'avant, vers le coin gauche en bas, vers le bas à droite, fixant quelque-chose les yeux grands ouverts		claquement de langue, quatre fois		
32'38"	Marche vers la tête, se lève, les bras tendus vers le haut, s'agenouille lentement	Regarde la tête en bois en dentelle noire.		Lignes en italien, voix stable, légèrement rauque		
32'45"	Tête levée, légèrement vers la gauche, puis tourne vers la droite, les paumes vers le haut, reculant vers le rideau blanc, les bras s'ouvrant	Regarde en l'air, de gauche à droite		Commence avec une voix douce, aérienne, aiguë, quand elle recule, la voix redevient stable.		
33'12"	Souriant, montrant les dents, les deux paumes tendues vers l'avant	Fixe l'avant				
33'13"	Tourne rapidement vers le sac à côté de la chaise du balcon, s'agenouille sur le sol, dos au public, tête levée vers la gauche.	Regarde en l'air à gauche				
33'17"	Dos au public, tête tournée vers l'arrière, tenant les accessoires sur le front, se lève lentement en se levant		Une paire de peignes en perles blanches finement sculptés. Comme un diadème.	Murmure en se levant lentement		
33'36"	Main droite tenant les accessoires et les agitant comme un éventail, se tournant vers le public	Regarde devant				
33'42"	Tenant les accessoires devant les lèvres, cachant la moitié inférieure du visage	Fixe qqch en bas devant elle, puis fixe le devant gauche, clignant des yeux et regardant de gauche à droite	Comme un éventail			
33'50"	Lève les accessoires tout en haut, jusqu'au nez, aux os des joues, au front, et sur les cheveux	Les yeux se ferment puis s'ouvrent lorsque les accessoires arrivent au front		Murmure alors que sa main monte		
33'53"	Déplace les accessoires de la même manière vers le bas, tourne légèrement vers la droite de la scène		Comme un casque	Prend une respiration et commence à murmurer (murmure sur une nouvelle respiration)		
34'05"	Deux mains tenant les accessoires à l'arrière de sa tête	Les yeux grands ouverts, fixant qqch à l'avant		Murmure		
34'09"	Le bras droit atteint la droite, tenant l'accessoire, le pointant vers le sol, puis le tenant devant sa taille	Les yeux suivent d'abord la main droite, puis la main gauche				
34'14"	Lève l'accessoire jusqu'à la poitrine et crache dessus	Après avoir craché, ses yeux se lèvent et fixent l'avant	Comme une pelle	Une fois fixé, murmure avec plus de force et prononce avec une plus grande articulation		
34'20"	Le bras gauche atteint la gauche, la tête tournée vers la gauche	Regarde sa main gauche		Murmure doucement		
34'25"	Les deux bras atteignent la gauche, mettant les deux morceaux d'accessoires ensemble	Suit les accessoires				
34'34"	Tenant les accessoires aux lèvres et levant la tête, comme si elle buvait dans le gobelet	Les yeux fermés	Comme un gobelet			
34'40"	Tenant les accessoires et se tournant vers la tête en bois, marchant vers la tête.	Se déplace graduellement vers la tête en bois, se concentrant sur la tête		Après le contact visuel avec la tête en bois, elle se retourne pour parler au gobelet		Robe en soie blanche sans manches
34'52"	Séparant les accessoires, puis les fixant entre le majeur et les autres doigts de sa main droite	Se concentre sur les accessoires		Murmure en italien		
34'59"	Main droite tenant les accessoires, le corps penché vers le bas, se levant brusquement, marchant vers l'arrière, se déplaçant sauvagement comme si elle titubait		Une alliance peut être clairement vue sur la main gauche			
35'04"	Main droite sur l'épaule gauche, les doigts bougent, les accessoires frémissent, le bras gauche atteignant la gauche					
35'07"	Main droite atteint l'avant, au-dessus de sa tête, puis sur son genou droit plié, puis elle tourne, la main droite nage de haut en bas, puis ramasse l'ourlet et le tire vers le haut à droite puis à gauche	Suit les accessoires	Comme un papillon qui bat des ailes	Murmure		
35'22"	Main droite tenant les accessoires à l'avant, la main gauche atteint et arrache une « aile » et la glisse sous le bras droit, puis met l'autre aile sous l'aisselle gauche		Comme un papillon dont les ailes sont arrachées une par une			
35'44"	Tête levée, souriant les yeux fermés, puis souriant sauvagement et frémissant des deux bras	Les yeux se ferment, puis brillent et regardent à l'avant		Murmure avec des rires extatiques		
35'57"	Les deux mains prennent les accessoires des aisselles	Regarde quelque part près d'elle, puis sur les accessoires	Comme des ailes sur la femme	Murmure sans sourire		
36'06"	Main droite le porte à la bouche, elle lèche l'accessoire, puis met les deux accessoires dans sa bouche, les enfouissant mécaniquement dans sa langue.	Les yeux se ferment				
36'24"	Tenant les accessoires, les bras ouverts, la main gauche se déplace vers la main droite, glissant l'accessoire entre ses doigts de la main droite, puis la main droite répète le même mouvement, glissant l'autre accessoire sur la main gauche	Sur sa main droite puis sur sa main gauche		Murmure		
36'53"	Se tourne vers le rideau blanc	Attirée par qqch à gauche, puis à l'arrière				
36'59"	Secoue ses bras, s'agenouille et se lève, puis s'enlance, se tournant vers l'avant		Comme des gants d'armure	Parle d'une voix rauque à un volume plus élevé		
37'15"	Prend un coin du tissu qui enveloppe la tête en bois, le drapant vers le centre de la scène, s'agenouillant devant, tournant la tête comme si elle promenait un chien					
37'48"	Les deux poings tenus devant son ventre et face à l'avant	De la tête à l'avant une fois que la musique commence				
38'00"	Mord dans l'accessoire de la main gauche, puis la main droite le tient, levant les deux accessoires à ses yeux	À l'avant, quelque part entre le public et elle-même	Comme un masque pour les yeux	Reprend à parler d'une voix rauque à un volume plus élevé		
38'12"	Regarde à travers les doigts de la main droite à gauche, au milieu et à droite					
38'20"	Les deux mains tenant les accessoires, couvrant la bouche		Comme un masque	Murmure		
38'33"	Utilisant les accessoires pour attacher les cheveux sur ses tempes, puis elle tourne dans le sens des aiguilles d'une montre	À l'avant puis à l'extrême droite	Comme un diadème	Parle d'une voix rauque à un volume plus élevé		
38'57"	Prend les accessoires des cheveux aux cornes autour des yeux, grantant la peau avec les pointes, puis les enfonce dans les lèvres, les mains nues s'abaissant	Les yeux grands ouverts lorsqu'elle fait face à nouveau à l'avant, puis se concentre sur ses propres pupilles, puis se ferme brusquement	Comme la statue de Jeanclous	Murmure		
39'28"	Les deux mains portent les accessoires et les lèvent sur les côtés, souriant	Les yeux grands ouverts et fixent quelque part en haut à l'avant	Comme des pattes		Grandmother & Kimifake (reprise)	
39'47"	Les deux mains se ferment devant son menton, en priant	Les yeux légèrement fermés et regardent au loin				
39'50"	Les mains se lèvent vers l'œil gauche	Se concentre à gauche, regarde à travers le trou, puis tourne au milieu, à droite, revient au milieu	Comme un télescope			
39'53"	Les mains devant ses lèvres, souffle un souffle et les mains s'ouvrent		Comme un pissenlit			
40'02"	La main droite atteint la langue, elle sent la pointe et recule, elle répète avec la main gauche, puis sa main droite frappe sur ses dents	Sur l'accessoire puis à l'avant, regardant au loin				
40'15"	Le sourire s'efface, s'enlaçant, la bouche légèrement ouverte, puis avale	Cherchant qqch au loin, de droite à gauche, puis retour à droite	Comme des pattes			
40'33"	Reposant son menton sur la main droite, tout le corps se lève, la main droite couvrant sa bouche, la bouche grande ouverte.	Regardant un point fixe avec joie dans les yeux				

t.2. La « Partition » de *Judith* entre 31'44" et 40'33"

La « Partition » de *Grandes villes sous la lune*

la « partition » de <i>Grandes villes sous la lune</i>					
temps	instruments				
	acoustique		action physique	accessoire	lumière
	instrumental	vocal			
Durée : 57'59" Inspiré par et pour : Bernol Brocht, Jens Bismarbo, Friedrich Nietzsche, Li Po chez Ezra Pound, Halfdan Rasmussen					
0'00"			entrent en scène s'assoient un par un (Iben, Elena, Jan, Julia, Tage, Kai)		plein
0'30"	Guitare (Jan) Violon (Elena)	Two things we cannot resist — did wine, new idea. Do not let yourself be reduced. (Iben dit en Danois, Julia traduit en anglais)	porte un toast aux spectateurs boit une gorgée de vin (Iben)	un verre de vin	
0'54"			fait tomber le verre (Iben)	un verre fracassé vin débordé sur le sol	
2'38"	Guitare (Jan)	chant (Jan)			
2'50"		Chœur (chantant ensemble, sauf Donald)			
3'50"	Violon (Elena)	(Julia)			
4'00"	Accordéon (Kai)	Chœur (chantant ensemble, sauf Donald)			
4'30"		(dit Iben)			
4'50"			court sur scène debout, repos (Donald)	en uniforme de soldat occasion	
5'00"		But even the longest winter is not eternal. (dit Roberta)			
6'20"		The houses of his friends are empty. Many have fled. Many will not return. But at night they are with him. (Roberta dit en italien, Julia traduit en anglais)	passse un rose (Iben—Roberta)	un rose rouge	
		Good evening, my friend. I see you are here again. You want to talk a little with me tonight? Listen to my footsteps and my laughter, and see that everything is okay. You know that I am always faithful. And you can come to me whenever you want. I'm always in your thoughts. There, I have built a house for you. It happens. When I'm sitting indoors all alone, let the great peaceful silence fill my mind, then I know who is passing by.			
	Guitare (Jan) Accordéon (Kai)	You walk past, and you call me softly. It is good to know that it is you. That your voice can reach me. It is the only thing reaching me now. Yes, you can be sure. I'll be there on the evening when you come looking for me. Then I'll put aside all my books and get up and follow you. (Jan chant en danois et Tage traduit en anglais)			
7'00"		I volunteered for a peacekeeping mission in Bosnia. Our squadron was driving through Mostar with the remains of a blown up bridge still hung in the air. We saw two Serbian soldiers pulling a lady into a covered alley. She was screaming. I wanted to help her, but my officer asked me to drive on. We were a peace mission. (dit Donald)			
10'09"	Guitare (Jan)	What present did my mother get when I was Mostar? A postcard of a blown up bridge with a child is standing on the bridge. "To mum," I wrote, "with love from Bosnia." (chant Donald)	regarde les spectateurs le contact visuel se prolonge de gauche à droite et de gauche à droite		
10'56"		Ah. Enough, all this misery. Sing us a song. Something really sentimental. (Tage dit à Roberta)			
	Tambour (Kai) Guitare comme tambour (Jan)	chant (Roberta)	tient la rose et s'avance puis se dirige vers Donald s'agenouille, lui offrant la rose	un rose rouge	

12'19"	Tambour (Kai) Tambour (Roberta) Guitare comme tambour (Jan) Violon comme tambour (Elena)				
12'30"		change le costume (Iben) se déplace vers Iben et l'aide se retourne à son siège (Tage)	une veste d'uniforme rouge une jupe d'uniforme noire un chapeau rouge deux gants rouges		
		Now we will let a mute girl speak. (Tage)			
13'20"		This is Katrin, the mute daughter of Mother Courage. During his exile in Denmark, Bertolt Brecht wrote <i>Mother Courage</i> and created an untalented role, a mute girl. He intended it for his wife the actress Helene Weigel who is not able to play in foreign languages. They waited for many years hoping giving life to the character of the mute Katrin. When she returned with Bertolt to Germany after the war, she played the role of Mother Courage triumphantly among the ruins of Berlin. I was Katrin, the mute girl, in Brecht's drama, a performance by Odys Traviata. (dit Iben)	court, entre, murmure joyeusement autour de toute de la scène fait une apparition Liangxiang dans l'opéra chinois se place au centre (Iben)		
14'04"		comme gazouillis des oiseaux (produit Iben)	une séquence des actions, comme si elle joue avec les oiseaux (Iben)		
15'13"		There is a scene where Katrin discovers the fire set by soldiers at the town of Halle. She tries to save the people in the town. She climbs on a house roof and cries into the darkness to wake up the sleeping town's people. (dit Iben)	se couvre la moitié inférieure du visage derrière la carte regarde le front avec horreur laisse tromper la carte (Iben) marche vers l'avant de la scène, les yeux couverts fait face à Iben, s'agenouille, ouvre ses deux bras (Jan) sourit innocemment comme s'il jouait à cache-cache (Iben) il déchire la carte (Iben) étonnée mutacée confuse (Iben) se retourne à son siège (Jan) sort une paire de ciseaux séparés les frappe pour faire du bruit	une carte du monde et présente la partie de l'Europe se couvre la moitié inférieure du visage derrière la carte regarde le front avec horreur laisse tromper la carte (Iben) marche vers l'avant de la scène, les yeux couverts fait face à Iben, s'agenouille, ouvre ses deux bras (Jan) sourit innocemment comme s'il jouait à cache-cache (Iben) il déchire la carte (Iben) étonnée mutacée confuse (Iben) se retourne à son siège (Jan) sort une paire de ciseaux séparés les frappe pour faire du bruit	
15'37"		Here in the centre of Europe lies a city called Halle. No lights. (dit Tage) Colonel Bogey march (siffle Jan) fait face à Iben, s'agenouille, ouvre ses deux bras (Jan) sourit innocemment comme s'il jouait à cache-cache (Iben) il déchire la carte (Iben) étonnée mutacée confuse (Iben) se retourne à son siège (Jan) sort une paire de ciseaux séparés les frappe pour faire du bruit	une carte du monde		
		Katrin (Jan) Oh? (Iben) don't show your teeth if you cannot bite. (Jan dit en anglais, Roberta traduit en italien)	ses yeux grands ouverts, écoutant innocemment (Iben)		

17'48"		crie, frappe les ciseaux séparés à nouveau et plus fort pour faire du bruit observe tristement le front, s'entendant pas de réponse sort les ciseaux et les laisse tomber sur le sol de part et d'autre de son corps (Iben)			
18'32"		I've been told that you are a good person. You keep words, but what words did you speak? You are wise and say what you think, what do you think? You are wise, for whom? Brave, against whom? You are a good friend, but are you also a friend of good people? To us, you are an enemy, but since you are a good person, we'll put you against a good wall and shoot you with good bullets from good rifles. And hurry you with a good spade in good earth. (Tage)	la tient fermement dans ses bras et dépose un doux baiser sur sa joue gauche (Tage)	une paire de ciseaux séparés sur le sol	
19'50"	Guitare (Jan)	chant (Roberta) dit (Julia)	ouvre la bouche mais se dit rien (Iben)		
20'50"		The mute Katrin managed to wake up the towns of Halle, but was put against a wall and got killed. Her last words are a poem by Bertolt Brecht. When you make me happy I often think now I could die. Then I was happy until the end. When you then get old and think of me Do I look just like today and you have a sweetheart who is always young	interprète en langue des signes	une paire de ciseaux séparés	
22'00"	Guitare (Jan) Violon (Elena) Drum (Roberta) Trompette (Kai)	première fois en langue des signes deuxième fois en langue des signes et en anglais (dit Iben) Hey, are you too a good person? (Roberta demande à Tage) apporte un aquarium en verre transparent à l'Iben (Tage) Elle tient l'aquarium, les yeux suivant les poissons en toute innocence (Iben) se déplace vers la droite de la scène et nous montre l'épée cachée dans sa ceinture se dirige ensuite vers le centre pour ramasser les morceaux de carte se tourne vers Iben et les lui offre dans la bouche puis la repousse sur le sol met l'aquarium juste entre les jambes écartées d'Iben (Tage)	une paire de ciseaux séparés l'aquarium rempli de l'eau propre un poisson rouge		
23'18"	Guitare (Jan) Violon (Elena) Drum (Roberta) Trompette (Kai) Cor ténor (Tage)	Son corps tremble sur le sol au rythme de la musique. (Iben)			
23'55"		Plants and animals follow her last journey. (Roberta dit en italien, Julia traduit en anglais)			
24'05"					

25'30"		prend une petite tasse et se dirige vers Iben. prend un aliment pour poisson dans le gobelet fait d'abord semblant de le mettre dans sa propre bouche puis le laisse tomber dans le l'aquarium plonge sa main droite dans l'aquarium essuie l'eau sur son assiette gauche. (Roberta)	une paire de ciseaux séparés un petit gobelet aliment pour poisson		
26'05"		And yet, we know. Even anger against business makes a boy's voice hoarse. Even hatred of business contests the features. And yes, even we who wanted to prepare the ground for friendliness, could not be friendlier ourselves. (Kai dit en allemand, Roberta traduit en anglais)			
26'46"	Guitare (Jan) Basse (Tage) Violon (Elena) Accordéon (Kai)	It was a lovely summer morning. The sun was shining from a cloudless sky. Little girls were playing in the garden under the trees, imitating the grown-ups. They dressed up their dolls, and they washed their dolls' dresses. The women were cutting bread on the kitchen table, and there were many children still in bed because it was in the early morning. The sun was shining, and the flowers were opening their petals. It was a lovely summer morning in the year of nineteen hundreds and forty-five in the city of HIROSHIMA. (Roberta dit en italien, Tage traduit en anglais)			
28'04"	Guitare (Jan) Basse (Tage) Violon (Elena) Accordéon (Kai)	ferment les yeux d'autres (Roberta) regardent les spectateurs (Tage, Kai, Jans, Elena, Julia) sourit tricote avec deux aiguilles à tricoter en regardant vers la droite comme si elle regardait par la fenêtre de la cuisine mais soudain elle fronce subitement les sourcils chant Jan La la la la la (chantant ensemble sauf Donald)	deux aiguilles à tricoter		
29'05"	Guitare (Jan) Basse (Tage) Violon (Elena) Accordéon (Kai)	se promène sur la scène à la gauche prend l'aiguille à tricoter sous son assiette droite et la fait tourner en l'air puis secoue la tête et continue à tricoter se déplace vers la droite de la scène prend les aiguilles à tricoter sous ses deux assiettes et les fouette en l'air puis secoue la tête et continue à tricoter marche vers le fond de la scène tourne la tête trois fois vers l'arrière regardant quelque part en l'air sourit toujours en train de tricoter, mais sans fil passe juste derrière la tête d'Iben, face aux spectateurs lève ses aiguilles à tricoter et ses foudes en l'air et s'adresse à Katrin puis secoue la tête et continue à tricoter retourne à son siège			

[illegible]

Douze chapitres d' <i>Itsi Bitsi</i> et les enjeux politiques						
chapitre	titre	acteurs sur scène	sujets	musique	parole	enjeux politiques
1	L'Histoire de Jan	Jan	Le voyage musical de Jan	✓	✓	✓
2	L'Histoire du farceur (trickster)	Jan and Iben	Les nouvelles sur la mort d'Eik	✓	✓	
3	Le dernier souvenir d'eio	Iben	Impuissance face aux mots ; les nouvelles sur la mort d'Eik	✓	✓	
4	Les forces obscures du chaman	Iben, Jan	L'histoire d'Iben sur son rôle de chaman dans <i>Viens ! Et le jour sera à nous !</i> ; souvenirs d'Eik	✓	✓	✓
5	Les voyages et la vieille femme	Iben	Première rencontre avec Eik ; voyages d'Iben et Eik	✓	✓	✓
6	L'Histoire de Kai	Kai, Jan	Les voyages de Kai avant de devenir musicien ; sa rencontre avec l'enregistrement musical d'Eik	✓	✓	
7	Les voyages et le silence	Iben	Voyages liés à la drogue (quatre types)	✓	✓	
8	Mariage avec Dieu	Iben, Jan, Kai	Une nuit de querelles avec Eik	✓	✓	
9	La neige et les étoiles	Kai, Jan, Iben	Une conversation sur le papier et la neige ; le voyage d'Iben lié à la drogue	✓	✓	
10	Le chant du chaman	Iben	Les commentaires d'Iben sur son rôle, le chaman.	✓	✓	✓
11	Kattrin la muette	Iben, Jan, Kai	Iben présente le rôle de Kattrin qu'elle joue dans <i>Les cendres de Brecht</i>	✓	✓	✓
12	Finale	Iben, Jan, Kai	Discussion sur les « mots » et le « langage » ; L'imagination d'Iben sur les dernières scènes avant le suicide d'Eik	✓	✓	✓

t.4. La « Partition » d'*Itsi Bitsi*

Table des matières

Introduction générale.....	3
Première partie : Mise en forme d'un « éco-système » poétique et politique à l'Odin Teatret...15	15
Introduction.....	16
I. Le Monde avant l'établi de l'Odin Teatret dans 1960s.....	20
I. 1. Traverser des réalités du monde	20
I. 2. Les Courants idéologiques de la société dans 1960s.....	22
I. 3. Le Paysage théâtral occidental dans 1960s.....	23
II. L'Établi et l'évolution de l'Odin Teatret.....	25
II. 1. Repartir de « zéro » en Norvège entre 1964 - 1966.....	25
II. 2. Partir de la Norvège vers le Danemark en 1966	28
III. La « Poétique » du travail, la manière d'habiter l'utopie politique.....	34
III. 1. Entre « poétique » de diriger et utopie politique.....	35
III. 2. Entre « poétique » d'entraîner et utopie politique.....	39
III. 2. i. Pour maîtriser son propre être.....	39
III. 2. ii. Pour être un « nouvel homme ».....	41
III. 2. iii. Pour insister sur ses idéaux.....	42
Conclusion sur la première partie.....	43
Deuxième partie : Mise en forme d'une recherche métaphysique, <i>Judith</i>.....	47
Introduction.....	48
I. Micro-analyse : le cri visuel.....	50
I. 1. Le Projecteur : émerger et isoler.....	51
I. 2. La Robe en velours rouge : une esthétique minimaliste.....	52
I. 3. Le Visage : déformer pour crier.....	53
II. Micro-analyse : l'image acoustique.....	58
II. 1. Chanter à pleins poumons.....	58
II. 2. Reciter à voix basse.....	59
III. 3. Chuchoter, murmurer, souffler.....	60
III. Du particulier au global : les treize chansons.....	65
III. 1. La Musique, une autre « Figure » sur scène.....	66
III. 2. La Musique, l'aura enveloppant l'actrice.....	70

III. 3. La Musique, la <i>playlist</i> des « cris ».....	72
III. 4. La Musique, le rôle structurant.....	75
IV. Macro-analyse : l'orchestration d'une partition théâtrale.....	78
IV. 1. Orchestrer entre extérieur et intérieur.....	80
IV. 2. La Logique de l'orchestration.....	83
IV. 3. L'Objectif d'orchestration : esthétique, métaphysique et politique.....	87
Conclusion sur la deuxième partie.....	93
Troisième partie : Mise en forme d'une recherche politique, de <i>Grandes villes sous la lune</i> à <i>Itsi Bitsi</i>.....	97
Introduction	98
I. <i>Grandes villes sous la lune</i> , une partition polyphonique pour les souvenirs du monde.....	99
I. 1. Les Sujets politiques mis dans la forme d'une partition.....	100
I. 2. La Politicité mise en forme d'une partition.....	106
I. 2. i. Les Ruptures pour susciter un regard critique.....	106
I. 2. ii. Les Tensions pour engager un esprit ouvert.....	109
I. 2. iii. La Forme rigoureuse pour re-présenter et re-inventer.....	110
I. 2. iv. La Partition polyphonique pour dialoguer en continu.....	111
II. <i>Itsi Bitsi</i> , une partition polyphonique pour les souvenirs d'Eik.....	112
II. 1. Trouver une « voie » théâtrale pour s'exprimer.....	115
II. 2. Mettre en forme des « voix » pour révolter	116
II. 2. i. Décentraliser le contrôle d'un « instrument » singulier	117
II. 2. ii. Percer des limitations sur la plateau et dans la vie.....	118
II. 2. iii. Lutter contre le sens unique.....	121
II. 2. iv. Archiver le passé et le rendre au présent.....	123
Conclusion sur la troisième partie.....	127
Conclusion générale.....	132
Bibliographie.....	143
Annexes.....	153
Table des matière	165