



Mouvement : individuation et transformation : une approche ethnographique de l'Odin Teatret

Isabela Dos Santos Paes

► To cite this version:

Isabela Dos Santos Paes. Mouvement : individuation et transformation : une approche ethnographique de l'Odin Teatret. Sociologie. Institut National des Télécommunications, 2011. Français. <NNT : 2011TELE0033>. <tel-01269985>

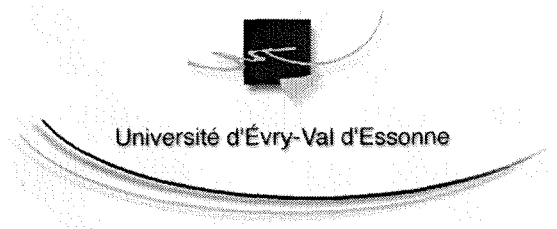
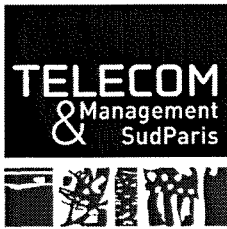
HAL Id: tel-01269985

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01269985>

Submitted on 5 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**Thèse de doctorat de Télécom & Management SudParis dans le cadre de l'école doctorale
SDS en co-accréditation avec l'Université d'Évry-Val d'Essonne**

**Spécialité :
Sciences de Gestion**

**Par :
Isabela dos Santos PAES**

**Thèse présentée pour l'obtention du diplôme de Docteur
de Télécom & Management SudParis**

Mouvement : Individuation et Transformation
Une approche ethnographique de l'Odin Teatret

Soutenue le 21 décembre devant le jury composé de :

M. Jean-Luc MORICEAU, Professeur à Télécom Ecole de Management, France, Directeur de thèse
M. Hugo LETICHE, Professeur à l'Universiteit voor Humanistiek, Pays-Bas, Rapporteur
M. Richard SOPARNOT, Professeur HDR au Groupe ESCM, France, Rapporteur
M. Andreu SOLE, Professeur au Groupe HEC, France, Suffragant
M. Carlos MENDONCA, Professeur à l'Université Fédérale de Minas Gerais (Brésil), Suffragant
M. Yvon PESQUEUX, Professeur HDR au Conservatoire National des Arts et Métiers, France,
Suffragant

Je tiens à remercier ici les personnes qui, par leurs conseils, encouragements et exemples ont contribué à l'aboutissement de ce travail.

Mes premiers remerciements vont au Prof. Jean-Luc Moriceau, mon directeur de thèse et au maître Eugenio Barba, metteur en scène de l'Odin Teatret, qui m'ont fait bénéficier de leur expérience et passion. Je vous remercie pour votre confiance, patience et ténacité.

Cette thèse n'aurait pas existé sans vous.

J'adresse également un remerciement aux maîtres Roberta Carreri et Torgeir Wethal, par l'exemple et l'immense générosité ; au Prof. Bruno Salgues pour son soutien et confiance ; au Prof. Hugo Letiche pour l'inestimable opportunité d'apprendre à l'Universiteit voor Humanistiek, une des expériences les plus précieuses de ma formation ; au Prof. Carlos Mendonça pour m'avoir toujours montré de nouvelles possibilités ; au Prof. Andreu Solé pour la lucidité de ses mots qui ont tant influencé cette recherche ; au Prof. Richard Soparnot pour toute l'ouverture et sa confiance et au Prof. Yvon Pesqueux pour avoir été le premier à croire et montrer que c'était possible.

Un énorme remerciement à la famille Guérillot, à mes frères de Luna Lunera et à ma famille, pour leur soutien moral, l'intérêt et l'attention qu'ils ont portés à la conception de cette thèse, et tout particulièrement à mes parents qui m'ont apporté une aide prodigieuse dans bien des domaines. Cette thèse est à vous.

Sommaire

RESUME	5
AVANT PROPOS	6
INTRODUCTION	7
I.2 - PROBLEMATIQUE	9
I.3 - LE CAS D'ODIN TEATRET	12
I.4 - PREMIER APERÇU SUR LA METHODE	13
I.4.1 - OBSERVATION PARTICIPANTE ET APPROCHE ETHNOGRAPHIQUE	13
I.4.2 - DIFFERENTES FORMES D'ETHNOGRAPHIE	15
I.4.3 – PARTIS-PRIS DE NOTRE APPROCHE	16
I.5 – PLAN DU DOCUMENT	17
AXE 1 – UN MOUVEMENT VERS L'AUTRE	20
1.1 AVANT D'ARRIVER	20
1.1.1 DES PISTES VENANT DE L'HISTOIRE – LA RENCONTRE AVEC « LES REFORMATEURS »	22
1.1.2 LE <i>NORDISK TEATERLABORATORIUM</i>	25
1.1.3 PREMIERE REFLEXION SUR LA METHODE	29
1.2 LE PREMIER CONTACT	32
1.2.1 WORKSHOP RHYTHM, DANCE AND ACTIONS	32
1.2.2 LA PREMIERE IMPRESSION	33
1.2.3 LE <i>WORKSHOP</i>	36
1.2.4 UN PREMIER CONTACT AVEC LA « TECHNIQUE » D'ODIN	38
1.2.5 UNE PREMIERE DEMONSTRATION DE TRAVAIL	40
1.2.6 DES CONVERSATIONS INFORMELLES	41
1.2.7 FIN DE CE PREMIER CONTACT	44
1.3 ODIN WEEK	44
1.3.1 LES ACTIVITES	48
1.3.2 LE REVE D'ANDERSEN	49
1.3.3 PREMIERE RENCONTRE AVEC EUGENIO BARBA	51
1.3.3.1 LE DECOR D'ANDERSEN ET LE THEATRE PAUVRE	52
1.3.4 D'AUTRES ACTIVITES	54
1.3.4.1 <i>ECHOS OF SILENCE</i> - JULIA VARLEY	54
1.3.4.2 <i>THE ODIN TRADITION</i> AVEC IBEN NAGEL RASMUSSEN	57
1.3.5 D'AUTRES RENCONTRES AVEC BARBA	60
1.3.6 DIFFERENCE, PRINCIPES ET MOTIVATION	64
1.3.7 LES PREMIERS FILS DE LA TOILE DE SIGNIFICATIONS	67
1.4 THE MARRIAGE OF MEDEA	69
1.4.1 LES <i>BARTERS</i>	71
1.4.2 L'ORGANISATION	74
1.4.3 L'ARRIVEE DES BALINAIS	76
1.4.4 DES MOMENTS FORTS	77
1.5 AU-DELA DE HOLSTEBRO	78
1.5.1 EN QUETE DE LA COMPREHENSION	78
1.5.2 UN CORPS STUPIDE – VERS LA REFLEXIVITE	83

1.5.3 ETONNEMENTS SUR LE PROCESSUS D'ORGANISATION	85
1.5.4 DES QUESTIONS POUR AVANCER	91
AXE 2 - MOUVEMENT : SENS, ACTION ET ENERGIE.....	94
2.1 L'APPRENTISSAGE DU CORPS – UNE LUTTE INTIME	96
2.1.1 LA PRESENCE AU DELA DU TRAVAIL	104
2.1.2 OBSERVATION, PARTICIPATION, AFFECTS ET TRANSMISSION – EN QUETE DU SENS	107
2.1.3 SENS ET SIGNIFICATION	109
2.1.4 RETOUR SUR L'ETAT D'AUTOMATISME ET L'ETAT DE PRESENCE	112
2.1.5 ETRE PRESENT, CONTINUMENT PRESENT	114
2.2 LE SENS ET L'ECRITURE, ENTRE LE VIVANT ET LA REPRESENTATION	119
2.2.1 LE PARADOXE DE L'OBSERVATION PARTICIPATIVE DANS LE THEATRE DE BARBA	121
2.2.2 L'EXERCICE DE L'ECRITURE	123
2.3 UR-HAMLET - THE GROTOWSKI'S YEAR	125
2.3.1 ENTRE-TEMPS	125
2.3.2 UNE NOUVELLE TERRE ETRANGERE	127
2.3.3 UNE SERIE DE CHOCS	130
2.3.4 LA CONSTRUCTION DES SCENES	138
2.3.5 LE TRAVAIL AVEC BARBA	143
2.3.6 LE DEROULEMENT DES REPETITIONS	147
2.3.7 DES ACTIVITES EN PARALLELE	148
2.3.8 AU TOUR DE GROTOWSKI	159
2.4 EXPERIENCE	161
AXE 3 – UN MOUVEMENT D'OUVERTURE	166
3.1 LE RECOURS AU CADRE INTERPRETATIF DE STIEGLER.....	167
3.1.1 IMPRESSIONS SUR LA MISERE SYMBOLIQUE	167
3.1.2 JUSTIFICATION PLUS THEORIQUE DU RECOURS A B. STIEGLER	170
3.2 CRISE DU CAPITALISME, DESTRUCTION DU DESIR, PERTE D'INDIVIDUATION ET DE SAVOIR VIVRE.....	175
3.2.1 CRISE DU CAPITALISME ET CRISE DE L'AMOUR	175
3.2.2 L'INDIVIDUATION PSYCHIQUE, COLLECTIVE ET TECHNIQUE	179
3.2.3 LA FIGURE DU CONSOMMATEUR ET REMPLACEMENT DU DESIR PAR LA PULSION	183
3.2.4 STANDARDISATION, PROLETARIANISATION ET MISERE DU SYMBOLIQUE	187
3.2.5 RETOUR A LA BARBARIE. ROLE DU THEATRE DANS L'INDIVIDUATION ET LA RECONSTITUTION DE L'ENERGIE LIBIDINALE	190
3.3 CONTRE LA STANDARDISATION DES SUBJECTIVITES : L'ENERGIE, LE CORPS ET LE MOUVEMENT	194
3.3.1 RETOUR SUR LE TRAVAIL DE L'ACTEUR A ODIN TEATRET	196
3.3.2 LE CHEMIN DE REFUS - LA RECHERCHE PERSONELLE D'UN SENS	199
3.3.3 L'ENERGIE ET LE DESIR	203
3.3.4 LA PLACE DU CORPS ET L'ACTIVITE SYMBOLIQUE	206
3.3.5 LE MOUVEMENT ET L'ENERGIE QUI DANSE	209
3.6 CONCLUSION.....	212
CONCLUSION.....	214
BIBLIOGRAPHIE	227
LISTE DES FIGURES ET TABLEAUX.....	233

Résumé

Pour Boltanski et Chiapello (1999), la critique artiste a été récupérée par le capitalisme. La motivation repose aujourd'hui grandement sur certains principes au nom desquels il était critiqué dans les années 60. Pourtant n'existe-t-il pas dans certaines organisations artistiques des grandeurs, valeurs ou pratiques, des modes d'organisation et de vie commune, constituant un ferment critique qui n'a pas été récupéré par le capitalisme contemporain ?

Une exploration de type ethnographique a été menée au sein d'Odin Teatret, au Danemark, une organisation où la critique artiste s'élabore et se vit. Nous avons observé et participé au total pendant six mois aux créations et activités de ce groupe hors norme. Dans un premier temps, en nous inspirant de la description dense de Geertz, nous avons constaté que, bien que parfois avec des formes et une acuité particulière, bien des ressorts décrits par Boltanski et Chiapello étaient à l'œuvre mais que cependant certaines énigmes demeuraient. Abandonnant l'approche cognitive de Geertz pour celle plus réflexive et tournée vers les affects de Stewart, nous avons ensuite entrepris de poursuivre et re-décrire notre expérience en insistant sur le désir, la transformation, la présence, pour chercher une autre manière de faire sens, riche et affective, de l'activité à Odin.

Dans un troisième temps, cette expérience à Odin est réfléchie grâce aux concepts de Stiegler. Nous comprenons alors que ce lieu est le théâtre de certains processus différents de l'entreprise capitaliste, fut-elle organisée en réseau. L'individuation psychique, collective et technique, le rôle du désir et d'une certaine économie libidinale, le rôle du non calculable, l'insistance de la recherche non de motivations mais de ce qui fait que la vie mérite d'être vécue... sont autant de facettes qui ne peuvent être que partiellement récupérées par l'économie capitaliste. Par ailleurs la présence, l'ouverture au possible, la créativité, peut-être même l'authenticité, demandent un entraînement long, répété et épuisant (exigeant). A la différence de la standardisation et de la pulsion dans la consommation, il s'agit de mettre son être en mouvement – non pour devenir une forme précise, mais cherchant le mouvement pour lui-même qui ouvre à la présence et à une intensité de vie. Une critique artiste, réinterrogeant ces éléments, peut toujours être présente, même virulente contre un capitalisme qui fait de nous des endormis et des corps stupides.

Mouvement : Individuation et Transformation

Une approche ethnographique de l'Odin Teatret

« La question « qu'est-ce que tu deviens ? » est particulièrement stupide. Car à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même. »

Gilles Deleuze, *Dialogue avec Claire Parnet*, Paris : Flammarion, 1977, p.8.

Une thèse est un processus d'individuation. Elle nous met en mouvement, elle appelle à devenir, nous en sortons transformée. C'est de l'histoire de ce mouvement que ce texte veut témoigner. Cette histoire commence maintenant, au moment de la rencontre de ces lignes avec son lecteur. Elle se construira au fur et à mesure que se prolongera cette rencontre. Comme toute rencontre, celle-ci est unique, singulière. Un autre lecteur créerait une autre histoire. Comme chercheuse, j'étais en quête de vérité pour écrire chacune de ces phrases. Mais, malheureusement ou non, ces lignes ne conduisent pas à une vérité, à un modèle, une réponse, une règle. Elles servent à construire cette histoire qui vient de commencer. Elles servent à représenter un parcours vivant. Ainsi elles ne sont que des traces. Des traces d'autres rencontres, d'autres vérités vivantes, d'autres réalités partagées, d'autres histoires. Elles sont la face morte d'une pensée – l'exercice profond de réduire la pensée à des mots, à une représentation. En même temps sa concrétude de codes, d'enchaînement des signes linguistiques reconnaissables, lui permet de donner vie à de nouvelles pensées, sensations, doutes, appréhensions, mémoires, etc. Dans le temps présent, au moment où un lecteur se propose à ses lignes, du nouveau est en train de naître. Vous êtes maintenant dans l'ouverture. Ce que se passe après, nous ne le savons pas avant de le vivre.

Mais si cette lecture aura provoqué un bouger, même le début d'un mouvement, si quelque chose a quitté son assurance statique et trouvé l'énergie pour explorer le monde, voire, même, peut-être, pourquoi pas ?, questionné sur les raisons de vivre, alors elle aura montré son but.

INTRODUCTION



INTRODUCTION

Nous vivons tous dans une société d'organisations. Comme l'ont bien montré Perrow (1979) puis Mintzberg (1989), de la naissance à l'enterrement, en passant par l'université, le travail ou les loisirs, l'organisation est le lieu où se déroulent nos vies. Mais loin de nous proposer une série d'univers aux règles du jeu et de conduite bien distinctes, ces organisations, au sein desquelles nos existences clignotent, finissent par se ressembler, gouvernées qu'elles sont par les mêmes jeux et enjeux, les mêmes normes et formes du management. Le managérialisme, de l'entreprise s'étend aux rouages de l'Etat (Pezet & Pezet, 2010), aux associations (Avare & Sponem, 2008) ou aux universités (Preston, 2001). Partout semblent se retrouver les mêmes profils, les mêmes vocabulaires, les mêmes logiques optimisatrices : efficacité, gouvernance, contrôle, vitesse de réaction organisationnelle, innovation, flexibilité, compétitivité, performance... Et plus grave sans doute, partout semble se retrouver une même façon d'être au monde.

Le *modus operandi* d'« entreprise » est arrivé aussi dans le monde des arts. Un très large courant dans le management des arts montre le succès de l'application des méthodes et stratégies de la gestion des entreprises aux organisations culturelles. Pour donner juste quelques exemples, le secteur du théâtre devrait aligner ses innovations avec les caractéristiques du marché (Voss et al, 2006), analyser et optimiser sa chaîne de valeur (Preece, 2005) ou utiliser les techniques du marketing et de la gestion des ressources humaines pour recruter et conserver les bénévoles (Bussel & Forbes, 2007).

Pourtant, il n'est pas sûr que les mondes de la gestion et de l'art puissent ainsi se marier aussi facilement, et atteindre à une symbiose profitant également à tout deux. Symbiose qui est d'ailleurs souvent pensée plutôt comme une domination de la gestion sur son partenaire. Bourdieu (1992) a ainsi montré comment gestion et art appartenaient à deux champs bien différents, aux normes et habitus qui s'excluent mutuellement. Le succès du marché est souvent regardé avec un œil soupçonneux par les autres artistes. De même, pour Boltanski et Thévenot (1991), gestion et art appartiennent à des cités bien distinctes, accordant de la valeur à des idéaux, des normes supérieures qui n'ont pas d'équivalent d'un monde à l'autre. Alors que la cité marchande met en avant le marché, la cité de l'inspiration valorise avant tout le

génie créateur. Le Theule (2010), à partir d'une série d'études de cas, montre combien la volonté de gérer la création fait naître toute une série de paradoxes dus à l'hétérogénéité des conceptions du temps, du contrôle, de la performance, etc.

Pour Chiapello (1998), la figure du manager est née sous les traits du bourgeois après la Révolution de Juillet (1830), figure à laquelle les artistes et écrivains de l'époque se sont montrés particulièrement hostile. D'un côté sont prônés l'individualisme et le matérialisme, la rationalisation et l'épargne, valeurs critiquées par le monde artiste au nom de l'art pur, de l'avant-garde et de la personnalité remarquable du créateur ; au nom surtout d'un mode de vie plus intense et plus authentique. Chaque génération ensuite rejouera cette opposition de valeurs, dans un combat qui perdra progressivement de la vigueur. Et pourtant Boltanski et Chiapello (1999) montreront comment le capitalisme des années 90 a « récupéré » la critique artiste, condamnant l'inauthenticité du monde marchand et l'étouffement des ressources créatives pour en faire un nouveau moteur de son développement. Misant sur les capacités créatives de ses employés, utilisant le même vocabulaire que la critique artiste lui opposait en mai 68, les entreprises ont abandonné le modèle hiérarchique pour demander à leurs cadres d'être en toute occasion mobiles, enthousiastes, charismatiques, flexibles, disponibles, conviviaux...

La boucle semble ainsi bouclée. Le managérialisme qui empreint tous les secteurs de notre vie, peut aussi pénétrer les mondes de l'art, prenant ainsi un bon nombre de ses valeurs adverses comme armes pour étendre encore son empire. Si bien qu'il est devenu difficile aujourd'hui de penser dehors du management afin de penser le management contemporain. Comme le dit Legendre dans *La Fabrique de l'homme occidental*, nous voici avec "[u]n monde enfin géré, simplement géré, et la tragédie liquidée comme on renonce à l'absurde." (Legendre, 1996 : 27).

I.2 - Problématique

Pour Boltanski et Chiapello (1999), l'un des moteurs de l'évolution du capitalisme¹ est l'existence d'une critique. Le capitalisme exige en effet de la part de ses participants une

¹ Les auteurs caractérisent le capitalisme en mettant l'accent sur « une exigence d'accumulation illimitée du capital par des moyens formellement pacifiques » (1999, p. 37) ainsi que par la place centrale qu'y occupe le salariat.

adhésion active, des initiatives, des sacrifices librement consentis et pour réussir cela, il a besoin d'un « esprit » : *« l'idéologie qui justifie l'engagement dans le capitalisme »* (p.42). Au-delà d'une justification d'ordre général (progrès matériel, efficacité et efficience dans la satisfaction des besoins, mode d'organisation social favorable aux libertés économiques et compatibles avec des régimes politiques libéraux), le capitalisme doit ainsi fournir à ses acteurs (notamment cadres et dirigeants) des motifs suffisants et excitants pour qu'ils s'engagent. L'enjeu est de :

« rendre les nouvelles formes d'accumulation séduisantes à leurs yeux (le dimension excitante de toute esprit), tout en tenant compte de leur besoin de s'auto-justifier (en prenant appui sur la référence à un bien commun et en édifiant des défenses contre ce qu'ils perçoivent, dans les nouveaux dispositifs capitalistes, comme menaçant pour la survie de leur identité sociale (la dimension sécuritaire). » (p.60)

La critique va pourtant montrer que les exigences de justice sont transgressées, provoquant en retour, lorsqu'elle est efficace, une évolution des modes d'organisation et de légitimation du capitalisme. Les auteurs identifient quatre ordres de critiques, présents depuis les débuts du capitalisme. Le capitalisme est ainsi, selon la critique :

1. Source de désenchantement et conduit à des modes de vie inauthentique
2. Source d'oppression, s'opposant à la liberté, à l'autonomie et à la créativité
3. Source d'inégalité et de misère chez les travailleurs
4. Source d'opportunisme et d'égoïsme, détruisant les liens sociaux et les solidarités communautaires.

Les deux premiers ordres de critique forment la critique artiste (les deux suivants formant la critique sociale). La critique artiste met en avant la perte de sens découlant de la standardisation et la marchandisation, dénonçant la volonté *« d'enrégimenter, de dominer de soumettre les hommes à un travail prescrit, dans le but du profit mais en invoquant hypocritement la morale, à laquelle elle oppose la liberté de l'artiste, son rejet d'une contamination de l'esthétique par l'éthique, son refus de toute forme d'assujettissement dans le temps et l'espace et, dans ses expressions extrêmes, de toute espèce de travail. »* (p.84)

A la suite des révoltes étudiantes et ouvrières de la fin des années 60, qui ont marqué un pic incisif de la critique, le capitalisme a incorporé ces critiques à la fois dans de nouvelles formes d'organisation et un nouvel « esprit » durant les années 70, 80 et 90, formant la cité par projets. Notamment les demandes d'authenticité et de liberté émanant de la critique artiste se

sont traduites en nouvelles organisations en réseaux, dans lesquelles sont favorisées : « *l'autonomie, la spontanéité, la mobilité, la capacité rhizomatique, la pluricom pétence... la convivialité, l'ouverture aux autres et aux nouveautés, la disponibilité, la créativité, l'intuition visionnaire, la sensibilité aux différences, l'écoute par rapport au vécu et l'accueil des expériences multiples, l'attrait pour l'informel et la recherche de contacts interpersonnels...* » (p.150), ainsi que le développement personnel.

La critique artiste aurait ainsi été récupérée par le capitalisme. Et Boltanski et Chiapello déplorent par suite la faiblesse aujourd'hui de la critique artiste qui peine à retrouver de nouvelles formes d'indignation. Ils proposent deux voies de renouveau de cette critique, revendiquant certaines formes de sécurité comme conditions indispensables à la libération et limitant la sphère de la marchandisation.

Pourtant n'y a-t-il pas dans certaines organisations artistiques contemporaines des grandeurs, valeurs ou pratiques, des modes d'organisation et de vie commune, qui constituent un ferment critique qui n'a pas été récupéré par le capitalisme contemporain ? N'y a-t-il pas d'autres dimensions de la critique artiste qui n'ont pas été pris en compte par *Le nouvel esprit du capitalisme* ? Ne pourrait-on pas découvrir dans certaines organisations artistiques de quoi renouveler la critique artiste ou remettre en question la conclusion de la faiblesse contemporaine de la critique artiste ?

Pourtant, il nous semble qu'il reste encore des lieux qui ne sont pas gouvernés majoritairement par les normes et principes du (néo-)management². Ces lieux sont pour nous à la fois des lieux de fascination et de mystère. Comment fonctionnent-ils ? Que nous apprennent-ils sur notre être au monde empreint de part en part de management ? De quels présupposés, possibles et impossibles du management occidental contemporain nous permettent-ils de prendre conscience ? Ou plus généralement que peut-on apprendre en se transportant dans un de ces lieux qui, pour nous, semble devenir de plus en plus exotiques ?

² Le néo-management est pour Boltanski et Chiapello la nouvelle forme de management suite à la récupération de la critique présentée précédemment.

I.3 - Le cas d'Odin Teatret

Ce sont ces questions que nous aimerions poser à partir du cas d'une telle organisation : l'Odin Teatret. Par ce que nous en connaissions avant d'enquêter sur place, l'Odin Teatret nous semblait en effet un lieu où les valeurs et engagements artistiques semblaient primer sur celles de « *l'exigence d'accumulation illimitée du capital* ». *A priori*, ce lieu nous semblait né avec des valeurs proches de la critique artiste des années 60 et avoir grandi à l'écart des évolutions capitalistes.

L'aventure de cette organisation de théâtre a ainsi démarré à Oslo, en Norvège, en 1964. Un jeune italien, après avoir accompagné durant trois années le travail d'un metteur en scène polonais, veut lui aussi devenir metteur en scène. Cependant, sans expérience, il ne parvient pas à se faire accepter dans une institution théâtrale. Il décide alors de travailler d'une façon indépendante. Mais quel comédien voudrait travailler avec un metteur en scène sans expérience, sans théâtre et sans argent ? Personne... sauf peut-être d'autres exclus. Le jeune italien prend la liste des jeunes refusés au concours du conservatoire³ et les invite. Cinq d'entre eux acceptent. C'est ainsi qu'est né l'Odin Teatret. Pour pouvoir exercer le métier qu'ils avaient choisi il a fallu créer, inventer, un théâtre propre. Qui miserait sur l'avenir de ce petit groupe d'exclus?

Aujourd'hui pourtant, 47 ans après, Odin est toujours un groupe indépendant de théâtre. Mais voilà, il a maintenant une reconnaissance mondiale et une grande influence sur la technique et la pensée théâtrales contemporaines. Son metteur en scène, Eugenio Barba, est l'auteur de nombreux livres, traduits dans bien des langues différentes. Il collectionne neuf doctorats *honoris causa* et les prix les plus divers, comme le « Prix Sonning », déjà délivré à des personnalités comme Hannah Arendt, Simone de Beauvoir, Ingmar Bergman et Jürgen Habermas.

L'organisation Odin Teatret, considérée comme un *benchmark* mondial pour la production artistique et intellectuelle témoigne d'un cas de réussite d'une organisation atypique, fondée sur des principes et valeurs qui semblent, en plusieurs aspects, différents de la description de l'entreprise capitaliste faite par Boltanski et Chiapello. Mais alors comment a été possible un

³ *State Theatre School, Oslo.*

tel parcours hors du commun ? Quels sont les principes qui fondent cette organisation et qui ont permis sa permanence et sa croissance au fil des années ?

Sur place, au siège d'Odin j'ai pu trouver plus de 100 travaux académiques, mémoires de troisième cycle et thèses. Cependant il semble que personne ne se soit intéressé à l'organisation derrière la scène, à comment tout ceci est devenu possible. Dans l'unique article que j'ai trouvé sur l'organisation, écrit par Ulrik Skeel⁴, responsable de l'administration à Odin Teatret, celui-ci se demande : « *qui, devant toute la production artistique de l'Odin, est fou de s'intéresser aux aspects organisationnels ?* »

I.4 - Premier aperçu sur la méthode

I.4.1 - Observation participante et approche ethnographique

Cependant, il me restait un très grand point d'interrogation. Une fois choisi le terrain d'investigation, il fallait encore se demander comment s'y prendre. Cette recherche s'annonçait comme exploratoire. Je ne savais pas précisément ce que je cherchais, il me fallait donc trouver une méthode qui soit la plus ouverte possible. Je savais que je devais approcher l'« esprit » de cette organisation, que j'allais devoir comprendre ce qui motivait les participants à y venir et s'y impliquer comme dans peu d'autres endroits. Que je devrais aussi proposer quelques hypothèses sur les raisons qui font que cette organisation qui ne suit pas l'air du temps capitaliste parvienne à des résultats exceptionnels – au moins à l'aune des critères artistiques.

Comme le plus souvent avec la méthode ethnographique je partais sans modèle ou hypothèse *a priori*, aussi ai-je opté pour une approche inductive. J'avais pourtant deux présupposés (qui était d'ailleurs compatibles avec la lecture de Boltanski et Chiapello) qui ont grandement informé mon choix de méthode. Le premier est qu'il serait décevant de me limiter à une description du monde physique, que j'allais plutôt devoir approcher le monde subjectif des

⁴ SKEEL, Ulrick. *Dancing without light – A note from the Administration*, in Andreassen, John, et KUHLMANN, Annelis (edit). *Odin Teatret 2000*, Acta Jutlandica LXXVI : 1, Aarhus University Press.

participants⁵. Que je devrais apprendre ce que les gens font et disent, et surtout comment ils font sens de ce qui se passe dans ce lieu. Le second présupposé est que je ne pourrais probablement pas pleinement comprendre cette organisation seulement en observant et interrogeant les participants mais que mon contact avec l'organisation serait beaucoup plus riche si je participais activement à son activité. J'ai de ce fait décidé pour une observation participante.

Si comme le soulignent Hammersley et Atkinson, « *we cannot study the social world without being a part of it, all social research is a form of participant observation* » (Hammersley et Atkinson dans Lincoln, 1983 : 465)⁶, l'accent a été mis ici sur la durée et la qualité de la participation. Dans l'observation participante, la présence de l'observateur est considérée comme partie du contexte sous observation, qui en même temps modifie (à travers le recueil de données et la relation face-à-face avec l'observé) et est modifiée par ce contexte. L'observation participante est en même temps une observation de la participation, elle exige une réflexivité sur la présence et la participation de l'observateur.

Plus précisément, l'approche sera de type ethnographique. Elle partira d'une description précise de mes observations sur le terrain. L'ethnographie nous permet de considérer l'organisation étudiée comme « autre »⁷, comme l'autre du modèle capitaliste standard, nous encourageant à transformer le familier en exotique, par un exercice qui consiste à *rendre étrange*. L'approche ethnographique requiert une interaction proche et longue avec l'« autre » étudié. Elle réclame une proximité quotidienne afin que le chercheur puisse s'imprégner des motivations, croyances et comportements du groupe.

J'ai ainsi participé à plusieurs projets, ateliers et spectacles d'Odin Teatret, soit un total de presque 06 mois. Au Tableau 01 nous pourrions voir la liste des activités principales. Mais à chaque séjour ma « position » dans le groupe se transformait, et je m'intégrais de plus en plus au quotidien du groupe. Ainsi, pendant le temps que j'ai passé avec eux, j'ai eu l'opportunité de participer aux activités listées ci-dessus, mais aussi d'exercer les plus diverses tâches, très distinctes les unes des autres : assistante artistique lors d'un atelier pour les jeunes, aide

⁵ Subjectif (adj.) qui concerne le sujet qui pense et non le monde physique. (Larousse. *Dictionnaire de français*, Paris, 2005).

⁶ Hammersley et Atkinson, 1983, cités par Lincoln, Y.S. et Denzin, N.K. in *Handbook of qualitative research*, p.465.

⁷ L'ethnologie « désigne l'étude scientifique des sociétés « autres » » (Laburthe et Warner, 1993).

scéno-technique, jardinière, chauffeur, assistante recherche et traductrice de livre, etc.

Tableau 01 - Principales participations aux activités d'Odin Teatret dans le cadre de cette recherche					
Activité	Description	Responsables Odin	Pays	Année	Durée
Rhythm, Dance and Actions	Workshop	Augusto Omolu et Jan Ferslev	Danemark	2007	15 jours
Odin Week	Festival/ Séminaire	Roberta Carreri et Odin Teatret	Danemark	2008	15 jours
The Jasonite Family	Workshop	Eugenio Barba, Julia Varley, Tage Larsen et Augusto Omolu	Danemark	2008	15 jours
Festuge	Festival / <i>Barters</i>	Odin Teatret	Danemark	2008	30 jours
The Marriage of Medea	Spectacle	Eugenio Barba, Julia Varley, Tage Larsen et Augusto Omolu	Danemark	2008	
Groupe de travail	Recherche/ <i>training</i>	Roberta Carreri	Danemark	2009	20 jours
Observatorio de Criação Internacional	Production/ <i>training</i>	Roberta Carreri et Torgeir Wethal	Brésil	2009	05 jours
Ur-Hamlet	Spectacle	Odin Teatret	Pologne	2009	25 jours
Recherche CTLS	Recherche documentaire	CTLS – Centre for Theatre Laboratory Studies	Danemark	2008 – 2010	25 jours
Groupe de travail 2	Recherche/ <i>training</i>	Roberta Carreri	Danemark	2010	20 jours

I.4.2 - Différentes formes d'ethnographie

Une des premières choses que l'on comprend lorsqu'on lit des récits ethnographiques, c'est qu'il existe différentes formes d'ethnographie. Elles ont chacune des atouts et des limites, elles aboutissent à des formes différentes de description, et par suite de compréhension des groupes étudiés. Comme j'avais en tête l'investigation d'un « esprit » et surtout la façon selon laquelle les membres de ce groupe font sens, je me suis d'abord tournée vers la manière de Clifford Geertz. Geertz propose une approche interprétativiste et cognitive de la culture. Elle permet de replacer les observations dans un contexte de signification pour les acteurs, jusqu'à

tenter de dégager la toile du sens (*web of meaning*) ou les toiles de sens qui permettent aux participants de faire sens de ce qui se passe dans le groupe. Elle vise ainsi à une compréhension profonde (*deep understanding*) de la culture. La première partie sera ainsi empreinte par la méthode de Geertz qui nous permettra d'aboutir à tout un ensemble d'observations et de compréhensions intéressantes sur Odin Teatret.

Mais nous nous rendons compte que cette approche conserve certaines énigmes et que son aspect cognitif reste aveugle sur certains aspects qui nous sembleront intéressants à explorer. C'est la raison pour laquelle nous choisirons dans une seconde partie de nous rapprocher davantage de la méthode et du style de Kathleen Stewart. Stewart étudie aussi à sa façon le capitalisme, mais elle trouve ce concept trop gros pour pouvoir prendre dans ses filets de quoi comprendre l'expérience quotidienne de la vie dans un régime capitaliste. Elle part donc plutôt de la description de petits événements, d'observations de ce qui dans le quotidien ne semble pas coller avec la grande fresque. Elle s'arrête sur ce qui l'affecte, ce qui la touche et met en mouvement sa réflexion. Ses descriptions mêlent ainsi des récits de moments d'apparence banale mais qui mettent en mouvement sa réflexivité lui permettant de déplacer ce que nous croyons trop bien savoir et nous emmener dans des réflexions croisant micro et macro, concept et sensibilité, quotidiens et grands mouvements, proximité et distance. Elle nous amène à tordre et à réformer notre regard. La seconde partie sera ainsi beaucoup plus inspirée par la manière de Kathleen Stewart.

Cependant cette étude ne saurait être complète sans une réflexion plus en recul par rapport à ces expériences de terrain. Une troisième partie partira cette fois à l'exploration d'une littérature, en cherchant des résonances et des points d'appui dans les théories de Bernard Stiegler et replacera l'enquête dans le cadre d'une critique du capitalisme.

I.4.3 – Partis-pris de notre approche

Notre approche est résolument exploratoire et nous avons fait le pari de deux partis-pris forts.

Le premier parti-pris concerne notre rapport avec l'Odin Teatret. Nous avons choisi de ne pas l'évaluer. Nous avons choisi de prendre au sérieux ce qui se fait, ce qui se dit en ce lieu, pour nous laisser aller au mouvement auquel il nous invitait. Nous avons accepté de nous laisser

emporter dans ce paysage étranger pour voir où il nous emmenait, nous laisser embarquer dans les possibilités de pensée et de vie qu'il offrait. Nous avons décidé de le considérer ni comme un modèle, ni comme un repoussoir. Certains y verront un modèle d'organisation, un lieu mythique et sans équivalent de la création théâtrale contemporaine, ou encore un lieu où s'invente et se pratique un mode de vie exemplaire. D'autres le regarderont peut-être au contraire un enfer, dominé par la parole d'un gourou, où les participants demeurent aveugles à leur propre exploitation. Nous y pénétrerons plutôt comme dans un lieu où, nous l'espérons, quelque chose s'invente et se pratique, et qui par contraste nous permettra de mieux comprendre certaines dynamiques du capitalisme ou certaines sources de la critique artiste.

Le second parti-pris concerne notre approche décidément inductive. Celle-ci nous a fait choisir de renoncer à la classique revue préalable de la littérature – ce qui ne veut pas dire renoncer à une réflexion à la littérature ou à la théorie. Ceci nous semblait mieux convenir à notre aventure d'exploration et aussi notre volonté de laisser un plus libre cours au mouvement. Nous avons néanmoins choisi de bâtir notre problématique à partir du cadre de Boltanski et Chiapello. Mais une revue de littérature nous aurait demandé soit de passer en revue toutes les conceptions sur le capitalisme (ce qui est trop large et nous aurait imposé des choix *a priori*, ce que nous ne voulions pas), soit de paraphraser leur description de l'esprit du capitalisme et de la critique artiste (ce que nous venons de faire en modèle délibérément réduit).

I.5 – Plan du document

Comprendre le monde artistique n'est pas chose aisée, comme en témoigne Jacques Rigaud⁸ : *« on n'est que peu aidé par la pensée des penseurs, si éloignée de nos pauvres réalités, celle du public qui ne vient pas, de l'argent qui manque, et des artistes qu'il faut non seulement soutenir, mais aimer »* (Rigaud, 1995).

Notre exploration comprendra trois chemins qui chaque fois recommencent et poursuivent, répondent et critiquent le précédent, reprenant chacun la tentative de faire sens d'une expérience. Ensemble, ils ne mènent pas vraiment vers une destination précise, plutôt ils ont

⁸ Directeur de cabinet du ministre de la Culture sous Georges Pompidou, il a notamment participé à la naissance du projet du Musée d'Orsay.

pour but de (re)mettre en mouvement. Un mouvement qui est recherché dans le contenu avant tout, dans la pensée, dans le sens, dans la compréhension ; mais aussi dans le style et dans le rythme – lent au départ, mais qui accélérera à plusieurs reprises.

Ces trois chemins correspondront à trois chapitres. Les deux premiers chapitres partent de l'expérience empirique acquise dans les séjours avec l'Odin Teatret, ils réfléchissent chacun à leur méthode propre, à leurs possibilités d'écriture et à leurs apports quant à notre problématique. Le troisième partira d'une volonté de réfléchir d'emblée plus théoriquement sur cette expérience. Toutefois les trois mêleront, au fur et à mesure des rencontres et des réflexions la théorie et l'expérience en première personne.

AXE 1

Un mouvement vers l'autre



AXE 1 – Un mouvement vers l'autre

1.1 Avant d'arriver

Comme tous les étudiants qui ont suivi une formation professionnelle de théâtre, j'ai pris connaissance pendant mes études des réformateurs du théâtre du XXe siècle et, parmi eux, Jerzy Grotowski et Eugenio Barba. Maître et disciple. Le maître s'est distancié du théâtre et s'est lancé dans une pratique sans spectateur, une recherche d'un « art comme véhicule ». Le disciple s'est transformé en maître sans abandonner le théâtre. Barba est connu mondialement surtout pour avoir créé l'anthropologie théâtrale, et pour être le « dernier réformateur du théâtre contemporain »⁹ en activité. Son groupe, l'Odin Teatret vient de fêter 47 ans d'existence.

Si la longévité d'une organisation peut être perçue comme un critère de succès, une autre règle pourrait aussi régner dans le monde de l'art contemporain. Comme dans plusieurs autres secteurs de notre société au début du XXIe siècle, le « nouveau » y est valorisé. La « *juvénilité* » est devenue une qualité. Avec le développement de la « société de l'information » et de toutes ses nouvelles technologies d'information et communication, nous assistons à la montée de valeurs selon lesquelles le « nouveau » est *a priori* considéré comme meilleur. Dans un article publié dans *Le Monde Diplomatique*¹⁰, Philippe Breton dénonce « *l'exclusion constitutive* » des personnes âgées : la « *juvénilité* », l'exaltation de la jeunesse et de ses valeurs, modèle obligatoire de tout comportement, est au cœur du culte des nouvelles technologies. Et il illustre sa parole avec la célèbre phrase de Nicolas Negroponte¹¹ : « *Qu'il s'agisse de la population de l'Internet, de la manipulation de jeux Nintendo ou Sega, ou de l'invasion de micro-ordinateurs, l'important ne serait plus d'appartenir à telle ou telle catégorie sociale, ethnique ou économique, mais à la génération juste. Les riches, aujourd'hui, sont les jeunes ; et les pauvres sont les vieux.* »

⁹ Note de l'éditeur « *Eugenio Barba es el ultimo de los reformadores del teatro contemporaneo* » dans Barba, Eugenio, *A Conquista de la diferencia*, Editions San Marcos, Lima, 2008.

¹⁰ *Le Monde Diplomatique*, version brésilienne. Version à disposition au Último Segundo/iG, 21 octobre 2000. <http://www.saladeprensa.org/art175.htm>.

¹¹ Negroponte, Nicolas. *L'homme numérique*, Laffont, 1995.

Dans ce contexte, une recherche qui ne s'intéresse pas au plus nouveau dans son domaine, pourrait aussi être considérée comme « décalée » par rapport à l'« esprit de notre époque ». Au début de ma recherche, j'ai été souvent confrontée avec l'étonnement des moins informés. Des questions telles « *Ils existent encore ? Sont-ils encore vivants ?* » étaient assez fréquentes. Sinon mes interlocuteurs présentaient leur conception d'une vie en communauté, faisant une liaison directe entre les hippies des années 60 et ce groupe de théâtre qui a vu ses débuts dans les mêmes années. Dans cette conception commune, qu'ils soient encore ensemble semblait constituer un cas exceptionnel d'un groupe resté fidèle aux principes et façons de vivre utopiques, d'inspiration hippie.

Ma connaissance, même mince, de l'histoire du groupe me permettait déjà d'écarter cette vision. Je les savais présents dans plusieurs des principaux festivals internationaux, exerçant une influence toujours importante dans le métier et dans la formation théâtrale contemporaine. Je savais aussi que leur façon de vivre n'était pas proche de celle des hippies des années 60. Mais face aux questions soulevées par mes interlocuteurs de début de recherche, je me suis aussi demandée si l'Odin pouvait être perçu comme une sorte de relique, en étant ainsi un lieu précieux pour nous révéler une partie du passé, mais également ancré dans ce passé, écarté du temps présent. Sont-ils dépassés ? Sont-ils attachés à un savoir-faire artistique resté dans le passé ? Ils formeraient alors un groupe de personnes n'ayant jamais réussi à se moderniser et toujours attachées aux valeurs utopiques des années 60. Sont-ils seulement un groupe de « *l'ancienne génération* », d'une « *autre époque* », extrêmement « *ancrées dans leurs habitudes* »¹² ?

Le fameux metteur en scène anglais, Peter Brook, nous parle du développement presque inévitable des « clichés » qui, avec le temps, font décliner la carrière des acteurs. Mais il propose une issue possible en récupérant les propos d'« auto-transformation » et de « dépassement de soi » venus directement des réformateurs du théâtre, et spécialement de Grotowski. Selon Brook :

« en théorie nous savons que chaque acteur doit remettre quotidiennement son art en question – comme les pianistes, les danseurs ou les peintres – et que, s'il ne le fait pas, il va, presque à coup sûr se coincer, se cacher derrière des clichés, et finalement entrer en déclin. Nous l'admettons, mais nous savons si peu comment y

¹² Caradec, Vincent. 2001. « Générations anciennes et technologies nouvelles » paru dans *Gérontologie et Société*, n° spécial, p. 71-91.

remédier que nous sommes sans cesse à la recherche de sang nouveau, de vitalité juvénile – mis à part les plus doués, les exceptions, pour qui bien sûr, les meilleures opportunités se présentent, et qui dans le travail, captent la plus grande part de notre attention. » (Brook, 2009 : 20)

Odin aurait-il réussi le défi de remettre quotidiennement son art en question? Fait-il partie du groupe des « plus doués », des « exceptions », dont le secret réside dans le génie hors norme de ses artistes ?

1.1.1 Des pistes venant de l'histoire – La rencontre avec « les réformateurs »

Si mes connaissances à propos de l'Odin Teatret me permettaient de soulever des questions, celles-ci étaient trop partielles pour en arriver à une réponse, ou même à une hypothèse bien tangible. Il s'agissait d'une connaissance à distance, à *priori*, à travers les dires et les livres. Certes, Odin Teatret est connu comme un lieu où s'invente quelque chose d'unique. Mais comment présenter ce qui pourrait rendre un lieu unique? Comment décrire en quelques mots, comment transmettre en introduction une première image de ce que beaucoup dans le monde du théâtre tiennent pour un lieu si particulier, monstre sacré du théâtre contemporain, sans tomber dans le cliché ou le mythe ?

Je pourrais vous parler des premières années du fondateur Eugenio Barba, de sa jeunesse dans le village italien de Gallipoli, de sa sensibilité religieuse, de l'expérience de la mort de son père, de son éducation au collège militaire. Ou plus directement de son intérêt évident pour le théâtre dès ses années à l'université. De son premier séjour en Pologne pour apprendre la profession de metteur en scène à l'Ecole d'Etat de Théâtre de Varsovie, où il rencontre un pays dévasté par la guerre et où la qualité des réalisations théâtrales semblait entrer en conflit avec la réalité quotidienne de la majorité des habitants.

Je pourrais également vous parler d'une rencontre qui allait définitivement marquer son parcours. Au bout d'une année d'étude de la mise en scène à l'école formelle, il abandonne celle-ci pour aller rejoindre Jerzy Grotowski, qui à cette époque était le directeur du Théâtre de 13 Rangs à Opole. Grotowski aujourd'hui est une figure emblématique de l'histoire du

théâtre, un des maîtres les plus influents du métier, inévitablement étudié dans les écoles de formation d'acteurs et/ou de metteurs en scène. Néanmoins, comme nous rappelle Ian Watson, à cette époque Grotowski n'était pas une figure connue à l'ouest (Watson, 1993 : 25). Barba a accompagné le travail de Grotowski de 1961 jusqu'en 1964, une période importante dans la carrière des deux futurs maîtres du théâtre : une « période de transition ». A cette époque en effet, les professionnels du théâtre en Europe parlaient des écrivains, des grands dramaturges comme Sophocle, Shakespeare, Brecht, etc. et des plus récents comme Ionesco, Beckett, etc. Voilà que quelque chose de nouveau, apportée par quelques grands initiateurs, change ce regard sur les performances théâtrales : on commence à parler depuis la perspective de ceux qui « font », et non seulement de ceux qui « écrivent ». Selon Barba, les rares que nous appelons réformateurs du théâtre « (*Stanislavski, Meyerhold, Craig, Copeau, Artaud, Decroux, Brecht et Grotowski*) » sont les créateurs d'un théâtre de transition et « *leurs successeurs ne peuvent les imiter seulement s'ils vivent dans la transition* » (Barba, 1994 : 18).

Le travail de ces réformateurs a changé la façon de voir et de faire du théâtre, ils ont donné une nouvelle signification à leurs théâtres. Ils cherchaient à donner du sens, à trouver des nouvelles valeurs à un métier qu'ils considéraient vidé de son essence. Pour Barba, ces nouvelles valeurs ont des racines dans la transition : « *de leurs écoles seulement peut être appris à être des hommes et des femmes de la transition qui inventent la valeur personnelle de leur propre*¹³ *théâtre* »¹⁴ (Barba, 1994 : 18). La transition est une culture, la nouvelle culture de Barba.

Il me faudrait aussi vous parler d'une autre manière d'exercer le métier d'acteur, de s'entraîner. De nouvelles pratiques, de nouvelles questions, de nouvelles positions, de nouvelles visions du métier de l'acteur sont en développement dans ce mouvement. Barba écrira beaucoup plus tard¹⁵ que Grotowski était un aristocrate qui avait rejeté la légitimité de la culture théâtrale de son origine, à laquelle il ne croyait plus. Au début des années 60, dans le *Theatre of 13 Rows* à Opole, Pologne, Grotowski et ses acteurs, sous les yeux de Barba, commencent à faire des exercices au-delà des répétitions ou présentations, comme part importante de leur programme de la journée. A cette époque, l'entraînement (« *training* ») et

¹³ Souligné par l'auteur.

¹⁴ Traduit du portugais.

¹⁵ Eugenio BARBA, *The ghost room*, CTLS – Odin Teatret Archives – 184E.

les exercices ne faisaient pas partie de la pratique théâtrale. Ils pouvaient apparaître dans les livres de l'histoire du théâtre comme des exceptions. Au début de cette pratique de l'entraînement, Grotowski avait sélectionné des exercices en lien avec la nouvelle pièce en préparation. Les exercices ont évolué et se sont transformés en des séquences basiques d'entraînement, « *chains of 'physical' and 'plastic' exercises* »¹⁶. Barba a écrit pour la première fois à propos du « *training* » (l'entraînement) en 1962 d'une manière descriptive et rationnelle, « *a style similar to a 'user's guide'* ». Il n'avait pas encore conclu que « *more important than the exercise's form is the tenacious motivation to execute it to its extreme limits, contributing thus to its mutation.* » (Barba, OAT – 184E¹⁷)

Je pourrais par ailleurs raconter son premier voyage en Inde, en 1963, où il a étudié le Kathakali, forme de théâtre inconnue en Occident à cette époque. Barba a écrit un essai sur le Kathakali qui a été publié en Italie, en France, aux Etats-Unis et au Danemark¹⁸.

Une autre façon d'introduire à l'Odin Teatret consisterait à mettre en valeur ce que Barba a fait pour la connaissance de Grotowski. Il signe le premier livre sur Grotowski, « *À la recherche d'un théâtre perdu*¹⁹ », qui paraîtra en 1965 en Italie et en Hongrie. Malgré le manque de reconnaissance et de public pour le théâtre de Grotowski, Barba était convaincu que ce qui se passait dans ce théâtre polonais pouvait avoir une grande répercussion dans le monde du théâtre. Il souligne en particulier quelques éléments clés pour la gestion, comme sur la façon de faire venir le public et d'obtenir une subvention publique. Barba développe ainsi une stratégie promotionnelle pour attirer l'attention internationale avec l'objectif de mobiliser les responsables pour les financements publics. Son plan consistait à diffuser, avec des publications, le travail de Grotowski. Une autre tactique consistait à inviter des spécialistes de l'occident à voir le travail de la compagnie ainsi qu'à organiser des conférences et démonstrations pratiques de travail. En 2009, pendant un entretien avec Barba et Flaszen²⁰, partenaire littéraire de Grotowski, ils ont raconté que Barba profitait de sa nationalité italienne qui, au contraire de la polonaise, lui permettait de voyager sans problème à travers l'Europe

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ www.odinteatret.dk

¹⁹ Barba, Eugenio. *Alla ricerca del teatro perduto*, Padua, Marsilio, 1965. Celui-ci a été le premier livre sur Grotowski et a été publié en Hongrie et en Italie. La traduction française a circulé comme manuscrit dans le milieu théâtral, et des extraits ont été publiés dans des revues françaises, germaniques, et scandinaves. Des fragments en anglais ont été publiés par Richard Schechner dans *Tulane Drama Review* avant 1964.

²⁰ Entretien collectif réalisé en 15/06/2009, à Wrocław, Pologne, pendant les activités de l'année mondiale de Grotowski (label UNESCO).

afin de promouvoir cette stratégie. Ils se sont rappelés avec joie, que c'était l'argent de la bourse d'études de Barba qui servait à financer les voyages. Selon Flaszen, « *Barba a été le premier à comprendre ce que Grotowski cherchait, le premier qui a écrit sur ça dans « In Search of a Lost Theatre» et c'est lui qui a poussé Grotowski à écrire et a édité son bouquin « Vers un théâtre pauvre »*²¹.

Il ne faudrait pas oublier de raconter aussi comment la « période d'apprentissage » avec Grotowski a constitué une base pour Barba, qui a à ce moment chassé lui aussi le réalisme prédominant dans l'esthétique de l'époque, lui préférant un théâtre de 'présentation', avec une grande place pour le travail collectif et l'improvisation dans la création. Barba soutient qu'une des choses les plus importantes qu'il a reçues en Pologne est ce qu'il appelle la « *collaboration avec les circonstances* », ce qui signifie profiter d'une situation pour provoquer un changement au lieu d'essayer de l'obtenir par la révolution (Watson, 1993 : 41). Selon l'analyse de Ian Watson dans son livre « *Eugenio Barba y Odin Teatret : hacia un tercero teatro* », le plus important héritage de Grotowski pour Barba n'a pas été un modèle qu'il aurait construit ou adapté, mais plutôt une vision de la mise en scène comme une entreprise tantôt intellectuelle, tantôt créative et pratique. Watson rappelle que pour Peter Brook, personne n'a autant cherché la nature de la mise en scène, son phénomène, sa signification, la nature et la science de ses processus mentaux, physiques et affectifs, et d'une façon aussi complète et profonde, que Grotowski. Barba a suivi son maître, et son groupe allait aussi devenir un centre de recherche de la mise en scène internationalement célèbre (Watson, 1993 : 41).

1.1.2 Le Nordisk Teaterlaboratorium

Mais il faudrait aussi parler de la naissance du lieu. Nous sommes en 1964, de retour en Norvège. Après l'expérience avec celui que Barba a choisi d'appeler maître malgré la mince différence d'âge, il est temps que lui aussi ait son groupe, son théâtre. L'apprentissage passe aussi par la prise de distance avec le maître, moment où l'apprenti doit créer son propre chemin. Néanmoins, comme étranger sans formation formelle et comme sa formation avec Grotowski comptait peu vu son relatif anonymat de l'époque, Barba n'est pas arrivé à se faire

²¹ Grotowski, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. L'Age d'Homme, réédition 1993.

accepter comme metteur en scène. Obstiné, il rentre en contact avec quelques jeunes qui n'avaient pas été acceptés par l'École de Théâtre d'État, et ensemble ils ont créé l'Odin Teatret en octobre 1964. Ils commencent à travailler sur une nouvelle pratique de l'entraînement comme un « apprentissage total ». Les 'acteurs' n'avaient pas de formation, le groupe ne disposait ni d'un espace, ni de financement pour leur travail. Pour réaliser la première production, ils ont répété d'abord dans une salle prêtée par l'Université d'Oslo, puis ils ont occupé un ancien abri anti-aérien. Au début ils ont dû travailler dans des emplois divers afin de financer leur groupe. Sans formation ni expérience, le groupe donne beaucoup de valeur à l'entraînement, qui était conduit par Barba mais aussi par la partage des connaissances de chaque membre. Ainsi, ceux qui savaient danser enseignaient la danse à leurs camarades et apprenaient les acrobaties avec un autre. Être exclu a ainsi déterminé le chemin du groupe qui devient autodidacte, ils « apprenaient à apprendre »²² comme stratégie de subsistance.

Le premier spectacle de l'Odin, *Ornitofilene* de l'auteur norvégien Jens Bjørneboe, a été représenté en Norvège, Suède, Finlande et au Danemark. Ils ont ensuite été invités par la municipalité danoise de Holstebro, une petite ville du nord-ouest du Jutland, pour créer un théâtre laboratoire là-bas. Les responsables de la ville ont connu leur travail lors des présentations en Danemark, moment où ils souhaitaient une nouvelle politique culturelle pour la ville. Le groupe a reçu une vieille ferme éloignée de la ville comme lieu de travail ainsi qu'une petite somme d'argent annuelle²³. C'est donc en 1966 qu'Odin s'installe dans la ville de Holstebro, au Danemark, devenant à cette occasion Teaterlaboratorium Nordisk – Odin Teatret, assumant définitivement l'identité d'un théâtre laboratoire.

Aujourd'hui, ses 25 membres actuels du personnel artistique et administratif, viennent de neuf pays et trois continents. Pendant les dernières 46 années l'Odin Teatret a voyagé dans 63 pays et a réalisé 73 productions, dont plusieurs avec un groupe interculturel plus large, l'Ensemble Theatrum Mundi. Parmi les spectacles les plus connus, nous pourrions citer *Ferai* (1969), *Maison de Mon Père* (1972), *Brecht Ashes* (1980), *L'Évangile selon Oxyrhincus* (1985), *Talabot* (1988), *Kaosmos* (1993), *Mythos* (1998), *Le Songe d'Andersen* (2004), *Ur-Hamlet* (2006), *Don Giovanni all'Inferno* (2006) et *Les Noces de Médée* (2008).

²² Référence au texte de Barba « Apprendre à apprendre » publié dans *L'énergie qui danse* (Barba et Savarese, 2008), devenu un des textes le plus connu de l'auteur.

²³ Équivalent à un salaire et demi d'un ouvrier qualifié.

Tout ceci ne saurait être complet sans évoquer le rayonnement dans le monde universitaire et intellectuel. En 1979, Eugenio Barba fonde l'ISTA, *International School of Theater Anthropology* ouvrant ainsi un nouveau champ d'études: l'anthropologie théâtrale. Barba est membre du conseil scientifique des revues académiques comme « *The Drama Review* », « *Performance Research* », « *New Theatre Quarterly* », « *Teatro e Storia* » et « *Urdimento* ». Parmi ses publications les plus récentes, traduites en plusieurs langues, « *The Paper Canoe* » (Routledge), *Theatre: Solitude, Craft, Revolt* (Black Mountain Press), *Land of Ashes and Diamonds, My Apprenticeship in Poland*, suivi par 26 lettres de Jerzy Grotowski à Eugenio Barba (Black Mountain Press), *Arar El Cielo* (Casa de las Americas, La Havane), *La Conquista de la Diferencia* (Yuyachkani / San Marcos de rédaction, Lima), *On Dramaturgy and Directing - Burning the House* (Routledge) et *A Dictionary of Theatre Antropologie* en collaboration avec Nicola Savarese (Routledge).

Pour finir de montrer le rayonnement autour d'Eugenio Barba, précisons encore qu'il a été nommé docteur *honoris causa* des Universités d'Aarhus, d'Ayacucho, de Bologne, de La Havane, de Varsovie, de Plymouth, de Hong-Kong, de Buenos Aires, de Tallinn, ainsi que la 'Reconnaissance du mérite scientifique' de l'Université de Montréal et le Prix Sonning de l'Université de Copenhague. Il a également le reçu le *Danish Academy Award*, les prix de *The Mexican Critics* et de *Pirandello International*.

Les 46 ans d'histoire de ce théâtre laboratoire ont favorisé la croissance d'un environnement professionnel et d'étude qui se caractérise par plusieurs collaborations internationales et des activités interdisciplinaires. Aujourd'hui, les principales activités du laboratoire selon leur site²⁴ sont:

- La présentation de démonstrations de travail et des spectacles, avec la participation de tous les acteurs de l'Odin Teatret, ou seulement certains de ses membres, réalisées à son siège et sur les tournées internationales;
- La réalisation d'« échanges »²⁵ dans divers contextes, tant à Holstebro comme dans d'autres villes et pays;
- L'organisation de rencontres internationales de groupes de théâtre;
- La réception et l'hébergement au siège d'Odin des groupes de théâtre, chercheurs, et de divers professionnels qui souhaitent développer des recherches;

²⁴ www.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret/odin-teatret---in-portuguese.aspx, en septembre 2011

²⁵ Le concept d'« échange » (troc) serait présenté plus tard dans ce travail.

- La réalisation d'ateliers (*workshops*) destinés à des acteurs et des metteurs en scène, au Danemark et à l'étranger;
- La réalisation d'un festival annuel nommé « *Odin Week Festival* », où ils présentent leurs spectacles, méthodes de travail, et ateliers ;
- La publication de magazines et de livres;
- La production de films et de vidéos éducatives;
- La recherche dans le domaine de l'Anthropologie du Théâtre pendant les sessions de l'ISTA (*International School of Theater Anthropology*), où depuis 1979, les acteurs et danseurs issus de différentes cultures se rencontrent avec des chercheurs pour étudier, confronter et améliorer les bases techniques de leur présence sur scène ;
- L'Université du Théâtre Eurasien;
- La réalisation de spectacles avec le *Theatrum Mundi*, présentés depuis 1981 par un ensemble multiculturel composé d'un noyau permanent d'artistes issus de différentes traditions et de styles;
- La collaboration avec le CTLS (*Centre for Theatre Laboratory Studies*), une initiative de l'Odin Teatret avec l'Université d'Aarhus;
- L'organisation du festival triennal *Festuge* (Semaine de fête), avec des représentations et échanges dans les plus diverses espaces de la ville de Holstebro;
- La réalisation du festival triennal *Transit*, dédié aux femmes dans le théâtre;
- La réalisation d'expositions, de concerts et de tables rondes;
- La réalisation d'activités culturelles et de projets spéciaux pour la communauté de Holstebro et ses environs, etc.

La dernière initiative de l'Odin Teatret a été la création de l'*Icarus Publishing Enterprise*, une maison d'édition fondée en 2009 avec l'Institut Grotowski (Pologne) et le *Theatre Arts Researching the Foundations - TARF* (Malte), dont le but est de publier en anglais des livres sur la pratique et la vision du théâtre comme un laboratoire.

Enfin, laissons le site web revendiquer : « *Aucun groupe de théâtre dans le monde jusqu'à ce jour a développé une gamme d'activités aussi variés que l'Odin Teatret, avec la création et la transmission inlassable de sa propre tradition, en atteignant un rayonnement de milliers d'artistes, d'étudiants et d'universitaires – dans les différents domaines du savoir – qui y*

*trouvent une source d'inspiration et de référence pour leurs propres recherches. »*²⁶

Selon leur rapport d'activités 2010²⁷, au cours de cette année, ils ont effectué 23 performances en répertoire, ont reçu 4.520 étudiants en 216 journées, ont réalisé 124 représentations, ont eu 80.287 visites à leur site web, ont eu 192 personnes en recherche, en résidence ou à l'Odin durant 1173 journées, ont lancé six nouveaux livres et ont participé à 12 festivals internationaux.

Mais j'étais partie avec la conviction qu'aucune connaissance à distance, aucune statistique ou mention de récompense ne saurait remplacer une expérience en première personne. Que pour commencer à comprendre ce qui se passait dans ce lieu mythique, il fallait d'abord briser les mythes, oublier les clichés, et partir à la découverte d'un nouveau monde. Rien ne me semblait pouvoir remplacer l'expérience de la participation et de l'observation directe. J'ai donc décidé de me rendre à Holstebro.

Mais rendue sur place, je le pressentais déjà, une autre difficulté bien plus grande m'attendait. Comment décrire, non plus de l'extérieur en reprenant les livres, les archives et les dires, mais depuis l'intérieur ? Qu'allait-il falloir observer ? Comment aborder les participants ? Que noter et relater, que provoquer et qu'enregistrer ? Et surtout comment en tirer un récit académique ?

1.1.3 Première réflexion sur la méthode

Je n'avais en fait comme point de départ que le présupposé énoncé précédemment. Ce que je cherchais ne correspondait pas à une série de techniques d'organisation, mais plutôt à la tentative de compréhension du sens que les participants donnaient à leur activité là-bas. C'est donc avec ce sens que je cherchais à devenir progressivement plus familière. Mais la question restait alors béante : une fois sur les lieux, comment approcher ce sens ?

Bien sûr, la tentation était grande de partir avec une théorie existante, et d'examiner comment ces concepts opéraient ou s'acclimataient dans ce lieu particulier. Mais ceci me faisait courir

²⁶ www.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret/odin-teatret---in-portuguese.aspx.

²⁷ www.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret/2010.aspx.

le risque de passer à côté de bien des observations potentiellement intéressantes. C'est la raison pour laquelle mon choix s'est dans cette première partie tourné vers l'approche interprétativiste de Clifford Geertz. Celle-ci correspondait, de plus, parfaitement à ma situation, qui n'était pas celle d'avoir un point de vue surplombant sur l'Odin Teatret, mais plutôt celle d'entrer par une petite porte et de tenter progressivement de faire sens à partir de ce que j'allais pouvoir observer.

L'approche de Geertz est interprétative, en quête de sens et non expérimentale, en quête de lois.²⁸ Pour lui, la culture est semblable à une toile d'araignée, les hommes sont pris dans des fils qu'ils ont eux-mêmes tissés (selon l'expression de M. Weber). Pour comprendre ce qui se passe, il ne suffit donc pas de décrire certains gestes ou paroles (par exemple un clin d'œil pour reprendre l'exemple de G. Ryle repris par Geertz), mais de les relier au tissu de significations dans lequel ils prennent sens pour les acteurs (par exemple la complicité pour un futur méfait ou la moquerie d'un camarade). C'est en réussissant ceci que nous nous dirigeons vers une compréhension profonde (*deep understanding*) au moyen d'une description non pas fine (relatant le clin d'œil) mais dense (reliant ce dernier à la toile de fils lui conférant un sens pour les acteurs, soulignant leur contexte social et leur portée : *thick description*).

La tâche consiste donc à tirer des fils, à comprendre ce qui relie telle observation à une constellation de sens qui permet aux participants de lui attribuer une signification précise. « *L'astuce n'est pas d'entrer en quelque interne correspondance d'esprit avec vos informateurs [...] L'astuce est d'arriver à comprendre ce que diable ils pensent être en train de faire* » (1999, p. 74). Mais bien sûr la toile d'araignée ne saurait être la toile d'un peintre figuratif. Pour Geertz, ce à quoi l'ethnographe est confrontée, c'est à « *une multiplicité de structures conceptuelles complexes, dont nombre sont superposées les unes sur les autres et nouées entre elles ; des structures étranges, irrégulières et implicites, qu'il doit arriver à saisir de quelque manière pour ensuite en rendre compte.* » Ce qu'il décrit ainsi : « *Pratiquer l'ethnographie c'est comme essayer de lire (au sens de « construire une lecture de ») un manuscrit étranger, défraîchi, plein d'ellipses, d'incohérences, de corrections suspectes et de commentaires tendancieux, et écrit non à partir de conventions graphiques normalisées mais plutôt de modèles éphémères de formes de comportement.* »

²⁸ Nous nous référons, sauf indication contraire, dans ce paragraphe principalement au chapitre introductif de *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, 1973 ; en reprenant la traduction d'André Mary parue dans *Enquête*, n° 6, 1998, pp. 73-105.

Le sens ainsi recherché (ou la culture) n'a pas de pouvoir causal, il n'est pas explicatif. Il est un contexte dans lequel ce que nous observons peut être décrit avec intelligibilité, une intelligibilité qui se formera progressivement (ou par percées) à mesure de la familiarité avec le terrain. Le travail de terrain s'apparente à la résolution d'une énigme consistant en des actes non familiers appréhendés dans un contexte inconnu, il s'agit de tenter d'en deviner ou d'en conjecturer des significations.

Une des caractéristiques importantes de l'approche de Geertz est qu'elle est « microscopique ». Elle part de tout petits événements, d'une description du quotidien, d'une transaction ou d'un combat de coqs. Mais cette description minutieuse pourra être l'occasion d'aborder des thèmes beaucoup plus vastes, comme dans le cas du combat de coq, certains sens attribués à la vie ou à la mort, à l'argent, à la stratification sociale ou encore à la virilité (Geertz, 1983).²⁹ Je partirai donc d'une description de mes observations *in situ*, dont certaines pourront sembler être de détail en première lecture, mais qui j'espère, si je parviens à mener à bien mon projet, finiront par donner des aperçus de la toile plus complexe ; et donner lieu à des interprétations plus larges.

Il ne s'agira donc pas d'aboutir à une quelconque théorie générale ou propositions théoriques (qui hors de leur contexte semblent selon Geertz banales ou vides) ou d'arriver à quelque fondement. Le but est de fournir une description riche et dense à partir de mes observations pendant une confrontation avec mon terrain d'environ six mois, afin de donner une certaine intelligibilité à certaines observations qui au départ pouvaient sembler fort surprenantes. De montrer au lecteur, je l'espère, que j'ai bien été « là-bas », que j'ai observé des moments intéressants et que j'ai réussi à en tirer une compréhension d'une autre façon de faire et de comprendre (Geertz, 1996).

Je dois avouer que si l'approche de Geertz me semblait très stimulante, elle ne manquait pas également d'être intimidante. En particulier du fait de son accent mis sur l'écriture. Pour Geertz, le travail de l'ethnographe consiste avant tout à écrire. Mais il y a une correspondance forte entre le style et la théorie. Lorsqu'il analyse le style de cinq de ses maîtres (1996), il

²⁹ Il précise : « C'est avec le style de matériaux produits dans un travail de terrain de longue durée, essentiellement qualitatif (mais non exclusivement), hautement participatif, presque obsédé par le détail, et mené dans des contextes délimités, que les méga-concepts dont sont affligées les sciences sociales contemporaines – la légitimité, la modernisation, l'intégration, le conflit, le charisme, la structure... le sens – peuvent être dotés d'une réalité sensible qui permet non seulement de penser à leur propos de manière réaliste et concrète mais surtout, ce qui est le plus important, de penser avec eux de manière créative et imaginative. » (Geertz, 1983 : 97).

souligne la grande proximité entre fond et style dans leurs écrits. Je ne savais pas comment écrire le terrain au départ. J'ai d'abord inscrit, quand je le pouvais, des notes dans un carnet qui ne me quittait pas. Puis j'ai commencé à sentir la grande différence entre les histoires chaudes et vivantes que je racontais à mes amis de retour de ces « expéditions » et ce que je tentais de coucher sur le papier. Je me suis alors décidée à simplement décrire ce que je voyais ou faisais, espérant que l'analyse suivrait.

1.2 Le Premier Contact

1.2.1 Workshop Rhythm, Dance and Actions

En novembre 2007, je suis allée pour la première fois à Odin Teatret. Je me suis inscrite dans un workshop ouvert à de jeunes comédiens. J'ai pris connaissance de ce workshop à travers la lettre d'information d'Odin Teatret, reçue dans ma boîte mail. Je m'étais inscrite à leur liste de diffusion dix années auparavant, à l'époque de ma formation au théâtre au Brésil. Pour s'inscrire au workshop, il fallait remplir un formulaire, une « *application form* ». Les informations demandées étaient seulement des généralités comme le nom, l'adresse, les langues parlées, etc. À la fin il y avait un petit espace pour un « *short CV* » où j'ai précisé ma formation, mon appartenance à un groupe théâtral, et aussi que je venais de commencer un doctorat dédié à la gestion des organisations artistiques.

Après avoir envoyé le formulaire, j'ai envoyé un autre message à la personne responsable des inscriptions. Je lui ai demandé s'il était nécessaire, ou prudent, d'ajouter plus de détails comme les festivals les plus importants auxquels j'avais déjà participé, les spectacles et les grands axes de recherche, dans le but d'avoir plus de chances d'être acceptée. La réponse a été précise : « *Je pense que c'est bien comme ça... Ici, chez Odin, l'envie de participer a plus de valeur que le Curriculum Vitae !!* »³⁰

³⁰ Originale en portugais : « *Penso que esta bom assim... Aqui no Odin vale mais o desejo de participar que o Curriculum Vitae !!* » Message reçu le 08 octobre 2007, de Luciana Bazzo.

1.2.2 La première impression

Quand je suis arrivée pour la première fois à l'Odin Teatret, il faisait nuit, déjà tard, il pleuvait. Une autre étrangère fumait dehors, elle était arrivée quelques heures avant moi et a été la première personne que j'ai croisée. Je lui ai demandé si elle savait où je pourrais rencontrer une personne responsable pour le théâtre. Bien vite, j'ai compris que tous les gens qui travaillaient dans le théâtre étaient chez eux. Ils avaient laissé pour moi une enveloppe avec quelques informations pratiques, le numéro de la chambre où je séjournerai et une clé qui donnait accès aux différents bâtiments du théâtre. J'ai éprouvé une curieuse sensation : ils ne me connaissaient pas. Je n'étais qu'un nom dans une liste d'e-mails, même pas une voix, pas un visage, rien. Et pourtant, ils avaient laissé pour moi la clé de tout ce qu'ils avaient construit à travers les années. Curieuse et enchantée, je parcourais dans le silence les différentes salles et couloirs de ce théâtre.

Au premier étage du bâtiment principal, une bibliothèque, une grande table, plusieurs bureaux, une grande cuisine bien équipée, une petite cuisine, plusieurs toilettes, trois grandes salles de travail, une salle de musique, l'office technique et un grand couloir. Au deuxième étage le centre de recherche, les archives, une autre cuisine bien équipée, une laverie, des postes de travail collectif, plusieurs chambres, une salle de travail, le bureau de Barba et la chambre de Grotowski. Je reconnais avoir été émue en voyant les équipements, les archives, les costumes, les livres, des objets et des affiches qui témoignaient de décennies d'histoire dans les cultures et les pays du monde les plus différents. Les objets et les langues inconnus transformaient l'ambiance. Pas des bureaux classiques. J'avais parfois l'impression d'être dans une maison, parfois l'impression d'être dans un étrange musée. Mais une remarque se fait nécessaire : malgré les différents espaces de travail, il n'existait pas un théâtre dans le sens le plus classique. Il n'y avait pas un théâtre avec son grand plateau, ses lourds équipements, sa régie technique, ses loges et ses centaines de chaises confortables pour l'accueil du public. Les salles de travail ressemblaient à des salles de travail de danse : amples et vides. J'ai rencontré néanmoins des structures pour le montage des stands, qui laissaient imaginer la possibilité de transformation des salles. Je rencontrais des pistes de ce qui constituerait un « théâtre pauvre » où le plus important est la proximité des « organismes vivants », où les frontières de la scène devraient être détruites pour abolir la distance entre l'acteur et le public, où il est important de sentir la respiration, la sueur, la présence de l'autre.

Dans mon enveloppe, quelques pages de bienvenue en anglais. Trois paragraphes sur l'Odin, qui expliquent qu'en fait, l'Odin Teatret est l'une des nombreuses activités du *Nordisk Teatrerlaboratorium*, comme l'ISTA (Ecole Internationale d'Anthropologie Théâtrale), *l'Odin Teatret Film*, *l'Odin Teatret Publishing House* et le FARFA, un groupe international d'acteurs dirigés par l'actrice de l'Odin : Iben Nagel Rasmussen. Nous pouvons lire aussi qu'en plus des différentes activités, le théâtre a toujours des invités et des visiteurs, et que pour bien partager les bâtiments et ses facilités, nous devons suivre quelques règles. En premier, ils soulignent qu'ils ont construit une bonne relation avec ses habitants, et le maintien de cette relation est précieux. Ainsi, nous devons prendre en compte que dès que nous serons chez Odin, nous serons considérés comme faisant partie de l'Odin par les habitants de Holtebro. Ainsi, nous pourrions bénéficier du bon traitement et du service toujours délivré aux membres d'Odin, mais surtout nous avons des responsabilités. La première est de ne pas utiliser le nom de l'Odin comme garant ou comme responsable pour n'importe quelle transaction commerciale.

Dans la deuxième page de cette « charte de bienvenue » nous avons les noms de toute l'équipe, les horaires d'ouvertures du bureau, les explications en concernant l'utilisation du téléphone et des informations sur le ménage du lieu. Chaque visiteur est responsable de sa chambre pendant son séjour. A la fin du séjour, la chambre doit être laissée propre, préparée pour le prochain invité de la même façon qu'elle l'a été lors de son arrivée. Le linge sale doit être laissé dans le bac indiqué. Nous pouvons aussi lire une demande de ne pas utiliser la laverie pour ses vêtements personnels. Néanmoins cette règle n'est pas respectée. La priorité est pour les costumes un cours d'utilisation, mais le personnel comme les invités sont encouragés à utiliser les équipements de la laverie. Dans mes nombreux séjours au théâtre, j'ai toujours lavé mes vêtements sur place. La responsabilité de maintenir le théâtre propre est partagée entre tous ceux qui y travaillent ou y séjournent. Dans les jours de représentation de spectacle, le théâtre doit être nettoyé avant 19 heures. Tous les visiteurs qui restent plus d'une journée sont inclus dans un calendrier (*schedule*) de nettoyage. Toutes les portes du théâtre doivent être fermées au soir et les lumières éteintes. Nous avons reçu aussi une liste de livres, films et autres articles à vendre, ainsi que la consigne de prévenir le responsable de son séjour de l'utilisation des équipements du théâtre et de l'emprunt d'archives, de livres et textes de la bibliothèque. Les films peuvent être regardés dans la salle de vidéo. Des plans de la distribution des espaces du théâtre ainsi que le plan de la ville ont été mis dans l'enveloppe.

Dans le théâtre ce soir, on était dix, tous étrangers venus pour participer au workshop. Une

jeune metteur en scène suédoise, qui était là-bas pour la deuxième fois et savait ainsi, que chacun doit se responsabiliser pour sa nourriture, avait prévu un soupe pour tous. Il n'y a pas de cafeteria, donc nous devons nous faire à manger tous les jours. Nous avons décidé d'organiser les repas en groupe. Pour le matin et la pause de midi, comme le temps était court pour vraiment cuisiner, chacun devait se débrouiller pour préparer soi-même son petit-déjeuner et son déjeuner. Les provisions étaient aussi une responsabilité individuelle. Le dîner, nous avons décidé de le faire ensemble. Nous avons désigné les responsables pour les courses, la préparation du dîner et le nettoyage de la cuisine pour chaque soir. A chaque utilisation de la cuisine, nous devons veiller à laisser non seulement la vaisselle propre, mais aussi tous les équipements, le sol, etc. La règle générale est de toujours effacer ses traces en laissant l'endroit prêt à être utilisé par la prochaine personne.

Avec les dix personnes qui mangeaient ensemble ce soir, j'expérimentais le discours poly-linguistique qui allait être présent dans toutes les étapes de ma recherche là-bas. Diverses nationalités et diverses langues que chacun maîtrisait plus ou moins se mélangeaient lors de notre premier essaie de se faire connaître et de comprendre l'autre. Mais ce soir-là, ce ne sont pas mes camarades les seuls à raconter leurs histoires. Le lieu physique, les objets, des signes imprégnés de signifiants encore méconnus, provoquaient l'envie de découvrir cette longue histoire. En regardant tout l'espace, l'infrastructure, et en pensant à toutes les difficultés que je connaissais bien dû à l'expérience avec mon groupe de théâtre brésilien, je me demandais sans arrêt : comment c'est possible ?

Avant de dormir, je suis sortie le temps d'une petite balade autour du bâtiment principal. Je découvre un deuxième bâtiment plus petit dont j'apprendrai plus tard qu'il s'agissait encore de chambres. Il y a aussi une maison où habite un des acteurs d'Odin, l'unique membre qui habite « dans » le théâtre. Tous les autres ont leur maison dans la ville. Pour rentrer, je dois utiliser ma clé. Je dois aussi vérifier si les autres portes sont fermées. Je viens d'arriver et je suis ce soir responsable pour le théâtre. Des analyses à propos de la confiance se mettent à peupler mon esprit. Il est clair que dans la salle de travail, avec nos partenaires de scène, la confiance est impérative. La confiance est essentielle dans les rapports des acteurs sur scène et lors de l'entraînement. Il est même habituel, lorsqu'on commence à travailler avec un nouveau groupe, de commencer par les exercices qui développent la confiance. Non seulement la confiance dans le sens physique – je sais que je peux lâcher une prise car mon collègue ne me laissera pas tomber, mais encore dans le sens plus large du respect. Dans la

salle de travail nous ne devons pas avoir peur d'être jugés. Il faut oser, sans avoir peur d'être ridicule. Bien sûr la confiance est aussi un concept clé dans les théories économiques ou de la gestion. La confiance est alors considérée comme un facteur-clé ou une variable. Elles reconnaissent depuis peu qu'il s'agit là d'un ferment ou d'un liant indispensable face à l'opportunisme postulé ou pratiqué. Il s'agit d'un idéal ou d'un investissement. Alors qu'il s'agit ici plutôt d'un milieu ambiant ou une condition *sine qua non* (ce qui n'empêche pas bien sûr les rivalités ou trahisons). En tout cas, la confiance qui m'était témoignée semblait bien différente de ce qu'une entreprise ferait pour accueillir un CDD ou un étudiant, ou pour traiter un client. Ce n'était d'ailleurs pas la seule chose qui semblait différer de l'entreprise habituelle. Qui accepterait ainsi de s'occuper des tâches ménagères ou de l'entretien des toilettes ?

1.2.3 Le *workshop*

Le *workshop* s'appelait *Rythme, Danse et Action*, et était conduit par deux comédiens d'Odin : Jan Ferslev, danois, et Augusto Omolu, brésilien. Je ne les connaissais ni l'un, ni l'autre. Seulement les noms Odin et Barba m'étaient familiers, grâce à mes cours et aux livres étudiés lors de ma formation de comédienne.

Depuis trois ans que j'habitais en France je ne faisais plus du tout de théâtre. Avant de venir à Holstebro, je me demandais si j'avais un niveau physique et artistique suffisant. J'avais peur d'être trop faible en comparaison de mes collègues de *workshop*. J'avais peur de n'être pas légitime, de me faire passer pour une comédienne, alors que je me sentais presque comme une ex-comédienne. Mais surtout je me rappelais des textes de Barba et de leurs références au « *training* », à la préparation physique du comédien, au dépassement de la fatigue. Or les trois années loin du théâtre étaient également trois années sans entraînement physique. Je ressentais la peur de n'être pas capable.

L'objectif du *workshop* était de faire travailler la présence scénique du comédien à travers la danse et les petites actions. Nous avons travaillé pendant deux semaines, avec un jour de repos. Le matin nous travaillons avec Augusto, l'après-midi avec Jan, et le soir nous avons des activités diverses, comme regarder des vidéos, créer du nouveau matériel pour le

lendemain ou répéter les séquences créées pendant la journée. Il fallait aussi trouver le temps de faire le ménage, faire les courses, etc.

L'entraînement avec Augusto était très, très épuisant au niveau physique. Il nous apprenait la danse des Orixas. Et nous dansons avec lui, sans pause, toute la matinée. Il y a quelques jours où il nous a donné deux ou trois minutes de pause, juste le temps de courir pour boire un verre d'eau. J'ai éprouvé une douleur généralisée. Mais je n'étais pas plus faible que les autres, au contraire. Au bout du troisième jour je n'étais plus capable de monter (ou descendre) une rampe d'escaliers en moins de trois minutes. Ma situation corporelle et la fatigue que j'éprouvais me surprenaient. Je ne m'attendais pas à autant. Je ne pouvais pas imaginer qu'il était possible d'arriver dans cet état et de continuer à travailler. Mes pieds étaient déchirés. Mais l'envie de travailler ne diminuait pas avec la fatigue. Au contraire, tout le groupe éprouvait une grande excitation. L'ambiance et l'interaction du groupe étaient très positives, nous étions heureux d'être là. Nous étions fatiguées, mais nous avions envie de continuer. J'ose même dire que nous partagions un sentiment commun, nous nous sentions comme au début d'un grand voyage d'exploration. Nous nous auto-nommions les « *marujos* » (marins), en utilisant ce terme en portugais comme dans le texte de Fernando Pessoa que nous travaillions ensemble. Au but du quatrième jour je sentais que mes douleurs commençaient à diminuer. Après une semaine il n'y avait plus de douleur.

L'après-midi nous travaillons avec Jan. Il a commencé à travailler à Odin comme musicien, au fil des années il est devenu comédien aussi. Avec lui nous travaillons un texte que chacun avait appris par cœur pour le workshop. Le texte était un morceau au choix parmi le travail littéraire de Fernando Pessoa. Notre travail avec lui était basé sur la notion de partition ou « *score* » physique, qu'il nous guidait à construire.

Je remarque ainsi un autre aspect de la culture de ce lieu. Il est demandé à chacun un investissement très important et sans question. On aurait bien pu se révolter contre les demandes d'efforts physiques qui allaient bien au-delà de l'épuisement ou contre l'absence de pause. De même tout le monde avait « fait ses devoirs ». S'il était entendu qu'un texte devait être choisi et appris, alors tout le monde avait préparé la séance conformément aux prescriptions. Pour les participants, de telles demandes sont compréhensibles, elles sont même attendues car personne ne doute que c'est indispensable pour progresser.

1.2.4 Un premier contact avec la « technique » d'Odin

Pour la construction des partitions scéniques, nous avons travaillé avec quelques principes et exercices qui se répétaient tous les jours. A la fin de la première semaine, j'ai fait une description d'une séquence correspondant à une sorte d'épine dorsale qui guidait notre travail de chaque journée.

Nous commençons tous assis alignés au fond de la salle, mais dans une position dans laquelle on peut se lever rapidement. Nous devons ouvrir le champ de notre vue, essayer de voir et percevoir 180° ou plus. Nous devons nous lever un par un. Lorsqu'on se lève, on doit chercher la présence, apercevoir la différence avec l'état de travail. Chacun doit trouver sa place. Il faut rechercher vraiment cette place, rechercher avec des yeux qui voient, avec le corps entier. Une fois l'endroit trouvé, aller à une position accroupie, d'où on peut sauter avec aisance. Les mains ne doivent pas toucher le sol, tout le corps est en alerte. Ce n'est que lorsque l'un s'accroupit qu'un autre peut se lever. Seulement une personne à la fois, mais sans laisser de « trous », de temps vides entre l'arrêt du mouvement de l'un et le début du mouvement de l'autre.

Jan commence à donner des indications en frappant une main contre l'autre. A chaque frappe nous devons sauter et atterrir dans la « même » position d'alerte. Nous commençons à marcher lentement. Nous devons étudier le mouvement et ses possibilités. Marcher avec une « résistance » : imaginer qu'on marche dans des atmosphères plus ou moins denses qui imposent différentes résistances à l'action de marcher. Pour comprendre ce principe, nous avons fait le premier jour un exercice de marche en paires. Un devait marcher en permanence, en changeant de directions (frontale, latérale, arrière, etc.) pendant que l'autre devait le pousser dans la direction contraire, en utilisant différents niveaux de force.

Sans arrêter de marcher, chacun doit expérimenter plusieurs actions et les fixer : trois actions avec les bras, trois avec les jambes et trois réactions. Les réactions doivent comprendre une contraction du ventre. Nous devons travailler séparément chaque action : d'abord les bras, après les jambes et à la fin les réactions. Puis nous devons mélanger toutes les actions, en explorant les différentes possibilités de séquence. Tout le temps nous devons travailler les possibilités de changement de rythme, vitesse, résistance (air, eau, gélatine ...), intention, taille, etc. des actions.

Nous passons au travail avec des bâtons en bois. Une fois encore en paires, nous devons explorer les possibilités de mouvement en étant connectés par deux bâtons. Le bâton ne doit pas tomber, il est tenu seulement par la pression exercée par chaque personne. Ainsi nous devons travailler des actions de pousser et tirer. Après la période d'exploration la paire doit fixer six actions : trois en tirant et trois en poussant. Fixer une séquence de six mouvements et la répéter sans arrêt pour fixer les transitions précises. Travailler également les différentes possibilités de temps et de rythme. Lorsque la séquence est déterminée, on doit la répéter sans le bâton.

Lorsque la séquence sans bâton est bien fixée, nous devons changer de partenaire. Chacun doit maintenir sa séquence et en même temps découvrir des possibilités de connexion, relation avec la séquence de l'autre. Ensuite, nous devons commencer à explorer la séquence d'actions sous forme d'action et réaction. D'abord l'un fait une action à laquelle sera répondue une réaction parmi une des actions de la séquence. Il n'est pas nécessaire de suivre la bonne séquence, les actions peuvent sortir de l'ordre établi en s'adaptant au besoin de réagir. Nous devons essayer de faire un mouvement continu d'une position à une autre. L'idée est que même quand on ne sait pas quoi faire, on doit continuer le mouvement jusqu'à ce qu'on trouve. Toujours en paires, nous passons alors à la « stylisation » du mouvement : le bâton imaginaire peut se transformer en une autre chose. Faire un jeu d'intentions. C'est le moment d'improviser avec six mouvements. Laisser le flux des mouvements trouver des possibilités de sens.

De façon individuelle, explorer les possibilités de prendre des positions hors de l'état d'équilibre et de stabilisation. Fixer trois actions hors de l'équilibre et trois actions de stabilisation. Jouer avec les possibilités. Il est important de finir chaque exercice, chaque action, avec précision, sans chercher l'équilibre. Enfin, nous devons fixer trois actions de "chute". Comme toutes les autres actions déjà expérimentées, nous devons explorer les différentes possibilités de dynamique, de temps, de taille, d'intériorisation - extériorisation, d'endurance, etc.

C'est sans doute un autre aspect qui surprendrait un observateur ne connaissant pas la culture du lieu. Certes cette fois-ci le but n'était pas de préparer un spectacle, mais même dans le cas contraire nous aurions de telles séances d'entraînement. On imagine naturellement que tous

les exercices que nous faisons sont réalisés dans le but de mieux accomplir une tâche ou une production donnée. Ici l'entraînement est réalisé sans aucune production en vue, sans résultat attendu. Mais tous y participent avec application et l'impression de progresser. Vers quoi ?

1.2.5 Une première démonstration de travail

Comme part des activités diverses du workshop, Augusto Omolu nous a présenté sa démonstration de travail. Chaque acteur de l'Odin a développé au moins une démonstration de travail, une présentation où il essaie de faire un résumé de son histoire dans l'Odin et montrer les techniques qu'il a utilisées à chaque moment, ainsi que son évolution au fil des années. Les comédiens racontent aussi leurs motivations, leurs principaux défis et les chemins empruntés pour les dépasser. Les démonstrations de travail font partie des technologies développées par Odin pour le « partage de l'expérience ». Dans sa présentation, Augusto nous a raconté sa première rencontre avec Eugenio Barba.

La première rencontre d'Omolu avec Barba a eu lieu à Salvador de Bahia, au Brésil en 1993. Barba était au Brésil pour la préparation de l'ISTA et la présence d'une manifestation culturelle brésilienne a été demandée par les organisateurs brésiliens. Barba connaissait déjà la danse des Orixas et il cherchait quelqu'un qui puisse l'utiliser artistiquement. Cette danse fait partie d'une manifestation religieuse, le « *Candomblé* », elle n'est pas codifiée ni enseignée dans des écoles. Elle est transmise de manière informelle par contamination et observation à travers la participation au cours des cérémonies. Le *Candomblé* est très populaire au Brésil, spécialement dans la région de Salvador. Néanmoins il a été difficile pour Barba de rencontrer un artiste capable de reproduire la danse hors du rite, tout en préservant sa « vérité scénique ». Les artistes, que Barba avait rencontrés avant Omolu, essayaient de rendre la danse traditionnelle plus « contemporaine », de « styliser » la danse. Selon Barba, ils « dansaient » trop.

Lorsque Barba a rencontré Omolu, il lui a demandé de lui montrer la danse des Orixas. Omolu raconte que pour lui cela a été très simple, puisqu'il dansait cette danse depuis l'âge de huit ans, quand il allait déjà au « terreiro³¹ » avec ses parents. « *Je n'ai pas eu de difficultés parce*

³¹ *Terreiro* : mot portugais qui désigne le lieu de la pratique religieuse du Candomblé. Il signifie aussi terrain.

*que je faisais la danse des Orixas depuis mes huit ans, ma vie s'est passée dans le terreiro*³². » Néanmoins il ne comprenait rien de ce que Barba voulait. A cette époque il ne connaissait pas Barba, ni Odin et ni l'anthropologie théâtrale. Il était danseur du *Balé Castro Alves* compagnie de danse classique et contemporaine, de la *Fundation Artistique de l'Etat de Bahia*. Il ne comprenait pas l'intérêt de Barba pour la danse des Orixas. L'incompréhension a été totale quand Barba lui a demandé de refaire la danse qu'il venait de présenter, mais cette fois-ci, assis sur une chaise. « *Je ne connaissais pas encore Eugenio ni son travail, j'ai pensé qu'il était fou, qu'il était encore un gringo ébloui !* »³³

Omolu a raconté également le processus de création du spectacle *Otelo* dans lequel le metteur en scène lui a demandé de faire une relation entre les seize « Orixas » : « *La difficulté a été de comprendre le « sats » et le travail des yeux* ». Pour finir, Omolu a présenté un extrait du spectacle. En scène il est à la fois *Yansa, Xangô et Ogum*³⁴. Dans mon carnet de notes j'ai écrit : « *Musique d'opéra + théâtre + ballet classique + danse des Orixas = délicat, fort, émouvant et vrai. L'opéra a ramené couleur et intensité. Ça transbordait dans le corps et dans les yeux* ».

1.2.6 Des conversations informelles

Pendant une conversation hors de la salle de travail entre Augusto Omolu, deux autres comédiennes qui participaient au workshop et moi, Augusto nous a parlé de ce qui est pour lui la beauté de la profession d'artiste. Selon lui l'artiste est un créateur de rêve et de poésie. La volonté de faire de l'art existe quand il y a l'envie de créer de la poésie : « *Quand on n'y croit plus, l'art est mort aussi. Les autres vivent la vie du système, « comme il faut être », et qu'on ne rêve pas trop, car ça peut être dangereux... Mais il y a quelques personnes qui ont autant de rêves, et autant de soif de poésie qui ne s'automatisent pas dans ce système, et décident de vivre un rêve. Mais quand on vit le rêve il n'est plus un rêve, il est la vie. Mais ce n'est pas n'importe quelle vie, mais la vie désirée, par nous poursuivie. Et même quand la vie rêvée n'est pas comme nous voudrions qu'elle soit, nous avons d'autres rêves, et on construit une*

³² « *Não tive dificuldades porque fazia os Orixas desde os oito anos, minha vida foi passada dentro do terreiro.* »

³³ Il parlait en portugais : « *Ainda não conhecia Eugênio e seu trabalho, pensei que ele estava louco, que era mais um gringo deslumbrado !* ».

³⁴ Dieux et Déesses du Candomblé.

fois encore une autre poésie, qui est encore la même, et qui est très belle parce que elle n'est pas morte, finie, ou linéaire, elle est vivante, pulsante... »

Augusto parlait d'une façon simple et claire. On pouvait sentir que ses mots correspondaient à sa pensée. Il ne propageait pas un discours. Hors des moments de travail, il donnait simplement son avis sur les questions posées par les jeunes acteurs, qui ne comprenaient pas le sens de tous les exercices que nous faisons. Mais tout le groupe éprouvait de « bonnes sensations ». Nous partagions, sans exception, de la satisfaction et une grande curiosité.

A propos du corps, de la danse, et des exercices, Omolu nous a dit que, d'après lui, nos corps étaient trop endormis, et il nous a dit plusieurs fois que le corps apprend avec les exercices. Il nous poussait à nous mettre en mouvement, même chez nous. Il disait que si on n'avait pas un entraînement codifié à suivre, on pouvait danser chaque jour, et le corps se réveillerait. Il utilisait l'expression de Barba « apprendre à apprendre ». Mettre le corps et l'esprit en situation d'apprentissage. Nous pourrions apprendre à propos de nous-mêmes. Comment apprendre à marcher ? Il faut s'exciter et persister, nous rappelait-il. Le corps marche, le corps pense.

Une autre question qui apparaissait d'une façon ou d'une autre était le rapport qu'Omolu avait avec sa religion. Il nous apprenait une danse religieuse, de sa propre religion. Mais là, dans la salle de travail la danse nous servait à entrer en contact avec différents types d'énergie. Il parle un peu du *Candomblé*, mais seulement le nécessaire pour qu'on comprenne quel type d'énergie chaque dieu qu'on danse représente : l'énergie de la guerre, de la séduction, de la chasse, de la tempête, etc. Et concernant l'importance de la religion pour lui, il répond : « *il faut croire en soi-même et en sa propre vérité. Parce qu'il n'existe pas une autre vérité sinon celle de chacun. Créer sa propre religion, car Dieu est en toute chose, en toute énergie.* »

Le travail avec la danse des Orixas me semblait très différent de ce que je connaissais du théâtre d'Odin. Augusto conduisait l'entraînement en portugais et nous dansions avec de la musique brésilienne. Pour ce workshop il avait une assistante, un professeur de danse danoise, qui faisait la traduction. Dans toutes les autres situations de *training* avec Augusto il n'avait pas l'aide d'un interprète. Les mouvements n'étaient pas inconnus pour moi, je les reconnaissais dans ma culture brésilienne. Néanmoins je n'arrivais pas à saisir tout le sens de ce travail. Je rampais dans la reconnaissance des nuances d'énergie. En même temps, le

travail avec Jan ressemblait beaucoup aux cours et à l'étude de la « technique d'Odin » que j'avais eue lors de ma formation d'actrice. Les mêmes exercices et beaucoup de concepts connus. Je me demandais si l'influence d'Odin dans la pratique et l'enseignement du théâtre pouvait être beaucoup plus importante que ce que j'avais imaginé. Je me rappelais des professeurs qui enseignaient les mêmes exercices, avec les mêmes noms, les mêmes dynamiques, sans citer le travail d'Odin ou Barba. Moi-même, dans les cours d'initiation dans lesquelles j'ai enseigné, j'avais appris à mes élèves des exercices dont je venais de découvrir l'origine.

L'énorme différence entre le travail avec Augusto et avec Jan me faisait m'interroger sur la technique d'Odin. Je n'arrivais pas à trouver une liaison entre les deux entraînements. Les discours des deux acteurs étaient néanmoins très cohérents. Mais comment expliquer des pratiques aussi différentes dans le même groupe, dans le même workshop ?

Pendant les conversations informelles avec mes collègues et avec les deux comédiens de l'Odin nous échangeons nos impressions et sensations. Les deux acteurs étaient très disponibles, intéressés même à poursuivre les discussions. Une des impressions qui m'a le plus marquée est la satisfaction montrée par tout le groupe. Après un dîner par exemple, nous avons commencé à chanter pendant que Jan jouait de différents instruments. Augusto prend les « *atabaques* », et chacun d'entre nous improvise à l'aide d'un instrument. Nous chantons dans plusieurs langues, improvisons ensemble. Et chaque soir, après le repas, nous recommençons. Je ne peux encore définir de quoi il s'agit, mais on sent très vite qu'il y a une sorte de foi qui anime tous les participants. Dans le langage d'Augusto, les mots tels que croire ou rêver reviennent très souvent. Mais si les convictions religieuses peuvent être fortement présentes, il ne s'agit pas d'une foi à l'image des grandes religions. Toutefois, il est intéressant de noter que ces références à la croyance, au rêve, à la poésie sont souvent reliées avec les idées de vie et de mort, d'éveil et d'endormissement. Il est important de comprendre cet arrière-fond de foi et d'interprétation en termes de vie et de mort pour comprendre le sens des séances d'entraînement ainsi que toutes les demandes qui concernent l'existence au-delà des tâches à accomplir pour le théâtre et pour la compétence d'acteur.

1.2.7 Fin de ce premier contact

Le jour du retour, à la fatigue physique des exercices des deux dernières semaines s'ajoutait la fatigue de la fête de la nuit antérieure. Nous avons chanté, dansé et joué ensemble, en célébrant notre rencontre en musique. Au matin, j'ai pris le train de Holstebro à Copenhague, où j'allais prendre mon avion. Je voulais profiter des heures du voyage pour écrire encore mes notes, mais après quelques lignes, on pouvait lire : « *La fatigue que je ressens est immense et ne me permet pas d'écrire beaucoup. Mais c'est principalement le tourbillon mental qui m'empêche d'écrire. Comment rendre compte avec des mots? Comment écrire maintenant ce qui ne peut pas être écrit en moins de mille pages? Odes³⁵... Odes maritimes et terrestres... Traverser, arriver à ce qu'on ne connaît pas encore, qui serait toujours plus loin... »*

1.3 Odin Week

Le premier séjour à Odin Teatret m'a ainsi permis de tirer quelques-uns des premiers fils de la « toile du sens » (*web of meaning*) dont parle Geertz. A partir de quelques éléments qui me surprenaient, j'ai essayé d'en comprendre le sens au sein de l'activité et des valeurs de cette culture. Mais il est évident que ces quelques fils ne me permettaient pas encore d'en obtenir un tableau satisfaisant. Un second temps d'exploration sur les lieux m'a permis de mieux saisir le fond sur lequel ces fils apportent leur couleur. Je comprenais progressivement qu'une grande part de l'activité dans ce lieu consistait à transmettre une expérience acquise par chacun lors d'un parcours singulier.

Mon deuxième séjour à Holstebro a en effet duré quinze jours pendant lesquelles j'ai participé à l'*Odin Week*. L'*Odin Week* est un festival annuel produit par l'Odin Teatret dont l'objectif est de faire une introduction intensive aux méthodes de travail et d'entraînement du groupe. Sa programmation comprend la présentation des spectacles, la participation à des « trocs » (*barter*, échanges), et une introduction à l'organisation et ses activités locales et internationales. L'idée d'*Odin Week* est d'offrir un festival/séminaire international aux personnes qui souhaitent acquérir une meilleure connaissance des activités du groupe. Le

³⁵ En référence à l'*Ode maritime* de Fernando Pessoa.

programme inclut la formation à travers une expérimentation pratique des différentes sections de « *training* », conduites par les acteurs. Les participants ont l'occasion d'observer aussi les démonstrations de travail et de participer à des tables rondes, des conférences et à des discussions avec Eugenio Barba. Le programme est conduit en anglais.

La première édition de l'Odin Week a eu lieu en 1989 sous la forme d'un atelier accompagné par le visionnage des films et des spectacles afin que les participants apprennent à connaître les modes d'entraînement physique et vocal, ainsi que les spectacles résultants. *L'Odin Week* a été créé par l'actrice Roberta Carreri. A l'époque, sa fille qui avant voyageait avec le groupe, devrait entrer à l'école. L'actrice a voulu ainsi développer des activités sur place, à Holstebro, comme une stratégie pour pouvoir accompagner son enfant. Dans son livre « *Tracce : training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*³⁶ » l'actrice, en racontant l'épisode, conclut : « *Comme dans la création de nos spectacles, toutes les solutions sont trouvées dans le parcours, et non pas avant.* »

Dans cette idée d'« immersion complète » dans les domaines d'action de l'Odin Teatret, des séances pratiques de « *The Odin Tradition* » présentent des opportunités d'immersion dans les différentes individualités, et dans les valeurs personnelles et partagées. Avec la démonstration des techniques qui existent dans la pratique quotidienne de leur métier, chaque acteur donne aux participants un aperçu particulier de son approche créative. Les participants ont aussi des réunions avec Barba, un temps pour des questions sur la direction, la dynamique du groupe, la stratégie de survie, l'anthropologie du théâtre, entre autres. C'est une manière de connaître comment fonctionne le groupe, dès le tissage complexe d'une performance, jusqu'aux les détails pour maintenir une liaison effective avec la communauté locale.

Un maximum de 50 participants est accepté, les participants sont pour la majorité des praticiens du théâtre et de danse, des universitaires, des anthropologues et des militants culturels et politiques³⁷. Les participants peuvent choisir entre être participants actifs ou observateurs. Au contraire des autres workshops auxquels participent généralement un groupe plus restreint, les frais de participation de l'Odin Week comprennent l'alimentation. Chaque midi un buffet est installé au théâtre, et le soir les participants sont ramenés en bus jusqu'au un centre culturel, l'*Aktivitets Centre*, où ils dînent avant de rentrer pour assister au(x)

³⁶ Carreri, Roberta. *Tracce : training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*, Il Principe Costante, Italy 2007.

³⁷ Source : www.odinteatret.dk/workshops/odin-week-festival.aspx.

spectacle(s) de la soirée. Le logement, comme toujours, est compris dans les frais aussi. La règle générale chez Odin est que toutes les personnes qui y séjournent, même les membres du théâtre, doivent contribuer aux frais. Le prix établi est de dix euros par nuit. La règle est que chacun contribue aux tâches ménagères, ainsi chaque participant se voit attribuer une responsabilité précise.

En essayant toujours de repérer les fils dans la toile du sens de la culture d'Odin, je me demande quel est le rôle de cette démonstration complète des activités. Certaines explications semblent assez évidentes. Sans doute, le festival participe à la diffusion du nom Odin auprès des étudiants et professionnels du théâtre et des domaines associés. Aussi l'*Odin Week* contribue à la légitimation de l'existence du groupe – une démarche qui se révèle constamment nécessaire face au besoin de montrer des contreparties offertes lors d'un financement public. Vu que la participation est payante, nous pouvons encore parler de l'importance de l'événement au niveau financier. Ces trois considérations pourraient être suffisantes pour justifier la réalisation du festival, mais révèlent-elles le type d'engagement des membres d'Odin dans cette activité ? Si nous voulons approcher le sens de ceci au sein de cette culture, comme nous l'avons dit, nous devons chercher une description plus profonde. Comment donnent-ils du sens à cette rencontre ? Quelle perception de ce moment ont-ils tissé pendant les 25 ans de leur réalisation. Pour quoi continuer à le faire ?

Toutes les activités sont tournées vers l'extérieur, adressées aux personnes externes intéressées. Ces occasions sont appelées « transmissions de l'expérience ». Ainsi, en parallèle et au-delà des trois considérations esquissées ci-dessus, nous pourrions aussi envisager ce festival/séminaire comme un des moments de « transmission de l'expérience ». Le terme est présent dans le vocabulaire d'Odin depuis longtemps et fait référence à des pratiques pédagogiques développées par le groupe. Qu'est-ce qui constitue une grande partie de l'activité des membres d'Odin ? Ils partagent de l'expérience. Et ce type d'activité est suffisamment singulier pour que nous nous y arrêtions. Ce que l'on vient faire à Odin, ce n'est pas apprendre ou enseigner un métier, ce n'est pas acquérir des compétences ou augmenter son employabilité. C'est un lieu où l'on partage ce que l'on a appris jusqu'ici. D'ailleurs, ce sont des moments d'apprentissage non seulement pour l'apprenti, mais aussi pour le maître. Par exemple, l'actrice Roberta Carreri décrit ainsi comment elle a vécu le défi d'assumer les activités pédagogiques : « *pour pouvoir être capable de transmettre mon expérience d'une façon claire et efficiente, j'ai été obligée de le formuler d'abord pour moi-même. En*

enseignant, je m'appropriais ma connaissance. Cette sensation allait m'accompagner au cours de toute ma vie professionnelle. » (Carreri, 2008 :22)

Pour comprendre la place de cette transmission, il faut aussi rappeler que depuis son début l'Odin se définit comme un groupe autodidacte. Ses acteurs n'ont pas de formation formelle, ils se sont formés à l'intérieur du groupe. Ainsi les plus anciens servaient de maîtres aux nouveaux. Tout au début, quand tous les membres étaient novices, ils s'échangeaient les positions d'apprentis et de maîtres. La transmission de l'expérience a été développée d'abord à l'intérieur de ce groupe. Roberta, entrée dans le groupe dix ans après sa création, décrit le chemin de sa pratique à Odin en la divisant en plusieurs « saisons », parfois consécutives, parfois simultanées. Lors de la première saison de *training*, le métier est introduit par un maître. Cette saison peut durer trois à quatre années. La deuxième saison est le moment de développer sa propre technique. La troisième saison est véritablement celle où se développe la transmission de l'expérience. La quatrième concerne le développement de la dramaturgie de l'acteur. Comme toute succession de saisons, un nouveau cycle pourrait commencer à nouveau. Nous voyons ainsi que dans leur imaginaire la transmission de l'expérience est placée comme une des étapes du *training* de l'acteur. Le *training* est par définition le moment d'apprentissage de l'acteur. Nous pourrions dire ainsi que pour eux la « transmission de l'expérience » est d'abord une activité d'apprentissage pour celui qui prend le rôle de maître.

Nous remarquons aussi que la transmission vient après – et en même temps que le développement de « sa » propre technique. Ce n'est pas l'enseignement appris avec l'autre dans la première saison qui sera transmise. L'enseignement doit être au préalable incorporé, transformé dans le développement d'une technique individuelle. Ainsi, la transmission de l'apprentissage à l'Odin est un moment où chacun transmet ce qu'il a appris lors de son parcours propre, avec des valeurs personnelles et partagées. La transmission est l'occasion d'approfondir sa connaissance, découvrir ses limites et continuer dans sa transformation constante. Plus qu'un modèle, les techniques sont valables dans un contexte et une individualité spécifiques, et elles doivent évoluer, se transformer, de même que la personne et que le contexte.

Il n'y a donc pas une méthode ou un savoir-faire défini, il n'y a pas un savoir théorique qu'il s'agirait ensuite d'appliquer, il y a avant tout ce que chacun a appris et compris, à sa manière, dans son métier d'acteur et son « métier » d'homme et de femme, et qu'il veut transmettre

tout comme il souhaite que d'autres lui transmette leurs expériences.

Barba dit aujourd'hui qu'il ressent une certaine responsabilité envers les nouvelles générations, une responsabilité de transmettre une expérience à ceux qui n'étaient pas nés quand Odin a été fondée. Il semble que ce sentiment soit plus nouveau que leurs pratiques pédagogiques. D'un point de vue artistique, l'importance de la transmission de l'expérience a été vue pendant longtemps comme un exercice utile pour eux, pour le développement de leur technique, de leur connaissance. Mais il est possible de sentir qu'il s'agit là d'un processus d'une importance plus large, un processus qui donne du sens à ses propres actions, processus qu'il faudra tâcher de mieux comprendre dans la suite de l'enquête.

1.3.1 Les activités

Le petit-déjeuner est prévu chaque jour à 07 heure du matin. La responsabilité d'organiser le buffet et de nettoyer la cuisine est partagée entre les participants. Nous avons un tableau de répartition des tâches, qui comprend aussi le ménage. Les activités commencent à 08 heures. Jusqu'à 10 heures nous participons à une session de *training* collectif. La majorité des matinées d'entraînement est conduite par l'acteur Augusto Omolu. Chaque après-midi, nous participons à une activité de *l'Odin Tradition*. Chaque jour, un acteur différent conduit l'entraînement selon sa propre méthode et technique. Nous avons toujours une heure et demie de pause à midi. C'est non seulement le moment de manger mais aussi d'accomplir les tâches ménagères. L'après-midi commence normalement avec la présentation d'une démonstration de travail, suivi par une activité pédagogique qui peut être centrée autour d'un film ou d'une rencontre avec les membres de l'organisation. A la fin de l'après-midi nous avons tous les jours une rencontre avec Barba. Juste après, nous partons pour le dîner et rentrons pour assister au spectacle du soir, qui commence normalement à 20 heures. Il y a eu des soirs où deux spectacles étaient présentés.

Pendant *l'Odin Week* auquel j'ai participé, nous avons assisté à douze spectacles, neuf démonstrations de travail et six sessions de films commentés. Nous avons aussi participé à cinq sessions de *training*, huit sessions de *l'Odin Tradition*, huit rencontres avec Barba, deux avec toute l'équipe artistique et une rencontre avec l'équipe administrative. Nous avons aussi

eu l'opportunité de préparer et de participer à un « *Barter* », un échange, un troc. Nous avons également fait un tour dans la ville de Holstebro pour visiter ses diverses organisations culturelles, et fait une promenade à la plage la plus proche, qui se trouve à quarante minutes de la ville, pour nous laisser un moment de réflexion devant la mer.

1.3.2 Le rêve d'Andersen

L'ouverture de la programmation s'est organisée autour de la dernière³⁸ création d'Odin, le spectacle *Le Rêve d'Andersen*³⁹ (*Andersen's Dream*) de 2004. Le spectacle a été créé avec des improvisations des comédiens de l'Odin d'après le journal du célèbre écrivain danois, Hans Christian Andersen :

« 26 septembre 1874

Cette nuit j'ai fait un rêve qui m'a effrayé. J'ai rêvé que je devais m'embarquer avec le roi. J'étais encore à terre. Un messager m'a annoncé que le roi m'attendait, que nous devions partir. En hâte j'ai préparé deux valises, mais je n'arrivais pas à les boucler, il manquait toujours quelque chose, je m'affolais. Un coup de canon éclata: le roi était déjà à bord, il fallait que je me dépêche. J'ai donné mes valises à un serviteur et je me suis précipité vers un fleuve, mais on m'a dit de prendre une autre direction, à travers un bois. Nouveau coup de canon: le navire du roi avait appareillé.

Mais il y avait un autre navire royal sur lequel je pouvais m'embarquer. Je pouvais le voir au loin. Un homme vêtu, d'un caftan rouge et dégainant un sabre me fit un signe; il ressemblait au vieux Rambusch de Korsør. Lorsque je fus près de lui, il m'accueillit par des insultes et me poussa à bord en me frappant dans le dos. Je me suis retourné, furieux, mais il me précipita dans la cale et là, je m'aperçus que j'étais à bord d'un navire d'esclaves. A ce moment-là je me suis réveillé. »⁴⁰

L'ambiance est onirique. La scénographie était à la fois surprenante, enchantée et effrayante. Dans mon cahier de notes, j'ai écrit ce soir là : « *Le décor est impressionnant, les costumes intrigants... Il y a beaucoup des belles images... Ils ont joué en danois, donc je n'ai pas compris le texte, sauf quelques rares phrases en anglais et portugais. J'ai beaucoup songé à ce théâtre – j'ai failli dire contemporain – fort, qui étonne, qui se moque de soi-*

³⁸ A l'époque. L'Odin a fait la première présentation de son nouveau spectacle « *The Chronic Life* » le 12 septembre 2011.

³⁹ Nous aurons des réflexions sur ce spectacle dans le prochain Axe.

⁴⁰ Andersen, Hans Christian, *Journal 1873-1875*. G.E.C. Gads Forlag, Copenhague, pp. 329-330 – Disponible sur www.odinteatret.dk

même, qui cherche une autre relation avec le public... Ce théâtre m'enchante, mais en même temps me donne une sensation de déjà vu... Serait-il une avant-garde datée ? Où juste la « marque » du groupe que d'autres essayent de suivre ? (...) Est-ce que « nous » sommes fatigués du chaos ? Ou désirons nous seulement ce qui est absolument nouveau ? (...) Le théâtre, comme tous les phénomènes sociaux, est mouvant, est en même temps le fruit et le père de la réalité. (...) »

Même s'il y avait des interventions en anglais et même en portugais, ma langue maternelle, la majorité des textes ont été joués en danois et en norvégien. Il y avait aussi beaucoup d'images qui me transportaient... Des histoires parallèles naissant des images visuelles et sonores se formaient dans mon esprit ... L'histoire d'Andersen m'a probablement échappé, cependant de nombreuses sensations, sentiments, vécus restent gravés dans mon esprit.

Une sensation que j'arrive à remémorer est celle que j'ai eue au moment où des chaînes ont été tirées sous nos sièges. J'ai reconnu tout de suite le bruit sec du métal⁴¹. C'est à ce moment précis que j'ai compris et perçu que j'étais en fait dans un « *navio negreiro* »⁴². Enfermée ! Le scénario nous enferme à l'intérieur de lui. Tout au long du spectacle nous restons « prisonniers » dans le scénario. Des miroirs positionnés par terre, au plafond, et sur les murs latéraux nous faisaient réaliser que nous étions confinés, bloqués. Des poupées à taille humaine se confondaient avec le public ce qui ne manquait pas de dénoncer le ridicule de ma sensation.

Avant la fin du spectacle une des comédiennes entre avec un masque qui ressemblait à une sculpture en bois. Son personnage chante et boit pendant qu'il lave sur une planche le linge, sa propre « chaîne ». Pour moi cette scène a été le moment le plus fort en émotion dans le spectacle. Une autre image m'a aussi beaucoup intriguée, mais d'une façon un peu plus intellectuelle que physique, due à la présence de la burqa. L'évocation d'une condition de la femme qui dépasse ma compréhension. Mais comme doctorante, chercheuse, je suis allée chercher dans mon intellect ce qu'ils cherchaient à nous dire... Je n'ai pas encore trouvé... Je devais pourtant avec la méthode de Geertz apprendre à décoder les signes et symboles.

⁴¹ Étrangement pour moi, ce n'est pas le cas pour tous mes camarades. Plusieurs d'entre eux étaient étonnés quand au lendemain Barba a révélé « l'astuce » qui causait ce bruit.

⁴² L'expression vient en portugais, due à sa force dans mon univers symbolique. Le son des chaînes m'a transporté directement vers « mon » *navio negreiro* (navire négrier). Celui qui j'ai construit dans mon enfance au Brésil, à chaque fois que j'entendais l'histoire de mon peuple, à chaque fois que j'ai été confrontée aux instruments (les vrais) utilisés pour la torture et l'asservissement des esclaves.

J'ai le programme en mains, je cherche à comprendre, mais au lieu de ça je ne trouve que de nouvelles questions :

« Une communauté d'artistes se rassemble dans un jardin du Danemark. C'est un matin lumineux. Ils attendent la nuit d'été quand le soleil danse à la tombée du jour. Un ami s'apprête à les rejoindre, venu d'un autre continent. Avec lui, dans un rêve éveillé, ils partiront pour un pèlerinage dans les contrées des fables d'Andersen. L'Europe est en paix. Ou pour le moins, leur pays. Ou peut-être seulement leur jardin. Dans cet espace réduit, les heures semblent s'arrêter et se liquéfier.

En plein été la neige tombe, et la neige se teint de noir. Leur imagination navigue sur un songe ténébreux: un vaisseau qui transporte des hommes et des femmes enchaînés. Les artistes sentent le poids de chaînes invisibles. Sont-ils eux aussi des esclaves ?

Quand le pèlerinage touche à son terme, les rêveurs éveillés s'aperçoivent que leur journée d'été a duré le temps d'une vie. Le lit les attend, le lit des sommeils sans rêves. Est-ce que ce sont des fantômes, des marionnettes ou des jouets les figures qui viennent les prendre ? Quelle vie vivons-nous quand nous cessons de rêver ? Et quelle tragédie ou farce danse le soleil ? »

1.3.3 Première rencontre avec Eugenio Barba

Contrairement aux autres acteurs Eugenio Barba n'avait pas un scénario, une séquence à suivre pour les rencontres. Nous n'avons pas fait d'exercice pratique sous sa direction. L'idée en fait était d'avoir du temps avec lui, pour parler de la journée, de ce qu'on a découvert ou de ce qu'on n'a pas compris. Il arrivait avec ses questions, des choses qu'il a pensées pendant la journée, ou un commentaire sur l'un d'entre nous, ou même avec une anecdote rapportée par ses comédiens.

Augusto Omolu m'avait dit que Barba aime bien parler, raconter des histoires, enseigner, partager son expérience. Selon Omolu, il fallait juste lui poser une question intéressante pour le « lancer », et avait ajouté que dès qu'il commence il ne s'arrête plus. J'ai pu vérifier la véracité de ses dires. La conversation se faisait toujours très naturellement et les sujets s'enchaînaient les un après les autres dans un flux continu. Barba demandait lors de chaque rencontre à une des participantes de lui faire signe quand le moment d'arrêter la conversation arrivait. Et nous avons vu que, même avec ces rappels, Barba dépassait à chaque fois le temps destiné aux rencontres.

Lors de cette première rencontre le metteur en scène a surtout parlé du spectacle de la soirée passée : *Le Rêve d'Andersen*. Selon Barba, il voulait créer une sorte de fable mettant en valeur le plus important : c'est-à-dire donner aux spectateurs une vision, une perception globale du spectacle. Donc il y a des scènes où il a voulu partager la signification avec le public, et d'autres où il n'a pas eu cette préoccupation. Dans les spectacles d'Odin, l'utilisation de plusieurs langues n'est pas rare. Je découvre que dans ce théâtre, quand un comédien dit un texte, seulement une partie de la compréhension de ce qui se passe provient du sens des mots. Le corps, les gestes, l'atmosphère, l'intonation, nous parlent. Le désordre, le chaos, le non compréhensible nous parlent aussi.

1.3.3.1 Le décor d'Andersen et le théâtre pauvre

Le décor d'Andersen est une lourde structure qui constitue l'espace scénique. Pour plusieurs de mes camarades *d'Odin Week* ce fut une grande surprise. Plusieurs d'entre eux avait déjà vu, parfois même par des vidéos, d'autres spectacles du groupe toujours construits d'habitude autour de scénographie épurée, et composée seulement par les comédiens et quelques objets. D'autres connaissaient l'héritage de Grotowski, premier maître de Barba, connu pour son théâtre pauvre qui a détrôné les décors grandioses et les costumes du théâtre classique au bénéfice d'une proximité et d'une relation privilégiée entre comédiens et spectateurs. Pour ce public qui n'étais ni débutants, ni des vrais connaisseur de l'essence d'Odin et du théâtre pauvre, le spectacle d'Andersen semblait être en contradiction avec le discours et l'histoire du groupe.

Barba a essayé de nous éclairer à propos des choix ayant conduit à innover dans le type de décor. Selon lui, l'important dans le théâtre pauvre ce n'est pas de réduire les coûts du décor ou de la structure utilisée, l'important c'est la relation, ce qui se passe entre le spectateur et le public. Pour chaque nouveau spectacle, Barba essaye de trouver un nouveau défi pour ses comédiens. Pour Andersen il a choisi de travailler avec un nouvel espace. Quand il a invité Luca Ruzza pour la conception de l'espace scénique, il ne savait pas que la structure finale allait être aussi lourde, aussi chère. Il n'avait pas une vision préconçue de la forme spatiale. Barba désirait composer une structure que l'aiderait à orienter la perception du spectateur.

Le rêve d'Andersen:
espace scénique

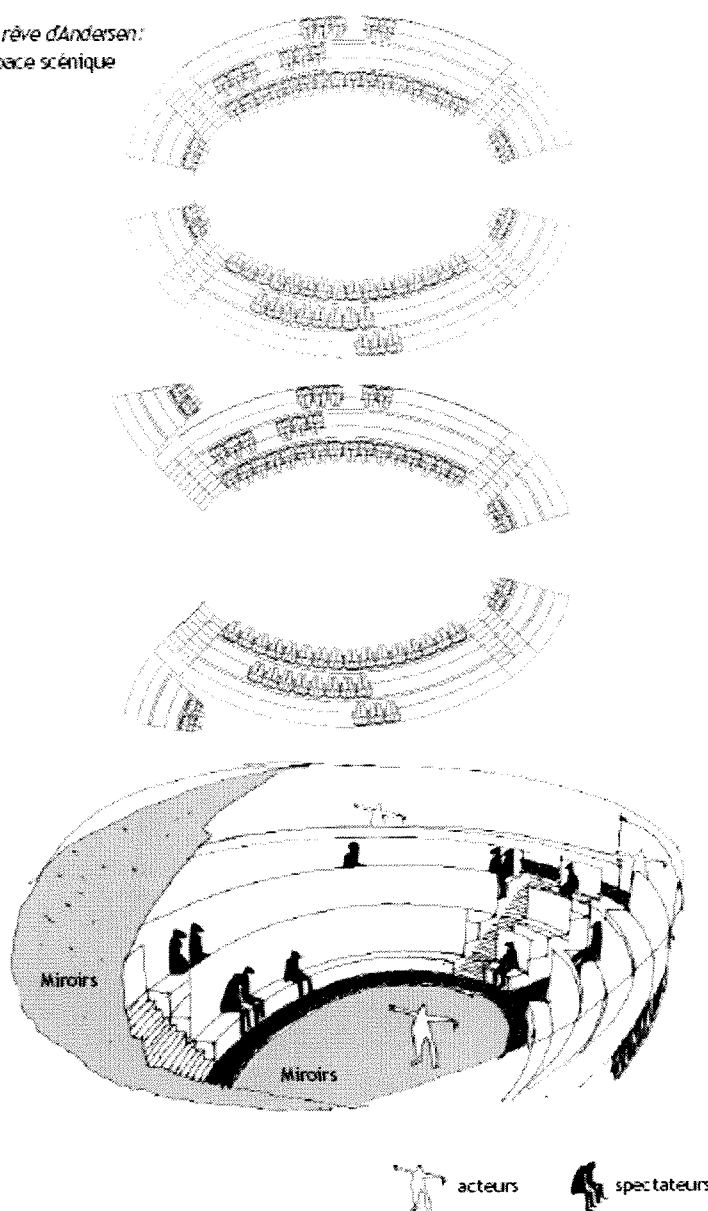


Illustration 01 - Source : programme du spectacle « Le Rêve d'Andersen »

Selon Ruzza « *Nous avons alors imaginé que l'espace du Rêve d'Andersen devrait créer une condition d'instabilité dans le regard, à travers la construction de perspectives continuellement changeantes. Une instabilité à transférer sur le spectateur dans le but de l'impliquer dans un processus où il se perd et se retrouve.* »⁴³

Barba croit que le décor est une partie du spectacle, qu'il participe à faire vivre le spectacle. Il

⁴³ Lucca Ruzza dans le *Vertige du Regard*, texte publié dans le programme du Rêve d'Andersen.

a beaucoup pensé en termes de convergence et de dispersion pour créer la musicalité du spectacle, le *timing* de la performance. La conception de la lumière est intégrée à cette structure. Selon le metteur en scène, la lumière aide à explorer la « divinité » du comédien. Il fait une comparaison entre le théâtre et le cinéma : dans le cinéma nous avons le recours au plan rapproché quand le directeur veut donner de l'importance à un détail, à une expression. Dans le théâtre ce n'est pas possible, mais la lumière peut aider à trouver des solutions. Barba a également rappelé qu'ils ont cherché à maintenir une certaine proximité avec le public. Odin a toujours choisi de petits espaces pour ces représentations, pour privilégier la proximité avec le public et pouvoir mieux travailler avec des détails. Quand on pense en termes de grandes structures, celles-ci sont normalement destinées aux « grands » spectacles, spectacles pour un grand nombre de spectateurs. Dans Andersen ce n'est pas le cas. Au contraire, la structure ne permet pas de recevoir plus de soixante-dix personnes par présentation.

Ainsi je remarquais qu'une technique, par exemple celle de la pauvreté des décors pour obliger à magnifier la relation du comédien avec le public, pouvait toujours être remise en question. Que c'était l'effet attendu de cette technique qui était recherché, et que parfois, à la longue, une technique pouvait finir par empêcher le but même pour lequel elle avait été conçue.

1.3.4 D'autres activités

Vu la diversité et la quantité des activités suivies pendant l'*Odin Week*, une description détaillée demanderait encore des dizaines de pages. Ainsi, pour ne pas être exhaustive, nous avons choisi de rapporter deux rencontres.

1.3.4.1 *Echos of silence* - Julia Varley

Julia Varley nous a présenté une démonstration de son travail « *The echo of silence* ». Le cours/spectacle « décrit les vicissitudes de la voix d'un acteur et la stratégie qu'elle invente pour « interpréter » un texte »⁴⁴. Pour l'actrice, la voix de l'acteur et le texte présenté composent « la musique » d'un spectacle. Elle nous démontre ses techniques pour créer « un labyrinthe de règles, de références et de résistance à suivre ou à refuser de manière à

⁴⁴ *The Echo of Silence* – DVD. Production by Claudio Colobert for Odin Teatret Film, 1993.

atteindre une expression personnelle et de reconnaître sa propre voix »⁴⁵.

Quand Julia Varley est rentrée à l'Odin, elle ne savait pas chanter et comme tous les jeunes acteurs qui arrivent ici, elle a commencé son travail d'entraînement vocal. Néanmoins, après quatre ans elle a commencé à avoir de graves problèmes de voix. L'actrice est allée consulter plusieurs médecins, orthophonistes, dentistes, et chacun proposait une solution différente, dont la majorité préconisait une intervention chirurgicale. Malgré les avis des spécialistes, elle a décidé de suivre sa propre intuition. Ainsi, elle a repris son entraînement, tout d'abord en s'entraînant à répéter des textes avec une « voix quotidienne » jusqu'à trouver sa propre voix. Quand Julia a senti qu'elle avait trouvé sa voix, elle a continué l'entraînement en ajoutant divers exercices qu'elle a créés ou adaptés. Des exercices avec des « résonateurs⁴⁶ », en travaillant dans le même registre, en suivant d'autres langues, en imitant des animaux (commencer par reproduire le son des animaux puis tout en maintenant le ton et la musicalité, essayer d'introduire le texte), en mixant toutes les possibilités, en faisant danser la voix (chanter le texte avec plusieurs musiques, tout en essayant que la mélodie ne soit finalement pas reconnaissable).

Peu à peu, pendant des années, l'actrice a bâti une technique propre. Dans nos rencontres avec elle, elle a fait plusieurs démonstrations d'utilisation des possibilités qu'elle a pu rencontrer. Elle sépare la construction de l'action vocale en trois moments. Le premier, c'est le moment qui précède l'action, il est antérieur et concerne ce que je veux dire. Le deuxième moment, pour elle le plus important, commence avec l'action physique et la voix qui va avec. On devrait essayer d'accompagner l'intention. L'idée est d'utiliser la voix comme une action physique : visualiser la voix, la rendre palpable. Le dernier moment est celui de l'improvisation vocale, on peut introduire des sauts, des changements pour surprendre. Non seulement la mélodie doit être apprise, mais aussi l'intention, toutes les couleurs, leur sens, ainsi que ce qui esquivé la mélodie pour qu'on ne puisse pas la comprendre.

Pour Julia la voix est comme le corps : *« si je perds la motivation du mouvement, le mouvement perd la vie, il est mort. »* La résistance de la voix est, par contre, moins grande que celle du corps. Le corps a un poids, la voix non. La voix peut voler, elle est malléable. Elle considère que chaque voix est unique, et donc, par conséquent, ce qui est bon pour une voix

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Des exercices vocaux hérités de Grotowski.

n'est pas nécessairement bon pour une autre : « *Les autres viennent vers moi en demandant que je leur enseigne mes connaissances, mais je leur réponds qu'il n'y a que le training qui nous fait y arriver, parce que l'objectif est de trouver sa propre voix. L'apprentissage est lent et les jeunes comédiens ont des difficultés... C'est normal...* » Selon Julia la voix a un rapport étroit avec l'expression de sa propre identité et la liberté de l'exprimer. Actuellement dans son *training*, elle s'intéresse aux pauses, à comment les remplir et ne pas laisser l'énergie mourir.

En écoutant son témoignage et en prenant connaissance de son parcours et de ses démonstrations de ses propres techniques et résultats, je ressens l'envie de chercher et mieux connaître ma propre voix. Les exercices que j'ai observés dans l'école de théâtre ont toujours été très techniques, avec des objectifs de réussite par la reproduction « d'une bonne manière » de faire. Il s'agissait de trouver les tons exacts, de ne pas déraiper, de coller au rythme. Peut-être à cause de mon propre handicap, je les exécutais toujours le moins possible. Je les répétais en classe, à voix basse, pour ne pas montrer mes faiblesses, et je ne les reprenais pas ensuite. J'ai toujours pensé que les exercices vocaux n'étaient pas pour moi. Comme j'ai un problème d'audition, je ne me sens pas capable d'identifier les fausses notes, la base de tout exercice de ce type. Après sa démonstration, je suis allée parler avec Julia, juste pour la remercier. Elle a un 'handicap' beaucoup plus important que le mien, et elle a trouvé son chemin pour le dépasser. C'est vraiment la première fois que moi, en tant qu'artiste, ai eu la volonté de vraiment travailler mes capacités vocales. Son exemple me montrait de nouveaux possibles.

Le plus fort dans la démonstration de ce travail, c'est le pouvoir d'aller au-delà des mots et des discours. L'actrice n'a pas seulement reconstruit un récit plus ou moins fidèle de sa trajectoire. Elle le montrait à travers des exercices, des scènes et des musiques. Avec la démonstration, en étant présente, en voyant et en entendant son parcours, il était facile de comprendre ce qu'est une « voix propre ». Je me réfère d'abord à une compréhension physique : il nous été possible de comprendre les différences vocales et d'identifier ce qu'elle appelait « sa propre voix ». Néanmoins, lorsque j'écris sur papier mes impressions, je me rends compte que tout devient flou à nouveau, et une « voix propre » semble presque mystique. En étant présent la sensation était différente, c'était même plutôt le contraire : elle avait une recherche bien délimitée, avec des contraintes réelles, et travers des exercices simples et une forte persistance, elle expérimentait plusieurs possibilités. Ses propres sensations servaient de balises pour continuer ou arrêter un chemin d'exploration. S'il nous

était possible de démystifier la procédure, sa démarche n'en restait pas moins mystérieuse. Pourquoi avoir choisi un chemin si unique ? Pourquoi prendre le risque de ne rien trouver, ou pire, de se faire mal en subissant un terrible échec ? Pourquoi ne pas utiliser une des nombreuses techniques vocales développées pour les chanteurs ? A ce moment de ma recherche nous n'avons pas encore tous les éléments qui puissent nous permettre de répondre à ces questions avec certitude. Mais nous pouvons tout de même nous interroger et nous demander si ce n'est pas justement par la négation, par le refus de suivre des chemins préconçus qu'elle a finalement trouvé le sens de sa recherche.

Alors, si des modèles de développement vocal ne manquent pas, est-ce qu'eux-aussi peuvent nous conduire à trouver notre propre voix ? Comment l'identifier ? Comment savoir si notre voix n'est pas un écho d'une autre voix, d'autres voix ? Pour Julia il a fallu se risquer à prendre un chemin unique, individuel pour commencer à s'entendre. Elle a trouvé sa voix par la construction d'une voie unique. D'ailleurs, n'a-t-elle pas construit sa voix elle aussi ? S'agit-il de trouver sa voix ou de la construire ? Est-ce que notre voix (et notre voie) unique est quelque part perdue en attente d'être découverte ? Ou bien son existence est-elle liée au fait que nous la recherchions ? Si la voie est déjà ouverte, elle a été déjà parcourue, elle n'est pas unique. N'est-ce pas chaque nouveau pas qui crée un nouveau chemin ?

1.3.4.2 *The Odin Tradition* avec Iben Nagel Rasmussen

Sous la direction d'Iben Nagel Rasmussen, nous avons suivi un entraînement composé de plusieurs types d'exercice. Exercices de déséquilibre, la danse des vents (des sauts rythmés pour rester deux temps en l'air et un à terre), le « *slow motion* » et des exercices de résistance. Pour l'exercice de résistance nous avons travaillé en couples avec un bandeau. Une personne devait marcher lentement mais sans s'arrêter. En tenant les deux extrémités du bandeau, l'autre marchait derrière la première personne tout en passant le bandeau autour du corps de la première de façon à produire une résistance à sa marche. Le bandeau devait passer d'abord autour de la taille, puis autour de la poitrine, et à la fin autour de la tête (au niveau du front). La personne retenue par le bandeau devait continuer à marcher de façon droite, sans plier son corps.

Après, en couple à nouveau, nous avons dû tenir trois positions en tirant et trois positions en poussant. La position devait être répétée sans le partenaire. À chaque répétition on doit maintenir l'énergie que ce soit en poussant ou en tirant. Nous avons aussi fixé trois positions qui consistent à serrer l'autre dans ses bras. Comme dans l'exercice précédent, on doit répéter les positions sans le partenaire, en l'adaptant si nécessaire pour ne pas perdre l'équilibre. Et finalement nous avons chacun exécuté neuf positions, que nous répétions seuls. En répétant par séquence, et en travaillant les transitions entre les positions, nous avons une « partition physique » que nous avons travaillé et répéter avec différentes intensités : 100%, 50%, 10%, etc.

Je connaissais déjà la majorité de ces exercices que j'avais déjà travaillés avec Jan dans son workshop et avec le groupe *Lume*, de São Paulo au Brésil. Le directeur de ce dernier groupe fait partie d'un groupe international d'acteurs dirigés par Iben Nagel, « *The Bridge of Winds* ».

Nous avons aussi fait des exercices vocaux. Tous au fond de la salle, nous devions projeter nos voix jusqu'à Iben, qui se déplaçait. La comédienne nous a donné d'abord le ton : normal, grave, aigu, avant de commencer à se déplacer. Pour l'exercice suivant, elle nous a divisé en trois groupes. Chaque groupe devrait faire la sonorité et les gestes d'une des images :

- 1 - Des pêcheurs qui jettent leurs filets dans la mer
- 2 - Des coupeurs de canne à sucre, en train de couper la canne
- 3 - Des marins en train de tirer un grand bateau de la mer

Les trois groupes sont placés dans différents endroits de la salle, avec des « compositions » différentes. Chaque groupe devrait alors se déplacer, en avançant ensemble. Ainsi les groupes se fusionnaient au milieu de la salle et se séparaient pour continuer leurs chemins.

L'exercice est simple, mais en le pratiquant j'ai réalisé la puissance de cette scène, de l'image sonore et plastique que nous avons créée. J'ai pu aussi remarquer que mes camarades ont été profondément impliqués dans l'exécution de cet exercice. Avec quelques directions seulement d'Iben, et tout le travail de concentration et de prise de conscience corporelle que nous avons fait juste avant, nous sommes arrivés à une image très puissante. J'avais la sensation que nous avons obtenu une scène qui aurait pu être présentée au public.

J'imagine qu'Iben a choisi des images bien précises pour que l'on puisse comprendre

facilement le travail de l’Odin avec des actions⁴⁷. Chaque groupe devait réaliser une action bien claire : lancer, couper, tirer. En plus ces actions ont été accentuées au fur et à mesure : le filet est grand et est lourd et doit être lancé bien loin ; la canne est très dure, elle est difficile à couper et exige des mouvements larges ; le bateau lui aussi est grand et lourd, donc très difficile à tirer. Pour bien exécuter chacune de ses tâches il est clair que nous devons impliquer toute notre corps : par exemple pour lancer une balle de tennis nous pouvons mobiliser seulement notre bras, mais pour lancer un grand filet loin il est impossible de ne pas impliquer le corps.

Les actions verbales aidaient à la « vraie » réalisation de la tâche, comme un prolongement naturel du mouvement. Nous n’avons pas un son ou une musique prête à reproduire. Chaque groupe a créé ses sons au fur et à mesure de la répétition des actions. Les images évoquées demandaient de la force physique et nous pouvions imaginer qu’une personne qui la réaliserait vraiment puisse bien envoyer des sons dans l’accomplissement de son effort. Ce chant intégré à l’action nous a aidés aussi à l’accomplissement de notre tâche. Même si en réalité nous ne faisons pas le même effort, la répétition d’une même action est fatigante et nous tendions à diminuer l’attention, l’effort, le compromis corporel à chaque répétition. Le chant collectif permettait une liaison avec l’autre qui avait le même objectif ; en étant ainsi une source de motivation.

Cette « musique » collective nous a aussi aidés à maintenir la liaison interne de notre groupe quand nous étions tous les trois groupes mélangés. Croiser les autres groupes nous a perturbés, mais la contrainte de maintenir la formation du groupe nous a aidés à nous concentrer et à ne pas perdre la liaison avec les autres.

Dans la pratique, la réalisation des différentes actions nous aidait à être « présent ». Le terme fait aussi partie du vocabulaire d’Odin, et sûrement nous allons beaucoup en discuter pendant ce travail. Mais à ce moment précis, au tout début de ma découverte de la culture Odin, je commençais à comprendre « la présence » comme la capacité d’être impliqué, de ne pas se distraire, de ne pas tomber dans la « représentation ». Dans la toute petite scène que nous venons de décrire le plus gros effort était de faire à nouveau l’action demandée à chaque répétition, sans tomber dans des formes vides. D’autre part je me dois de préciser que ce que

⁴⁷ Nous allons parler plus longuement sur la définition d’action dans l’Odin, la différence entre l’action et le mouvement et l’importance de l’action dans le travail du comédien.

j'ai nommé « musique collective » n'est pas un terme du vocabulaire de l'Odin, mais au moment où je vivais cette expérience, il traduisait bien ma perception de ce que l'on venait de faire. Cette liaison invisible avec les autres membres du groupe nous a donné la motivation pour continuer, et en même temps, nous a montré où aller quand nous nous perdions. Est-ce que, au-delà de la salle de travail, ces composants sont aussi présents dans la culture de l'Odin ? Il paraît qu'agir dans ce groupe veut dire s'impliquer, et ainsi nous pourrions considérer les actions collectives comme des constituants d'une sorte de symphonie collective, qui motive les nouvelles actions et qui en même temps peut servir de référence quand nous ne savons plus quoi faire.

1.3.5 D'autres rencontres avec Barba

Toujours présent dans le discours de Barba est le thème du « être et rester étranger ». En 1954, quand il a quitté son pays d'origine, l'Italie, pour connaître la réalité des immigrés en Norvège, il abandonne son « monde » pour assumer l'identité sociale d'un émigré. À l'extérieur, il doit affronter la différence et l'incompréhension dès lors qu'il perd sa langue maternelle. Il nous raconte que pour arriver à faire sens et comprendre ce qui l'entourait, tous ses sens devaient se mettre en alerte. Selon lui, c'est à ce moment qu'il a « *appris à voir, à individualiser dans quelle partie du corps naît une impulsion, comment il se déplace, selon quel dynamisme et quelle trajectoire* ». (Barba, 2008 :13).

Lors de nos rencontres, il a dit qu'une question qui l'a beaucoup guidé dans sa recherche est : « *qu'est ce qui provoque l'intérêt lorsqu'on regarde l'autre ?* ». Par ses observations, Barba remarque qu'entre les différentes traditions de la scène, il y avait une caractéristique commune : une grande partie de ces traditions reposaient sur des positions avec les genoux pliés. Ce n'est pas une coïncidence, ni un hasard. Quand les genoux sont pliés, les jambes ne sont pas bloquées, et l'acteur peut ainsi changer facilement de position, sauter, tourner, etc. C'est une position d'alerte, le corps est prêt à réagir vite. Barba a ainsi identifié qu'un moment très important sur scène est le moment où l'impulsion (*sats*) naît dans le corps de l'acteur. L'état de *sats* est l'état où un corps est prêt à faire une action. C'est la préparation du corps avant l'exécution d'une action. Par exemple pour sauter, le corps a besoin de se préparer, de prendre l'impulsion. Comme l'état de *sats* n'est pas encore l'action, mais

seulement son impulsion, il est le moment où tout est possible. L'acteur peut suivre l'impulsion initiale, comme il peut la refuser, il peut la transformer, etc. Travailler avec les *sats* permet aussi à l'acteur de capter l'attention, dans la mesure où le public est capable d'identifier, de sentir, qu'un corps est en *sats*. Selon son expérience de cinquante années dans le monde du théâtre, Barba croit que le public sait que quelque chose est en train de naître. La capacité d'un acteur de maîtriser ses *sats*, en se surprenant soi-même à chaque choix, est ainsi un des ingrédients pour capter l'attention, pour réveiller l'intérêt de ceux qui regardent. Dans son livre « *A Canoa de papel* » Barba définit le *sats* comme : « *l'impulsion d'une action qu'on ignore encore et qui peut prendre n'importe quelle direction : sauter ou s'accroupir, faire une marche arrière ou de côté, ou lever un poids. Le sats est une posture de base qui se retrouve dans le sport : dans le tennis, le badminton, l'escrime, quand il faut que l'on soit préparé à réagir* » (Barba, 1994 :19).

Barba nous raconte aussi que dans la salle de travail ils ne discutent pas beaucoup. Il ne demande jamais à ses acteurs ce qu'ils sont en train de faire, ou pourquoi ils le font. Ils discutent seulement à propos de ce qui a été vu et montré. Selon le metteur en scène, la règle à l'Odin est de donner le maximum : « *si tout le monde donne le maximum, alors nous serons capables de construire quelque chose* ».

Les participants de *l'Odin Week* ont posé aussi des questions sur la relation d'Odin avec le travail de Grotowski et le théâtre oriental. Barba a dit que quand ils⁴⁸ ont commencé, ils ne pensaient pas au théâtre oriental et il n'avait pas non plus d'information disponible. C'est quand Barba est parti en Inde, avant la création d'Odin, qu'il a pris connaissance du *Katakali*, une forme traditionnelle de théâtre dansée. Il a rapporté avec détail tout ce qu'il avait vu à Grotowski, mais tout deux ont vite conclu qu'ils ne pouvaient pas l'utiliser. Ce serait une déformation. Le metteur en scène croit que dans un premier temps que nous ne pouvons pas « utiliser » une autre tradition, on arrive seulement à la copier. Mais le travail avec le *Katakali* a ouvert des nouvelles possibilités de recherche. Ils se sont demandé comment se fait-il que nous soyons autant attirés par une représentation à laquelle nous ne comprenons rien ? Quels sont les principes qui sont communs aux différentes formes de représentation ? Qu'est-ce que rend un corps expressif en scène ? Ils se sont ainsi intéressés aux principes de ces autres traditions : on n'a pas besoin de copier la forme, mais les principes, en revanche, peuvent être

⁴⁸ Référence à son travail avec Grotowski.

compris et utilisés.

Barba nous a parlé aussi de l'apparition des groupes de théâtre à partir de la deuxième moitié du XXe siècle. En étant un des premiers⁴⁹ groupes professionnels et indépendants de théâtre de l'Europe, ils inventaient une façon de rendre possible la continuité de leur travail. Dans cette construction, ils se demandent : « Qu'est-ce que la culture théâtrale ? Est-ce seulement le spectacle ? » À partir de ces questions, ils ont créé peu à peu un savoir-faire qui englobe d'autres activités et non pas seulement la présentation d'un spectacle. A l'Odin par exemple ils se dédient aussi aux activités pédagogiques et à la recherche, surtout dans les domaines de la pratique et de la sociologie du théâtre, etc. Selon Barba, le théâtre est un métier, et comme n'importe quel métier, il y a plusieurs « savoir-faire » connexes. Il conclut : « *le théâtre est un travail, nous arrivons à sept heures du matin !* ».

Le metteur en scène a beaucoup parlé du *training* et de son évolution pendant les différentes périodes. Pendant les premières années du groupe, l'entraînement était pratiqué à partir d'exercices fixes, comme dans la plupart des écoles de théâtre. Avec le temps, l'actrice Iben commençait à chercher des nouvelles possibilités, ce qui a inauguré une nouvelle étape, où les acteurs ont tous développé leurs techniques personnelles. Barba est convaincu de l'importance du *training*, mais en même temps il répète : « *training does not make you a good actor.* » Il nous raconte que c'est l'actrice Else Marie qui l'a fait s'interroger sur le lien entre bien faire les exercices lors d'entraînement et être bon sur scène. Else Marie était timide, elle n'avait pas beaucoup confiance en elle et montrait des difficultés au *training* par rapport à ses collègues. Mais, sur scène, elle était une des meilleures actrices que Barba ait vu.

Les voyages d'Odin vers les populations isolées et les nombreux spectacles de rue ont soulevé une question qu'un participant a posé à Barba à propos du « pourquoi autant voyager pour rencontrer les personnes, pourquoi aller autant vers elles ? » Selon Barba, « *finalement c'est un feedback émotionnel pour un travail qui à certains moments devient répétitif et fatigant.* »

⁴⁹ L'Odin peut être considéré comme le premier groupe de théâtre qui se maintient indépendant d'une institution d'accueil. Dans un entretien avec Torgeir Wethal, membre du groupe depuis sa création, il nous a affirmé qu'ils étaient vraiment les premiers et ainsi, pour survivre, ils ont créé toute une gamme d'activités « nouvelles » comme les pratiques d'échange, des conférences et des workshops professionnels. Le professeur Lluís Masgrau, affirme aussi qu'à l'époque de la création de l'Odin « *il n'existe (ait) pas de groupes de théâtre en Europe* », dans le livre « *Théâtre – solitude, métier et révolte* » (Barba, 1999 : 29). Nous avons choisi de considérer comme « un des premiers » en tenant compte la difficulté d'établir des critères et des différences structurelles avec d'autres groupes innovateurs qui, même en ayant une plus courte durée ou en étant attachés à une organisation formel, ont contribué aussi à la construction de cette nouvelle façon de s'organiser.

Barba continue en parlant de la fonction du théâtre qui est d'après lui, d'établir des relations, de promouvoir des rencontres. Selon lui, les nécessités d'Odin, le pourquoi il a été créé, n'ont pas changé. En revanche, la société, elle, a changé, ainsi beaucoup de méthodes et de spectacles ont changé eux-aussi, mais les contraintes, les fondamentaux restent les mêmes.

Je commence à comprendre que pour eux changer est nécessaire. Selon leur discours le changement est nécessaire pour rester « les mêmes ». Mais qu'est-ce qu'on veut changer, et qu'est-ce que on veut maintenir ? Quelles étaient ces motivations premières qui n'ont pas changé ? Au-delà de leur discours verbaux, les pratiques observées nous montraient aussi des changements dans leur technique et dans leur vision de leur métier. La technique est passée, pendant des années, d'une pratique « protégée » à une pratique personnelle, mutable et ouverte. Le *training*, auparavant gardé secret est devenu un matériel à disséquer, qui pouvait et devrait être confronté à l'autre. La certitude de « il faut faire le *training* » est remplacée par « le *training* ne te fait pas devenir un bon acteur ». En même temps le *training* n'est pas abandonné, il continue à avoir une place centrale dans leur culture, dans leur savoir-faire. Cependant, commence à se dessiner une ligne de partage entre d'une part le *training* et d'autre part la qualité de l'acteur. Le *training* est un trait essentiel de la culturel qui n'a pas (seulement) un rôle fonctionnel de développement des compétences.

Parallèlement, la recherche d'une expression artistique devant un nombre restreint de personnes et un petit espace garde une place primordiale mais ils s'intéressent aussi à une alternative complètement différente, celle de gagner les rues. A côté des présentations « confinées » où contraintes et ressources sont bien maîtrisées, se développent une nouvelle forme de présentation ouverte et « incontrôlable » en comparaison de la première. Leurs techniques changent, leurs défis aussi. Leur « recherche » est toujours présente. Mais finalement, que cherchent-ils ?

1.3.6 Différence, principes et motivation

Pendant *l'Odin Week* j'ai eu l'opportunité de connaître tous les acteurs et membres du groupe. J'ai été impressionnée par la quantité et la diversité de travail qu'ils sont « prêts à montrer ». Entre les spectacles et les démonstrations de travail, c'est un total de vingt-deux *performances*⁵⁰ qui sont présentées en dix jours. Les sections de *training* et de « *The Odin tradition* » étaient des moments plus pédagogiques, où nous participons à la pratique, mais ils avaient aussi une structure bien travaillée. La quantité d'information pratique et théorique présente dans chaque activité était énorme. En même temps l'organisation de la semaine était impeccable. Toute la programmation s'est déroulée sans retard, à l'endroit et au moment prévu.

Le partage des tâches ménagères quotidiennes a, une fois encore, bien fonctionné. Malgré, le grand nombre de personnes qui habitaient dans le théâtre pendant cette période, la cuisine, les sols, les toilettes, etc., étaient toujours propres comme après un bon ménage. Aucun participant ne semblait être mécontent de participer aux tâches. Le programme était très chargé, nous n'avions pas beaucoup de temps libre, mais les participants ont participé à toutes les activités. Ainsi, une sorte de coupure avec l'extérieur devient indispensable. J'avais à peine le temps de regarder ma boîte email et de répondre aux messages les plus urgents. Il n'y avait pas de télévision dans le théâtre, ni dans les chambres, ni dans les espaces collectifs. Les appareils de télé existants étaient pour le visionnage de films.

Un des aspects les plus intéressants pour moi a été la découverte des méthodes différenciées de chaque acteur. Je n'imaginai pas avant que « le grand maître » donnait autant de liberté à ses acteurs. C'était nouveau de voir la technique présentée comme un instrument personnel, qui au lieu d'être respecté et suivi à la perfection, doit être transformé, modifié pour servir à un besoin spécifique, singulier. Tous les acteurs sont passés par la solitude pour adhérer à sa technique. C'était à partir de leurs limites ou de leurs difficultés que les nouveaux exercices ont été créés. En même temps il y a des principes qui se répètent, il y a une cohérence dans leur différence, comme s'ils partageaient quelques questions de départ à partir desquelles ils construisent un chemin seul, unique, qui croise plusieurs fois les chemins des autres dans des carrefours plus ou moins complexes.

⁵⁰ Le mot *performance* ici est utilisé dans son sens anglais de spectacle/présentation. Le mot de théâtre est utilisé avec ce sens dans différents pays.

Le respect de la différence semble être un des principes d'Odin. Pour l'acteur Torgeir Wethal, « *nous sommes encore ici grâce à la capacité de Eugenio de comprendre les nécessités individuelles* ». Pour l'actrice Roberta Carreri, « *l'Odin est ensemble depuis aussi longtemps parce que nous sommes très différents. Eugenio a donné la liberté pour que chacun puisse développer son propre training* ».

Une autre impression majeure est qu'à Odin les gens croient dans ce qu'ils font, ils sont satisfaits. Ils nous ont présenté chaque parcours, chaque témoignage, avec une certaine fierté et joie. Non une fierté orgueilleuse, mais une attitude simple en assumant et reconnaissant les questions, les défis, les échecs et les conquêtes. Ils avaient une posture, celle de raconter non d'enseigner. Le résultat est présenté comme expérience, non comme vérité. Dans leur discours, les moments difficiles ont été présentés comme des tremplins pour passer d'une étape à une autre. Ces moments mettaient le doigt sur le besoin de changement, et ils semblent assez ouverts pour changer, recommencer, réessayer. Plus qu'ouverts au changement, ils semblent chercher les transformations. Les visiteurs, participants de l'Odin Week, ont aussi partagé cette joie. L'ambiance était toujours bonne, tranquille et on pouvait facilement remarquer que l'intérêt et la curiosité du groupe grandissait chaque jour. Le groupe était très participatif et rapidement bien intégré.

Dans un des entretiens collectifs, en présence de tous les participants et les membres de l'équipe artistique, il a été demandé au groupe ce qu'ils regrettaient de n'avoir pas pu faire. Barba, a répondu avec l'air un peu surpris par la question : « *on fait toujours ce qu'on a envie, non ? Ce qu'on veut vraiment on le fait d'une manière ou d'une autre. Donc je peux répondre que nous avons fait tout ce qu'on voulait, et même plus. Mais il y a toujours de nouvelles envies...* » Il demande aux acteurs s'ils ont d'autres réponses. Chacun semblait réfléchir, mais en silence ils semblaient être d'accord avec le metteur en scène. Une des actrices a alors fait part d'une de ses nouvelles envies, et la discussion a pris un autre chemin.

Il semble presque impossible de croire à la réponse de Barba, soutenu par ses acteurs. Comment est-il possible d'avoir fait « tout » ce dont on avait envie ? L'air surpris peut être révélait quelque chose. La question pourtant me semblait banale, et ne méritait aucunement de surprendre. Mais je sens un mystère, une logique que je ne partage pas encore. Je reviens aux paroles de Roberta « *toutes les solutions sont rencontrées dans le parcours, et pas avant.* » Il

me semble que nous pourrions alors imaginer que « ce qu'ils veulent » est aussi rencontré *dans* le parcours, et pas avant.

Il s'agit de percevoir les envies, les désirs, alors qu'ils ne sont encore que de possibles « ouvertures ». Ils ont une force, une attraction, le pouvoir de faire bouger, mais ils n'ont pas encore de format, de modèle bien délimité dans l'imaginaire. Ainsi, l'envie initiale peut se transformer, gagner une nouvelle forme, tout en conservant un noyau originel. Je m'explique grâce à un exemple: chaque fois qu'ils avaient envie de faire un nouveau spectacle, ils essayaient de créer les conditions propices. Une fois les conditions réunies, l'ensemble du était déjà dans cette « ouverture ». L'envie de faire un nouveau spectacle se matérialise d'abord dans l'implication, les envies initiales se transformeront selon les circonstances rencontrées. Ainsi, même si au début l'envie était de jouer du Shakespeare, le processus peut conduire à des choix complètement différents. Dans ce cas, si le groupe ne joue pas Shakespeare, ce ne sera pas un abandon du désir, mais son développement. En se maintenant dans l'ouverture, ils peuvent ainsi se dédier à ce désir, le nourrir, le laisser se transformer pendant que « ce dont ils ont envie » se transforme aussi.

Nous avons vu que lorsque Barba nous parle de l'action, il nous parle de l'importance des *sats* comme « *l'impulsion d'une action qu'on ignore encore et qui peut prendre n'importe quelle direction* » (Barba, 1994 :19). L'hypothèse que nous avons dessinée ci-dessus nous permet de tracer un parallèle entre la relation « *sats* - action » et la relation « envie - réalisation ». Ainsi comme le *sats* est l'impulsion d'une action qu'on ignore encore, nous pourrions imaginer qu'il y a pu y avoir un état de *sats* du désir, un moment où il peut être transformé avant et pendant sa réalisation. Nous avons besoin de nous entraîner à identifier le moment du *sats*, de plus, nous devons essayer de le maîtriser. Si nous sommes capables d'interférer dans le cours normal, automatique, de nos actions et envies, il nous sera peut être plus facile d'agir comme nous voulons. Maîtriser ses *sats* avant d'agir ouvre la possibilité de changer de voie à tout moment.

Le *sats* alors est aussi une « ouverture ». La capacité d'un acteur de maîtriser ses *sats* ouvre la possibilité qu'il se surprenne à chaque choix, et Barba croit que « *le public sait que quelque chose est en train de naître.* »

Les conflits font aussi partie du développement du désir dans l'ouverture. Ils font partie des

circonstances, des contraintes rencontrées qui détermineront le chemin à suivre. Comme nous avons vu, le respect des différences est une des valeurs de l’Odin. Ils se sont donné la liberté de développer des techniques et des projets personnels de façon à créer une manière singulière d’être un « membre de l’Odin ». Mais l’expression des différences génère des conflits. La création collective d’Odin crée ainsi une ouverture aux conflits : ils ne peuvent pas être mis à l’écart, car ils sont l’expression des différentes singularités impliquées. Individuellement ils se voient comme très différents les uns des autres, mais collectivement ils ont un lien fort et tangible : l’envie de faire « ce » théâtre. Plusieurs acteurs qui ont participé à l’Odin sont partis au cours des années. Ceux qui restent continuent à vouloir faire ce théâtre. Lors de la rencontre précédente, ils ont raconté que les deux moments dans l’histoire du groupe où ils ont senti leur liaison s’écouler, donc la fin de l’Odin Teatret, ils se sont concentrés sur le travail. Dans la salle de travail, en pratiquant leur *training*, ils ont retrouvé l’envie de continuer à faire ce théâtre. Dans les deux moments les plus difficiles du groupe, ils ont décidé, presque intuitivement, de renforcer leur lien commun qu’est le *training*.

1.3.7 Les premiers fils de la toile de significations

A ce moment de notre recherche, des fils de la « toile de significations » de l’Odin commencent à apparaître. Nous avons vu à l’Odin Teatret la place centrale du *training*, d’un ensemble d’exercices pratiqués sans but d’une production particulière. Cependant, il n’y a pas de méthode commune de travail. La technique est un instrument personnel, destiné à des besoins singuliers. Le développement de cette technique se fait dans des circonstances définies et nos propres sensations peuvent servir de balise. Il existe une forme de refus d’un chemin préconisé. Apprendre avec eux semble être avant tout apprendre à apprendre.

La transmission de l’expérience fait partie de leur quotidien sous formes de différentes pratiques. La réalisation de ces activités paraît avoir deux justifications majeures. Une peut être liée au capital apporté par une bonne partie de ses activités. Le travail pédagogique sous forme de workshop et la vente des produits tels que les livres, les revues, les vidéos des spectacles et des démonstrations de travail, aident à l’Odin à avoir une source de financement autre que le financement public. Donc une certaine indépendance. Elle participe également à diffuser le nom et le savoir-faire, « la technique » d’Odin. L’autre justification de cette

pratique semble être lié au fait qu'elle participe du processus d'apprentissage, de transformation, des membres du groupe. Ils semblent vouloir être dans le changement constant.

Les valeurs de ce lieu commencent aussi à émerger. Les relations sont souvent mises en avant. Ils se préoccupent de l'aspect relationnel de leurs spectacles, le public doit être impliqué. La transformation semble être nécessaire, mais elle n'a pas un but spécifique à atteindre. Mais il y a une quête, la quête de mettre le corps et l'esprit en situation d'apprentissage. Ils cherchent la présence, l'énergie, l'action. Ils cherchent à réveiller les corps, à penser en mouvement. La pratique de leur *training* demande un effort, de continuer malgré la fatigue, mais semble apporter une grande disposition et énergie. Mais est-ce que la pratique de ces exercices arrive à expliquer l'engagement de ces artistes, la satisfaction manifeste des participants externes?

Une autre particularité dans leur fonctionnement est le partage de la responsabilité des tâches ménagères et d'entretiens du lieu. Mais comment expliquer le fait que les participants externes ne s'opposent pas, ne manifestent pas le sentiment d'être contraints à des fonctions qui n'est pas les leurs ? Il semble que ce que nous apprend Odin est une façon de s'organiser qui prend en compte les aspects les plus diverses qui composent un métier. Mais que pour eux, ce qui compose un métier va bien au-delà des activités professionnelles. Dans la création de leur groupe, de leur théâtre, de leur technique, une façon de faire est née. Mais ce se dirige, au-delà, vers une « façon de vivre ».

Dans leur savoir faire théâtral, le *sats* est une possibilité d'ouverture: il ouvre la possibilité de changer à chaque action. Ils disent changer pour continuer les mêmes: les circonstances ont changé, la technique a changé, mais quelques nécessités initiales sont restées. Mais qu'elles sont ces nécessités? Il reste que cette disposition d'ouverture, où les projets évoluent en tâchant de conserver un désir initial, où tout bouge lors de la réalisation, en perpétuelle réinvention, semble bien loin de la planification de projet dans les entreprises. C'est ce que je voudrais continuer à examiner.

1.4 *The Marriage of Medea*

Pour la troisième fois, je repars au Danemark pour un séjour de quarante-cinq jours durant lesquels j'ai participé à un workshop intensif avec Eugenio Barba, au *training* quotidien guidé par les acteurs, au montage d'un nouveau spectacle avec plus de 70 comédiens et musiciens en scène venus de plusieurs pays du monde et une tournée au Danemark. J'ai aussi participé aux différentes interventions appelées « *barter* ». Ce troisième voyage a eu une importance capitale : pour la première fois je devais participer au travail d'Odin. Mes deux premiers séjours avaient été des opportunités de connaître, de me rapprocher, mais d'une façon extérieure. Pendant le *workshop* et *l'Odin Week*, j'étais été « face » à eux, ma position était de réceptrice : ils ont programmé ces activités pour un public extérieur. Dans ce nouveau séjour je participais aussi au workshop, mais son but était de préparer à la scène, au spectacle. Après la période de workshop, j'ai pu voyager, présenter et tout organiser en collaboration avec eux. Je suis devenue co-créatrice, co-productrice, co-responsable, et ainsi il y a eu un changement de position : j'étais « avec » eux.

Parallèlement au travail lié aux spectacles, la pédagogie et la recherche, l'Odin Teatret se propose de dynamiser les relations jugées trop distantes entre les individus et les sous-groupes⁵¹. Pour atteindre cet objectif le groupe a maintenu plusieurs événements. Un de ces événements produits par l'Odin est le *Festuge* (Semaine Festive) de la ville de Holstebro. Le festival a lieu tous les trois ans et a comme objectif d'organiser des manifestations artistiques les plus diverses, dans des lieux les plus divers. Dans cette programmation, il devait y avoir au moins une intervention artistique par heure, vingt-quatre heures sur vingt quatre, pendant toute la durée du festival.

Pendant les rencontres de travail, Barba nous a raconté que la réaction des habitants de la ville de Holstebro a été très hostile au moment de leur installation. L'armée avait même écrit des lettres aux gouvernants pour protester : « *Pourquoi supporter ces gens ? Nous ne comprenons rien ! L'entrée du parking n'est pas goudronnée, ce qui est très gênant.* » Barba pense qu'une des raisons pour lesquelles l'Odin a été accepté par la communauté est la réalisation du *Festuge*. Le festival a commencé vingt-cinq ans auparavant, lorsque les associations

⁵¹ www.odinteatret.dk.

culturelles ont décidé de faire un cadeau à la ville. Aujourd'hui le festival dure deux semaines et a encore la participation de toutes les associations culturelles de la ville, mais l'Odin est en charge de l'organisation.

Le groupe voulait monter le spectacle « *Le mariage de Médée* » et a décidé que le Festuge 2008 constituait une bonne opportunité pour cela. Selon Barba le montage du spectacle est venu d'une volonté de travailler avec le *Theatrum Mundi* et de « *garder cette tradition vivante.* » Le *Theatrum Mundi* est constitué par des musiciens et des artistes de différentes cultures. Ce groupe international a commencé à collaborer avec l'ISTA, *International School of Theater Anthropology*, fondée en 1979. ISTA est une « université » itinérante et intermittente caractérisée par un échange technique entre des artistes et des chercheurs, de différents genres et nationalités, qui reviennent régulièrement dans ce "performance village". Ils peuvent alors comparer et analyser les fondements techniques de leurs styles en scène d'une durée de deux semaines à deux mois. De 1980 à 2005, quatorze séances ISTA ont eu lieu en Europe et en Amérique Latine.

« *Le mariage de Médée* » est un spectacle complexe, impliquant de nombreuses personnes : les acteurs de Odin Teatret, le Gambuh Desa Batuan (Bali) ensemble de 33 musiciens et danseurs, les danseurs et musiciens traditionnels de danse afro-brésilienne du Candomblé, et un groupe international de 35 acteurs venus d'Europe, d'Amérique du Sud et d'Asie. Les répétitions ont eu lieu en trois phases. Pour les deux premières, en décembre 2007 et avril 2008, les artistes d'Odin sont allés à Bali. La phase finale, à laquelle j'ai participé, a eu lieu à Holstebro en mai et juin 2008. Nous avons présenté le spectacle dans le cadre du *Festuge* et pendant une tournée au Danemark.

Le spectacle « *Le mariage de Médée* » a été conçu pour être présenté de deux manières différentes. Il pouvait être présenté sous la forme la plus classique, où le public est assis pour voir le spectacle complet. Pour la seconde, nous avons créé une structure de chants et danses sous forme de défilé, présentée comme un cortège. Avec cette formation en cortège, nous avons traversé les rues de la ville, les bois, la campagne. L'idée était de pouvoir surprendre le public, de créer dans le quotidien un moment extra-quotidien. Au-delà des représentations du spectacle et du cortège, nous avons également organisé et participé à plusieurs « *barters* », des échanges artistiques avec une communauté, ou une micro-communauté, comme une école, un

hôpital, etc.

1.4.1 Les *Barters*

Le *barter* est une forme d'intervention artistique développée par l'Odin où le théâtre entre comme valeur d'échange. En échange de la présentation la communauté propose alors une chanson, une danse, une tradition, etc.

Pendant nos rencontres de travail, Barba nous a expliqué que, selon lui, il y a plusieurs compagnies spécialisées en *performances* artistiques qui arrivent à transformer, à changer quelque chose chez les personnes. Mais cela n'est vrai que pour une minorité de personnes qui s'intéressent au théâtre. Selon lui, cette minorité concerne moins de 9% de la population en Europe, et environ 1% de la population mondiale. Ainsi, une des questions que Barba se posait au début de sa carrière a été : « *comment cette technologie peut-elle contribuer d'une façon plus large ?* » Le metteur en scène raconte qu'il a été passionné par cette question pendant les dix premières années d'Odin. Il dit que travailler avec nous, le groupe des jeunes acteurs, lui rappelait leur début, quand tous voulaient tout apprendre, tout savoir. Mais il a commencé à se poser la question dix ans après « *pour quoi faire ?* » ; et « *pour qui ?* ». Ces questions l'ont poursuivi telles des fantômes, et selon lui c'est comme cela que l'on sait qu'elle sera la prochaine étape à suivre. Ainsi en 1974, le groupe a dix ans, ils sont partis pendant six mois dans une petite ville à l'intérieur de l'Italie, Carpignano, une ville où il n'y a jamais eu de théâtre.

Un mois après le début du séjour, le groupe partait avec ses instruments et costumes rencontrer d'autres artistes qui travaillaient dans une ville peu éloignée. Néanmoins, avant d'avoir quitté Carpignano, les acteurs d'Odin se sont vus entourer par des habitants curieux qui ont commencé à demander : « *Qui êtes-vous ? Que faites-vous ?* » Le groupe a alors décidé de faire une représentation, pour la première fois dans la rue. Avant ce jour là, le *training* d'Odin avait toujours lieu en « secret », dans la plus grande intimité des salles de travail, sans aucun regard extérieur. Comme ils n'avaient pas de spectacle prêt, ils ont présenté ce qu'ils faisaient pendant leur répétition, avec des danses, acrobaties et musiques. A ce moment, ils ne savaient pas trop quoi faire. A la fin de la représentation, à leur complète

surprise, le public non seulement a applaudi mais en retour a joué des musiques traditionnelles. Après cette première expérience, ils ont fait d'autres « échanges culturels » dans les villes alentour.

Pour Barba il existe plusieurs catégories de *performances* et de spectateurs. Il y a ceux qui cherchent seulement le divertissement. Mais le théâtre peut offrir une autre forme de contact. Pour eux, le pouvoir du théâtre de créer des rencontres et des relations est plus important que sa dimension esthétique. Leur expérience au sud de l'Italie leur a fait découvrir une possibilité de rencontre interculturelle, avec des gens les plus différents. C'est ainsi qu'ils ont développé le « *barter* », le troc, l'échange comme une technologie de théâtre. Barba justifie: « *si on aborde quelqu'un en lui offrant notre voiture, notre femme, notre vie, cette personne va nous suspecter, elle restera craintive. Et la performance est comme la voiture, la femme, la vie : nous dédions notre vie à ça, nous le préparons pendant des mois. Ainsi lorsqu'on demande quelque chose en échange, ils collaborent aussi, ils comprennent.* » Dans un entretien télévisé, Barba place ces expériences dans un contexte théâtral et social, les désignant comme des rencontres entre cultures et utilise le mot « troc » pour la première fois :

« Cuerpo extranjero es el mejor término para nuestra presencia en este pueblo del sur de Italia. Los actores del Odin Teatret y los pobladores son extremos opuestos... Pero es esta diferencia, est 'otredad' la que constituye nuestro punto de partida. No queremos 'enseñar' nada, ni tampoco dar información a la gente del lugar sobre cual es su situación social o cultural. No creemos tener el conocimiento que a ellos les falta respecto de nada. No estamos aquí para entretenerlos...

Nuestra estadia aquí esta edificada sobre la idea de trueque. Imaginense dos tribus muy diferentes, cada una situada en su orilla del río. Cada tribu puede vivir por la suyas y hablar de la otra, admirarla o difamarla. Pero cada vez que una de ellas rema hacia la orilla opuesta es para intercambiar algo. Uno no viaja a la otra orilla para conducir una investigación etnográfica, para observar el estilo de vida del otro, sino para dar y recibir : un puñado de sal por un pedazo de tela, un arco por un puñado de cuentas.

La mercadería que intercambiamos es cultural. (Barba, 1986a :159, cité par Watson, 1993 : 49).

Les *barters* aujourd'hui ont une place importante dans la culture d'Odin. Ils ont développé plusieurs façons de faire et ont exploré ces possibilités avec des communautés éloignées comme des tribus d'indiens brésiliens et vénézuéliens, dans des communautés opprimées par des régimes dictatoriaux qui interdisaient les manifestations artistiques, comme au Chili, et dans les centres urbains très différents et des micro-communautés. Dans notre cas, nous avons fait des *barters* avec des micro-communautés urbaines comme les écoles, hôpitaux, maisons de retraite, bureaux, etc.

Cet échange culturel se fonde sur la relation, il n'a pas un objectif transculturel⁵², ni de mélange entre deux cultures. Pour Barba un tel propos serait faux. C'est la rencontre de la différence qui les intéresse. Pour eux, il nous faut assumer notre « *otredad* » (altérité) plutôt qu'essayer un (cynique) syncrétisme culturel. Le *barter* constitue ainsi un point de contact entre deux cultures, ou micro-cultures et, selon la vision de Taviani⁵³, c'est l'action d'échanger qui donne valeur à la transaction, et non la qualité de ce qui est échangé. Quelques principes de théâtre sont transformés dans cette pratique : si la valeur est *dans* l'échange, la valeur esthétique de l'œuvre, ainsi que sa correspondance en termes financiers, n'a plus de place. La relation acteur - spectateur est aussi transformée dans cette pratique. Les débats à propos de la position, du rôle du spectateur, sont nombreux. Si dans le théâtre conventionnel cette relation est plutôt passive, plusieurs artistes (y compris les réformateurs) se sont dédiés à la modification de cette relation traditionnelle. Néanmoins nous ne pouvons pas parler d'un spectateur « actif » dans le *barter*, car quand il y a une présentation il devient lui-même acteur, et les acteurs deviennent spectateurs. Il existe des *barters* où la communauté, après avoir fait sa représentation, invite les acteurs d'Odin à participer à leurs danses, chants, etc. Dans ce cas la division spectateur – acteur se transforme encore plus : il peut y avoir des moments extrêmes où il n'y a plus de spectateur, tous les participants agissent. Considérant ses différences, Taviani et Watson, soutiennent que le *barter* n'est pas du théâtre (Watson, 2000, p. 52 et 53). Mais s'il n'est pas du théâtre, il existe par le théâtre : le théâtre est utilisé comme un moyen de mettre en contact, il devient ainsi un « instrument culturel ». Selon Barba, « *de alguna manera el teatro puede destruir su calidad artistica y convertirse en una especie de instrumento cultural. Por cultural entiendo un instrumento capaz de establecer relaciones, especialmente entre aquellas personas que de otro modo no podrian crear un dialogo entre ellas mismas* » (Barba cité par Watson, 2000, p. 55).

⁵² « *The transcultural designates an interaction at a particular level where an original culture is abandoned in favor of a new one.* » (Exe Christoffersen; 1993 :107).

⁵³ Nando Taviani, cité par Ian Watson dans Watson, Ian, *Hacia un tercer teatro, Eugenio Barba y Odin Teatret*, 2000, Lozano Artes Graficas, Ciudad Real.

1.4.2 L'Organisation

Comme nous l'avons vu auparavant le montage du spectacle "Le Mariage de Médée" a été fait en trois étapes. Les deux premières ont duré deux mois au total avec la participation de Barba, des acteurs d'Odin participant à cette création et le groupe traditionnel de Bali. La troisième étape a commencé avec le workshop intensif pour le groupe de 35 jeunes acteurs venus de 22 pays différents. Le workshop avait un double objectif. Artistiquement, il préparait le groupe pour le montage et pour les présentations de rue ainsi que les *barbers*. Economiquement il aidait à financer le projet. Le projet coûtait plus cher que la subvention qui leur a été accordée pour la réalisation du *Festuge*. Ils ont ainsi augmenté le nombre de participants étrangers et se sont organisés en workshop juste avant le montage. Cela faisait longtemps que Barba ne travaillait plus directement avec de jeunes acteurs et il savait qu'il pouvait intéresser suffisamment de personnes. L'autre stratégie pour réduire le coût du projet a été le changement de date. Le *Festuge* historiquement a toujours été réalisé en août mais cette année il a été programmé deux mois plus tôt pour se situer en dehors des périodes de vacances afin de réaliser des économies sur les billets d'avion de la troupe balinaise. Malgré cette stratégie, le projet a quand même demandé un gros effort financier de la part d'Odin, qui les a fait excéder de leur budget. Barba sourit, avec l'expression d'un enfant qui sait qu'il a fait une bêtise, et conclut : « *il n'y a pas de problème, on se récupèrera l'année prochaine.* »

Chaque participant devait avoir lu au minimum deux versions de Médée. Nous avons dû aussi préparer deux chansons dans notre langue maternelle, et une scène de cinq minutes. Le premier jour de travail nous avons dû montrer ce que nous avons préparé. Les chansons et les scènes pouvaient être utilisées dans le spectacle ou dans les *barbers*. En fait, seules quelques chansons ont été utilisées. Nous avons appris à chanter dans les langues les plus différentes : turc, anglais, espagnol, portugais, coréen, japonais, italien, etc. Les scènes n'étaient pas reprises. Nous avons fabriqué de nouvelles scènes avec Barba, ses acteurs, et pendant notre temps libre.

Pendant les deux premières semaines nous avons travaillé dans le cadre du workshop. Nous avons les sections de répétition le matin, suivies par le travail de création, guidés soit directement par Barba, soit par ses acteurs. Nous travaillions également le soir pour créer des scènes collectives. Nous avons été divisés en trois groupes. Barba a demandé à chaque groupe de créer une scène de mariage, il voulait une scène festive pour la fin du spectacle, une scène

qui célébrait la vie. Il ne voulait pas uniquement souligner l'aspect tragique de l'histoire. Dans le spectacle, Médée est balinaise et arrive en Europe avec son peuple pour rencontrer Jason qui est aussi avec son peuple. Les jeunes acteurs étrangers étaient « *the Jasonites family* ».

La famille de Jason était contemporaine et occidentale. Contrairement aux balinais qui avaient des vêtements, des musiques et des danses traditionnelles, notre groupe n'avait aucune tradition. Il nous a été demandé de ramener nos costumes. Chaque *Jasonite* devait trouver des vêtements style hip-hop, bien urbains et colorés. Plusieurs accessoires brillants ont été achetés par Odin pour compléter l'aspect visuel du groupe.

Nous pouvions aussi nous investir dans la création de scènes les plus diverses, selon nos propres envies. Tout le matériel que nous produisions allait constituer une sorte de « menu des possibilités », et l'organisateur de chaque *barter* disposait des scènes du spectacle, des musiques et danses du cortège, et en plus de ces scènes courtes créées librement pour composer les interventions artistiques.

Chaque jeune acteur avait la responsabilité d'organiser deux *barTERS*. Le contact initial avec les institutions qui allaient participer au *barter* a été fait par les membres d'Odin. Ainsi quand nous sommes arrivés tout était prêt, la liste des lieux où nous devions nous rendre, les dates et l'indication du membre responsable. Une fois choisis les deux lieux sous sa responsabilité, il fallait organiser, avec le membre d'Odin indiqué sur la liste comme responsable, une première visite. Pendant la visite nous devions mieux expliquer le déroulement du *barter*, vérifier que l'institution organisait aussi sa manifestation culturelle et visiter le lieu pour pouvoir adapter la programmation. Selon le lieu, nous décidions combien d'artistes pouvaient participer et choisir les scènes, musiques, etc. et dans quel ordre nous voulions les présenter. La structure de la *performance* était choisie en fonction du public et du lieu.

Pendant notre première rencontre de travail avec Barba, alors qu'il nous expliquait les défis auxquels nous aurions à faire face les quarante jours qui allaient suivre, il a dit : « *un groupe de personnes doit toujours avoir la capacité de répondre rapidement face à plusieurs propositions.* »

1.4.3 L'arrivée des balinais

Après deux semaines de travail, le groupe de Bali est arrivé. Notre rythme de vie et de travail allait être différent avec la présence des balinais. Nous étions soixante-dix personnes à habiter au théâtre, dépassant sa capacité habituelle. Nous avons transformé une grande salle de travail en dortoir. Deux nouvelles douches ont été construites. Fausto, le responsable de la technique, a conduit les travaux et a été aidé par de jeunes comédiens.

Barba a voulu faire une grande réception. Comme le théâtre n'avait pas les moyens d'organiser une fête, il nous a demandé de préparer la réception. Tous se sont mobilisés pour l'occasion. D'abord nous les avons retrouvés encore dans le bus avant d'arriver au théâtre. Nous les avons accompagnés jusqu'à l'arrivée avec des musiques. Pendant qu'ils posaient leurs affaires, nous nous sommes changés, mis en costume de gala pour servir le déjeuner que nous avons nous-mêmes préparé. Dans mon cahier de notes j'ai écrit : « *c'est impressionnant comme Barba arrive à mobiliser les personnes autour de lui. Il a proposé que nous fassions le déjeuner et il n'a plus eu de travail. Le groupe s'est occupé de tout, les courses de bonne nourriture avec des entrées et des plats élaborés. J'ai été dans le groupe qui s'est occupé de la décoration. Nous avons fait des bateaux en papier coloré et accroché des fleurs qui tombaient du plafond, et (...)* ». L'après-midi nous avons vu pour la première fois toute la partie du spectacle qu'ils avaient déjà travaillée avec Barba.

Avec l'arrivée des balinais, la programmation des journées a été modifiée. Nous continuions à faire le *training* le matin et après nous étions tous disponibles pour les répétitions avec tout le groupe. Après le déjeuner les balinais avaient une pause, pendant qui nous continuions à travailler dans les créations de scènes. Après leur pause ils retournaient au travail avec nous. Le soir nous devions travailler avec notre groupe, faire le ménage et trouver du temps pour la création d'autres scènes pour les interventions sociales.

Après la période de répétitions, nous avons commencé les présentations. Un jour avant de commencer les présentations et les voyages, Julia Varley a fait une réunion générale pour tout expliquer jour par jour. Comme les activités étaient nombreuses, les détails de la programmation de la journée étaient revus seulement le matin. Chacun de nous devait avoir tous ses costumes et ses instruments musicaux dès le matin pour la réunion avant de partir. Durant cette réunion matinale, les responsables des *barters* du jour expliquaient la

programmation qu'ils avaient faite et donnaient les détails comme où entrer, où s'arrêter, dans quel ordre, etc. Pour les spectacles et les cortèges, le principe était le même. Nous avons fait une moyenne de six interventions par jour, mais les interventions étaient tellement différentes les unes des autres, que l'une pouvait durer quelques minutes et l'autre quelques heures.

1.4.4 Des moments forts

J'ai été vraiment surprise par la quantité d'heures travaillées, par la profusion de lieux visités et par notre capacité à réaliser des interventions chaque fois différentes. La fatigue était énorme. Mais le groupe était vraiment motivé, participatif et heureux. Malgré l'étonnement commun face à la quantité de travail à fournir, nous cherchions encore d'autres activités. Par exemple, comme nous étions fascinés par la technique des balinais, nous nous sommes mis d'accord avec eux pour suivre des cours ensemble à sept heures du matin, avant le début du *training*. Nous nous inventions aussi des activités collectives d'improvisation et d'échange d'expériences. Pour cela nous trouvions du temps après les répétitions, ce qui durait parfois jusqu'à minuit.

Un des participants, un metteur en scène qui à première vue semblait être le moins bien intégré, a demandé à Barba « *pourquoi tant d'efforts, pourquoi maintenir un rythme aussi chargé ? Serait-ce une sorte de démonstration de courage ?* » Barba a répondu que pour lui c'est une question de décence, car dans tout ce nous faisons nous avons une responsabilité, « *d'après moi* ». Il souligne. « *Je ne veux pas voir vos limites, je veux voir au-delà de ces limites. Notre société est toujours en train de nous enfermer. Cela va vous manquer d'ici trois semaines. Parce que nous sommes tous en train de chercher un lieu où nous pouvons donner tout notre potentiel, et où on peut avoir un retour d'expérience. Je ne pense pas que travailler de sept heures du matin jusqu'à dix heures du soir soit trop. La preuve est qu'après tout ça vous inventez d'autres activités, et après vous faites encore la fête.* (Il commence à rigoler) *J'espère seulement que vous tous ne reproduirez pas ça, parce que sinon nous allons avoir des problèmes au théâtre, tous vont être comme Odin !* » Nous rigolons tous ensemble.

1.5 Au-delà de Holstebro

Nous allons maintenant parcourir une série de réflexions concernant les aspects organisationnels de l'Odin Teatret. D'abord nous verrons, par des exemples, le rapport singulier aux aspects financiers. Nous verrons que ces aspects ne sont pas pensés en dehors de l'univers de l'artistique et du personnel. Dans un deuxième moment nous essayerons de croiser cette logique émergente avec notre propre recherche, en réfléchissant sur l'exercice de la thèse, de l'écriture comme registre d'une réflexivité elle-même changeante, en constante évolution. Finalement, avant d'avancer sur les questions du prochain grand axe, nous analyserons quelques moments forts qui font surgir l'idée d'une organisation qui se construit au fur et à mesure, en faisant face aux incidents et aux problèmes.

1.5.1 En quête de la compréhension

Comment parler d'un lieu aussi « mythique » que l'Odin Teatret ? Comment oser en parler sans devoir d'abord paraphraser les dix livres écrits par son fondateur et directeur : Eugenio Barba ? Comment pourrais-je broser un tableau d'un milieu aussi vivant, mouvant, multiple, qui cherche toujours à se transformer ? Et comment surtout en parler du point de vue de l'organisation, alors que j'en ai été simplement une participante pendant quelques mois ?

Et si je veux montrer les contrastes d'un tel lieu par rapport à une entreprise capitaliste, alors bien sûr qu'il apparaît des différences visibles et évidentes dès le premier abord, mais je sens bien qu'il va falloir aller beaucoup plus dans le détail des fonctionnements quotidiens, des différences en termes d'implications, des manières d'être et de s'engager. Plus que de constater qu'il y avait des différences, je ressentais le besoin de faire sens. Je commence à regarder les différences les plus évidentes, des valeurs et des comportements qui, parce qu'elles sont impensables dans les organisations traditionnelles, sont les premières données qui nous guident dans la découverte de cette « autre » forme d'organisation humaine.

Sans compter ses divers collaborateurs, l'Odin Teatret est aujourd'hui composé de 25 personnes permanentes, en comprenant Barba, ses comédiens, l'équipe technique et administrative. Même si les postes, les fonctions et les formes de participation dans l'organisation sont assez diverses entre ces vingt-cinq personnes, il n'y a pas de différence salariale : toutes les personnes sont rémunérées avec la même somme.

La prééminence de Barba est néanmoins nette. Nous pourrions la constater à distance en prenant compte de l'importance que sa pensée a acquise dans les études du théâtre, sans doute son nom fait déjà partie de l'histoire du développement de ce métier. Nous pouvons aussi la déduire du rôle central qu'occupe le metteur en scène chez Odin, ce qui saute encore plus aux yeux sur place. Même si j'ai trouvé un homme très simple et accessible, le rapport de respect et d'autorité que les autres membres montraient pour lui étaient plus qu'évident.

Lors de mon premier séjour chez Odin, Barba voyageait et j'ai eu l'opportunité de me rendre compte de la manière dont les autres membres se réfèrent à lui. Il devait arriver à la fin de la semaine, et j'ai pu aussi percevoir la différence du climat interne entre les jours où il était présent ou en voyage. Une journée avant son arrivée tout le monde se préoccupait grandement de l'ordre et de la propreté du théâtre. Tous ne parlait que de cela, et au cours de la journée j'ai entendu plusieurs « Barba arrive demain ! », chose qui me laissait d'ores et déjà imaginer l'importance des relations hiérarchiques et pressentir que l'Odin est à lui plus qu'aux autres, malgré la politique de rémunération égalitaire.

Les spécificités de ce lieu accaparaient mon esprit et je ne cessais d'y chercher la logique. Le choix d'aborder cette organisation comme « autre » met en évidence les différences en valorisant les enjeux artistiques. Les enjeux pour cette organisation ne coïncident pas avec celles des organisations plus traditionnelles ce qui fait émerger encore plus de questions sur sa logique et sur ses motivations intrinsèques. Pendant le discours prononcé par Barba à l'occasion de la réception du prix Sonning⁵⁴, il a déclaré : « *Je suis fier, et tout l'Odin Teatret avec moi, de ce prestigieux prix. Mais nous ne pouvons pas accepter l'argent. L'argent voyagera ailleurs, partagé en trois parts.* »⁵⁵ Effectivement la prime a été partagée entre une association pour la construction d'une maison de jeunes en Albanie, une revue théâtrale latino-américaine et à un danois qui naguère cacha des réfugiés juifs à l'époque du nazisme.

Avec la crise mondiale de 2007, Odin a perdu une grande partie de son financement public. Pour la première fois dans l'histoire du groupe, les comédiens n'ont pas eu de salaires pour le mois de décembre 2009 et janvier 2010. En même temps, en juin 2009, Eugenio Barba a

⁵⁴ Prix Sonning, en danois « Sonningprisen », est le principal prix culturel danois, d'un montant de 135.000,00 euros.

⁵⁵ Extrait de son discours prononcé à la remise de la prime de l'année 2000.

vendu à l'Institut Grotowski à Wrocław, Pologne, les droits de *Vers un Théâtre Pauvre*, livre de Grotowski qui est devenu, pour des milliers des professionnels du théâtre, la plus grande source d'inspiration de la deuxième moitié du vingtième siècle. Les droits du livre étaient la propriété de l'Odin Teatret. Eugenio Barba remit les droits de ce classique en signant publiquement un contrat de vente couvrant les droits du livre passés et à venir, et pour le monde entier. « *La valeur de Vers un Théâtre Pauvre étant incalculable, nous avons donc fixé son prix à un euro* ».

La relation d'Odin avec l'argent n'est pas axée sur le profit. Elle semble même aller à l'encontre de la logique capitaliste. Mais cette différence semblait être plus importante pour moi que pour eux. Nouvelle dans le groupe, je voulais en savoir plus, comprendre comment ils ont combattu cette logique, mais je ne trouvais pas un vrai chemin pour approfondir mes recherches. En profitant d'un des rares moments de tranquillité de Barba, je l'ai abordé après une répétition pour discuter un peu à propos de l'administration de l'Odin et de leur rapport à argent. Visiblement surpris par mes questionnements qui ne visaient pas la création artistique, il me répond qu'ils ont un tableau qui pourrait beaucoup m'aider. Nous marchons ensemble jusqu'au couloir où le tableau était fixé (Tableau 01). Dans le cadre nous voyons le chiffre d'affaires de l'Odin depuis 1964. Nous pouvons voir la valeur des subventions reçues, les sommes produites par leur activité et les pourcentages par rapport au total des gains. Barba a expliqué que leur objectif annuel était de produire par leur propres moyens (recette des spectacles, produits, courses, etc.) une recette équivalent au montant du financement reçu.

Ainsi ils essayent de garantir que la subvention corresponde toujours à cinquante pourcent des recettes. Si nous prenons la période de dix ans entre 1994 et 2004, nous pouvons constater qu'ils sont arrivés à produire un montant qui représente une moyenne de 47,7% des recettes. Pour la même période, la moyenne des recettes d'Odin est de 11.500.000 DKK annuels, ce que correspond à plus de 1.500.000 euros par an. Selon Barba dans ce tableau je pouvais trouver tout ce dont j'ai besoin à propos des questions financières.

Tableau 02 – Les finances d’Odin Teatret

Odin Teatret				
Finances in Danish kroner 1964-2004				
(1964-1965 in Norwegian kroner)				
	Turnover	Grants	Self-earning	
			Dkr.	% of turnover
1964	NKK 1.060	0	Contingent from the staff NKK 1.060	100,00
1965	NKK 18.280	NKK 2.000	Contingent from staff NKK 3.780 + 12.500	89,00
1966	113.286	87.414	25.872	23,30
1967	444.250	250.500	193.750	43,60
1968	550.986	303.032	247.954	45,50
1969	935.706	515.863	419.843	44,90
1970	1.132.177	617.850	514.327	45,40
1971	1.064.116	529.260	503.155	48,70
1972	1.217.209	608.700	608.509	50,00
1973	1.038.129	554.154	483.957	46,60
1974	781.414	489.462	273.834	35,90
1975	1.165.197	723.824	441.373	37,20
1976	1.409.161	847.763	561.425	39,80
1977	1.454.674	670.575	784.099	53,90
1978	2.105.383	1.285.248	820.134	39,00
1979	2.903.874	1.309.463	1.594.411	54,90
1980	3.381.771	1.643.163	1.246.764	43,10
1981	5.234.835	1.770.500	3.464.335	66,20
1982	5.048.382	2.256.750	2.791.632	55,30
1983	5.048.381	2.048.000	3.000.382	59,44
1984	4.333.043	2.161.500	2.167.720	50,10
1985	5.749.130	2.337.500	3.266.838	58,30
1986	6.108.520	2.451.500	3.657.020	59,80
1987	5.934.173	2.503.750	2.900.027	53,70
1988	5.589.668	2.650.250	3.345.166	55,80
1989	5.589.668	2.747.000	2.771.405	50,20
1990	6.545.641	2.723.000	3.565.233	56,70
1991	11.952.679	4.751.200	7.201.479	60,20
1992	7.882.347	4.308.000	3.574.347	45,50
1993	8.291.980	4.815.000	2.981.868	38,20
1994	8.539.022	4.496.000	3.952.455	46,30
1995	8.953.854	4.653.500	4.300.354	48,00
1996	12.609.045	5.117.615	7.491.430	59,40
1997	7.599.162	5.202.000	2.297.420	30,30
1998	11.218.354	5.300.000	5.690.050	50,70
1999	10.990.409	5.686.000	5.181.976	47,10
2000/2001	19.132.159	8.743.375	10.656.829	55,70
2001/2002	11.356.419	6.592.414	5.355.722	47,10
2002/2003	16.263.186	9.665.303	6.267.539	38,50
2004	8.204.804	4.793.767	4.705.728	57,30
until 30 Sept.				

Source : www.odinteatret.dk/general_information/statistic_history_main.htm

Pendant un instant je ne savais plus quoi dire. Je connaissais déjà ce tableau, et même les chiffres les plus récents. Mais quelle vraie connaissance pouvons-nous tirer de ces chiffres ? Intéressée par la politique « 50% par 50% » entre financement et production, je lui ai encore posé quelques questions. Mais à chaque fois les réponses ne correspondaient pas à une logique financière. Bien sûr, l'objectif de produire autant que le montant des financements montre clairement une posture qui est celle de ne pas dépendre exclusivement du gouvernement et des politiques culturelles. Mais si je demandais quelles sont les stratégies pour y arriver ou les formes de suivi et de contrôle de la production de chacun, les réponses tombaient à nouveau dans l'univers de l'artistique et du personnel, des envies, des recherches de période, des solutions trouvées uniquement pour faire face à une situation singulière. Pas de règles claires, pas d'instrument de contrôle, pas de statistiques de production du personnel.

La conversation se poursuit et Barba semble intrigué par ma recherche. Quand je lui avais parlé pour la première fois de mes intentions, je n'avais pas posé beaucoup de questions. Au contraire, j'avais décidé de parler le moins possible, juste suffisamment pour donner un aperçu, et pouvoir être acceptée parmi eux. Volontairement j'ai voulu me rendre compte des pratiques et vivre leur quotidien avant d'approfondir mes questions et d'écouter les discours. J'imagine qu'entre-temps, Barba s'est habitué à ma présence en tant qu'actrice, une actrice qui entreprenait une recherche artistique comme la grande majorité des chercheurs qui étudient leur savoir-faire théâtral. Pour tout éclaircir je lui parle à nouveau de ma méthode ethnographique, de l'observation participante et de l'observation de la participation. Il semble se rappeler ce que je lui avais dit et, en souriant, il me dit que de cette façon il pourrait bien contribuer, parce qu'à vrai dire il n'avait rien d'autre à ajouter sur la gestion et ses finances. Néanmoins, si mon intérêt s'étend à leur pratique quotidienne « *nous allons nous voir beaucoup alors, j'en suis sûr !* » - a-t-il dit avant de partir.

Voici donc toute leur réflexion quant aux aspects financiers ! Mon expérience à Odin me permettait d'être d'accord avec Barba : la compréhension du travail de l'Odin demande beaucoup de temps. Je commençais à vraiment comprendre que je devais accepter l'organisation Odin Teatret comme une organisation « autre », avec une histoire, une culture et une logique propre. Mes valeurs et mes comportements déjà forgés ne pouvaient pas me conduire vers le nouveau, ils servaient à percevoir les différences, mais ne m'aidaient pas à faire sens. Il nous faut peut-être accepter qu'une autre culture ne peut pas être dé-codée avec des codes extérieurs. Il me fallait aller vers davantage de réflexivité.

1.5.2 Un corps stupide – Vers la réflexivité

Des corps stupides ! C'était ainsi que Barba parfois désignait les corps des jeunes acteurs face à lui. Au travail, cette expression n'était pas grossière, au contraire, nous essayons de la comprendre et petit à petit, jour après jour, nous tentions de nous éloigner de cette « réalité ». Cependant, nous sommes tous des artistes professionnels avec une expérience en entraînement corporel, et donc je me demandais pourquoi il voyait des « corps stupides » en nous. Ce que j'ai compris est que pour Barba, on a été formés à ne pas faire d'efforts, à ne pas voir, à ne pas écouter, à ne pas parler et à ne pas agir. Nos familles, nos écoles, nos emplois, selon lui, nous apprennent à ne pas faire, à savoir nous tenir. Alors, la première chose urgente à faire est de réveiller les corps et les esprits. Pourquoi sommes-nous ici ? Ce temps, que nous consacrons à la création, au travail, est un temps vécu, un temps de vie, ce que nous avons de plus précieux en fait. Avec ses questions et ses positions, Barba me pousse à la réflexion : qu'est-ce que nous avons d'autre sinon notre pouvoir d'agir et de nous changer nous-mêmes ?

Je ressens des difficultés à écrire. Les souvenirs se mêlent et luttent pour se réveiller. L'écriture est une action. Si je pense être en accord avec Barba, cela peut expliquer pourquoi je ne me sens pas préparée. On essaye par tous les moyens de gagner plus de temps. Mais ce temps, avant l'action, est-il un temps gagné ou perdu ? L'acte d'écrire implique beaucoup plus de présence d'esprit, de conscience que d'autres actions quotidiennes, plus automatiques. L'écriture produit un registre, une archive, de l'état d'esprit. Quelle étrange prétention que de penser que l'écriture serait autre chose que le registre d'un état de l'esprit, de la pensée ! Alors, pourquoi tant de difficultés ? Peut-être parce que nous sommes habitués au jugement et à la censure avant l'action : « *Je ne suis pas prête à écrire !* » Et qui l'est ? Et quand ? Je repense à Barba qui disait que nous n'apprenions notre « *stage identity* » seulement sur scène. Pour savoir ce qu'on est capable de faire dans une situation unique, face au public, il faut se mettre dans cette situation. Selon lui, c'est dans la « bataille » qu'on apprend à connaître nos capacités et nos limites. Si on pense avec lui, nous sommes prêts à écrire quand nous écrivons. Ce que j'écris aujourd'hui est forcément différent de ce que j'aurais pu écrire hier ou demain. C'est un registre unique, qui peut rester intact comme une preuve, un document, un registre sincère d'un état de l'âme et de la pensée à un moment précis. Il peut aussi être modifié lentement, par petite touche, comme une sculpture qu'on reconstruit au cours du

temps. Un texte peut être agrémenté de petites retouches, de figures de style, des nouveaux mots plus justes, plus élégants ou plus exacts pour mieux illustrer une pensée, ou sinon gonflé par la vanité de l'écrivain, dans ce cas du chercheur.

Alors, quand un nouvel élève, un nouvel apprenti pour reprendre le vocabulaire d'Odin, entre dans monde de la recherche, il n'est pas forcément averti qu'il doit également devenir un écrivain. Je n'utilise pas le mot écrivain pour décrire ces génies des mots qui ont la capacité de traduire les pensées les plus profondes par des phrases lisibles et compréhensibles par tout citoyen alphabétisé. Je parle d'écrivain simplement pour désigner celui qui écrit. De plus, en prenant comme méthodologie l'ethnographie pour effectuer ce travail de recherche, nous nous plongeons d'autant plus dans cet exercice difficile et complexe qu'est l'écriture. Geertz (1996) est clair à ce sujet, pour lui ce que fait un ethnographe, c'est écrire. Tout ceci nous amène à nous interroger et nous demander si ce qu'il reste du travail des années de recherche dans les sciences humaines n'est pas juste une histoire, plus ou moins fidèle, à une pensée développée et cultivée avec des lectures, des dialogues, des essais, des questions et des observations ? Après tout, un tel récit n'est-il pas quelques centaines de pages écrites qui témoignent d'un parcours, d'une expérience d'une pensée.

Mais comment écrire quand il n'est pas encore possible d'affirmer. Comment aller au-delà d'une simple « description sans épaisseur » quand on ne peut que relater ce qui a été vu, lu et entendu ? Nous pouvons même souligner ce qui nous intrigue, ce qui nous inquiète, une situation précise, mais la relater en revient à sortir cette situation de son contexte, à la découper hors du monde dans lequel elle est née. Mais quel est le sens d'un découpage ? Une coupe ne serait-elle pas une mutilation ? Par exemple, qu'est ce qu'est un index d'une main ? Dans l'ensemble de l'organisme du corps humain, nous pouvons comprendre comment il fonctionne, s'articule, agit, et quelles fonctions cette petite extrémité exerce. Mais si nous coupons ce petit doigt de son ensemble, que reste-t-il vraiment ? Toutes ses veines, ses muscles, les os et les tissus, mais resterait-il encore un doigt, un index humain ? Donc, en écrivant cette archive du chemin que je parcours pour effectuer ma thèse, je m'efforce à faire cette coupe, une coupe symbolique, non pas comme une mutilation, mais seulement comme une mise au point, une sorte de « zoom », qui ne perd pas de vue l'ensemble.

L'activité de l'artiste est profondément liée au fonctionnement de la société dans laquelle il est inséré. Comment comprendre l'« histoire présente » qui n'est pas encore passée, sans avoir

encore accès à toutes ses conséquences, tous ses résultats ? Nous pouvons toujours essayer de prévoir, d'imaginer, sans jamais pouvoir dire ce qui viendra vraiment ensuite.

Je reprends des réflexions du passé, écrites dans mon cahier de recherche :

« J'écris au début de novembre 2008. Temps de crise économique, de réinvention d'un système défaillant ? Depuis longtemps nous connaissons ce système. Qu'y a-t-il de nouveau pour découvrir aujourd'hui que ce système est en crise ? Alors, peut-être que la crise n'existe qu'à partir du moment où elle est dénoncée, divulguée, quand elle devient publique ? Il semblerait que nous avons besoin des colonnes de journaux, qui ne changent pas vraiment notre manière de voir, ni même notre compréhension de la « crise », mais la légitime.

Peut-être alors que mon rôle de chercheur concerne moins la découverte de quelque chose d'extrêmement nouveau, que de « rendre visible » une réalité existante et de la « légitimer » avec mon écriture. Nous essayerons d'appuyer mes impressions sur des méthodes et des théories qui aideront à valider une certaine lecture de la réalité. Mais existe-t-il réellement une science humaine ? Comment rendre scientifique un processus que nous ne pouvons pas reproduire une seconde fois ? Nous pourrions appliquer la même méthode, les mêmes questionnaires, les mêmes questions, mais le temps et les circonstances, dans lesquels s'inscrit cet exercice de recherche, ne se reproduiront jamais à nouveau, ils sont uniques. »

1.5.3 Etonnements sur le processus d'organisation

Un peu plus tôt, dans cette même année, le groupe de plus de trente acteurs, composé de musiciens et de danseurs balinais arrivait au Danemark. Ils font partie d'une compagnie de danse balinaise traditionnelle, le *Balinese Desa Batuan Gambuh Ensemble*, dirigée par Cristina Wistari Formaggia, une artiste italienne qui est tombée amoureuse de la culture balinaise et qui a décidé de consacrer sa vie et sa carrière pour préserver cette tradition. Eugenio Barba s'était établi à Bali pour commencer à créer le spectacle en collaboration avec Cristina. C'est elle qui faisait le pont entre l'univers imaginaire des danses et des chansons balinaises et Barba, lui aussi italien. La création dépendait de cette interaction entre les deux directeurs. Lui, le metteur en scène du spectacle, et elle, la directrice étrangère qui comprenait le sens de l'art et de la langue de cette compagnie de danse traditionnelle. Toute la création passait par eux deux, ce qui impliquait un besoin de traduction pour diffuser les indications scéniques. Le groupe balinaise, ainsi que sa directrice, arrivent au Danemark pour la seconde étape de création. Néanmoins je n'ai pas connu Cristina. Pendant le vol, elle a eu des problèmes de santé qui l'ont conduit directement à l'hôpital où elle est restée jusqu'à la fin de

mon séjour. Ainsi, les répétitions se sont poursuivies sans sa médiation, et Barba a dû s'adapter à cette nouvelle réalité, au manque de dialogue avec les artistes balinais. Cependant, la difficulté que chacun a rencontrée pour communiquer et se comprendre a finalement conduit, par nécessité, à l'invention d'un nouveau type d'interaction. La commotion de Cristina a elle aussi une place considérable dans cette dynamique. Quand je prenais mes notes à Holstebro, je n'imaginai pas qu'une explication sur la santé de Cristina tiendrait une place ici. Mais, on ne peut pas ignorer l'absence d'une personne fondamentale pour l'exécution d'un travail, surtout quand il est convalescent à l'hôpital.

Cristina est décédée quelques mois après le spectacle. Des acteurs et des metteurs en scène partout dans le monde ont pleuré sa mort. De grands hommages ont été faits. Elle était non seulement la responsable artistique de l'entreprise, mais aussi celle qui lui a également permis d'exister. Après sa mort, l'Odin Teatret a décidé d'assumer une partie des dépenses annuelles de la compagnie balinaise, et a envoyé à tous ses partenaires et amis une lettre pour demander des contributions pour assurer la poursuite du travail de Cristina.

A présent, revenons au début de l'année 2008, et au spectacle « Le Mariage de Médée » très marqué par ce contexte d'absence de l'un des éléments clés, où Cristina manquait à tous. Comment prétendre avoir connu le processus de création de Barba et de ses acteurs ? Jusqu'à là j'ai été le témoin d'un seul processus, particulier comme tous les autres. Mais peut-être que cette caractéristique d'être particulier est commune à tout, et ainsi nous avons alors un premier élément commun : la particularité et la non reproductibilité de chaque processus. Il me semble que Barba est particulièrement sensible au caractère particulier des circonstances qui déterminent un processus de création.

Avec cette hypothèse, le processus de création tient aux particularités des personnes impliquées et aux spécificités d'un contexte et de circonstances qui arrivent pendant la période, l'espace-temps pendant lequel se déroule le processus. Le travail à l'Odin se construirait alors comme un travail qui doit faire face à des circonstances pour atteindre un objectif.

Alors, si nous prenons pour principe que les adversités, les freins et difficultés font pleinement partie du processus, nous pouvons alors envisager quelques hypothèses à propos de la création à l'Odin. Nous pouvons ainsi envisager la création comme un processus qui ne

se fonde pas sur le « génie » de l'artiste, ni sur une sorte d'« inspiration divine ». La création semble se construire lentement, étape par étape, par des réponses, des réactions, à chaque situation donnée : ce qui est devant nous, ce qui se passe ici et maintenant, les circonstances auxquelles il faut faire face. Une réponse à des circonstances serait déjà un acte de création.

Lors de la création de "Le mariage de Médée" est arrivé le moment de créer la scène de l'empoisonnement et de la mort de Creusa, princesse préférée de Médée. Cette scène ne concernait pas un simple empoisonnement. Médée est une demi-déesse, fille d'un dieu et d'un humain et est ainsi pourvue de pouvoirs magiques. C'est contre Creusa que Médée montre sa fureur de femme trahie et abandonnée, et en arrive à tuer ses propres enfants. Pour mettre en scène la fureur et le pouvoir de Médée, Barba voulait que Creusa puisse être brûlée et disparaître presque instantanément. La première solution trouvée a été proposée par Fausto, le responsable technique. Il a créé une sculpture de fils de métal, qui suggérait les formes d'un corps féminin, à taille réelle. Ce squelette de métal était recouvert d'une tunique épaisse, qui nous laissait juste deviner une partie du masque de métal qui composait le visage du squelette. A sa base était placé un mécanisme électrique qui permettait de mettre le feu et, comme la sculpture conduisait la chaleur, la tunique pouvait brûler entièrement et ce très vite. Cependant, le mécanisme n'a jamais fonctionné face au public. Au Danemark, il est interdit de brûler n'importe quel objet dans les espaces publics. Barba connaissait bien cette loi, mais comme chaque circonstance est unique, il était peut être possible d'obtenir une autorisation exceptionnelle. Dans plusieurs autres spectacles Barba a utilisé le feu. Il avait déjà obtenu la permission d'utiliser le feu dans d'autres spectacles, alors même que la loi l'interdisait déjà.

Pour les présentations du "Mariage de Médée" les experts du service d'incendie ont refusé la demande d'autorisation d'utilisation du feu. Peu importe les motifs, la scène ne pouvait pas être exécutée tel qu'elle avait été imaginée et conçue. Barba demande de l'aide tous les acteurs, il aimerait savoir si l'un d'entre eux avait une image assez forte pour remplacer la combustion quasi instantanée du tissu qui recouvrait le squelette de métal. Il restait moins d'une semaine pour la première du spectacle quand nous avons su que le feu ne pouvait pas être utilisé. Beaucoup d'idées ont été lancées, comme lors un *brainstorming*, et finalement la décision du metteur en scène fut de garder la nudité de ce squelette. Mais comment le déshabiller s'il était important de garder la vitesse de ce dénuement. Nous avons bien compris ensemble que c'était la vitesse de l'action qui lui donnait un aspect cruel.

Le personnage de Médée était représenté par une danseuse balinaise, et aux moments où le personnage évoquait la sorcellerie, un chœur de danseuses balinaises entraînait sur scène. Ainsi, l'idée que ce groupe de femmes représente la magie, était la plus appropriée pour donner du corps à la scène : le dénuement doit être fait par elles. Mais quand nous passons à l'action, la différence considérable entre le temps mis par les danseuses pour mettre à nu la sculpture et les quelques secondes que le feu mettait pour effectuer la même tâche, modifiait sensiblement le sens de l'action. Ainsi, pour réduire le temps de la scène nous avons besoin de couper les vêtements en autant de morceaux que possible, mais sans abimer le costume. Barba demande une fois encore l'aide d'un des jeunes acteurs, mais personne n'avait de réelle compétence en couture. Cependant une jeune actrice a décidé de relever le défi, vu que personne n'avait la connaissance qu'il fallait. Elle est arrivée à obtenir une structure où les morceaux pouvaient être reconnectés, en permettant une réutilisation à chaque spectacle. Ainsi, les cinq danseuses balinaises pouvaient presque d'un seul geste, et simultanément, retirer le vêtement.

Cependant la structure de la sculpture n'avait pas été conçue pour résister aux pressions. Initialement, elle ne devait pas être touchée. Et à chaque fois que les danseuses tiraient les morceaux du vêtement, la structure se déformait, créant ainsi une nouvelle forme de ce « corps de femme ».

La scène a été créée sans la présence de la directrice de la compagnie. Les danseurs ne pouvaient pas comprendre ce que Barba leur demandait. Les acteurs balinaï qui parlaient anglais aidaient, mais aucun d'entre eux n'avait un niveau suffisant. Mais les danseuses comprenaient les gestes du metteur en scène quand il essayait d'illustrer la scène qu'elles devaient effectuer : des mouvements brusques et agressifs contre cette sculpture. Les mouvements de Barba les poussait à faire des actions de plus en plus fortes et agressives. La danse en chœur qu'ils avaient faite avant était harmonieuse et obéissait au rythme lent particulier à la musique balinaise. Ce moment de cruauté représentait une véritable rupture dans le style de représentation de ces danseuses. L'incendie a été remplacé par des femmes presque hystériques, qui avec violence déchiraient les vêtements de la « Princesse », qui en quelques secondes devenait un étrange squelette tordu. L'effet sur le public était-il différent à chaque fois ? Je dirais que oui. Les images et les signes que chaque scène montrait étaient si distincts que nous ne pouvions pas penser que l'effet serait le même. Mais le résultat satisfait le directeur et l'ensemble du groupe.

Cet exemple de création de cette scène peut illustrer la façon dont la création est une constante adaptation aux contextes et circonstances qui font pleinement partie du processus. Si Barba s'était d'abord interdit de penser au feu, il n'y aurait eu une structure métallique. Il s'agit ici d'une posture qui est celle de ne pas s'arrêter devant l'impossible, mais plutôt de se demander : qu'est-ce qui est possible alors ? Quand le feu a été interdit, la structure existait déjà, tout comme son dépouillement quasi instantané. Si nous n'avions pas essayé, nous n'allions probablement pas conclure que c'était la vitesse de la transformation de la figure qui nous impressionnait. Si les danseurs ne représentaient pas la magie dans une autre scène, peut-être que personne n'aurait pensé à les intégrer à cette scène là... Si la structure n'était pas faite de fils, elle n'aurait pas cédé sous l'action des danseuses, etc.

Nous pouvons aussi voir avec cet exemple, qui montre l'évolution d'une création d'une petite scène, que la création passe par un "faire face" à différentes situations présentées. Chaque situation est limitée et en même temps orientée par les choix possibles pour poursuivre un objectif. Les choix constituent une sorte de deuxième niveau de la création. Barba aurait pu choisir de rejeter la structure, vu qu'elle ne pouvait plus être utilisée pour conduire le feu. Mais en acceptant la présence de la structure, même lourde et difficile à transporter, il accepte et impose un certain nombre de limites qui ont en fait favorisé la création. Après avoir raconté toute l'histoire, les solutions trouvées peuvent sembler presque évidentes. Le chemin parcouru par la création avant d'être présenté au public reste invisible. J'imagine que pour le public il semblait « évident » de penser que la structure était conçue pour se tordre et être déformée après l'intervention « magique » des danseuses balinaises.

Donnons un second exemple. A la fin de toute la programmation du *Festuge* et des présentations du spectacle, il était prévu de réaliser une dernière présentation spéciale, où nous allions intégrer dans le spectacle d'autres groupes et artistes qui avaient participé au « Mariage de Médée ». Dans l'ensemble nous devions être presque trois cents personnes sur scène. Nous avons eu un après-midi pour répéter. Barba voulait faire un grand spectacle final dans un parc, où au milieu se trouvait un magnifique lac. L'idée initiale était de construire le plateau sur l'eau, deux centimètres au dessus de la superficie, de manière à donner l'illusion que les acteurs marchent sur l'eau. Je prends encore cet exemple pour illustrer un autre point important pour notre analyse de la création par ce groupe : l'impossible n'est pas une barrière, ni le point de départ. L'objectif, l'envie, les projections des artistes créateurs sont le point de départ. La quête de solutions pour rendre possible l'objectif va, comme nous avons vu juste

avant, définir le résultat final, mais les envies ne sont pas écartées d'avance sous prétexte de sa « réalisation impossible » ou de sa difficulté d'exécution. Pour le plateau au milieu de l'eau, le responsable technique avait prévenu Barba qu'il n'avait pas les compétences pour le faire, et que par conséquent il ne pouvait pas garantir que cela allait marcher. Barba lui a demandé d'essayer, de faire ce qui lui était possible. Quand nous sommes arrivés pour la répétition, un jour avant la présentation, il n'y avait qu'un tiers du plateau prêt. Les autres deux tiers coulait dans l'eau, à cause de l'instabilité du sol au fond du lac. La répétition fut retardée de deux heures, temps pendant lequel tous les techniciens, Barba et tous les acteurs qui pensaient pouvoir contribuer, ont encore essayé de trouver une solution. Sans avoir trouvé de solution, nous nous sommes mis à répéter pour trouver les scènes « clés » qui pouvaient être exécutées sur le petit espace hors de l'eau, et à modifier les autres scènes pour les adapter au nouvel espace scénique, aux bords du lac. Une fois les solutions trouvées, alors que nous venions juste de commencer la répétition complète, il a commencé à pleuvoir. Nous continuions pendant une heure sous la pluie. Nous n'avons pu que partager collectivement les indications d'entrée et de sortie, car nous n'avions plus de temps pour répéter.

Le lendemain, alors que le groupe était en train de se déplacer pour se rendre dans le parc pour la présentation, une pluie très forte commence à tomber. Le public commence à arriver dans le parc, mais si les acteurs, eux, pouvaient supporter la pluie pendant la présentation, ce n'est pas le cas pour le public. Nous devions une fois encore faire face à un imprévu d'importance. La production de l'Odin arrive à avoir la permission de l'université pour qu'on utilise son hall d'entrée pour le spectacle, et s'occupe d'acheminer le public du parc au campus. Nous avons trente minutes pour redéfinir collectivement une fois encore la place de chaque intervention, de chacun des trois cents artistes. Il nous fallait aussi préparer le lieu, retirer les affiches, installer les musiciens et leurs instruments et définir les entrées et sorties. L'espace est assez inhabituel pour une présentation et nous avons rencontré plusieurs problèmes d'adaptation. En même temps, la singularité du lieu permettait de surprendre le public à chaque entrée d'un nouveau groupe d'artistes auparavant caché. Les tensions provoquées par toutes les modifications de dernières minutes ont aussi contribué à augmenter la présence des artistes, qui se montraient prêts à improviser lorsque quelque chose ne se passait pas comme prévu. Par exemple, je devais entrer sur scène pour danser accompagnée d'une musique jouée en live. Les musiciens ne pouvaient pas voir qu'un de nos groupes sortait, et donc ils n'ont pas commencé la musique au moment exacte de mon entrée sur scène. Mais le public n'a rien perçu. Dès que nous sommes entrés, sans la musique, une petite

scène est née... Ainsi mon personnage, soutenu par ses collègues, demande à sa façon une musique spéciale aux musiciens, et la scène a pu ainsi commencer normalement.

Nous pouvons maintenant affirmer que la création à Odin ne repose pas sur le génie de l'artiste. Elle est construite lentement par des successions de réponses à des imprévus, à des circonstances particulières. La création suppose ainsi la survenue et l'adaptation aux contraintes. Les circonstances ne sont pas à subir, à accepter ou à refuser. Elles sont là, elles se présentent, et il faut les intégrer, les incorporer. Notre capacité créative dépend ainsi de notre capacité à faire face à des situations. Si les circonstances sont difficiles et semblent « paralysantes », nous devons alors la « découper » en plusieurs petits morceaux, la diviser jusqu'à arriver à des actions possibles.

Une autre différence réside dans le fait que dès le début il a fallu que les gens de l'Odin sachent créer, inventer, leur propre théâtre, leur propre manière d'exister et de fonctionner. L'organisation n'existe pas au préalable. Comme la scène, elle se crée et se transforme avec les circonstances. Nous avons rendu compte d'une organisation qui se construit au fur et à mesure, qui fait face aux incidents et aux problèmes. Mais pour cela, cette organisation requiert une participation particulière des participants. Ils sont impliqués, responsabilisés ; ils suivent une discipline, acceptent des défis et sont prêts à aller au-delà de leur limites. Il nous semble nécessaire maintenant d'approfondir la question de cette participation très particulière.

1.5.4 Des questions pour avancer

Après ce premier temps de contact avec l'Odin Teatret et vu la quantité de travail, la diversité de la production, l'engagement de leurs membres et rayonnement dans le monde du théâtre, la question qui demeure est : comment est-ce possible ? Nous avons déjà parcouru une bonne partie de ce chemin de découverte. Nous avons pu constater l'incroyable d'engagement de la part de l'Odin. Pourtant, en même temps, la satisfaction, la joie, l'envie de faire ont été présentes dans toutes les expériences.

Il nous semble important de retenir quelques aspects particulièrement marquants. D'abord concernant l'énergie. Le *training* et la scène semble avoir un pouvoir de génération d'énergie.

Mais d'une certaine façon cette énergie est présente aussi dans les autres activités, dans l'organisation et dans les tâches le plus quotidiennes. Bien sûr, ce n'est pas l'énergie de la scène, mais la qualité de notre présence est modifiée aussi en dehors de moments de travail d'acteur.

Ensuite, on sent que par exemple la vie et les rêves ont une place importante dans ce qui guide le lieu. En même temps, la plupart du temps, nous ne parlons « que » du travail. Il n'y a pas la place pour des discours politiques, doctrinaires ou révolutionnaires. Il n'y a pas une vérité à transmettre. Ce qu'il y a c'est plutôt la transmission d'un vécu, d'une expérience. Nous ne devons pas les imiter, les copier. Après un certain temps, l'apprenti doit toujours prendre de la distance par rapport au maître, créer son propre chemin, sa propre technique. Les techniques sont différentes, personnelles, singulières et intuitives. La technique est fondamentale, mais elle ne nous fait pas des bons acteurs. Quel est alors son sens ?

Par ailleurs, ils nous apprennent à chercher une façon d'agir qui implique le corps et l'esprit. Nous devons aussi comprendre le cours des actions, identifier les impulsions et créer des zones de changement. Ils cherchent un théâtre qui sert à tisser des relations. La relation semble être plus importante que le résultat esthétique, ou constituer la part majeure du rapport esthétique.

Enfin, et ce qui pourra sembler vraiment étonnant pour un chercheur en gestion, l'envie semble être plus importante que les circonstances. Mais quelle est cette envie? Comme naît-elle et comment se maintient-elle ? Pourquoi est-elle si importante ? Pourquoi semble-t-elle comme une nécessité ? Il nous semble que l'aspect cognitif de notre approche conserve certaines énigmes. Ces énigmes sont pourtant pointer vers des aspects qui donnent sens à leur activité, à leur métier et savoir-faire. Dans la prochaine partie de cette recherche nous devons ainsi creuser dans la quête du sens, de « ce qui a le plus de sens », de ce qui est évident et présent tout le temps, et ainsi invisible.

AXE 2

Mouvement : Sens, action et énergie



AXE 2 - **M**ouvement : Sens, action et énergie

A posteriori, cela a maintenant la puissance d'une évidence. Comment ai-je pu être à ce point aveugle, comment ai-je pu ne pas voir ce décalage entre le sens que je recherchais et tout ce qu'on me disait, même ce que je vivais, sur le terrain d'Odin ? Je suis partie avec l'idée de faire sens de mon expérience au sein de ce groupe, mais je me rends compte que je ne m'étais pas assez interrogée sur cette notion de sens, sur le sens que je recherchais. Avec donc la puissance d'une évidence, le sens dont j'ai parlé jusque là m'apparaît d'un coup comme excessivement cognitif. Sèchement cognitif ai-je envie de préciser.

C'est d'ailleurs le cas, semble-t-il, dans les conceptions standards de la théorie des organisations.⁵⁶ C'est certainement avec K.E. Weick (1979, 1995) que la création du sens (*sense-making*) a pris une place centrale dans la compréhension des processus d'organisation. Cet auteur montre par exemple une organisation qui s'effondre quand le sens partagé lui aussi s'écroule (Weick, 1993), des accidents nés de l'incapacité à créer ou partager du sens (Weick, 1990) ou de faire sens de certains signes (Weick, 1997). D'une certaine manière, le contenu même du sens est dans cette approche écarté, et sont absents les corps, les émotions, l'esthétique, le désir ou le politique.

La description dense de Clifford Geertz est aussi avant tout cognitive (incluant bien sûr le symbolique, le mythique, l'axiologique...). Décrire alors un « autre », une autre culture, un autre « monde »⁵⁷, c'est aller vers la représentation (même si la toile appelle toujours d'autres fils), risquer de transformer le sens en signification, d'une certaine façon mutiler le sens de l'expérience.

Pour aller vers une description dense, une compréhension profonde, il me semble cependant qu'il faut s'interroger sur la notion de sens, ou plutôt la façon ici de faire sens. Ce sens que je recherche, et sur lequel les participants à Odin semblent également travailler, n'est pas que

⁵⁶ Ce paragraphe a été inspiré par le colloque l'Art du sens organisé à l'Institut Télécom en 2010.

⁵⁷ Selon la conception des « mondes » d'Andreu Solé, « *un monde est créé par la vision du monde* » : « *Dans cette perspective, l'idée de vision du monde est prise dans son sens le plus large, c'est une manière de voir (visualiser), d'écouter, de parler, d'imaginer, de sentir, de toucher. Il s'agit d'un rapport d'abord et surtout physique à soi-même, aux autres, aux choses, au temps, à l'espace, à la nature, au cosmos, à l'au-delà* » dans *Créateurs de Monde, nos possibles, nos impossibles*, Editions du Rocher, 2000. (Pages 100, 101).

cognitif. Le sens ne me semble prendre sens que s'il peut passer par ma subjectivité, mon corps, mon esprit. Il s'agit ici d'une recherche d'ouverture de sens plus que de représentation du sens, c'est la raison pour laquelle il ne me semble pas possible de ne pas recourir à la sensibilité de ne pas partir de ma position dans la partage du sensible pour position. Le sens comme nous le verrons, en étant partagé, en étant lié à nos processus d'individuation personnelle et collective, ne permet pas une appréhension totale. Ainsi plutôt que de tenter de tirer un plan de la « toile de significations » comme nous le cherchions en suivant Geertz, nous essaierons de zoomer sur quelques détails, de plonger dans quelques moments significatifs, ceux que je ressens comme pleins de sens parce que je me sens alors transportée, affectée. Parce que justement quelque chose dans ces moments ne semblent pas coller avec la toile, avec la représentation et parce que donc c'est ce qui appelle et induit la réflexion, le questionnement sur le sens en train de naître. J'ai pris conscience qu'il fallait changer de sens, et partir à la recherche plutôt d'une ethnographie qui prendrait pour modèle Kathleen Stewart. Je voudrais tenter cette fois de souligner le développement intérieur des questions lancées, oser la réflexivité autour et comme véhicule de la transformation de soi, de raconter la « série de chocs » (Thomas Richard⁵⁸) qui j'ai vécus en exerçant les pratiques d'Odin Teatret.

Plutôt qu'une toile, nous voudrions penser ici le sens comme un paysage. Une toile ne serait alors qu'une image fixée sur le paysage. Le paysage est peuplé de sujets. Un paysage a une localisation dans l'espace, une durée et se déroule dans le temps. Un paysage ne se regarde pas comme avec un œil divin mais il est un lieu lequel on peut pénétrer en convoquant la sensibilité, les cinq sens. Dans un paysage il ne suffit pas de regarder, celui-ci demande notre présence si nous voulons commencer à en toucher le sens. Mais un paysage ne se laisse pas appréhender entièrement, une représentation du paysage n'est plus un paysage, sa partie invisible le constitue autant que sa partie visible. Ainsi en assumant mon impossibilité d'en reconstruire le sens, d'en donner une image, acceptant le paysage comme toujours entièrement présent et en même temps insaisissable, je me rapproche d'une démarche de « transmission d'expérience » comme nous parlions au chapitre précédent, de mon expérience, de mes moments de singularisation, de changements dans le paysage intérieur lors d'une rencontre avec un nouveau paysage.

⁵⁸ Voir 2.3.3 *Une série des chocs*.

Cette deuxième partie n'est pas la suite de la précédente. Elle est plutôt un nouveau départ, ou plutôt une ré-exploration d'Odin. Je partirai de l'exemple d'une de ces situations qui m'ont fait basculer, qui m'ont fait comprendre que je me trompais de sens, qu'il me fallait réfléchir à ce sens qui passait et se passait à Odin. Nous reviendrons alors sur deux points essentiels de l'apprentissage : l'intention et la présence. Puis je serai amenée à réfléchir simultanément à ce sens et à une méthode pour l'approcher. Munie de cette nouvelle perspective, ou plutôt de cette préparation à marcher dans le paysage, nous feront une dernière réflexion au tour des expériences lors du « Mariage de Médée, et passeront par un autre séjour avec les membres d'Odin, ce de la création de Ur-Hamlet pour le festival de l'Année Mondiale de Grotowski. Ce sera l'occasion notamment d'insister sur l'implication corporelle de la présence, l'apprentissage du corps. Sur la persistance, l'auto discipline, la nécessité de faire à nouveau, de se maintenir « en vie », de ne pas tomber dans la représentation. Sur une forme d'intelligence qui consiste en ne pas mentir à soi même. Sur le besoin de changer, de connaître ses propres limites et de ne pas s'arrêter face aux premiers limites, moulés par la « médiocrité » de notre société qui ne nous demande pas la participation de tout nos sens. Et finalement nous serons ramenés à réfléchir sur l'énergie et l'amour. L'amour qui donne sens et l'amour qui se peut ressentir lors qu'on est touché par une énergie subtile de la présence de l'autre.

2.1 L'Apprentissage du corps – Une lutte intime

Comme annoncé, je voudrais commencer par raconter un de ces moments où je prenais conscience de l'écart entre le sens que je recherchais et ce que mon terrain me montrait. Ce sera aussi l'occasion d'approfondir le type de théâtre qui a lieu à Odin. Cela se passait en Danemark pendant des répétitions du spectacle « Mariage de Médée ».

À la fin de cette journée de travail, Barba veut encore travailler avec le groupe « scorpion ». Les comédiens étrangers ont été repartis en trois groupes de travail. Comme Barba avait travaillé avec mon groupe pendant tout l'après-midi, nous avons été libérés pour travailler seuls ou pour faire les tâches ménagères. J'ai décidé de rester aux cotés de Barba afin d'observer. Comme en tant qu'actrice mon observation est participante, ces moments d'observation pure sont presque rares. Le groupe travaillait sur une scène. Après un premier

passage entre deux comédiens, Barba affirme qu'il n'arrive à trouver aucune signification, qu'il ne comprend pas ce qui se passe devant lui. Il essaie de rassurer le groupe en ajoutant que ceci est normal, que même avec ses comédiens cela arrive parfois. Il propose donc de découper la scène en plusieurs morceaux et de recommencer avec des improvisations. Un peu dérangés par le fait que Barba change plusieurs bases de la scène, les comédiens commencent à expliquer ce qu'ils voulaient montrer. Le metteur en scène ne veut pas entendre et dit : « *Je ne comprends pas des mots dans la salle de travail, je comprends seulement des actions !* ». Et à nouveau, quand un comédien essaie encore d'expliquer le sens de sa performance : « *Please do not explain, just do the action!* ».

Mais quel est donc ce sens qui ne requiert pas d'explications, qui se tapit dans l'action ? Pour Barba le problème du sens est lié au manque d'une « vraie » motivation. Dans le théâtre d'Odin, le comédien doit trouver une motivation précise pour chaque action. Leur théâtre est une séquence d'actions : chaque action a une motivation, une impulsion précise dont le produit est une source pour la prochaine action. Ils cherchent à créer une danse qui ne serait composée que d'actions et de réactions. Dans leur approche, une action diffère d'un mouvement aléatoire parce qu'elle a une motivation précise. Une action provoque toujours une modification de l'espace-temps présent. Pour plusieurs jeunes acteurs, ceci est cependant un concept difficile à assimiler dans la pratique.

Dans le cas de la scène que j'observe, les acteurs répètent une scène de mariage dans laquelle le fiancé devait couper en deux une pomme. Barba les invite à trouver la motivation précise de chaque action. Les jeunes acteurs semblent avoir des difficultés à comprendre la différence entre un mouvement et une action. Le comédien qui joue le fiancé n'arrive pas à faire ce que le metteur en scène lui demande. Barba semble être étonné du fait que le comédien, stressé de par la séquence des tentatives frustrées, n'arrive même pas à couper la pomme exactement au milieu d'une seule fois, comme le metteur en scène lui demande. Alors, Barba le questionne : « *quelle action es-tu en train de faire ?* ». Le comédien répond qu'il est en train de couper une pomme. « *Non!* », crie Barba. Il prend alors la place du comédien, demande aux autres de lui amener une autre pomme et d'une seule fois il la coupe en deux, parfaitement, et explique au comédien que s'il n'arrivait pas à bien couper la pomme c'est parce qu'il n'avait pas la bonne motivation pour faire son action.

Il s'agit d'une scène de mariage, le fiancé vient de prendre sa femme, la coupe de la pomme

peut engager plein de significations si le comédien trouve en lui la bonne intention, la bonne motivation pour l'action. Dans cette scène, Barba explique, la coupe de la pomme est aussi un acte sexuel, la première pénétration, c'est le moment où il possède (il prend possession de) sa femme et se transforme lui-même en homme. Quand il tient haut le couteau, juste avant de couper, ce sont ces motivations qui doivent le guider. Après la coupe, il doit montrer avec fierté les deux moitiés parfaites, comme s'il exhibait le drap taché de sang.

Avant de s'asseoir à nouveau Barba finalise : « *Le spectateur va-t-il savoir tout ça, va-t-il comprendre ça ? Nous ne pouvons pas prévoir ce que le spectateur va comprendre. Mais il sentira que ce n'est pas une action ordinaire, et construira lui-même le sens.* »

J'observe assise par terre, mais c'est avec le vécu de mon corps que j'arrive à donner sens à ce que je vois et à ce qui dit Barba. Mais comment est-ce que j'arrive à ainsi donner sens ? Rien de plus facile que de voir la différence de puissance entre la coupe exécutée par le metteur en scène et les coupes incertaines essayées par le jeune acteur. Pour un observateur, il est facile de voir et sentir la différence. Mais savoir cette différence et savoir comment activer son corps à agir dans un état « extra quotidien » demande de l'expérience vécue. Ce sont mes nerfs, ma colonne vertébrale, tout mon corps qui, déjà confrontés avec cette nécessité de créer l'action, de réveiller l'impulsion, comprennent ce que Barba essaie de montrer. Et ceci par contre n'est vraiment pas facile. Il nous faut pour cela être capables de faire, d'agir, de présenter.

N'est-ce pas en comprenant mieux comment un spectateur fait sens à partir du jeu de l'acteur, comment un acteur recherche la possibilité de faire sens pour une audience, que nous pourrions commencer à re-comprendre ce qui se passe en ce lieu ? Précisons la distinction précédente qui est essentielle. Pour un acteur, il est facile de représenter, de mimer, d'illustrer. Il est également facile de tomber dans un certain « psychologisme ». Avec la tradition du réalisme vastement répandue dans les théâtres occidentaux depuis le siècle dernier, un grand nombre d'acteurs travaillent avec ce qu'on appelle la « mémoire affective ». Le concept s'est diffusé avec le travail de Stanislavski. Néanmoins, il n'est pas rare de voir ce concept utilisé sans aucun lien avec les autres concepts, défis, exercices, etc., également développés par le maître russe. Une compréhension de premier niveau de sa méthode peut amener certains jeunes acteurs à chercher dans leur mémoire des passages réels de leur vie qui ont suscité des émotions semblables à celles que le personnage doit exprimer

sur scène. Par exemple, il s'agirait de se rappeler d'un événement triste, de se concentrer sur ses détails, pour réactiver l'émotion, pour arriver à sentir de nouveau la souffrance, les pleurs, etc., éprouvés dans le passé de la vie « réelle » afin de les jouer avec justesse sur scène.

Il est vrai que plusieurs acteurs utilisent une telle démarche, mais le théâtre d'Odin ne se suit pas cette proposition. Essayons d'expliquer ici une autre possibilité qui est recherchée ici. La mémoire est toujours mobilisée, mais pas comme un accès rapide à une émotion ou un sentiment. La mémoire est considérée comme une voie de connaissance à explorer, elle ouvre un chemin. Nous pouvons utiliser la mémoire pour nous étudier nous-mêmes, saisir les différents composants d'une réaction, les affections corporelles. Plus encore, dans le travail de création, la mémoire peut être utilisée comme une source d'« images motrices ». Ces images sont des états à se rappeler lors d'une répétition, lorsqu'on doit créer ses propres repères, des codes personnels qui ont du sens pour soi et nous donnent la possibilité de rappeler ce qui est déjà passé. Selon Thomas Richard, qui a suivi le travail de Grotowski pendant plusieurs années :

« Notre corps est mémoire. N'importe quel mouvement, si on le fait avec attention, nous fait nous rappeler quelque chose. La mémoire vivante est derrière la toile de l'acteur, elle fait partie de la richesse de l'œuvre. Quand nous structurons quelque chose, nous avons besoin de quelque chose qui nous supporte, qui nous aide à répéter. Quand quelque chose dans le groupe fonctionne de nombreuses fois, comment le faire à nouveau ? Aussi vivant ? On a besoin de commencer à voir cela, de percevoir quand c'est vivant et quand c'est mort. Presque toutes les présentations sont mortes, elles sont quelque chose qui a déjà été décidé. Combien de milliers de fois nous voyons des acteurs répétant des formes mortes ? Imitant ? Pourtant nous tous avons déjà fait quelque chose de vivant pendant les répétitions. Les mémoires peuvent aider. Demande à toi-même : dans ce moment là, comment j'étais ? »⁵⁹

Comment en pas être affectée, ne pas vouloir se laisser intriguer par l'importance qui est donnée ici au corps ? Dans ce théâtre la mémoire est aussi corporelle. Ici il est considéré que notre intelligence est également corporelle. Nous avons accès à des connaissances au travers de notre corps. Notre corps apprend et il peut se souvenir. Le corps peut être ainsi considéré comme une voie privilégiée pour avancer dans la connaissance, peut-être du fait de sa matérialité. A travers ce travail d'auto-connaissance, nous pouvons trouver dans le corps les expressions le plus subtiles d'une émotion, d'un état. Il s'agit alors de les identifier et de

⁵⁹ ECUM – Encontro Mundial de Artes Cênicas – Rencontre avec Thomas Richard – Le 16/04/11 à Belo Horizonte, Brésil.

savoir les provoquer, de les transformer.

Selon Barba, considérer que l'émotion est une force qui s'empare d'un sujet et le domine, c'est une opinion naïve. Selon lui, une émotion est un ensemble de réactions à un stimulus. (Barba et Savarese, 2008 : 112) L'acteur, de par son travail quotidien de *training* et d'auto-connaissance doit repérer en soi les différents composants de cet ensemble. Dans son livre *L'énergie qui danse*, Barba donne un exemple de l'enchevêtrement complexe des réactions contenues dans le terme émotion :

*« 1 – un changement subjectif, ce qu'on appelle communément « sentiment » :
par l'exemple la peur (un chien s'approche de moi dans la rue) ;*

2 – une série de considérations cognitives (j'estime que ce chien semble bien dressé) ;

3 – l'émergence de réactions autonomes indépendantes de ma volonté (l'accélération du rythme cardiaque, de la respiration, de la transpiration) ;

4 – une impulsion à réagir (accélérer le pas et s'éloigner) ;

5 – une décision sur la manière de se comporter (je m'efforce de marcher tranquillement).

L'acteur doit reconstruire la complexité de l'émotion, et non les résultats en tant que sentiment. Il faut donc qu'il travaille sur tous les niveaux caractéristiques de l'« émotion » que nous avons distingués, lesquels – bien qu'appartenant au monde de l'invisible – sont pourtant physiquement concrètes. » (Barba et Savarese, 2008 : 112)

Voici donc le type d'apprentissage auquel je m'exerçais à Odin. Et il n'est pas facile d'identifier, de prendre conscience et de pouvoir agir sur ces caractéristiques, qui normalement sont présentes simultanément – sachant que les changements de chacune ont des conséquences sur les autres. Mais on comprend vite qu'en même temps travailler avec ces caractéristiques nous permet d'avoir des possibilités de combinaisons infinies d'expression et d'émotions. De plus, dans l'exercice si complexe de s'auto-percevoir, il n'est pas possible pour moi de ne pas impliquer le corps et l'esprit. Aussi un tel exercice nous amène-t-il à entrer en contact avec sa subjectivité, son expression, ses changements subtils, à examiner comment elle se révèle dans notre corps, à apercevoir nos considérations cognitives face à des signes concrets ou supposés. Nous devons être à l'écoute des réactions autonomes, pouvoir les provoquer, les transformer. Nous devons être capables d'identifier l'impulsion à

réagir, où elle naît dans le corps, comment elle se manifeste, et en même temps la séparer de la décision d'agir. C'est en séparant l'impulsion (*sats*) de la décision (action) que nous pouvons créer un espace pour la surprise, pour le changement, donc pour une forme de liberté. Si en effet j'arrive à être consciente de chaque impulsion, et des composants qui les influencent, et si j'arrive en même temps à me rendre capable d'agir dans une autre logique, j'ai alors une infinité de possibilités de décision à chaque action. A la limite, à chaque nouveau pas, je peux changer mon chemin, à chaque nouveau mot je peux arrêter mon discours, chaque silence peut être prolongé, ou interrompu, n'importe quand.

Ce travail est long. Il ne peut pas être appris hors de l'expérience. C'est à travers le travail corporel quotidien que le changement se crée petit à petit. Je commence à comprendre l'importance bien tangible du *training* et des exercices : aussi inattendu que cela puisse paraître, la répétition amène à la connaissance. Pour l'expliquer, il me faut citer une fois encore Thomas Richard. Il est plus facile de parler de ces choses subtiles, que je comprends progressivement par l'expérience, grâce aux mots d'un autre, d'une personne qui a déjà parcouru un chemin plus important que le mien dans ce métier. Ce qu'il dit m'aide non seulement à légitimer ce que je ressens mais encore il m'aide aussi à comprendre. En me reconnaissant ainsi dans les mots de l'autre, je me vois moi-même autre. Je prends conscience de ma transformation. Il m'est impossible de ne pas me confronter à ma propre transformation quand je reconnais les affects de mon parcours dans les mots d'un autre lié à moi par le faible lien d'un « héritage professionnel » commun :

« La répétition est très importante. Elle est comme la goutte d'eau sur le rocher qui vient à nouveau et à nouveau. Après un temps (...) il y a l'événement du moment, et l'événement au fil du temps. L'un sert à l'autre. (...) Il y a un type d'ouverture des lieux en nous-mêmes. Avant qu'ils aient le temps de fermer, cela arrive à nouveau et ces lieux n'ont pas le temps de fermer. C'est comme la hache du bûcheron sur l'arbre : chaque fois qu'il frappe il ouvre un peu plus d'espace. [La répétition des actions] change notre perception au jour le jour. Elle nous change nous-mêmes. De petites actions nous affectent. (Il donne l'exemple des disputes de couple liées au dentifrice. Le public rigole.) Elles affectent nos émotions, notre cerveau, notre estomac. C'est l'effet de l'action. C'est fou quand quelqu'un dit une chose qui t'énerve, comment tu le ressens dans ton corps ! »⁶⁰

Avoir conscience de ses affects, s'entraîner à se laisser affecter, s'entraîner à pouvoir identifier ses réactions avant son accomplissement, être dans l'action... nous demandent d'être présent et ouvert. Comme ces « héritiers » de Grotowski, je sens que la répétition est

⁶⁰ *Idem.*

nécessaire, et que pourtant elle n'est pas suffisante. Encore avec les mots de Thomas Richard, « *tous les outils (dances, chants, textes, etc.) de la tradition sont des objets morts comme un stylo. N'importe qui peut écrire. Qu'est-ce que tu écris ? Comment tu écris ?* »⁶¹

Nous retournons à la question de la présence. Pourquoi de nombreuses pistes semblent-elles nous mener vers la question de la présence ? En effet, nous avons par exemple déjà évoqué le travail vers un état de présence plusieurs fois dans ce travail. Ce n'est pas dû au hasard. L'état de présence n'est-il pas au cœur de cette recherche, n'est-il pas au cœur du travail d'Odin ? Il semble que l'importance de la répétition fonctionne si et seulement si, à chaque répétition, nous sommes pleinement présents de corps et d'esprit. Seulement en étant présents nous pouvons découvrir chaque fois encore des subtilités lors d'une répétition. C'est la présence qui nous permet d'agir à nouveau, une fois encore, au lieu de simplement répéter à chaque fois automatiquement un exercice, une action. Mais à la source de la présence semble se dissimuler une régression infinie : comment être présente pendant l'entraînement si c'est seulement l'entraînement qui nous apprend à être présents ? Il me semble que l'issue de cette spirale n'est pas une réponse, mais une sorte d'ouverture. On ne peut que se mettre dans des situations d'apprentissage en ayant conscience qu'il n'y a pas « une étape » à franchir qui nous permettrait de conquérir l'état de présence comme une chose qu'on peut posséder. L'état de présence est à vivre, à découvrir dans un chemin sans fin qu'on décide de parcourir. La présence est ce qu'il faut conquérir. Dans ce sens, la répétition correspondrait à un exercice de lutte pour être présent dans le moment en mobilisant tous les aspects de son être.

La décision de faire un tel travail est personnelle. Peu importe la motivation qui a conduit un acteur vers ce chemin. Mais une fois ce chemin choisi, il demande un engagement personnel. Un engagement qui doit être réactivé à nouveau et à nouveau, à chaque exercice, à chaque action. Quand je suis moi-même en train de faire le *training*, je sens combien il est facile de laisser ma pensée aller en dehors du moment présent. Le passé appelle, les préoccupations se rappellent, les peurs et les jugements nous surprennent au milieu d'une action. L'effort doit être continu. Durant le *training*, un nouvel exercice peut avoir le pouvoir de nous faire nous impliquer complètement. Dès que nous ne savons pas comment faire, ou quoi faire, dès que nous nous confrontons avec le non connu, notre attention se tourne plus facilement vers l'accomplissement de la tâche. A l'opposé, dès que nous nous sentons « maîtres » de l'action

⁶¹ *Idem.*

à accomplir, nous avons une grande facilité à laisser notre esprit voler ailleurs, et l'exercice d'être présent se transforme en un exercice de persistance, d'autodiscipline, et ainsi d'auto-connaissance. Le moment du *training* est un moment de solitude. Des heures et des heures confronté avec soi-même en luttant contre les mécanismes de réponse automatiques enracinés dans son propre fonctionnement.

Je commence à me dire que c'est dans cette lutte intime que se trouve le sens du travail de ses acteurs. Sans doute, ce travail, même s'il porte toujours le même nom, n'a pas grand chose à avoir avec le travail des acteurs des compagnies classiques qui cherchent la « meilleure manière » de représenter. Ici, il m'apparaît que la meilleure manière de faire son travail est de s'engager avec sincérité dans un exercice constant, il est d'accepter d'être dans un équilibre instable, de voir chaque moment comme nouveau et de savoir que ce moment demande des réactions nouvelles. C'est dans cette sorte d'intimité que la « vérité » de chacun est présente. Nos « vérités intimes » sont parfois bien plus expressives qu'on ne l'aurait imaginé en première considération. Au fur et à mesure de ce travail solitaire, nous commençons à être capables de percevoir la différence entre les actions nées dans cette lutte intime et les actions nées d'une demande extérieure, quelle qu'elle soit.

Il s'agit bien entendu de mon expérience, mais pour donner plus de légitimité à ce qui est pour moi une sensation, je voudrais montrer que cela a des échos dans des documents. Je reprendrai ici les mots mêmes de Barba dans une lettre envoyée à un de ses acteurs en 1967 :

« J'ai souvent été frappé par l'absence de sérieux dans ton travail. Ce n'est pas faute de concentration ou de bonne volonté, mais le résultat d'une double attitude. En premier lieu, on a l'impression que tes actions ne sont pas dictées par une conviction intérieure ou une nécessité impérieuse qui imprime de sa marque un exercice, une improvisation, la scène que tu joues. Tu peux te concentrer sur ton travail, ne pas t'épargner, tes gestes peuvent être techniquement précis, tes actions ne restent pas moins vides. Je ne crois pas à ce que tu fais. Ton corps dit simplement ceci : j'obéis à un ordre reçu de l'extérieur. Tu n'impliques ni tes nerfs, ni ta colonne vertébrale et tu veux me faire croire, par une activité épidermique, que chacune de tes actions est vitale pour toi. » (Barba, 1999 : 36)

2.1.1 La présence au delà du travail

Mais est-ce qu'il s'agit là seulement d'une technique de l'acteur, d'une pratique pour mieux réaliser le métier d'acteur ? Est-ce que cela ne déborde pas largement au-delà de cette technique ? Quand j'expérimente et m'efforce de réfléchir cet engagement intime d'être présent, je me rends vite compte que cela ne change pas seulement la manière de faire les exercices. Une autre conscience de chacune des mes actions semblent naître. L'exercice d'impliquer son être entier dans le moment présent, dans une action, peut nous accompagner au-delà du *training*. A force de réfléchir à chaque petite action dans notre travail, nous commençons à observer aussi comment, avec quel engagement, quel état de présence ou absence nous nous dédions à nos activités quotidiennes. Très dur est notre entraînement pour réussir à être réveillée au moment de la présentation, pour pouvoir sentir et réagir à tout ce qui se passe, je m'exerce à m'impliquer dans toutes mes actions. Le temps et l'énergie que nous dépensons pour n'importe quelle activité n'est-elle pas notre temps et notre énergie de vie ? Une action, un travail ne devrait-il pas demander le dévouement de notre temps, de l'unique temps de vie qui nous possédons : le temps présent ? Une action ou un travail, vus de ce point de vue, ne sont-ils pas la vie elle-même ? La manière selon laquelle nous les exécutons n'est-elle pas notre manière de vivre ? En dehors de la salle de travail, quelle est notre implication, notre qualité de présence à notre vie ? Et quelle est la marge de liberté pour nos actions, pour le nouveau, pour les surprises, dans notre quotidien ?

La présence et l'éveil sont toujours un enjeu, une problématique. Par exemple, pendant les activités du *Festuge* nous étions confrontés aux situations les plus diverses. Il y a eu de belles présentations, mais aussi des présentations ratées. Une des ces présentations ratées était de ma responsabilité. Nous devions intervenir avec nos scènes, nos musiques et nos danses dans un des espaces de l'armée. C'était la première fois que l'armée avait permis l'entrée d'Odin. Nous devions arriver à six heures du matin, pendant le petit déjeuner des officiers. Nous avons amené des fleurs et des fruits à distribuer aux gendarmes. Cependant, le jour d'avant nous avons réalisé une intervention qui avait commencé à minuit, aussi, à cinq heures du matin, l'heure de notre rassemblement pour partir, nous n'avons pas eu la participation de tous les collègues. Ce n'était pas dramatique, nous avons déjà prévenu que ce n'était pas obligatoire. La présentation devait se passer dans un espace assez étroit, le groupe pouvait être réduit. Mais voilà, le plus grand problème venait de ce que ceux qui participaient démontraient leur fatigue et leur effort d'être là. Avec l'autre actrice qui était responsable de

l'événement, nous avons essayé de motiver le groupe. Au moment de la présentation ceux qui étaient plus présents s'efforcent à donner de l'énergie aux autres, mais finalement la majorité du groupe était ailleurs.

Après la présentation, quand nous marchions vers la grande porte qui nous permettait de quitter l'endroit, le groupe rencontre d'anciens tanks de l'armée immobiles dans le jardin, comme des pièces d'un musée. Le groupe de jeunes acteurs se réveille. Loin du regard des hommes que nous étions venus rencontrer, plusieurs membres du groupe s'étaient précipités pour monter sur les gros véhicules et les décorer avec les fleurs qui auraient dues être données aux militaires. D'autres faisaient des photos pendant qu'une petite partie du groupe attendait les collègues pour partir.

Un temps était chaque fois réservé pour discuter de nos présentations et Barba livrait toujours ses impressions. Il n'était pas présent lors de cette présentation à l'armée, et pourtant c'est peut-être l'unique fois où il s'est vraiment énervé. Énervement n'est peut être pas le mot le plus juste pour désigner son état, en tout cas sa réaction a été énergique. Il essayait de nous faire comprendre la responsabilité que nous portions dans un lieu où l'art n'est jamais entré. Un lieu qui pendant longtemps a considéré que notre métier était synonyme de révolte et baderne inconséquente, qui a écrit une lettre aux gouverneurs de la ville pour demander d'arrêter de financer l'existence d'Odin. En plus, Barba ajoutait, aujourd'hui les gens que nous avons rencontrés souffrent peut-être d'une même sorte d'incompréhension. Dans cette ville tranquille de l'intérieur du Danemark, leur existence pouvait être considérée par certains citoyens comme synonyme d'inutilité et de gaspillage. Barba affirme que la présentation du matin avait été ratée car nous n'avions pas pris conscience de la responsabilité inhérente à nos actions. Devant ces hommes, plusieurs membres du groupe s'étaient concentrés seulement sur leur fatigue, d'autres portaient un regard méprisant et distancié envers ce lieu (je pouvais percevoir de tels préjugés envers les militaires et ce qu'ils représentent). Mais Barba ajoute un argument. Selon lui, le plus triste était de voir que la fatigue et le mépris avaient disparu au moment de se divertir avec des tanks, comme si jouer avec des fleurs sur une pièce de musée était un acte de révolte et courage.

Un événement comme celui vous affecte, et vous semblez alors en tirer une compréhension plus aigüe. Je sens qu'il me faut là réfléchir à un événement dense plutôt qu'aller vers la description dense de Geertz. Je comprenais la révolte du metteur en scène. Et en même temps

je ressentais de la honte de n'avoir pas été capable de changer la situation, de réagir plus vite. Comme responsable de la présentation je voyais les problèmes mais, par manque d'expérience et d'autorité, je n'étais pas arrivée à influencer le cours des choses. Ce sentiment de honte m'enseignait beaucoup. Certes Barba ne blâmait pas les organisateurs. L'enseignement qu'il voulait en tirer s'adressait à la responsabilité de chaque acteur d'être impliqué dans ses actes. Tout le monde écoutait avec grande attention, conscient que quelque chose se passait et se disait. Barba tonne, il lance au groupe : « *vous n'arrivez même pas à bien ranger vos chambres et vous voudriez déjà être des bons acteurs !* » Ce moment, cette phrase semblait dire beaucoup. Quelle liaison peut-il y avoir entre l'habilité à bien ranger une chambre et l'habilité d'un bon acteur ? Sur le coup, j'étais en plein désaccord avec le metteur en scène. Mais progressivement, tous ces exercices pour impliquer l'énergie, pour apprendre à exécuter une tâche avec différents niveaux de présence semblaient dans cette situation acquérir un nouveau champ d'application, aller au-delà des moments d'entraînement et de présentation artistique. Si nous ne sommes pas présents dans l'exécution des tâches les plus simples, comment prétendre être présents dans les situations de stress, de rencontre, d'expectative et de jugement, qui caractérisent l'activité d'un acteur ? J'ignore quel est le sens de ces mots de Barba, d'autant plus que d'habitude il ne parle que de notre posture au travail. Mais comment ne pas voir que les exercices et les transformations qu'ils proposent ne concernent pas seulement la sphère professionnelle. Un acteur qui envisage d'avancer sur ce chemin sera peut-être amené à un changement de « vision de monde », ou mieux : à un changement de « façon d'être au monde ».

Je reprends les paroles de Richard Thomas :

« Ce qui nous apercevons dans notre recherche de tous les jours est que la vie s'échappe. Nous pourrions chanter le bacururu⁶² d'une façon parfaite. Mais le lendemain cela peut être complètement sans vie. C'est là l'apprentissage ! Le maître dit : c'est mort ! Qu'est ce qui m'arrive ? Je pense. Qu'est-ce qui est différent avec moi ? L'être humain a un nœud de serpents en dedans, et chaque serpent peut dire : je suis Thomas ! Mais lequel dois-je utiliser pour chanter ? Le travail ne commence pas avec l'action, il est constant, tout le temps ! Il te faut savoir ce qui est en train de se passer avec toi-même. Ta vie a une relation. Il faut se réveiller. »⁶³

Le travail doit être constant, notre vie a une relation. Et une fois encore : « *il faut se*

⁶² Il fait référence au chant évoqué par la personne qui a posé la question. C'est un chant typique d'une communauté afro-brésilienne.

⁶³ ECUM – *Encontro Mundial de Artes Cênicas* – Rencontre Avec Thomas Richard – Le 16/04/11 à Belo Horizonte, Brésil.

réveiller ».

2.1.2 Observation, participation, affects et transmission – En quête du sens⁶⁴

Me voici donc relancée dans mon enquête. Je sens que quelque chose m'échapperait si je me limitais à une conception cognitive du sens. Je sens qu'il va me falloir aller plus loin, ou plutôt dans un autre sens. Je pressens qu'il va falloir enquêter de façon à pouvoir inclure le corps, et par suite les cinq sens, à pouvoir inclure la présence, la mémoire, les affects. Qu'il va me falloir non seulement tenter de découvrir la trame de fond qui sous-tend les activités, mais aussi saisir ce qui se passe dans certains instants, dans ces instants où tout peut basculer, où tout prend un autre sens, ou plutôt que quelque chose se montre quand le sens quotidien, le sens commun semble ne plus faire sens. Parce que les participants à Odin passent des heures de *training* et de vie en commun pour apprendre à être présents dans ces instants là, et qu'il ne s'agit pas simplement d'améliorer leur compétence d'acteurs mais que cela prend une importance plus large, existentielle serais-je tenter de dire. Cependant comment en savoir plus là-dessus ?

Pour en savoir plus, n'est-il pas ainsi de plus en plus évident que je ne pouvais pas me limiter à observer, mais que je devais aussi observer mon observation, me rendre présente à ce que je ressentais, à ce qui m'affectait ? Que plutôt que de décrire, je gagnerais maintenant à m'ouvrir à ce mélange d'affectivité et de réflexivité qui empreint les écrits notamment de Kathleen Stewart ou d'Alfonso Lingis ? Et que je devais me rendre plus attentive à « ce qui est en train de se passer avec moi-même », qu'il était temps de se réveiller.

Lorsque j'avais commencé cette recherche, j'étais partie avec le mot d'observation participante. L'observation me semblait la route privilégiée pour l'analyse des organisations et des cultures. L'observation est probablement la manière la plus directe pour arriver à un point de vue, une perspective, un aperçu, ou une théorie. Néanmoins l'observation est trop souvent perçue comme avant tout un accès cognitif, comme supposant une distance de l'objet. Je comprends maintenant que ma tâche première devrait être au contraire de de

⁶⁴ Les paragraphes de méthode de ce chapitre s'inspirent d'une présentation que j'ai faite avec Laisa Bragança et Jean-Luc Moriceau à un colloque à Copenhague en 2010.

diminuer cette distance, de toucher ce que j'observe, d'être avec les gens et dans le « monde » étudié.

Il me fallait donc tenter une autre route que celle frayée par Geertz. Geertz (1973) nous prévient que si nous regardons comme un appareil photo un monde culturel, nous ne voyons que la peau des choses et la périphérie de sens. Comme je l'ai souligné, l'observation de Geertz est à la recherche d'une toile de signification. Rappelons son exemple d'un clin d'œil. Pour comprendre le sens de la fermeture d'une paupière, nous avons besoin de comprendre les codes qui la recouvre de sens. L'observation de Geertz cherche à pénétrer sous l'évidence de la peau, des vêtements, des paroles, des actions, des performances, afin de faire une description dense, de rechercher une compréhension profonde. Mais l'anthropologie cognitive de Geertz accorde au chercheur un regard sémiotique. Les actions sont symboliques, codées; le sens a une structure socialement établie, grâce à laquelle on peut dissoudre l'opacité d'autres cultures et la lire tels des manuscrits.

Un des travers potentiels de cette approche cognitive est que l'on est tenté d'immédiatement rattacher ce que nous observons à des concepts connus. Comme par exemple j'essayais dès mon arrivée de retrouver la confiance ou la transmission. Le danger peut alors d'une part de ne pas être pleinement présent à la situation, à ce qui est en train de se passer devant nous, que nous le transposions directement en des schèmes déjà vus. Que nous sautions directement sur le double sans nous autoriser à nous exposer au réel (pour reprendre les expressions de C. Rosset (1993)), de ne pas pouvoir voir la singularité, l'« idiotie » de ce qui se présente. Le danger est d'autre part que nos idées ne bougent pas, qu'elles restent intactes, et d'une certaine manière que nous n'apprenions alors rien.

C'est sans doute dans les travaux de Kathleen Stewart (1996, 2007) que j'ai pu lire une approche qui s'éloigne franchement de ces travers. Elle évite les grands concepts, comme ceux de capitalisme ou de mondialisation, pour au contraire se tourner vers des détails de ce qui pourrait être qualifié d'ordinaire. Mais à un moment, plongée dans cet ordinaire, quelque chose l'affecte, quelque chose semble ne pas coller, ne pas correspondre avec le sens commun. Elle est touchée, elle est mue, et c'est dans ce mouvement qu'elle cherche à penser le sens de ce qu'elle rencontre. Parce que quelque chose l'affecte, elle lui donne à réfléchir, elle trouve matière à repenser. *« Les affects ordinaires sont les capacités d'affecter et d'être affecté variées et surgissantes qui donnent à la vie quotidienne la qualité d'un mouvement*

continu de relations, de scènes, de contingences et d'émergences. » (Stewart, 2007 : 1-2). C'est par exemple non dans la réussite de grandes représentations comme le Mariage de Médée, mais plutôt dans la honte ressentie suite au fiasco dans le camp militaire, que je prends conscience du sens du *training* et du travail sur la présence comme allant bien au-delà de l'entraînement de l'acteur, comme activité intéressant l'ensemble de l'existence.

Suivant James Agee, les textes qu'elle produit ne cherchent pas à valoir par leur valeur de vérité ou de correspondance, mais par leur « *évocation tendue et haletante de la différence et du désir* » (Agee, 1996 : 23). Ils fournissent « *les fils d'une pensée qui traquent le tour précis des événements dans lesquels le possible devient probable, le mythique se révèle dans l'ordinaire, et l'immanent comme l'émergent s'instancient dans l'actuel.* » (Agee, 1996 : 12).

2.1.3 Sens et Signification

Je souhaiterais cependant continuer l'exploration de la notion de sens dans le lieu étudié afin de mieux réfléchir à ma méthode pour cette deuxième partie. Reprenons ici l'exemple de la scène de mariage où le comédien devrait couper une pomme en deux. Barba comme spectateur de la scène n'arrive pas à en faire sens, mais il ne veut pas d'explication, il ne veut pas savoir ce qu'il aurait dû comprendre, il ne veut pas une signification prête à consommer. Il demande aux jeunes comédiens de ne pas expliquer, de ne pas parler avec des paroles, et de seulement faire l'action. Une action porte du sens. Pour les artistes d'Odin, l'action c'est ce qui change quelque chose dans l'espace-temps. Une action n'est pas seulement des gestes codés, pas seulement l'affichage de comportements symboliques. Si le spectateur, ou la personne qui observe, veut donner du sens à ce qu'elle voit, elle a besoin de quelque chose de plus, ou autre chose que des codes et des symboles. Nous pourrions ainsi dire que le sens n'est pas seulement une question cognitive, le sens demande au moins de l'intention et de l'incarnation⁶⁵.

L'intention est ce qui est à la source de l'impulsion. Mais l'intention peut même être exprimée sans aucun mouvement, sans aucun signe. Un corps peut exprimer le sens, sans aucun geste codé. Des choses peuvent être affichées par la simple présence, mais cela doit se donner à

⁶⁵ Dans le sens de « *embodiment* » en anglais.

sentir plutôt qu'à être déchiffrée.

Quand le jeune acteur essaie de couper la pomme, nous pouvons dire que toutes les personnes qui regardent la scène peuvent comprendre qu'il est en train de couper une pomme. Mais dans l'ensemble de la scène, nous identifions la coupe de la pomme (nous la voyons) mais elle est une action morte, un symbole qui dans ce contexte ne dégage pas de sens, n'ouvre pas de possibilités de compréhension. L'intention extra-quotidienne demandée par le metteur en scène et qui doit être portée par l'acteur change la perception des observateurs. L'importance qu'il donne à cette coupe est incarnée par une impulsion qui touche celui qui regarde. Aucun texte, aucune explication, aucun symbole n'a été ajouté pour que la scène soit plus compréhensible, c'est l'incarnation de l'intention qui nous capte, nous interroge, nous intègre ainsi dans l'action de l'acteur. La scène, même si elle continue à être incompréhensible, si elle n'indique pas une signification univoque, est devenue crédible. Elle a du sens avant d'avoir une signification.

Une doctorante qui a assisté à des journées de *training* pendant 10 jours à Odin, a déclaré après l'expérience: « *Je suis surprise de découvrir combien il est difficile d'agir* ». Elle se montrait étonnée de voir et sentir comment une action réalisée par les acteurs avait des conséquences, provoquait des impacts chez elle. Elle déclare avoir compris qu'un simple mouvement n'est certainement pas une action : « *si par exemple un acteur doit montrer qu'il pousse un objet, son corps et son esprit doivent être complètement concentrés à la réalisation de l'intention de pousser. S'il représente simplement ça, s'il imite le geste correspondant, alors je ne peux faire aucun sens de cette situation. Je peux facilement voir qu'il s'agit d'une fausse action. Je vois la technique, mais plus le sens.* »

Nous pourrions aussi dire que le sens n'est pas une représentation. Le sens a quelque chose à voir avec l'esprit et le corps des acteurs, avec l'intention et la présence, il a besoin de naître. « Faire » du sens, « donner » du sens, « ouvrir » le sens exige beaucoup de travail et de l'artisanat de l'acteur. Même un clin d'œil peut être une tâche difficile à réussir.

Il nous faut préciser qu'entre les « vraies » et les « fausses » actions, la différence n'est pas une question de réalisation « réelle » (« réel » ici s'oppose au théâtre) d'une tâche. La « vraie » action dans ce théâtre est celle qui est provoquée par une « vraie » motivation. Par exemple, dans la vie « réelle », si je veux ramasser quelque chose par terre, ma motivation est

claire (ramasser) et le corps répond avec la quantité d'énergie nécessaire pour porter l'objet ramassé. Notre corps, par notre expérience, aura un comportement différent en fonction de la nature de l'objet ramassé. Si ce qu'on ramasse est léger ou lourd, ou si nous avons une relation d'affection ou de dégoût avec l'objet, la motivation et donc l'action de ramasser seront différentes dans chacune de ces situations. Ainsi, l'acteur devrait être capable de mobiliser la tension et l'intension choisies pour chaque action. Si, dans la scène de mariage que je viens d'évoquer, la coupe de la pomme devait dégager un ensemble riche de significations liées à des images puissantes, si elle doit symboliser un moment unique dans la trajectoire d'un personnage, l'acteur ne peut pas exécuter cette action avec la même intention que lorsqu'il coupe une pomme chez lui pour la manger tranquillement.

Comme nous avons déjà énoncé, le réalisme n'est pas le premier critère de qualité. L'acteur peut choisir de mobiliser une énergie quotidienne, ou une « sur-énergie », ou une « sous-énergie », pour exécuter une action sur scène. Différentes motivations, différentes impulsions, donnent naissance à différentes actions. L'acteur a le choix de réaliser l'action en accord avec l'intention initiale, ou aller contre cette intention de façon à créer des tensions dans la réalisation de ses actions. Ces sources de tension sont comme des couches de sens, ce sont des ouvertures. Le choix est artistique, parfois esthétique, mais sa bonne exécution demande un long entraînement de la part de l'acteur pour sortir de son *modus operandi* standard. Il pourra ainsi commencer à séparer l'intention, l'impulsion et l'action de manière à pouvoir expérimenter librement des combinaisons infinies, et les répéter quand la situation se présente.

Une autre manière de faire ressentir cette notion de sens est de souligner la différence entre sens et signification, comme le fait par exemple Jean-Luc Nancy (2009). D'une part, la signification est un sens déjà établi, fermé. La signification a lieu lorsque « *le sens des choses est présenté dans le sens des mots et vice versa* ». La signification est la présence à distance. Selon Nancy, le sens est un manque, un objet de désir, en attente d'une présentation totale. Dans cette perspective, nous pourrions comparer le sens de Geertz, cognitif, après-coup, à la signification. Le sens incarné par les symboles peut être découvert, comme la signification, la représentation du sens. C'est par exemple ce que Lingis (2009) déplore : dans l'approche de Geertz, le sens n'est pas fondamentalement différent du sens intelligible formulé dans les concepts des anthropologues.

Pour Nancy, d'autre part, le sens ne peut pas prendre une autre forme que celle d'une ouverture, d'un souffle, d'une adresse. Le sens n'est pas à propos d'une manipulation de significations, il est plutôt à propos de s'exposer à des événements de sens, à leurs limites. Le sens est dans l'approche, dans l'ouverture. Comme nous avons vu, quand un acteur imite simplement un geste, il peut transmettre un code, une signification, mais ce geste n'aurait pas de sens. De même, le sens que nous recherchons dans ce chapitre ne se réduit pas à une signification. La quête de sens, confrontée à un « autre mode de vivre », demande une ouverture de la perception, d'être en écoute de ce qui est en train de naître, de ce qui est en train de se modifier par cette rencontre. Si le sens vient avant la représentation, il faut laisser la place à des questions, à des sentiments, et même à ce qui nous dérange, ce que nous ne comprenons pas encore mais qui commence déjà à exister.

Quand Barba dit à des jeunes acteurs à propos des vrais actions : « *Le spectateur va-t-il savoir tout ça, va-t-il comprendre ça ? Nous ne pouvons pas prévoir ce que le spectateur va comprendre. Mais il sentira que ce n'est pas une action ordinaire, et construira lui-même le sens* », il se positionne à côté de Nancy et de Lingis. Le metteur en scène veut un théâtre qui touche, qui affecte, plutôt qu'un théâtre cognitivement compréhensible. Barba parle souvent d'un théâtre de synesthésie. Un théâtre où le sens n'est pas un décodage à distance. Pour Lingis (2009), la compréhension nécessite de prendre en compte les effets qu'une parole ou qu'un rite ont sur les autres et sur nous-mêmes. Pour cet auteur, les performances et les expressions « nous ordonnent, nous appellent, nous exigent, jugent, éloignent, condamnent, persuadent, amadouent, taquent, ennuient. Quand quelqu'un se tourne vers nous, nous fait face, nous parle, son énoncé exige une réponse. Avec tout ce que nous lui disons, nous voyons aussi comment nous l'affectons, le perturbons, le questionnons, l'amusons, le consolons, le soutenons, etc. » (Lingis, 2009, p.3). Ainsi, faire sens n'est pas penser à distance, n'est pas la présence à distance. Donner du sens est un engagement non-neutre.

2.1.4 Retour sur l'état d'automatisme et l'état de présence

Quand nous nous intéressons à ce que nous nous sommes en train d'apprendre, il est fort probable que notre implication pendant ce moment soit complète. Nous sommes dans un état de présence, un état d'implication simultanée de corps et esprit. Cela suppose que le processus

d'apprentissage soit une action de l'apprenti et non seulement du maître. Prenons l'exemple de la conduite d'une voiture. Au début l'apprenti doit faire face à plusieurs techniques nouvelles, il faut qu'il apprenne à maîtriser les commandes de la machine, et il lui faut également comprendre le comportement du trafic, être attentif à l'environnement extérieur pour pouvoir agir en sécurité en fonction des autres voitures, piétons, feux, etc. Pour une personne débutante, toutes ces tâches à réaliser simultanément peuvent constituer un véritable défi, qui pour réagir à temps est obligé d'être le plus attentif possible. L'attention n'est pas seulement cognitive, elle doit être aussi corporelle, comme une façon de permettre au corps de réagir à temps. Pour l'apprenti, l'action de conduire peut être un défi mais pour le conducteur expérimenté les défis sont passés, maîtrisés. Il est même capable de manger, boire, parler au téléphone, changer la musique sans compromettre *a priori* sa capacité de conduire. L'être humain a la capacité d'apprendre et d'intérioriser un apprentissage jusqu'à transformer une action, même complexe, en une action automatique, faite avec le minimum de dépense d'énergie et d'implication.

Cette capacité à apprendre et à intégrer une tâche, une action jusqu'au point d'être capable de la réaliser d'une façon automatique est, sans doute, utile et nécessaire pour notre développement. Si nous pouvons nous passer de savoir conduire une voiture, nous ne saurions nous passer d'apprendre à marcher, à parler, etc. Ce sont des actions complexes que nous avons besoin de maîtriser jusqu'à l'automatisme pour avoir une vie "normale" en société. Nous exécutons au quotidien toute une série d'actions complexes avec un minimum de dépense d'énergie, ce que nous permet d'investir dans d'autres apprentissages. Néanmoins, si l'automatisation peut paraître comme une qualité indispensable, dans d'autres contextes en revanche, la distance qu'elle entraîne entre nous-mêmes et notre action peut être non désirable. Quand nous sommes détachés de l'action que nous exécutons, nous ne sommes pas capables de répondre avec la même vitesse et la même justesse à un événement survenant.

L'automatisme se fonde sur la répétition et sur la régularité. Une condition nouvelle, qui demande une réponse nouvelle, ne peut pas être traitée de façon automatique. Cette distinction entre état de présence et d'automatisme peut être comprise au niveau cognitif et théorique. Mais son sens sera différent si nous nous permettons d'expérimenter ces deux états dans la pratique, d'une façon consciente et corporelle. S'il peut être difficile de trouver les mots justes pour exprimer nos sensations, l'expérience corporelle nous permet de vivre ces différents états en en appréhendant toutes les nuances. Bien entendu, cette distinction bipolaire ne saurait, par

ses frontières bien marquées représenter l'infini des possibilités qui existent entre un état d'implication maximale et un état d'aliénation complète. Pourtant avoir à l'esprit ces deux points de repère, la présence et automatisme, nous permet de sentir, dans l'expérience personnelle, le fait que le résultat et le sens d'une action ne sont pas seulement liés à la procédure, aux étapes franchies lors de son exécution, mais aussi à l'état de participation. C'est-à-dire l'implication de celui ou celle qui l'exécute ou la perçoit.

2.1.5 Etre présent, continûment présent

Pour la première fois, lors d'une session d'entraînement avec l'acteur Omolu, mes cheveux sont aussi mouillés qu'après la douche, j'ai besoin de changer mes vêtements trempés de sueur plusieurs fois. Barba nous observe, et chaque fois qu'il détecte une baisse d'énergie, il nous encourage. Nous éprouvons de la douleur physique, nous avons la sensation de ne pas pouvoir continuer, mais nous continuons. Et pourtant, le dépassement de nous-mêmes, la découverte de nouvelles forces et possibilités, allant au-delà de nos limites, nous donnait une énorme satisfaction.

Ce jour là, Barba nous a dit une fois encore : « *on nous apprend à être médiocre, à économiser notre énergie* ». Au contraire, son enseignement vise le désapprentissage de la « stupidité », la désapprentissage de la médiocrité. Sur la scène, l'acteur doit être capable de donner la quantité nécessaire d'énergie à chaque action, il doit être prêt à mobiliser plus d'énergie qu'il n'utilise dans la vie habituelle. Ce qui pourrait paraître bien étonnant pour un étranger, nous apprenons la satisfaction d'explorer les efforts. Les premières peurs que j'avais éprouvées, quand je ne m'imaginai pas capable de suivre l'entraînement physique d'Odin, ont cédé la place à d'autres sensations. Je ressentais mon corps avec plus d'énergie et de disposition. A la fatigue des premiers jours s'est substituée une capacité à faire plus. Et ceci pas seulement au niveau physique. J'éprouvais une grande disposition pour n'importe quelle tâche à accomplir. Je me sentais plus active, plus rapide et plus capable. Je commence à voir une liaison profonde entre le dépassement de mes limites corporelles et le dépassement de mes limites mentales.

C'est ce que nous explique l'actrice Roberta Carreri. Les premières limites que nous

dépassons ne sont pas vraiment corporelles, elles sont plutôt des représentations mentales de nos limites physiques. Dans sa démonstration de travail « *Traces in the snow* », elle nous rappelle que quand nous travaillons pendant des heures avec des exercices et des principes⁶⁶, nous rencontrons un « *fidèle* » compagnon de travail : la fatigue. Inévitablement, après quelque temps d'entraînement nous nous sentons fatigués. Mais pour l'actrice, c'est là le moment où nous pouvons sortir de l'automatisme (i.e. de la médiocrité, de la stupidité) en allant au-delà de nos premières limites. Face à la fatigue, une personne peut décider qu'être fatigué signifie : « mon corps a déjà assez donné et je dois arrêter ». Pourtant nous pouvons demander à nous-mêmes : « qu'est ce qu'il y a au-delà de la fatigue ? », « Qu'est ce qu'il y a au-delà des mes premières limites ? »

Roberta nous rappelle que si nous avons déjà essayé de faire du jogging, nous savons probablement qu'après dix minutes notre corps devient terriblement lourd. Mais peut être, si nous avons eu la chance de continuer à courir, nous avons éventuellement eu l'expérience de voir notre corps redevenir léger. Selon l'actrice, ce qui est arrivé, loin d'être un miracle, est l'action de l'endorphine que le cerveau a commencé à produire. L'endorphine est produite par notre corps quand il nous faut faire face à des défis plus grands que ceux de la vie de tous les jours – une situation « extra quotidienne ». Roberta nous parle aussi de l'expérience, que peut-être nous avons déjà eue, d'avoir dansé pendant des heures avec d'autres personnes, et se sentir à la fin épuisé mais pas fatigué (*exhausted but not tired*). Il est possible aussi d'avoir eu l'expérience d'assister à une conférence et après quinze minutes devenir tellement fatigué que nous pourrions même arriver à dormir. Pour elle, notre cerveau devient fatigué avant notre corps. C'est la raison pour laquelle, quand elle travaille, durant son *training*, elle doit donner à son cerveau quelque chose pour « mâcher » : « je dois dire à mon cerveau *« travaille dans différentes directions ; travaille avec différentes vitesses, vite ou lentement ; avec différents tailles, un mouvement peut être petit ou grand ; travaille avec différents types d'énergie, l'énergie douce et l'énergie dure, etc. »* Ce qui nous avons appelé pendant les dix premières années « *physical training* » est en vérité un « *mental training* ». ⁶⁷

Entendant ce cours de Roberta, je ne peux m'empêcher de songer à un texte d'Alfonso Lingis.

⁶⁶ Dans son *training*, l'actrice Roberta Carreri sépare ses exercices en deux catégories : la première concerne des exercices qui contiennent une forme fixe, à répéter ; la deuxième concerne des exercices fondés sur des principes, c'est-à-dire des règles simples, des contraintes de la conduite à partir desquelles l'acteur improvise.

⁶⁷ *Traces in the snow, a work demonstration by Roberta Carreri, Odin Teatret* (1989-), Odin Teatret Film & CTLS Film Archives, 1994.

Selon Lingis (2009), au-delà de la représentation, de la signification, les *performances* (interventions artistiques) peuvent générer de l'énergie. Les performances touchent les organes et les comportements, et non seulement les cerveaux. Pour l'auteur, les codes et les symboles culturels, auxquels nous avons éduqué nos yeux, réduisent nos regards en nous emprisonnant dans la douce cage de la régularité. Casser cette régularité, cette réduction du sensible, peut générer de l'énergie. Ainsi, faire du sens n'est pas toujours lire le sens, il est parfois briser le sens, avec une poussée de vitalité (*liveliness*).

Je ne sais comment exprimer ce que je ressens à mesure que progresse ma recherche, que je participe à cet autre « monde », autrement qu'en me rapprochant des propositions de Nancy. Le sens dont nous nous approchons dans cette recherche n'est pas que cognitif. Il est aussi physique et sensoriel – mon corps voit autant que mes yeux. Le sens et le sensé deviennent mêlés aux sensations, à la sensibilité, à la sensualité, aux sentiments... (Nancy, 2009) Observer m'apparaît de moins en moins une activité éloignée. Mon regard me transporte jusqu'au contact de ce que je vois. Je touche ce que je vois. Si je puis dire, en reprenant des expressions de Nancy, les images ont une peau (Nancy, 2003). Le sens a un corps (Nancy, 1992). La pensée a un poids (Nancy, 1991). Le sens a une présence physique, il est palpable, touchant et délicat. De tous ses accès sensibles (sensorielle, sentimentale, sensé), ce que ressens mon corps déclenche la pensée. La pensée vient par une sensibilité intensifiée, portée par une acuité qui renouvelle la sensibilité elle-même (Nancy, 2009). La sensibilité - via les sensations, les sentiments, la sensualité – est portée intentionnellement à sa limite. A un point où il n'est plus possible d'accéder au sens par son pouvoir de compréhension, mais où nous nous sentons comme accédés par un sens dans lequel apparaît un monde, un nouveau monde.

Un nouveau monde apparaît et nous sentons que nous pouvons l'habiter, en le construisant et le modifiant en même temps que nous sommes construits et modifiés par lui, et par l'action de tous ceux qui partagent ce monde avec nous. Partager un même « vécu » nous ramène à une biographie commune. Nous avons une « tranche » de vie commune, un héritage commun. Barba parle du sens partagé lors d'un vécu partagé, de cette biographie commune, pour pouvoir faire comprendre qu'il y a des choses auxquels il fait référence qui ne peuvent pas être comprises autrement que par le vécu. Dans un entretien avec Mirella Shino pour le « *Training Project*⁶⁸ », Barba parle à propos de l'entraînement, du *training* :

⁶⁸ Le « *Training Project* » a été réalisé par le *Centre for Theatre Laboratory Studies – CTLS* (Aarhus University et Odin Teatret) et dirigé par Mirella Schino et Claudio Coloberti. Des extraits des entretiens sont disponibles sur

« *Tout ça (le training) a été un apprentissage à une forme d'autodiscipline, en étant rigoureux avec soi-même: ne soyez pas si contents dès les premiers résultats. Il faut continuer et voir ce qui est au-delà, et lorsque vous rencontrez un deuxième résultat, il vous faut encore aller plus loin... C'est une façon de penser que vous ne pouvez pas expli... (Il s'arrête au milieu du mot) ... oui, vous pouvez le dire, mais les gens peuvent apprendre seulement quand ils sont mis dans la condition de l'appliquer au long des mois et des années, seulement alors ça devient un réflexe inconditionnel. On pourrait dire que cette attitude est l'identité professionnelle des personnes formées (trained, donc formées par le training) au fil des années, pour certains d'entre eux plus fortement que pour les autres. Cela donne une biographie commune à nous tous qui avons vécu cette expérience. Quand nous parlons, nous n'avons besoin de rien d'autre, nous avons cette expérience partagée. C'est comme si nous avons été sur un radeau pendant un an, en mer - évidemment, chacun de nous est différent, mais nous avons tous vécu cette expérience, même si plus tard nous l'exprimons différemment et disons des choses différentes, l'expérience est ce qui nous relie. Ce fut pour moi très important : l'éthique, le comportement, une façon de penser, même, une manière d'agir, d'une manière qui n'était pas une idéologie, c'est ... (il s'arrête à nouveau) ...« ce qu'il faut faire, il faut le faire ». Tout est bien exprimée dans cette phrase de Ferai.⁶⁹ »*

Dans cet extrait, Barba parle du *training*, une des bases de l'Odin Teatret. Si l'extrait illustre bien cette vision d'un sens qui ne peut pas être représenté, il ouvre une question sur la liaison entre entraînement et présence. A la fin de l'extrait, pour parler de l'importance de l'entraînement, Barba parle d' « *une façon de penser* », « *des comportements* », mais il s'arrête et dit en conclusion « *ce qu'il faut faire, il faut le faire* ». Nous pourrions déduire que l'importance du *training* est de nous faire comprendre et agir selon cette phase. Néanmoins, la liaison n'est pas évidente. Je me rappelle d'une autre expression synthétique largement utilisée par Roberta Carreri dans nos situations de travail : « *here and now !* » (ici et maintenant). Le *training* nous donne la possibilité d'aller vers un état de présence si nous arrivons à écarter les blocages et les « absences » pour être simplement « ici et maintenant » au moment d'exécuter les exercices. Et comme nous l'avons déjà évoqué, la pratique du *training* nous amène dans un état de grande disponibilité, elle nous ouvre la possibilité d'être prêt à faire ce qu'il faut faire.

Retournons à la phrase de Barba (« *Vous n'arrivez même pas à bien ranger vos chambres...* » discutée dans la partie *Présence au-delà du travail* de cet Axe). Nous avons alors une nouvelle possibilité de compréhension. A l'Odin ranger sa propre chambre était « une chose

le site « Odin Teatret Archives » sur www.odinteatretarchives.dk.

⁶⁹ Ferai, spectacle d'Odin Teatret créé en 1969.

qu'il faut faire », or si nous n'arrivons même pas à ranger notre chambre, il est évident que nous ne sommes pas prêts à faire ce qu'il faut.

Dans l'apprentissage du métier de l'acteur, ou de l'action, la méthode et la discipline sont indispensables pour apprendre à être présent, pour sentir et pour recréer tout le sens de chaque action. Mais la méthode elle-même n'est pas importante. La méthode, lorsqu'elle est répétée à plusieurs reprises, tend à conduire à de nouveaux clichés et à des automatismes. L'actrice Roberta Carreri raconte⁷⁰ qu'après six ou sept années de *training*, elle était capable d'exécuter parfaitement les exercices tout en laissant sa pensée aller ailleurs ; elle pouvait s'entraîner et en même temps « *penser au dîner avec mes amis* ». C'est à ce moment qu'elle a perçu que « ce » *training*, qu'elle avait développé pour faire face à ses propres clichés et automatismes, ne marchait plus pour elle. Son corps était capable de le faire sans que son cerveau soit impliqué. Alors elle doit casser les automatismes qu'elle a construits elle-même dans son travail. Barba disait toujours « *remplissez la salle, remplissez l'espace avec* », s'ils avaient toujours travaillé avec de grands mouvements, elle a décidé de se donner le défi de lancer l'énergie avec de tout petits mouvements de segmentation. Il faut alors le décider, ne pas agir automatiquement, « *rien n'est automatique dans ce training* ». Selon Roberta, quand on est habitué à travailler avec tout le corps dans tout l'espace, travailler avec une seule articulation parfois est très difficile et très ennuyeux. Elle a dû ainsi vraiment utiliser toute sa « fantaisie » pour changer de direction, changer de vitesse, changer de taille, changer la qualité de l'énergie, pour maintenir le *training* vivant. La méthode doit ainsi être souvent renouvelée. La répétition peut conduire à l'automatisme, à l'état non-reveillé.

Pour Geertz (1973), les symboles, codes et significations ont besoin de conserver une certaine régularité pour pouvoir être compréhensibles. Au contraire, Lingis (2009) prend l'exemple de *performances* qui cassent la continuité des discours, activités et institutions environnant. La performance peut se refermer sur elle-même, trouver sa propre musicalité, son rythme, ses pauses et ses silences. Construire le sens peut ne pas viser les symboles conventionnels et répétitifs. Le sens peut surgir à certains moments denses. Ces témoignages autour du *training* me semblaient de tels moments. Ils semblaient viser des moments où du sens a la capacité de naître.

⁷⁰ *Traces in the snow, a work demonstration by Roberta Carreri, Odin Teatret (1989-), Odin Teatret Film & CTLS Film Archives, 1994.*

Pour Nancy (1991), la présence est ce qui est né, et ne cesse pas de naître. Le sens aussi. Nous avons besoin de comprendre si dans une voix, un ton, dans un écrit, dans une pensée, quelque chose est en train de naître ou de mourir : en ouvrant le sens, exposant le sens, ou en le fermant, l'imposant. Chaque production d'une signification est une œuvre de mort, le travail même de la représentation. Nancy se met en colère contre tous les textes qui prétendent faire plus de sens, de refaire ou de perfectionner des travaux antérieurs de la signification. Le sens est à garder en défaut, exposé. Dans ces moments denses, je sens qu'il ne faut pas me précipiter sur une signification, mais laisser naître le sens, le laisser s'inventer, grandir. Ne pas lui attribuer une place dans la toile des significations.

C'est une question qui hante les acteurs et metteurs en scène. Pendant le spectacle, le spectateur va-t-il voir la « signification voulue »? Le spectateur n'est pas dans la lecture de la signification, il ne déchiffre pas des codes et symboles, il travaille à donner un sens, ou il laisse un sens se former au contact de la performance. C'est ce qu'exprime Rancière (2007 : 19), « *[le spectateur] observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il relie ce qu'il observe avec beaucoup d'autres choses qu'il a observé sur d'autres scènes, dans d'autres types d'espaces. Il participe à la performance, s'il est capable de raconter sa propre histoire sur l'histoire qui est en face de lui... Les spectateurs voient, sentent, et comprennent quelque chose dans la mesure où ils font leurs poèmes comme le poète l'a fait, comme les acteurs, danseurs ou artistes ont fait.* » On comprendra que l'« interprétation » pourra alors paraître moins « scientifique », mais elle me semble tellement plus en accord avec la manière du lieu.

2.2 Le sens et l'écriture, entre le vivant et la représentation

Partir à la recherche d'un tel autre « sens », implique un changement dans le partage des tâches. Habituellement, le chercheur observe les comportements en face de lui. Ensuite, il doit les traduire, les représenter, et guider le lecteur vers le sens qu'il a saisi. Il y a des vies là-bas, du travail au bureau du chercheur, des lectures dans la bibliothèque. C'est la distribution normale du sensible. Une distribution, si l'on reprend les analyses de J. Rancière, qui permet le partage de quelque chose en commun et en même temps établit des limites autour de « *ce qui est vu et ce qui peut être dit à ce sujet, qui a la capacité de voir et le talent pour parler, les propriétés de l'espace et les possibilités du temps* » (Rancière, 2007 ; 13).

Dans mon cas, je n'étais pas simplement à observer quelque chose à distance et à les représenter avec exactitude. Odin, Barba, toutes les expériences là-bas, semblent venir au cœur de moi-même comme des intrus⁷¹. Quelque chose se greffe en moi, ce qui va bien au-delà des interprétations, des traces ou des souvenirs. Quelque chose de ce théâtre qui est encore inconnu, encore sauvage, a forcé son chemin, et maintenant il n'y a pas de frontières claires entre Odin et moi. Dans ma sensibilité, dans mon *sense-making*, dans mon corps et mon esprit, quelque chose a été irrémédiablement changée. Cela peut être le coût de la fabrication du sens.

Ainsi, au lieu du point de vue divin (Geertz, 1998, p.141) qui est censé rendre l'autre prévisible et lisible, il ne me semble pas possible de porter et d'apporter autre chose que des regards. Je ne sens pas mon rôle comme devant donner les clés et les codes nécessaires pour lire la culture ou l'organisation observée. J'apprends d'autres possibilités de sensibilité et essaie de les re-proposer au lecteur. Je ne peux le faire que par l'écriture.

Comme Clifford Geertz (1973) le fait remarquer, l'écriture est au cœur du métier de l'ethnologue. Mais, ajoute-il, l'écriture est souvent considérée comme problématique: « *Si la relation entre observateur et observé (rapport) peut être gérée, la relation entre l'auteur et le texte (signature) suivront - on pense - de lui-même.* » (Geertz, 1988 : 9) La rédaction ne serait guère un problème si son objectif était simplement de dessiner une représentation. Cette hypothèse est ce que Tyler (1986 :130) appelle « *l'idéologie visualiste du discours référentiel, avec sa rhétorique de la « description », « comparant », « classant », et « généralisant », et sa présomption de signification figurative.* »

Mais si l'écriture n'est pas à propos de faire une représentation, mais d'explorer et de communiquer une sensibilité, l'observateur devrait concevoir son propre langage (Laplantine, 2009). Il doit trouver une façon de présenter les sens qu'il a touchés ou vécus. C'est ce que Van Maanen (1995) avait en tête quand il a affirmé que le style était la théorie. Il doit éviter le piège de la représentation, où le sens est transformé en une signification, pétrifié, mort-né. Pour Nancy (1992), l'écriture ne signifie pas montrer ou démontrer une signification, mais un geste pour toucher le sens. L'écriture est à propos de toucher. Pour faire du sens un moyen à

⁷¹ Voir l'image de l'intrus selon Nancy (2000).

accéder, à rencontrer.

Mais comment l'écriture pourrait-elle toucher les sens? C'est certainement parce que, comme Rancière (1992) a montré, les mots ont une chair et, par conséquent, ils ont un corps, ils ne sont pas de simples signes faisant référence à une signification. Comme il le dit: *« ce n'est pas en décrivant que les mots acquièrent leur pouvoir: c'est en nommant, en appelant, en commandant, en intriguant, en séduisant qu'ils tranchent dans la naturalité des existences, qu'ils mettent les humains sur leur voie, les séparent et les réunis en communautés. Le mot a beaucoup d'autres choses à imiter en plus de son sens (meaning) ou de son référent: la puissance de la parole qu'apporte à l'existence, le mouvement de la vie, le geste d'un discours, l'effet qu'il prévoit, le destinataire dont l'écoute ou la lecture il imite par avance »*.

Le but d'un tel regard sensible n'est pas seulement d'explorer, mais si possible de faire revivre, et même de garder vivante une sensibilité. Le paradoxe est que cette écriture sensible doit être inventée pour que la sensibilité ne meure pas. Parce que, comme Stiegler (2004 : 94) le dit: *« La sensibilité n'est pas donnée, mais quelque chose qui doit être conquis contre l'insensible, c'est-à-dire contre l'indifférence : la sensibilité est quelque chose qui est sans cesse réinventée. »*

2.2.1 Le paradoxe de l'observation participative dans le théâtre de Barba

Tout le travail que j'ai réalisé auprès de Barba et surtout de Roberta Carreri consistait à expérimenter, comprendre, exercer, vivre l'état de présence. La présence est une des qualités clé de l'acteur. Dans l'univers théâtral nous parlons de présence scénique mais je préférerais parler ici d'état de présence, car l'exercice consiste exactement à trouver l'état où l'on se sent impliqué complètement dans le moment présent : dans la perception, dans la sensation du moment, dans l'action et les réactions conséquentes. La concentration est absolument nécessaire, mais l'état de présence est un état de concentration, qui néanmoins dépasse la concentration : il intègre le sensible qui est souvent mis à l'écart quand nous voulons nous concentrer. Il intègre aussi une conscience plus large de ce qui se passe autour.

Il faut aussi être prêt à abandonner les jugements et les expectatives, abandonner nos attentes

et projections. C'est un travail de recevoir ce qui arrive, admettre la réalité, non pour l'accepter passivement ou la refuser. Voir la réalité, être touché, être affecté, et ainsi pouvoir réagir. Dans l'état de présence chaque action est une réaction à un stimulus interne ou externe. Selon Thomas Richard, dans une situation de représentation « *nous avons besoin seulement d'être dans le moment. Parce que ce que je pense dans le moment affecte ma présence. Ce que je pense affecte comment ma force vitale est en train d'agir. Si je pense « est-ce qu'ils (le public) m'aiment bien ? », « il's n'aiment pas... », Immédiatement ça affecte mes émotions et ma force vitale. »*

Si, par cette expérience, je commence à comprendre le sens derrière les pratiques d'Odin, la participation à un coût. Quand je suis complètement dans la proposition du théâtre d'Odin, je ne peux pas être dans l'observation. Quand je suis dans l'observation critique, je ne peux pas exécuter parfaitement mon rôle dans les activités de l'Odin. La perception de ce paradoxe fait surgir des doutes et des questions sur ma recherche, sur ma méthodologie. Creuser le terrain, faire comme eux, faire l'exercice de la présence me demandait de m'observer en tant que l'une d'eux. Je ne savais pas si je pouvais et devais devenir objet de ma propre recherche. Mais comment faire autrement si l'exercice que je me proposais d'étudier se révélait un exercice intime et singulier ?

Selon Barba la pratique du « *training* » est la seule façon d'apprendre la culture d'Odin :

« In the first stages, when you arrive, training is what introduces you into a culture. What's a culture? A culture is a group of people who are able to have and create relations based on norms and criteria, who have knowledge and can apply it, and are able to transmit it. Odin is a microculture. When you introduce somebody new, she/he has to abandon all the criteria and values of the culture she/he is coming from, the outside. « After one hour work, there's a 10-minute break » - they teach this at school, or if you work in a factory or in any other place, but not here: in this strange Odin culture you work three hours in a row. Also, you have to discover your real limits, not the limits imposed on by the mediocrity of our culture. And so forth. Training introduces you to all this. Once you have absorbed all this – not through commandments – « you shall not do this, you shall do that », no... - but through actions. After three or four years you have to follow your way. Then the actor is given absolute freedom. I would say this is the toughest moment for the actor. Because before there was a person, a sort of guardian angel, maybe strict, rigorous: the director who followed and looked at her/his work. Then, at a certain point, the actor finds her/himself alone; s/he has to decide by her/himself, if s/he wants to continue, how to continue, where to continue, why to continue. Before there was the director, but now... It is terrible. It is the moment you have to open your wings if

*you have them. »*⁷²

Plus je participais à la vie de l’Odin, plus je m’éloignais de ma façon « quotidienne » d’agir. Plus je l’analysais, plus mon corps et mon esprit étaient impliqués lors de chaque action. C’était le prix pour pouvoir continuer à participer. J’ai dû me lancer sincèrement dans un exercice de vie. La recherche est rentrée dans la vie, et de la vie elle émerge.

2.2.2 L’exercice de l’écriture

Ecrire est un exercice. Je dois éveiller mon esprit et le connecter avec un autre mode de fonctionnement, un mode dans lequel non seulement je perçois, mais également je perçois que je perçois. Quand je commence à écrire, ce ne sont pas mes perceptions premières qui passent directement sur le papier. Mais l’exercice de l’écriture devient vraiment intéressant lorsque mes perceptions passent sur le papier comme si elles le faisaient directement, dans un exercice de communion entre le corps et l’esprit. C’est un mouvement d’approximation entre la perception et la réflexion. La pensée essaye de se faire illustrer par un flux des mots, lui-même perçu et intégré dans la continuation des impulsions qui commandent l’action d’écrire.

Comment dois-je procéder dans l’exercice d’écrire, pour retracer mon expérience à l’Odin? Quand j’ai commencé ma recherche, il a été clair pour moi que je faisais de l’ethnographie, de l’observation participante. Ce concept semblait être parfaitement pertinent du fait de ma position, pour assumer la présence du chercheur et pour prendre en compte l’importance de la pratique dans l’appréhension et compréhension de l’expérience.

La transcription de la participation n’était pas simple. L’expérience vécue ne peut pas être représentée pour la simple description chronologique des actions faites et témoignages, comme un film qui se déroule devant nos yeux.

A la difficulté de retranscrire ce qui est au plan des sensations et de l’implicite, j’ai éprouvé la difficulté de pérenniser ce qui est mouvement. Dans mon cahier, avant de jouer pour la première fois devant Barba, j’ai écrit : « *panique, terreur et affliction* ». Néanmoins, la tâche

⁷² Entretien réalisé par Mirella Schino, pour le Training Project, CTLS, 2011.

de l'écriture me semble encore plus difficile que de débarquer dans un pays étranger et me mettre « à nu » devant le grand maître du théâtre. Comment est-ce possible ? Dans une salle de répétition/*training* au théâtre, il n'y a pas de bon ou de mauvais *a priori*. Malgré tout, la peur du jugement, de n'être pas à la hauteur, d'être simplement ridicule, de n'être pas parmi les meilleurs et plein d'autres fantômes hantaient mes pensées. Mon ego avait du mal à se livrer à cet exercice. Mais devant le maître, même si mes pieds tremblaient, je savais que la seule option était agir. Quel qu'ait été le résultat, il est maintenant perdu dans le passé.

L'écriture au contraire est un exercice de registre. Elle perdure, tandis que la performance meure avec sa naissance. L'écriture n'est pas protégée par l'oubli. Laisser des traces permanentes, immobiliser la pensée, en sachant qu'elle irait en évoluant, qu'elle devrait évoluer, est un exercice très difficile pour un ego habituée à la protection de l'éphémère. Mais nécessaire.

C'est un grand défi que d'assumer ma propre évolution pendant ce passage, pendant l'expérience de mon doctorat. Quand je suis allée vers Barba, je croyais naïvement qu'en rapportant tout ce que j'observerais là-bas, il serait possible de traduire tout ce que j'aurais appris à propos de cet organisation. Je voulais apprendre « comment » ils font, pour pouvoir éclairer d'autres qui comme moi cherchaient une façon d'organiser qui puisse rendre possible l'existence d'un groupe artistique indépendant. Je n'ai pas trouvé de réponses prêtes, mais plein des questions. Et les questions nous renvoient à nos envies, à notre singularité. Pour découvrir l'Odin, il fallait accepter le défi de me regarder, de travailler mes défenses, de trouver mes motivations et blocages. L'essentiel dans leur histoire passe pour le personnel. Il nous invite à une transformation intime et profonde.

J'ai été toujours très disponible pour la réalisation du *training*, des exercices pendant les workshops, et de n'importe quelle tâche dans le quotidien de l'Odin. Mon attention était tournée vers l'observation, vers l'extérieur. J'ai pris du temps pour m'apercevoir moi-même en transformation, pour accepter la transformation, pour vouloir être transformée. Et du temps encore pour accepter d'en parler. Cela me paraissait un sujet trop flou pour être considéré et trop personnel pour être exposé.

La transformation est graduelle, on ne passe pas du blanc au noir. On se promène entre le blanc et le noir, avec des pas en avant et en arrière, en circulant, en courant ou avec la plus

grande lenteur. Le chemin est solitaire. Nous essayons toujours de communiquer avec d'autres qui s'aventurent dans cette promenade, on se soutient, on se motive, on se démotive, mais il nous est impossible de comparer les chemins. Car le chemin de chacun est invisible pour les autres.

Les mots nous montrent la partie morte de la transformation. L'écorce que nous laissons tomber par terre quand nous changeons la peau. Je ne sais pas encore comment cette transformation sera présentée dans cette thèse. Je ne sais pas non plus ses bénéfices. Je sens, je pré-sens... Mes premiers changements me murmurent qu'il y a « que » la transformation, sans après. Il n'y a pas un point de repère à être dépassé pour arriver à l'état de transformée, un résultat à être conquis. La transformation est « en train de », elle est « *transforming* »... La transformation est continue et permanente.

2.3 Ur-Hamlet - *The Grotowski's Year*

2.3.1 Entre-temps

Après le dernier grand projet d'Odin, lors du *Festuge* et des présentations du Mariage de Médée, je suis retournée à l'Odin pour travailler avec l'actrice Roberta Carreri. Elle a invité un groupe de jeunes artistes de différents pays, pour travailler ensemble la pratique du *training* et l'exercice de composition scénique. Roberta Carreri est ainsi devenue mon maître dans la délicate entreprise de réveiller la présence de par l'entraînement, d'identifier la source des mes impulsions et ressources et de travailler sur celles-ci, de choisir et de m'imposer des contraintes qui me permettent d'agir librement. Dans l'intimité du *training* quotidien j'ai pu éprouver le travail de l'acteur comme un métier rudimentaire qui ne peut être appris que par la pratique.

Entre-temps j'ai commencé ma recherche documentaire à l'Odin. J'ai passé des journées entières consacrées à la recherche de connaissances à propos de ce groupe, de son histoire et à propos de sa trajectoire. Je me suis concentrée sur les lectures de ce qu'ils ont écrit à propos d'eux-mêmes, ainsi que sur ce que d'autres ont écrit sur eux. Il m'a été permis d'accéder à toutes les archives de *l'Odin Teatret* et du Centre for *Theatre Laboratory Studies* (CTLTS). Le

CTLS est au siège d'Odin et à été créé en 2002 en collaboration avec le Département de Dramaturgie de l'*Aarhus University*.

Mon expérience de travail avec Roberta en deux périodes différentes, et de séjourner au théâtre pour travailler mes recherches sans participer à un grand projet, m'a permis de connaître le « quotidien » de l'Odin. En fait leur « quotidien » est partagé entre les périodes de voyage, les périodes de production ou participation à des projets événementiels, et les périodes d'entraînement, de répétition, de production, de *workshop*, etc., chez eux, à Holstebro. Hormis les répétitions des spectacles collectifs et de la réunion hebdomadaire où tous ceux qui travaillent au théâtre à ce moment doivent être présents, le quotidien de chaque membre de l'équipe artistique est très indépendant de celui des autres. Ils se lancent sur des projets différents, individuellement ou par petits groupes. L'équipe administrative, elle, suit plus régulièrement les horaires de bureau.

En revanche, la division des tâches ménagères est permanente. Tous ceux qui travaillent à l'Odin prennent soin de ce lieu. Ils font attention à leur endroit de travail, nous pouvons constater qu'il est important pour eux. Ce soin va jusqu'aux petits détails, comme quand un jour, j'ai pu voir Barba qui était en train de partir, s'arrêter pour pousser un banc de quelques deux centimètres. Il a interrompu sa marche, pris le temps de regarder le banc, et a probablement perçu que le mobilier été légèrement décalé par rapport à la ligne du mur.

J'imagine que ce « soin » est lié à un sentiment développé au fur et à mesure que les bâtiments et l'histoire de ce groupe se construisaient. Quand ils sont arrivés à l'endroit qui est aujourd'hui l'Odin Teatret, c'était une petite ferme abandonnée qui gardait encore la forte odeur des animaux. Une grande partie du deuxième étage, où l'on peut trouver le CTLS, une cuisine et plusieurs chambres, a été construite par eux il y a moins de sept ans. Ils ont tous travaillé sur ce chantier, même Barba qui avait à l'époque presque soixante-dix ans. J'ai aidé au jardinage, et même là l'entretien régulier été perceptible.

Beaucoup d'autres impressions et sensations sont nées en moi pendant ces moments de partage du quotidien. Elles seront présentes dans cette deuxième partie de cet axe et dans l'axe prochain, mais plutôt que d'en dresser une description chronologique, je propose de guider cette peinture par ma réflexion. Il s'agit à présent de la dernière partie qui est consacrée à la description. Mon prochain séjour avec Odin allait se passer en Pologne, dans la ville de Wroclaw, où Grotowski avait travaillé pendant longtemps. Nous allons présenter

le spectacle *Ur-Hamlet* dans le cadre du festival *The World as a Place of Truth*, dans la programmation officiel de « L'Année de Grotowski » célébrée en association avec l'Unesco. L'année 2009 marquait l'anniversaire des dix ans de la mort de Grotowski et des cinquante ans de la création du *Theatre of 13 Rows*, qui passerait après à *Laboratory Theatre*, par Ludwik Flaszen et Jerzy Grotowski. Outre la participation de Barba et l'Odin Teatre, le festival réunissait de grands maîtres mondiaux des arts de la scène comme Peter Brook, Pina Baush, Richard Schechner, Roberto Bacci, Tadashi Suzuki, entre autres.

Je raconterai donc ce moment en Pologne. Ce sera un moment où je tenterai d'être attentive à ce qui bouge en moi, essayant de toucher cette évolution. Je ne raconterai pas tous les épisodes, je préférerai m'arrêter seulement sur quelques passages forts, où je sentais que quelque chose, liée au sens que je recherchais, était en train de se passer. Ce sens avait partie liée à l'énergie, au désir et l'amour, à l'engagement de soi, à la construction progressive de la création, à la persévérance et une certaine forme de résistance.

2.3.2 Une nouvelle terre étrangère

Il était 22 heures quand l'avion a atterri. Il pleuvait. Dès que l'avion a touché la terre, ses lumières se sont éteintes. Nous sommes restés dans l'obscurité pendant quelques minutes. Depuis la fenêtre, j'observais la Pologne pour la première fois. J'étais plongée dans mes pensées avant la coupure de la lumière. Je lisais un livre de Barba « La terre de cendres et de diamants – Mon apprentissage en Pologne ». Tout cela me semble maintenant incroyable, mais c'est seulement dans le noir, face à l'impossibilité de poursuivre ma lecture, que j'ai réalisé que j'arrivais à l'endroit même où l'histoire d'Odin a commencé. Le lieu où Barba a vécu 50 ans auparavant, et où sa vie a basculé. La ville où, dans un tout petit théâtre, Grotowski a travaillé. La nuit, la pluie, me rappelait ma première arrivée à Holstebro. Le premier contact avec une terre vraiment étrangère se fait toujours remarquer. Surtout seule...

Ma valise n'est pas arrivée. Ils m'ont donné un petit « kit » avec l'essentiel pour la toilette, en attendant ma valise. Cela m'a suffi. Avec un peu de recul je dois avouer que même sur cela, ce petit détail me montre que je suis différente, j'ai déjà commencé à changer. Avant mon premier séjour chez Odin, j'avais acheté plusieurs vêtements sportifs pour l'entraînement. Et là, je ne vois pas d'inconvénient particulier à me présenter le lendemain

pour mon premier jour de travail, avec une T-shirt de coton que la compagnie aérienne m'a donné. Sans savoir, j'apprenais avec eux à devenir simple, à pouvoir identifier ce qui est essentiel dans ma vie, ce qui est voulu, et ce qui est superflu. Comme Roberta m'avait bien expliqué lors d'une conversation sur la vie, ils ont choisi de ne pas gagner beaucoup d'argent. Dès qu'ils ont commencé à bien gagner leur vie avec des activités surtout pédagogiques, ils ont compris qu'un choix s'imposait. Consacrer plus de temps à ces activités signifiait aussi plus de gains. Mais aussi moins de temps pour la création, pour l'entraînement, pour la partie du travail de l'artiste, qui, pour eux est au cœur de leur métier. Ils ont préféré choisir d'avoir plus de temps pour la création et pour l'entraînement.

J'échange mes euros pour des zlotys avant de m'asseoir devant l'aéroport. Je laisse le temps défiler avant de prendre un taxi. Je me donne du temps pour me sentir ailleurs... Une fois encore c'est dans le taxi que j'ai mon premier contact avec la langue locale. Mais la musique qui vient de la radio de la voiture est celle de Beyoncé⁷³. De la fenêtre je vois un grand panneau avec Gisele Bündchen⁷⁴. A ce moment l'impression est que tous les pays sont finalement les mêmes, que nous nous sommes tellement homogénéisés que mon sentiment premier d'être en train d'arriver à « la terre de cendres et des diamants » s'est effacé. Je ne peux m'empêcher de penser que l'entrée de la Pologne dans le monde capitaliste correspond à une forte standardisation.

Au centre ville, j'arrive à mon hôtel. C'est un type d'auberge pour les jeunes. Ce soir je suis seule dans la chambre. Je regarde ma boîte email et je trouve un message de Luciana⁷⁵ de l'Odin qui désespérée demande de mes nouvelles. Ils pensaient que j'étais dans l'avion d'Air France⁷⁶ qui a disparu. Je réponds.

Le lendemain je suis réveillée par un employé de l'Hôtel. Il faut que je déménage dans une chambre collective. Nous serons quatre femmes : deux argentines, une polonaise et moi. La nouvelle me stresse un peu, quatre c'est beaucoup. Dans le couloir je rencontre quelques collègues, d'autres acteurs qui ont aussi participé à *Médée*. Tout l'étage sera occupé par les

⁷³ Chanteuse, *pop star* américaine.

⁷⁴ Mannequin, *top model* brésilienne.

⁷⁵ Luciana Bazzo, productrice de l'Odin.

⁷⁶ Un avion d'Air France, reliant Rio de Janeiro à Paris, a disparu au large des côtes brésiliennes vers 4h du matin lundi 1er juin avec 228 personnes à son bord. J'étais au Brésil, et devais faire le même trajet en passant pour Paris, au même jour de l'accident. Deux jours avant j'ai changé mon départ. Je suis partie le matin du 1er juin.

comédiens qui sont venus pour *Ur-Hamlet*. En plus, il y a des chambres destinées à notre groupe à d'autres étages non exclusifs. Nous sommes dispersés en trois hôtels. Les comédiens d'Odin et l'équipe sont dans un vrai hôtel. Pour les autres, chambres collectives de 2, 3 ou 4 personnes. La salle de bains est à l'étage. Café et thé à disposition. Nous sommes déjà plusieurs dans le même couloir. Des rencontres heureuses pour la majorité. Les polonais sont les seuls nouveaux dans le groupe. Nous partons tous ensemble vers l'Institut Grotowski.

L'institut est situé entre deux grandes places du centre ville, dans une petite ruelle piétonne qui lie une place à l'autre. Le lieu est simple mais suscite admiration et curiosité. Nous retrouvons finalement tout le groupe devant l'institut. Ce fut un moment très émouvant pour tous. Quand Barba arrive il est 18h00. Il ne s'arrête pas pour embrasser chacun de nous. Il arrive avec un petit sourire, mais se précipite pour rentrer. Dans un premier temps, je n'ai pas compris son comportement, je l'ai interprété comme un comportement trop froid par rapport à ce que je connaissais de lui. Mais finalement, dans la salle, dès que Barba commence à parler, je comprends. Barba était très concentré, conscient de la chance et du défi que constituait cette rencontre. C'était le moment de commencer, le moment précieux de démarrer tous ensemble.

« Des miracles arrivent ! Et il est un miracle que nous nous retrouvons à nouveau. » Pour Barba, c'est un miracle car faire un spectacle comme *UR-Hamlet*, avec près d'une centaine de personnes sur scène, venus de 30 pays différents c'est déjà vraiment difficile. C'est un projet complexe et surtout très cher. Depuis la première réalisation d'*UR-Hamlet* en 2006 ils essayaient de faire à nouveau le spectacle. Maintenant nous sommes en 2009, en pleine crise économique mondiale. Barba remercie Jaroslaw Fret, le directeur du Institut Grotowski, qui est à ses côtés, pour avoir *« travel around the word to find the way to finance that »*.

Après cette introduction Barba parle du Festival et de notre responsabilité d'ouvrir les hommages aux 50 ans de travail de Grotowski. Il parle aussi des défis que nous devons surpasser. D'abord, l'espace scénique est beaucoup plus petit que l'original. Il va falloir trouver des solutions. Il y a aussi la présence de plusieurs comédiens qui joueront la pièce pour la première fois. La majorité a participé au montage et à la tournée en 2006. Un groupe plus petit a fait *Médée* en 2008. L'Institut Grotowski a demandé la participation d'un groupe de 12 jeunes comédiens polonais, qui n'ont jamais travaillé avec l'Odin. Finalement il y avait

le défi du temps très serré pour la préparation : nous avons seulement 11 jours de travail avant la première présentation. S'il est un « miracle » d'être ici réunis tous ensemble, je me disais qu'il va falloir un autre « miracle » pour que l'on puisse faire un beau spectacle.

Je sens que ce qui va se passer sera dense émotionnellement. Je sentais la sensibilité de Barba. Comme si un trajet de cinquante années allait comme se condenser dans les jours à venir. La nervosité ne trompe pas. Elle est d'ailleurs communicative. Je savais que le défi de la production allait cette fois encore être grand. Mais je me sentais contente et fière d'être là. Fièvre de quoi ?

2.3.3 Une série de chocs

Il est sept heures du matin du premier jour d'entraînement et de répétition pour le spectacle UR-Hamlet. Nous sommes dans un restaurant pour le petit déjeuner. Le restaurant est simple, à peine meilleur qu'un restaurant universitaire typique. En relation avec l'hôtel il est de l'autre côté du centre ville, à environs dix minutes de marche. Nous avons reçu des tickets restaurant pour chaque repas : petit déjeuner, déjeuner et dîner. Tous les trois à prendre dans ce même restaurant, pendant toute la période des répétitions. Dès que le festival a commencé, les dîners ont pu être pris dans de meilleurs restaurants de la ville, normalement avec d'autres participants du Festival. Du restaurant nous marchons jusqu'à l'institut pour notre premier entraînement.

Nous sommes guidés par le danseur et comédien Augusto Omolu pour réaliser la danse des Orixas. Cléber da Paixão, un musicien brésilien, joue des *atabaques*⁷⁷ pendant les exercices. Cléber collabore avec Odin depuis plus de dix ans, et est venu de Salvador pour jouer dans le spectacle. C'est un matin très froid. Nous sommes dans un musée dont le jardin intérieur est l'espace de la scène du spectacle. Il y avait des activités qui nous réaliserions dans l'Institut Grotowski. Mais comme les espaces de l'Institut sont petits pour notre groupe très nombreux, la production a demandé deux grandes salles dans le musée qui restent à notre disposition. La salle est spacieuse, mais pas propice à la pratique artistique. Le sol en pierre est très froid en

⁷⁷ Un *atabaque* est un instrument de percussion utilisé au Brésil, notamment dans la *capoeira* et le *candomblé*. D'origine africaine, l'instrument se présente comme un long tambour de forme conique.

ce moment de l'année. Et la salle n'a pas de ventilation. Dès que nous commençons les activités physiques, l'air manque. Nous ouvrons la fenêtre, mais le vent est très fort et froid frappant les plus proches.

A la fin de l'entraînement je suis trempée de sueur. Le travail physique est très intense. À la fin de la section nous avons 30 minutes de pause. Dans mon cahier j'ai marqué seulement : de l'eau ! Il me faut changer de vêtements très vite. Nous devons changer de salle et il n'y a pas de liaison fermée entre les deux salles. Il faut passer par le jardin. Nous sommes mouillés et il fait froid. Cette pause entre l'entraînement avec Augusto et la prochaine activité était prévue dans notre programme. Néanmoins c'est que pour le premier jour qu'elle a vraiment existé. Elle a été supprimée dès le second jour tellement nous avons besoin de plus de temps pour travailler.

Après la pause nous avons commencé à apprendre les chansons pour le spectacle. Nous répétons les musiques avec le maestro Franz. Kai joue de la trompette, Jan de la guitare électrique et Cléber des percussions. Brigitte, actrice et chanteuse française, nous apprend les chansons. Lors de cette première rencontre, nous avons répété des musiques en latin et une chanson japonaise. Trois ans ont passés après la dernière présentation, et pleins de doute à propos des chansons apparaissent. Même si les musiques sont enregistrées sur des cd, des détails de division des voix, des séquences, etc, ne sont pas très clairs. Tous ceux qui ont participé à la première version font l'effort de se souvenir des détails.

Nous répétons dans la salle où se trouve tout le matériel scéno-technique : des dizaines de boîtes avec des outils d'illumination, des costumes et du matériel pour la construction de la structure des deux plateaux où s'installeront les chanteurs et musiciens et la structure des gradins pour le public. La salle est placée devant le jardin où toute la structure de la scène devait être construite. Les techniciens avaient déjà commencé leur travail de construction et rentraient et sortaient de la salle pendant que nous répétions. Le temps pour eux est aussi très serré. Ils sont concentrés sur leurs tâches, leur présence dans la salle ne nous dérange pas. Au contraire, la construction qui montait petit à petit dehors nous avertissait que bientôt le public allait arriver.

Dans un coin de la salle il y avait une table avec du café, du thé et quelques biscuits. Nous utilisions des gobelets en plastique. Chaque personne écrivait son nom sur son gobelet pour

le réutiliser après et ainsi éviter le gaspillage. Comme d'habitude chez Odin, nous avons partagé la responsabilité pour ce petit coin d'appoint. Chaque jour deux personnes étaient responsables du nettoyage et de l'approvisionnement.

Après le chant, Eugenio Barba, qui assistait aux entraînements, parle au groupe d'étrangers/jeunes comédiens :

« La première chose que nous devons apprendre c'est à ne pas être stupide. Dès le début de nos vies on apprend à être médiocre. Il nous est dit que nous ne pouvons pas étudier, travailler plus de 8 heures par jour. Mais il y a une satisfaction à exploiter l'effort. Nous avons une tradition contemporaine d'être médiocre. La connaissance de l'acteur consiste à aller au-delà de notre spontanéité (façon quotidienne de se porter/ de agir). Normalement nous économisons la plus grande quantité d'énergie possible. Mais ici c'est le contraire. »

Dans un premier moment nous pouvons penser qu'il s'agit alors de dépenser la plus grande quantité d'énergie. Ce n'est pas vrai. Les efforts requis dans les activités de l'entraînement servent à nous réveiller, à éveiller le corps à de nouvelles possibilités oubliées par l'habitude de ne pas l'utiliser, par l'habitude d'économiser de l'énergie. Ainsi il génère de l'énergie. Néanmoins, dans la scène il faut trouver la « juste » énergie, l'énergie nécessaire pour faire une action précise sans être ni dans la passivité quotidienne, ni dans un état de surtension qui peut bloquer la fluidité des mouvements. La juste quantité d'énergie répond à une intention précise. Barba continue son discours : *« Quand je vais jeter quelque chose, par exemple, il y a un montant précis d'énergie requise, nous n'avons pas besoin de plus. (À ce moment il prend une de ses tongs et la jette loin avec force en soulignant le moment d'impulsion, le moment où le corps se montre prêt à réaliser l'action) Chaque action demande une énergie nécessaire. Tout ce qu'on fait devra être une action. Nous devons trouver l'intention et le spectateur captera le sens. »*

Barba explique aussi pourquoi il aime bien l'entraînement avec la danse des Orixas, spécialement pour les jeunes comédiens. Il dit que c'est le seul entraînement qu'il connaît qui se fonde sur des actions réelles: pêcher, chasser, se laver, etc... Il demande à Augusto de faire un des mouvements de la danse des Orixas, dans ce cas précis la danse de Oxossi, que nous venons de faire. Le comédien fait un pas grâce auquel ses jambes et pieds représentent un cheval qui coure et le haut de son corps représente une chasse qui cherche à attraper au lasso un animal qui s'enfuit. Après la démonstration d'Augusto, il demande à un des jeunes

comédiens de faire de même : *« ce qu'on voit ici – dit Barba à propos des mouvements du jeune comédien - c'est une imitation. Il n'y a pas d'action. Il existe un signe (un symbole), c'est vrai, mais le manque d'action transforme le mouvement en illustration. Il n'y a pas la même intention et par conséquent il n'y a pas la même vérité. Les impulsions internes doivent être très précis. Si le mouvement est « vide » il n'apporte aucune information. »*

Pour finaliser cette première matinée de travail, Barba explique ce qu'il attend de nous, jeunes comédiens : *« Quand nous commencerons à travailler, on doit éjecter notre stupidité quotidienne (il se réfère au corps quotidien et à l'économie d'énergie). Dans ces deux semaines vous aurez la possibilité d'effectuer ce changement. Soyez intelligents, à chaque seconde. Utilisez l'entraînement comme un moment privilégié pour découvrir de nouvelles possibilités de fonctionnement. Profitez de cette opportunité. Soyez généreux. Et « don't be away » ! »*

Son discours n'était pas nouveau pour moi, j'avais déjà entendu et lu des propos similaires. Mais surtout j'avais pratiqué cela. Je m'étais déjà confrontée à mes limites et ainsi je pouvais même identifier certains « corps stupides » devant moi. Comme nous l'avions évoqué avant, l'état de présence n'est pas à conquérir, mais à parcourir. Ainsi, dans un mouvement de balancier, je vais et viens, entre des moments d'éveils et des moments de stupidité. Ce qui est nouveau pour moi, c'est que je peux sentir en moi la différence, j'arrive à comprendre la stupidité de mon corps non pas cognitivement, mais psychiquement. L'intelligence à laquelle Barba faisait référence c'est l'intelligence d'être toujours dans l'exercice, de ne pas se perdre dans l'automatisme, de ne pas perdre du temps. A présent, je suis capable de percevoir les bénéfices de cette pratique. En observant le groupe, j'attendais de le voir avec plein d'énergie, au-delà de la fatigue, étonnées par les récentes possibilités découvertes. Dans ma façon d'entendre le metteur en scène, dans ma façon d'analyser mes collègues moins expérimentés, je sentais qu'un changement s'opérait et influençait jusqu'à ma place dans ce groupe. Je ne suis pas un membre d'Odin, mais je n'y suis pas étrangère non plus.

L'après midi nous nous retrouvons à nouveau. Toute l'équipe de l'Odin et tous les jeunes. Nous sommes dans la salle apocalypse, la salle où Grotowski a développé son travail. Le fait ne passe pas inaperçu et j'entends des commentaires à ce propos de la part des jeunes comédiens et de la production de l'Odin. Nous avons regardé le film d'une présentation du spectacle en 2006. Le film a été fait de loin, donc nous pourrions voir tout le dessin de la

scène. Barba faisait quelques remarques pendant la projection du film. De coup, il dit mon nom et me demande de faire attention à un personnage. C'est le personnage que j'allais jouer. Je sens le poids de la responsabilité. Je regarde le film en essayant de ne pas laisser échapper le moindre détail.

Quand le premier film fut fini, le directeur demande s'il n'existe pas une autre archive prise de plus près. Il y en avait. Nous regardons le deuxième film dont les plans étaient plus proches et on pouvait même voir les partitions physiques des personnages. Barba nous rappelle que nous, le groupe d'acteurs occidental, avons le défi d'être en scène avec des comédiens balinais. Nous avons la concurrence du « *strong powerful* » de la présence orientale balinaise, avec ses costumes et danses traditionnels qu'ils maîtrisaient depuis le plus jeune âge. C'est une remarque importante. La singularité de leur représentation, de leurs mouvements, de leur voix, et de leur comportement scénique, tellement différente pour nous qui observons de nos yeux d'occidentaux, exerçait naturellement une certaine fascination, une admiration. Ce n'est pas difficile d'imaginer que le public fut lui aussi attiré par leur différence. Nous avons donc le défi de trouver notre place sur ce plateau.

Barba explique la scène où il y a la plus importante participation du groupe des jeunes comédiens. Ils devront jouer la scène d'invasion du château par les étrangers en occupant la scène avec des activités très diverses. Comme dans un centre urbain, il y aura des moments de rencontres et d'indifférence des uns envers les autres... Ces scènes seront créées dans les jours qui viennent par les improvisations et constructions des partitions corporelles, guidées par Barba ou un de ses acteurs.

En essayant d'explicitier sa vision de la scène, Barba cite Constantin Stanislavski : le comédien doit être crédible, pas compréhensible. Il continue « *nous ne devons pas illustrer les actions - dans le sens de faire une illustration/une reproduction/ une copie. Tout se passe dans le corps! Si vous avez un besoin, une nécessité très précise, vous serez portés par ce besoin, par cette nécessité! Et vous allez réagir! Concentrez-vous sur comment en faire de vraies actions.* » Je pouvais apercevoir la difficulté des jeunes pour comprendre les propos du metteur en scène. En même temps, l'énergie, la qualité de l'engagement de Barba les touchait, ils montraient l'envie de répondre et d'être à la hauteur des demandes, mais dans leurs expressions on pouvait voir que chacun se demandait « comment ? ». Le défi était grand. Je ne me sentais pas prête, je ne savais pas comment j'allais pouvoir encore me

surprendre, encore trouver du nouveau chez moi pour délivrer le plus sincèrement possible mes intentions au public, alors que moi, je me sentais déjà « initiée ». Je comprenais les propos, les mots, les codes utilisés dans ce théâtre. Je comprenais le concept d'action, d'impulsion, de présence, de partition physique, mais je n'étais pas capable de me mettre automatiquement dans le « bon état » de réalisation. La compréhension dans ce cas n'est pas suffisante. Elle nous aide à la motivation, à continuer de chercher, à continuer d'explorer. Mais ici la compréhension ne donne pas un accès direct à la connaissance. Comment pouvoir transmettre alors un peu d'expérience de mes décennies de travail à ces jeunes qui arrivaient et qui allaient partager avec nous une très courte dizaine de jours avant le spectacle ? Comment les emmener à l'intérieur d'eux-mêmes pour trouver leurs « nécessités », leurs questions ?

Même parler à propos de ce que nous faisons est difficile. En 1968, après un travail de deux semaines avec Grotowski et ses acteurs, Peter Brook admet ne pas pouvoir décrire ce travail. D'abord parce que c'est un travail qui s'effectue dans la confiance, et la confiance suppose de la discrétion. Mais surtout parce c'est un travail essentiellement non verbal, « *le mettre en mots, c'est compliquer et même saccager des exercices qui sont clairs et simples quand ils sont indiqués par un geste et exécutés par un corps et un esprit qui ne font qu'un.* » (Brook, 2009 : 18) Nous avons déjà, au cours de cette recherche, vu et rapportés ici les discours, discussions et commentaires réalisés dans la salle de travail. Mais nous avons également dans le discours de Barba, et avec des exemples décrits, qu'au moment de travailler les mots ne sont pas importants. Tous ces mots ici transcrits sont la partie « non importante » du travail. Si décrire ce travail est difficile, comment décrire ce qu'apporte ce travail ?

J'essaye de me servir des mots de Peter Brook à nouveau, quand lui-aussi, après le travail avec Grotowski a demandé « *qu'a apporté ce travail ?* » Il répond :

« À chaque acteur, une série de chocs. Le choc d'entrevoir ses propres faux-fuyants, ses trucs, ses clichés. Le choc de sentir l'immensité de ses ressources inexploitées. Le choc de se demander pourquoi on est acteur. Le choc d'être obligé de reconnaître que ses questions existent et que – malgré la vieille tradition anglaise⁷⁸ qui veut que l'on évite tout sérieux dans l'art théâtral – il est temps de leur faire face. Et de s'apercevoir qu'on veut leur faire face. Le choc de découvrir que, quelque part dans le monde, jouer est un art auquel on se consacre totalement, d'une façon monastique et absolue. Que l'expression aujourd'hui usée, d'Artaud, « cruel envers moi-même » constitue un

⁷⁸ En 1968 Peter Brook travaillait encore en Angleterre.

authentique mode de vie – quelque part – pour une poignée de gens. » (Brook, 2009 : 18)

Il nous faut rappeler ici que, en même temps que Barba et son groupe poursuivaient ses recherches initiales en essayant de créer de nouvelles formes de contact avec le public, comme les voyages vers d'autres cultures ignorante du théâtre, ou les *barbers* et cortèges urbains, Grotowski a radicalisé sa pratique en supprimant le spectateur. Le travail de ce dernier a ainsi gagné une connotation plus spirituelle et « sacrée » que celui de Barba, pour qui le moment de la présentation est aussi un moment d'apprentissage. De toute façon, la description des effets du travail proposé pour ce nouveau théâtre laboratoire, faite par Peter Brook en 1968, me paraît bien proche de ce que je ressentais en tant que praticienne. Le travail avec Odin produisait une « série de chocs » pour les jeunes acteurs. Je les ai ressentis, je les ai vus se manifester chez plusieurs collègues qui comme moi, s'aventuraient dans cette « aventure humaine ».

D'abord l'inévitable « faire face » à ses propres modes de fonctionnement, faire face à ses propres ruses, qui avec les exercices peuvent apparaître si évidentes et pathétiques. Après, le choc en découvrant l'immensité de nos propres moyens, nous vivons un moment d'ouverture. La sensation de découvrir que nos ressources sont beaucoup plus vastes et puissantes qu'on pouvait l'imaginer est très agréable et très bouleversante. Nous commençons à sentir qu'effectivement nos sens sont gaspillés, à force de ne pas vouloir faire d'efforts, nous utilisons tellement peu nos capacités pour voir, entendre, penser, et pour chercher des solutions, agir et faire. Commencer à entrevoir nos capacités semble ouvrir un nouvel univers à explorer. Mais le bouleversement va au-delà. A des moments j'ai été touchée par une incroyable sensation de tranquillité, d'assurance. C'est comme si la peur du futur n'avait plus aucun sens. De quoi avons-nous peur quand nous nous sentons nous-mêmes une source de ressources infinies, au début d'une exploration qui peut durer toute une vie ? Quand nous nous sentons satisfaits avec nos ressources, quand nous pouvons trouver dans notre être – corps et esprit ensemble – tout ce dont nous avons besoin pour faire face à n'importe quelle circonstance ? Il semble qu'il n'y a pas de place pour la peur, mais c'est peut-être faux. Pouvoir faire ce qu'on veut, être satisfait, se sentir capable de surmonter n'importe quel défi, peut-être une façon d'être libre. J'ai senti que nous pouvons aussi avoir peur de la liberté, des choix qu'elle implique, des responsabilités qu'elle engendre. Finalement, si nous trouvons en nous-mêmes toutes les ressources qu'il nous faut, quelles

sont les ressources dont nous n'avons plus besoin ? Quelles sont les ressources que nous devons laisser tomber ? En cherchant des réponses à ces questions nous trouvons peut-être là, le « prix » de cette liberté, et peut-être même que ce ne sont seulement que ceux qui arrivent consciemment à réaliser cette échange de « nécessités », qui peuvent vivre « cette liberté ».

Nous avons senti aussi le choc d'être confronté à la question « pour quoi est-on acteur ? ». Cette question ne nous a jamais été posée explicitement, ne serait-ce que parce que la réponse ne concerne que nous-mêmes. Mais la question exige une réponse individuelle. Tout ce que les gens d'Odin font pourrait être du sacrifice si l'acteur ne trouve pas en lui-même les motifs d'un dévouement quotidien. Roberta Carreri par exemple a dit pendant une de ses démonstrations de travail que nombreux sont ceux qui lui demandent pourquoi autant de sacrifices. Selon elle, cette question ne tient pas, elle ne voit aucun sacrifice dans ce qu'elle fait. Elle a voulu le faire, elle a choisi cette voie pas parce qu'elle était nécessaire pour elle, mais parce qu'elle ouvrait la porte à la possibilité de répondre à ses questions les plus intimes. Selon l'actrice, son choix de faire partie d'Odin n'était pas un choix purement professionnel, mais existentiel. A un autre moment pendant une session de travail, l'actrice racontait un accident lors d'une présentation qui l'a fait tomber d'une hauteur de cinq mètres. Cela a touché sa colonne et, après l'accident, elle a dû redécouvrir une nouvelle façon d'utiliser son corps pour effectuer plusieurs mouvements et exercices. Avant de finir son histoire, elle ajoute : *« les blessures sont comme des cadeaux. Il y eu beaucoup de larmes coulées sous la douche par frustration ou de douleur. Mais elles ont été nécessaires, ce sont elles qui nous ont menées jusqu'ici. Si nous l'avons fait (le training, les acrobaties, le travail de dépassement physique...), c'est parce qu'il nous a été nécessaire. Des personnes sont venues, des personnes sont parties. Ceux qui sont restés, sont restés parce que cela est nécessaire pour eux. »*

En considérant le témoignage de l'actrice, la posture des membres d'Odin et l'énorme satisfaction des différents groupes de jeunes acteurs que j'ai suivi, je reviens à l'expression d'Artaud cité par Brook - *« cruel envers moi-même »*⁷⁹. La cruauté peut être la discipline, la

⁷⁹ *« C'est pourquoi je propose un théâtre de la cruauté. Avec cette manie de tout rabaisser qui nous appartient aujourd'hui à tous, cruauté, quand j'ai prononcé ce mot, a tout de suite voulu dire sang pour tout le monde. Mais théâtre de la cruauté veut dire théâtre difficile et cruel d'abord pour moi-même. Et, sur le plan de la représentation, il ne s'agit pas de cette cruauté que nous pouvons exercer les uns contre les autres en nous dépeçant mutuellement les corps, en sciant nos anatomies personnelles ou, tels des empereurs assyriens, en nous adressant par la poste des sacs d'oreilles humaines, de nez ou de narines bien découpés, mais de celle beaucoup plus terrible et nécessaire que les choses peuvent exercer contre nous. Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut*

rigueur, le dépassement physique, la volonté d'aller toujours au-delà. La cruauté peut être savoir que l'on n'est jamais prêt, qu'on peut toujours faire un peu mieux, qu'on peut faire autrement. Elle peut être la rencontre quotidienne et consciente avec nos propres limites et elle peut être la capacité de se donner de vrais défis. La cruauté envers nous-mêmes peut être ainsi un chemin possible vers cette liberté que nous évoquions ci-dessus.

2.3.4 La construction des Scènes

Comme notre temps était très serré, Barba a divisé le groupe d'étrangers en trois. Chaque groupe allait travailler sur l'orientation d'un acteur d'Odin : Julia Varley, Roberta Carreri et Torgueir Wethal. J'ai été dans le groupe de Julia et nous avons commencé avec des improvisations. L'actrice voulait nous instrumentaliser pour ne pas perdre ce qu'on avait trouvé dans nos scènes, en transformant une improvisation en une partition corporelle qui puisse être rappelée et répétée après. Nous devions travailler en couples. D'abord chacun travaillait seul. Nous devions improviser et choisir ce que nous voulions répéter. Alors, le travail en couple commence. Pendant que j'essayais de répéter ma scène, mon collègue devait noter tout ce que je faisais, avec le maximum de détails possibles. Je devais répéter ma scène une deuxième fois. Mon collègue lit pour moi ses annotations et me dit ce qu'il a vu. Après avoir discuté avec mon collègue qui m'observait, je devais répéter pour la troisième fois mon score. Mon collègue devait noter à nouveau ce que je faisais, pour que l'on puisse identifier les modifications. A la fin, moi aussi je devais noter ce que j'ai fait, à ma manière. Nous devions ensuite changer les rôles, la personne faisait la scène et devait observer et noter pendant que son collègue improvisait.

Quand je devais noter ma propre partition, j'essayais de donner un peu plus de détails. Chaque partition construite pouvait être réutilisée après. En outre, le fait même de découper en détails mes mouvements et intentions, m'aidait à me souvenir. Voyons un autre exemple d'annotation de ma propre partition:

*« L'image : l'avion décolle – je ne veux pas partir – explosion – mort dans l'océan ;
- Premier marche – sats – va et vient – une force pousse pour aller et une autre veut*

encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela.» (Antonin Artaud cité par Bruno, Pierre, *Antonin Artaud: réalité et poésie*, Editions L'Harmattan, 1999, p.32).

- rester ;*
- *Deux marches vers l'avant ;*
 - *Tourne 360° - Tout le corps est la main qui fait signe d'un au revoir ;*
 - *Une autre marche – la montée de l'avion – dans l'air – je fais des marches en montant l'escalier mais toute la force est vers le bas. L'énergie de vouloir rester apparaît ;*
 - *Je regarde par la fenêtre ;*
 - *Etendre la main droite – touche les nouages et vole. Tout le corps vole dans le ciel. Moment d'immersion dans le nuage ;*
 - *Resserre la ceinture – moment de l'impact : comme si je souffrais d'un point de côté ;*
 - *Soulève la main droite qui cherche le masque – la main qui peu sauver ;*
 - *Mettre le masque ;*
 - *Respiration dense, tout le corps tire de l'air – tout le corps respire très lourd – en croissance ;*
 - *Les deux bras ouverts ;*
 - *Sourire ;*
 - *Deux petites marches vers l'arrière, comme si j'allais tomber ;*
 - *Une algue dans la mer, comme dans les exercices de Roberta⁸⁰. Transformer en une vie maritime. »*

Quand je note ma propre partition, j'ai la possibilité d'avoir plus de détails et de décrire les images internes utilisées. A l'Odin l'utilisation des images est assez fréquente. Les images peuvent être évoquées tantôt pour mettre en scène comme pour les acteurs. Dans sa démonstration de travail, l'actrice Roberta Carreri donne un exemple : Barba avait demandé de faire une scène appelée « *dans le jardin du roi* ».

Les acteurs utilisent les images non seulement comme inspiration, mais comme forme de récapitulatif des informations pour pouvoir se souvenir plus facilement des partitions créées. Par exemple, quand j'ai écrit « *touche les nuages et vole* », cela servait à me rappeler les mouvements que je devais faire, l'état corporel et même mon expression. Un autre avantage est de ne pas figer trop la partition. Au lieu de travailler avec une partition très précise au niveau des mouvements, le travail avec les images permet de montrer d'une façon poétique l'état de l'acteur dans une scène, même si les mouvements peuvent être un peu plus imprécis.

Selon Barba une des choses les plus difficiles de la profession théâtrale est la capacité de penser théâtralement, qui serait une capacité à penser au travers d'images : « *you are here to think through images, and not through words* ». Penser au travers d'images demande aussi de l'entraînement, c'est une nouvelle façon de penser qui demande une ouverture car elle est plus fluide, plus vaste et moins contrôlable que la pensée à travers des mots. Il nous faut

⁸⁰ J'ai récupéré une image déjà travaillée pendant un autre séjour à Odin, en travaillant avec l'actrice Roberta Carreri.

laisser la pensée plus libre, faire l'effort de ne pas trop la représenter. Penser à travers des images est une façon d'ouvrir la pensée à une autre organisation, à une autre logique associative.

Dans ce travail il faut se concentrer sur l'essentiel. Dans mon cahier de notes j'ai décrit la difficulté de mon collègue à fixer les actions. Il semblait chercher les « meilleures » actions, donc il a pris trop de temps pour choisir les actions de sa partition. Et alors qu'il avait déjà créé sa séquence d'actions il continuait à improviser, en changeant beaucoup sa partition à chaque répétition. Il n'a pas eu la possibilité de répéter la même séquence plusieurs fois pour bien la fixer. En conséquence au moment de la présentation, il manquait d'assurance. Il n'a pas eu non plus la possibilité d'évaluer les détails, les différentes possibilités de répéter une même action.

Nous n'avions au mieux que quarante minutes pour notre tâche. Nous n'avions donc que vingt minutes pour aider un collègue, et vingt minutes pour créer, fixer et transcrire notre partition corporelle avant de la présenter. Quand on commence à improviser, choisir quelles actions nous voulons maintenir et dans quel ordre, peut être une tâche difficile. Si on pense à l'objectif final qui est de créer une scène qui doit être intégrée dans le spectacle, ou même présenter notre scène devant nos collègues, nous nous préoccupons du résultat. Nous nous préoccupons de ne pas paraître ridicule, de faire les meilleures choix, la meilleure scène. Nous prenons de la distance par rapport l'objectif et commençons à douter de nos choix.

L'objectif immédiat était de faire une séquence d'actions et de la fixer de façon à pouvoir la répéter à nouveau. Si l'on pense à l'essentiel, la tâche est assez simple. Je choisissais une ou plusieurs images, ces images mentales me guidaient pour l'improvisation, je choisissais des morceaux (des actions) de cette improvisation, je les reliais en une séquence et je les répétais jusqu'à les fixer. Les choix possibles sont infinis, je peux faire n'importe quelle action, avec n'importe quelle forme, n'importe quelle intention, dans n'importe quel ordre. Savoir quel est « le meilleur » choix n'est pas possible. Néanmoins il faut choisir, et vite. Dans ce cas, plus on décide rapidement, plus on aura de temps pour répéter et pour travailler les détails et les petites modifications à chaque répétition. Dans mon cahier de notes j'ai écrit que j'apprenais à aller à l'essentiel : me concentrer sur ce qu'il est important de faire. Cet enseignement m'aidait à rendre les tâches plus légères, plus faciles, je souffrais moins et mes efforts se concentraient sur l'exécution de ce qu'il fallait faire et me permettait de ne pas me

disperser en étant préoccupée ou en ayant peur.

Nous continuons à travailler avec les partitions. Chaque acteur doit utiliser sa partition pour improviser avec un autre. Les couples ne sont pas les mêmes qu'à la première étape de l'exercice. A travers l'interaction et la répétition des actions déjà créées, un dialogue corporel devait être construit. L'action d'un acteur est un stimulus qui fait réagir l'autre. L'interaction entre les deux acteurs peut modifier la vitesse, la tension, la direction et le temps de chaque action. La rencontre de deux partitions individuelles fait surgir un nouveaux sens pour les actions. Par exemple, dans la scène que j'ai créée avec ma collègue, nous pouvions voir une relation forte entre les deux personnages, relation née de l'interaction entre les deux partitions. Les fortes émotions de ma scène initiale continuaient d'être présentes, mais nous ne voyions plus un accident d'avion. A la fin du travail, chaque couple présentait la nouvelle scène qui venait d'être créée.

Une fois encore nous devons noter la scène. Comme exemple que je transcris ici les notes de la scène créée avec ma collègue. Ma partition initiale a été celle décrite ci-dessus (l'avion décolle – je ne veux pas partir – explosion – mort dans l'océan) :

« Nous commençons loin. Je commence la 1^o marche et vient. Quand elle se déplace je tourne et fais le tchau. Elle commence à marcher vers moi et je fais des marches lourdes vers elle. Quand nous nous rencontrons je la touche – main droite – substitution de la scène de la fenêtre. Après je cours. Equilibre devant, je la cherche. Quand je la trouve je commence à m'asseoir. Elle fait un mouvement type gibet et je serre la ceinture. Soulève la main (tire le masque) elle vient au secours et lance une chose. Respiration lourde. Des marches et rapidement des algues. »

Après le travail de construction des partitions individuelles et en couple, nous avons commencé à construire des partitions collectives. Julia avait demandé, avant midi, que chacun d'entre nous amènent deux images où nous pourrions voir plusieurs personnes. Dans ce cas, l'image demandée est une image réelle d'une revue, d'un journal, une photo, etc. J'ai donc acheté un magazine pendant la pause du déjeuner. La majorité des mes collègues ont fait de même. Le temps était court, et donc nous n'avons pas pu chercher une image en particulier. La première étape du travail avec les images a été d'en choisir quelques-unes parmi toutes celles qui ont été ramenées. Juste après, nous devons construire corporellement chaque image. Une personne choisissait un personnage dans l'image et sans rien dire se mettait dans la même position. En suite, une autre personne du groupe devait choisir un

deuxième personnage et se mettre en position par rapport à la première. Nous continuions jusqu'à ce que tout le monde ait trouvé sa place. L'image réelle était source d'inspiration, donc il y n'avait pas de problème si dans l'image d'origine il y avait plus ou moins de personnages par rapport au nombre de personnes de notre groupe.

Une fois construite, l'image devait être fixée et répétée. Nous avons travaillé plusieurs images, ainsi comme des possibilités de liaison les unes avec les autres. Cela veut dire, des possibilités de mouvement et de déplacement en groupe de façon à passer d'une image à une autre. Chaque personne devait aussi noter sa position dans l'image fixée. Je transcris un exemple :

« Premier image – Je suis au milieu, à côté de Francesca, devant avec les deux bras ouverts comme si je essayais d'arrêter, d'empêcher la foule de continuer. La tête tournée vers la droite, en regardant vers presque arrière. La main droite avec sa paume tournée vers arrière. La main gauche avec les doigts vers le haut (position d'Augusto⁸¹). Des jambes en flexion. Force. »

L'image collective de l'exemple ci-dessus a été utilisée dans le montage du spectacle. Elle a été encore modifiée au moment de l'adapter à la scène. Elle a gagné une nouvelle signification, qui demandait une réaction de groupe. Avec les idées du metteur en scène et les improvisations des acteurs impliqués, l'image est devenue une scène. Le spectacle se construisait avec le bricolage d'images, des scènes, des sons et des danses. Ici le spectacle n'est pas une création personnelle et unidirectionnelle, elle est polyphonique, non séquentielle. La rencontre des diverses personnes, actions et images, faisait naître un nouveau sens.

Le sens pour ma recherche, cette fois je l'ai senti avant tout dans mon corps. Par les exercices, la fatigue et la sueur. Il fallait être si précise, chaque minutes de temps de préparation semblait si précieux. Et j'avais senti une évolution en moi par rapport à Odin. Comme si j'avais grandi. Par rapport à mon coéquipier, je m'étais comportée comme une grande, à mon tour essayant de partager mon expérience. A mon tour ayant essayé d'abord de trouver l'expérience en moi, et le sens, ayant essayé de les faire miens, avant de passer à un autre. C'est comme si ce que j'avais observé lors de mes premiers séjours commençait à entrer en moi, s'inscrire dans mon corps, s'inscrire dans mes comportements, dans mes relations. Et ces mots de l'Odin, ces concepts et images qui au début m'intriguaient, qui me

⁸¹ Une fois encore j'utilise une image déjà travaillée. Ce que j'ai appelé « position d'Augusto » est une référence à un pas d'une danse choisie avec l'acteur Augusto Omolu.

faisaient penser qu'il y avait du sens à découvrir comme tout un paysage autour d'eux, voilà qu'ils m'étaient devenus si familiers, que je les employais presque comme une évidence quand je m'adressais à un plus jeune, et que je retrouvais tout leur pouvoir de mystère, toute leur profondeur de paysage quand je m'adressais à de plus expérimentés.

2.3.5 Le travail avec Barba

Dans la salle apocalypse, pour la première fois, je me retrouve toute seule dans une salle de travail avec le metteur en scène d'Odin. Ma sensation d'avoir avancé en comparaison à des jeunes a vite disparu. J'étais arrivée à faire de très belles présentations dans « Le Mariage de Médée », l'énergie dégagée par mon personnage drôle et simple a conquis plusieurs danois. J'avais créé ce personnage à partir de traditions de l'intérieur de mon pays, ses danses et ses chants. Mais là, je sentais qu'une fois encore je repartais de zéro. La bonne performance passée, dans ce type de théâtre, ne veut rien dire. Pire, pour être un vrai défi, je devais m'éloigner des solutions qui avaient bien marché dans les spectacles antérieurs. Je ne pouvais pas me permettre de me considérer dans une situation confortable.

Sans me mettre au courant du but, Barba m'avait demandé de ramener quelques costumes : une perruche rose que j'avais utilisée dans d'autres interventions à Holstebro, des jupes courtes, des tee-shirts brillants et des chaussures à talons. Nous avons commencé le travail par le choix des vêtements, je donnais mon opinion sur chaque option mais je souhaitais surtout entendre l'avis du metteur en scène. Au moment de montrer les chaussures, j'ai décidé de ne lui en montrer qu'une seule paire, en lui expliquant que de toute façon les autres étaient trop hautes pour les utiliser dans le jardin où nous devions jouer. La scène avait un sol irrégulier, fait de sable et de pierres détachées, ce qui était très instable. Barba me demande quelles sont les autres options et si la première paire de chaussure que je lui avais montrée était les plus confortables pour moi. J'affirme que oui, et j'ajoute même qu'avec un peu d'entraînement, je pensais arriver à bien marcher sur le sol irrégulier de la scène. Après ma réponse, surprise : il me tend les chaussures les plus hautes, dont le talon fait quinze centimètres, un défi même sur le sol le plus lisse qui soit. J'ai du mal à le croire, mais je ne conteste pas verbalement. Intérieurement je me disais : c'est impossible ! Barba, en voyant l'expression de ma « non réaction » ajoute : *« je ne veux pas que ce soit confortable ! »*

Nous passons à l'improvisation. Il me donnait des indications d'images et restait attentif à mes actions. Je n'arrivais pas à être présente, à faire ce qu'il fallait, à faire l'essentiel. Je portais les hauts talons, et je réfléchissais au défi de ne pas marcher de façon ridicule, l'envie de décrypter chaque petite expression du metteur en scène afin de m'assurer que je comprenais ses propositions, l'envie de plaire tout simplement, et en même temps l'envie de comprendre sa façon de penser, de travailler, de s'organiser, de créer du sens. Je savais que je vivais un moment privilégié, j'étais la seule à profiter de ce genre de moments privilégiés, cette attention exclusive du metteur en scène. Entre les allers-retours de présence et d'absence, je me disais que je devais être capable de saisir tous les détails de ce moment d'intimité de création. En même temps je sentais que cette pensée m'éloignait de l'état de présence, de tranquillité pour faire ce qu'il faut. Barba avait une posture de concentration et de réflexion et il ne parlait pas beaucoup. Sans la présence du groupe il utilisait un autre type d'énergie car il avait un seul point de concentration, il semblait encore plus concentré. Peu à peu il repérait quelques actions et me demandait de recommencer et de les transformer. Une nouvelle petite partition corporelle était née. Je devais continuer à la travailler les jours suivants, avec et hors de la présence du directeur.

Le lendemain je n'ai pas participé avec les autres à l'entraînement d'Augusto. Je devais travailler seule la partition physique que j'avais commencé à travailler avec Barba. Anne, qui était assistante du metteur en scène dans ce projet, est venue m'aider. A neuf heures, Anne et moi, nous avons laissé le musée où tous les autres répétaient pour aller au centre commercial chercher des costumes qui manquaient pour mon personnage. Anne avait une carte de crédit de l'Odin pour le paiement.

Nous sommes revenues à temps pour voir la présentation des balinais, un petit spectacle nommé « *Hamlet by Shakespeare* ». Le montage était une comédie jouée avec des masques. Barba avait travaillé avec eux sur cette présentation, et ils devaient la présenter en première partie du spectacle *Ur-Hamlet* comme une sorte de prologue. Ensuite les balinais ont présenté leur partie du spectacle *Ur-Hamlet*, une scène après l'autre, sans contre scène, ni intervention du metteur en scène. Quand les présentations des balinais se sont terminées, Barba m'a demandé de travailler un peu avec lui. Anne était présente au début, puis elle a dû partir pour une répétition des chants. Je ne sais pas ce que le grand groupe faisait. Nous avons eu une répétition générale cet après-midi là et Barba m'a demandé d'arriver 30 minutes avant les

autres car il voulait travailler ma scène en plein air, dans l'espace où nous devions jouer le spectacle.

Ainsi, je suis restée pendant le déjeuner à m'entraîner à marcher avec les énormes talons du personnage. Le jardin où nous devions jouer était magnifique, mais le sol en sable avec des petites pierres faisait qu'il était pratiquement impossible de marcher avec des talons de quinze centimètres. Plusieurs jeunes acteurs, curieux, sont venus me parler. Ils semblaient tous étonnés de ce défi. Roberta Carrerri, ma⁸² responsable pendant mes derniers séjours à Holstebro, est venue me parler. Elle me demande de ne pas porter de talons car c'est trop dangereux. Je lui explique alors que c'est à la demande de Barba que je les porte et qu'il n'était pas d'accord pour que j'en porte de plus petits. Elle ne voulait pas m'écouter, et continuait à me dire que le risque de chute était trop important. J'ai donc essayé de la rassurer en lui montrant que j'avais déjà progressé depuis la veille, et je lui avoue que je commençais tout juste à apprécier le défi lancé par Barba. Pas du tout convaincue, elle part en disant qu'elle va parler à Barba.

Finalement je ne sais pas quelle conversation ils ont eu. Je me suis plongée dans l'exercice, en essayant de rester dix heures par jour avec ces talons très haut, et je profitais de chaque moment pour m'entraîner à marcher sur l'espace scénique et répéter ma scène plusieurs fois par jours. Je devais aussi changer de vêtements sur scène, et comme on fait toujours chez Odin, d'une façon peu ordinaire, avec des mouvements qui pouvaient rendre confuse la perception du spectateur, de façon à capter son attention lors de chaque action sans montrer tout de suite quel est mon objectif final. Ce moment était spécialement difficile. Bien que n'ayant pas à marcher pendant cette scène où je devais me changer, garder mon équilibre et réaliser cette action sur un pied puis sur l'autre avec ces talons m'était très difficile. Ma crainte de tomber m'a rendue acharnée, je voulais réussir à le faire inlassablement. Je ne pensais plus que je n'en serais pas capable. Je pensais seulement à profiter de chaque minute qu'il me restait pour répéter encore et encore et réussir. Quand je commençais à maîtriser la marche et les actions sur les talons, il était plus difficile de me motiver à continuer de m'entraîner. Mais parfois, il suffisait d'un moment de déséquilibre, ce qui n'était pas rare, pour me convaincre moi-même qu'il fallait encore travailler. Parfois c'était la présence des autres qui me motivait. Face à Barba qui semblait inépuisable, je ne me permettais pas non

⁸² Chez Odin les nouveaux acteurs ont toujours un tuteur. J'avais travaillé avec Roberta dans différentes occasions.

plus d'être fatiguée. Il travaillait sans relâche, en se promenant entre les nombreux sous-groupes de travail qu'on formait selon les besoins. Il était énergique, il ne perdait pas une minute. Le comportement de cet homme de soixante-quatorze ans ne passait pas inaperçu, pour mes collègues non plus. J'ai entendu et participé à plusieurs discussions et commentaires à propos de l'impressionnante disposition de Barba. Parfois, nous nous faisons des confessions entre nous, les jeunes, et nous avons presque honte d'être fatigués ou indisponibles.

Deux jours avant la première du spectacle, alors que je répétais dehors, Roberta vient à nouveau me parler des talons. Elle avait changé d'avis et m'a dit avec un grand sourire que finalement j'avais vraiment de la chance, car l'exercice d'équilibre sur ces hauts talons, sur des pierres instables exigeait un état de présence permanent que visiblement j'arrivais à garder. Nous riions ensemble, mais elle comme moi étions finalement convaincues de l'efficacité du défi proposé par le metteur en scène. Je suis sûre que ma persévérance, la qualité et la quantité de temps que j'ai consacrées à ma préparation ont été beaucoup plus importantes grâce à l'existence de ce défi.

Mais pourquoi le défi me rend-il capable de faire ce que j'aurais considéré comme impossible ou du moins considéré comme trop dangereux sinon ? L'ai-je fait pour les yeux de Barba, pour ne pas le décevoir ? A-t-il ce pouvoir sur moi ? Sur tous les autres ? Ou bien est-ce cet apprentissage du chemin le plus difficile, ce désir d'aller vers ce qu'on ne connaît pas, pour agrandir l'éventail de nos possibilités. Il est sans doute impossible pour quelqu'un qui n'a pas participé à de telles expériences de comprendre cette immense énergie qui semble bouillonner dans mon corps, qui semble inépuisable même quand je suis épuisée, qui me semble presque être le sens même. Cette énergie m'envahit, et d'un coup je ne cherche pas à être raisonnable, à calculer le meilleur comportement, à optimiser un quelconque ratio de résultat sur les moyens employés. Cette énergie est un mystère. Cette énergie est si bonne à sentir en soi.

2.3.6 Le déroulement des répétitions

Nous travaillons en plein air et nous n'arrêtons pas – qu'il pleuve ou qu'il fasse froid. J'essayais d'écrire mes notes pendant chaque rare moment où je n'étais pas sur le plateau. Un matin, quelques minutes après avoir commencé à écrire, j'ai été encore une fois appelée pour travailler. La pluie est arrivée et comme d'habitude nous n'avons pas arrêté de travailler. Cependant, ce jour là, mon cahier était lui aussi dehors. Je ne pouvais pas sortir de la scène pour le protéger de la pluie et comme j'écrivais avec un stylo à encre, j'ai perdu une grande partie de mon travail. Les feuilles étaient collées, et la couverture faite en tissu semblait ne pas pouvoir tenir longtemps. J'ai laissé mon cahier au soleil pour sécher. Deux jours après j'ai écrit : *« ce cahier témoigne que nous travaillons sous le soleil et sous la pluie, ainsi, comme nous ne nous arrêtons pas quand il pleut, je continuerai aussi d'écrire sur ce même cahier. »* Pris dans le rythme effréné du travail que l'on effectuait, on ne se rendait pas bien compte que préparer un spectacle aussi complexe en dix jours était de la folie. L'état de mon cahier me rappelait l'aventure. Non, ce n'est pas dans n'importe quelles conditions qu'un groupe aussi grand et hétérogène accepte de travailler sous la pluie sans même rechigner à la tâche. C'est vraiment difficile d'y trouver du sens avec un peu de recul. Néanmoins, en vue de l'ampleur du travail à effectuer, il nous semblait naturel de continuer, il semblait naturel de vouloir profiter de chaque minute pour donner le meilleur de nous-mêmes.

Durant les dernières nuits, avant la première présentation, le froid était presque insupportable. La production d'Odin a acheté des manteaux polaires pour les musiciens balinaï, qui restaient longtemps immobiles. Cela n'était pas suffisant et ils ont dû acheter aussi des couvertures pour tout le groupe. J'ai décidé de supporter le froid pour continuer à répéter mes séquences de changement de costume tel qu'ils avaient été imaginés.

Il ne manquait que trois jours pour la première et le travail s'intensifiait de plus en plus. Il n'y avait bien entendu plus de pause et les intervalles pour le déjeuner et le dîner étaient de plus en plus courts. Nous répétions de neuf heures du matin jusqu'à minuit. Mais il ne s'agissait que des horaires officiels... Aujourd'hui par exemple je suis arrivée plus tôt pour travailler la scène de tango avec Anna Woolf, assistante du metteur en scène, et mon partenaire de scène. Un autre défi... Trois jours pour apprendre le tango. Bien sûr, nous n'apprenions qu'une petite séquence de la danse, mais nous devons la répéter et la maîtriser jusqu'à pouvoir la réaliser sur scène avec la même tranquillité que le font des danseurs

professionnels. C'était une scène d'amour, de séduction mutuelle, il n'y avait pas d'espace pour le doute et l'imprécision.

Parfois nous passions le spectacle tout entier et parfois nous travaillions divisés par groupes. Tout le monde répétait simultanément. Par exemple, pendant qu'Augusto travaillait avec les étrangers, Barba travaillait la scène du mariage, Ya-Lan avec les musiciens. Mon compagnon de scène et moi travaillions avec Julia. Frank et Brigitte travaillaient le chœur. Il y avait aussi l'énorme travail des techniciens, le montage de l'illumination, des gradins, des deux plateaux pour les musiciens, du décor, etc. Ils étaient nombreux, tous coordonnés par Fausto, avec l'aide de Donald.

Chaque jour le nombre de personnes qui accompagnaient notre travail augmentait. Des journalistes, des professeurs, des metteurs en scène, etc. Barba ne s'arrêtait jamais, même pas une seconde ! Il donnait des entretiens pendant le déjeuner, le dîner, etc. Un jour avant la première, une équipe de tournage est arrivée et enregistrait tout le processus. Ils ont suivi Barba et notre groupe tout le temps.

L'énergie n'était décidément pas qu'en moi. L'énergie et le désir étaient ici collectifs. C'était presque palpable. Nous pouvions presque oublier le froid et la fatigue, mais nous devons le faire tous ensemble. Parfois je me disais que les plus anciens, alors qu'on aurait pu s'attendre à ce qu'ils soient plus fatiguables, étaient ceux qui en irradiaient le plus. Est-ce l'énergie et le désir que l'on apprend à Odin, qui grandissent ici au lieu de s'éteindre ?

2.3.7 Des activités en parallèle

Parallèlement aux répétitions et présentation des spectacles, nous avons aussi participé à d'autres activités dans le cadre du Festival et des commémorations de l'Année de Grotowski. Parmi elles une cérémonie où le Ministre de la Culture polonais a fait un hommage à l'Odin pour son travail ; une rencontre de travail avec Ludovic Flaszen ; la présentation du livre *Alchimistes of the Stage*⁸³, de Mirella Schino, qui a lancé le nouveau projet d'Odin, la *Icarus*

⁸³ Mirella Schino, *Alchemist of the Stage. Theatre Laboratoires in Europe*. Trans. By Paul Warrington, Holstebro – Malta – Wrocław, Icarus Publishing Enterprise, 2009, pp. 272.

Publishing Entreprise ; un séminaire pour des étudiants de théâtre, et la cérémonie de commémoration des 45 ans de Odin Teatret.

Dans la cérémonie avec le Ministre de la Culture, Barba a reçu une médaille qui correspond au plus grand honneur qu'un artiste peut recevoir dans ce pays. Pour l'occasion, Barba nous a demandé d'être très beaux. Nous sommes arrivés tôt, car le metteur en scène voulait qu'on participe à la cérémonie avec une présentation artistique. Une fois dans le lieu, nous avons organisé la présentation de quelques chansons, et nous avons répété les déplacements.

Dans son discours, Barba a dit qu'il est née deux fois. Le premier en Italie et la deuxième fois en Pologne, tellement son expérience là-bas a transformé sa vie. La médaille reçue était un aigle en or. Barba a dit que cet aigle allait pouvoir voler très haut à travers nous, la nouvelle génération, le futur du théâtre. Le ministre avait évoqué dans son discours l'énorme contribution que Grotowski a donnée à culture polonaise et comment son influence faisait rayonner la Pologne vers tout les pays du monde. Ainsi, Barba demande au ministre de favoriser cent nouveaux théâtres laboratoires de jeunes artistes anonymes. Parce que quand Grotowski a commencé, lui aussi était un jeune anonyme.

Les journalistes sont venus en masse. Barba a donné plusieurs entretiens avant et après la cérémonie, et les flashes des appareils photo étaient présents tout le temps.

Dans le séminaire pour des étudiants de théâtre nous avons peu parlé du processus de montage de *Ur-Hamlet*. La présentation commence avec Julia. Elle fait une démonstration de son personnage dans le spectacle. Après, l'actrice explique que nous ne présentons pas la pièce *Hamlet* de Shakespeare. Nous nous sommes inspirés de la première histoire de Hamlet qui se trouve dans la *Gesta Danorum* (vers 1200) de l'écrivain et historien de l'époque médiévale danoise, Saxo Grammaticus. Julia explique que le spectacle est constitué par plusieurs couches, une superposition des histoires, des traditions, d'images et de sons qui se tissent pendant le spectacle lui donnant plusieurs possibilités de lecture et perception.

Julia a également présenté les personnages principaux. A chaque tour le comédien qui représentait le personnage en question, faisait une démonstration et l'actrice expliquait après les choix esthétiques. Elle commence par les rois. Les deux rois de la pièce sont faits par des danseurs de la tradition balinaise *Gambuh*. Leur danse est à l'identique des représentations

traditionnelles. Néanmoins, dans un nouveau contexte, elle prend un nouveaux sens. Le premier roi, le père de Hamlet est joué par une femme qui danse le *Pangi*, le « roi gentil » dans la tradition Gambuh. *Fengo* est l'oncle de Hamlet, frère et assassin de son père, qui prendra sa place. Il est représenté par le « mauvais roi » dans la tradition Gambuh. Ces deux personnages sont souvent en conflit dans les représentations traditionnelles. Par la suite, ont défilé d'autres personnages de la tradition balinaise, ainsi que des traditions japonaises (Théâtre No), brésiliennes (Orixas), chinoises (Opéra de Pékin et Nankuam) et des personnages construits par des acteurs occidentaux. Après le passage des personnages, a eu lieu la présentation des musiciens et l'interprétation des musiques des différents pays du monde.

A la fin, Julia invite Barba à parler à propos du processus qui consiste à mettre ensemble tous ces éléments dans la même pièce pour raconter une seule histoire. Le metteur en scène fait un repère de l'histoire, il raconte qu'il était en Pologne 50 ans auparavant quand Grotowski lui avait parlé de la richesse de la danse indienne. En 1963 il est parti en Inde pour la première fois pour étudier le Kathakali, une forme de théâtre méconnue en occident à ce moment là. Il a été fasciné par le Kathakali, par le théâtre asiatique, par le mystère d'être séduit par une représentation dont il ne comprenait ni l'histoire ni les significations. En 1979, il a créé l'ISTA (*International School of Theatre Antropology*) en essayant de comprendre, à travers l'étude de plusieurs traditions de représentation, ce que fait un corps vivant sur scène, ce que fait l'interprète qui arrive à capter autant d'attention... Avec le développement de l'ISTA un groupe interculturel commence à se constituer, leur première performance ensemble constituait le *Theatrum Mundi Ensemble*. *Ur-Hamlet* est le dernier spectacle de cet ensemble.

Barba a raconté aussi l'histoire de ce spectacle. Il est né d'une invitation à faire une version de Hamlet, présentée dans le « château de Hamlet », le château de *Kronborg* au Danemark. Le metteur en scène avoue qu'il n'avait jamais pensé à faire Hamlet parce que, maintenant il le comprend, ce qui le fascine au théâtre c'est quelque chose de plus que le pouvoir du texte :

« *Le pouvoir du théâtre est dans la musique⁸⁴, qui est si banal, tout comme dans le langage corporel. J'ai accepté la proposition car elle représentait la possibilité de travailler ensemble, avec ma famille artistique (il se réfère au *Theatrum Mundi*). Pour des questions économiques, il est très difficile de nous réunir. (Le *Theatrum Mundi* regroupe des dizaines de personnes, réparties en plusieurs pays du monde.) Nous n'avons pas une langue en commun entre les*

⁸⁴ Pour Barba, le texte émis par les acteurs et tout les autres sons composent ensemble la musique du spectacle, une dramaturgie sonore.

collaborateurs. Donc, il nous a été impossible de suivre le texte. Nous avons alors décidé de suivre le Saxos Grammaticus, qui est danois. Dans l'époque de Hamlet, il était impératif que l'assassinat du roi, son père, soit vengé. C'est là que nous voyons la grande intelligence de Hamlet dans la version de Saxos : Hamlet a fait semblant d'être fou et comme ça il ne pouvait pas être tué par son oncle. Selon la morale de l'époque, il serait très déshonorant pour son oncle de tuer un homme qui ne pouvait pas se défendre. Mais il existait d'autres motivations pour accepter cette proposition, beaucoup d'autres motivations. Quand je vois Augusto (brésilien qui jouait Hamlet avec la danse des Orixas), Ya-Lan (taiwanaise qui jouait Ofélia, copine de Hamlet, avec l'Opéra de Pékin), Akira (japonais qui représentait la peste), etc. je me sens comme ivre. Je vois une personne qui simplement imprègne l'autre de quelque chose de millénaire, qui a été transmis de génération en génération. La proposition est de montrer cette beauté, ce métier, cet artisanat. Vous pouvez ne pas aimer le spectacle, néanmoins il offre la possibilité au spectateur d'observer de nombreuses formes d'expression traditionnelles. »

Une personne dans le public lui demande le pourquoi de la phrase finale du spectacle « *Tomorrow instead of birds, dogs will weak up us* ». Barba raconte qu'il a vu une image où des chiens mangeaient des coqs. C'était une image très forte pour lui et qu'il considère porteuse d'une vérité : « *ma petite fille sera réveillée par des chiens* », conclut-il.

Barba n'a pas expliqué comment il comprenait la phrase. Il a raconté l'histoire, la vraie histoire de la naissance de l'idée de cette phrase, mais il n'a pas révélé sa signification personnelle. Quand la personne a posé la question, intérieurement j'ai été contente, car la phrase m'inquiétait aussi. La réponse de Barba ne satisfaisait pas ma curiosité. Je voudrais connaître sa vraie motivation. Peut-être que je voulais savoir si le sens que j'ai donné à la phrase était le « bon sens », le sens imaginé par le metteur en scène. Il n'a pas répondu à cela. Néanmoins, avec son silence sur l'essence de la phrase, il m'a donné une autre réponse. Il a en fait légitimé le sens que j'ai donné. Et j'imagine, même si je ne peux pas être sûr, j'imagine que selon lui, la phrase parle d'elle-même, et donc toute explication ne pourra que réduire son sens, limiter ses possibilités. La phrase est là pour toucher, pour faire écho dans chaque spectateur. Et pour lui laisser faire de l'écho, il a contourné la réponse.

Une autre question concernait directement le sujet de cette thèse : Comment maintenir – quels sont les principes pour arriver à maintenir – votre famille artistique réunie ? Barba avait dit auparavant que les réseaux de collaborateurs qu'il avait construit autour du monde constituent une grande famille artistique, une famille appelée Theatrum Mundi Ensemble. La question concerne ainsi les membres de l'Odin et collaborateurs du Theatrum Mundi, dans ce

cas réunis pour la présentation de Ur-Hamlet.

Je me concentrais sur la réponse. La question clé. Comment lui, la pièce principale de tout le rouage, définit les principes qui permettent d'être là encore, après 45 ans dans cette activité « précaire ». Barba commence à dire que si les gens acceptent d'être là, de venir même sans argent⁸⁵, c'est parce que cela est très gratifiant, même si le début est difficile. Ensuite, il ajoute avec une bonne dose d'humour, que « *s'il y a de l'argent c'est facile, non ?* ». Il rigole et puis il se concentre. Après un soupir, il dit qu'il va donner une réponse qui peut surprendre même ses compagnons les plus anciens, déjà habitués à ces situations publiques où il explique toujours les raisons de travailler ensemble, les gains du multiculturalisme, etc. Mais après 45 ans il peut se permettre de dire « *la vérité* » : « *pour être avec moi... j'ai besoin d'aimer ces personnes, I need to be in love !* »

Puis il ajoute avec de l'humour à nouveau, « *il faut les voir tous les jours !* » Et il continue : « *même si quelquefois c'est très fatigant, comme parfois avec les étrangers – à ce moment il fait une pause et mime les moments où il a été le plus « furieux » avec le groupe des jeunes comédiens : corps pétrifié avec une de ses havainas⁸⁶ dans la main au point de les lancer avec force –, parfois il est très tranquille de travailler avec les grands maîtres qui travaillent toujours à 100% ou plus* ».

Même en sachant que la réponse donnée pour Barba pourrait être considérée comme très naïve, où pas suffisamment scientifique pour mon travail de thèse, sa réponse ne m'a pas déçue. Pour moi, il était cohérent. Il fallait aimer pour être encore ensemble, il fallait aimer pour subir la fatigue et persister, il fallait aimer pour accepter les différences.

C'est difficile de définir l'amour, ce n'est pas mesurable. Nous reviendrons sur cette place qui pourrait sembler au premier abord surprenante de l'amour avec les analyses de Stiegler au chapitre 3. Notons néanmoins ici que le fait d'identifier l'amour comme le responsable pour maintenir la « famille artistique » d'Odin ensemble montre l'importance de ce qui transcende la logique, de ce qui transcende les calculs. Quand on parle d'une relation où il y a de l'amour, nous sommes en train de parler d'une relation qui transcende l'utilitaire, qui

⁸⁵ Dans ce projet il y avait des accords très différents concernant la rémunération et la responsabilité pour les coûts de voyage, hébergement etc. Les différents accords variaient selon le niveau professionnel, la liaison avec Odin et sa condition financière.

⁸⁶ Tong en plastique, typiquement brésilienne, que Barba portait jour et nuit indépendamment de la météorologie.

transcende les relations guidées pour l'équilibre coût x bénéfice. Il y a un élément profondément humain dans cela.

Je pense à mon groupe⁸⁷ de théâtre. J'aime aussi chaque personne. Mais il n'y a pas de place pour le romantisme quand on vit dans la précarité. Il n'y a pas de place pour l'idéalisation quand nous essayons de bousculer nos limites. Et oui, c'est précaire la condition d'un groupe d'acteurs indépendants. Mais là je parle d'amour. Je me réfère à un amour non romantique comme un sentiment qui nous permet d'être capables de voir l'autre avec ses défauts, sa différence, ses fragilités, son hypocrisie, ses limites, ses peurs. Avec l'amour non romantique nous souhaitons l'évolution de l'autre, nous ne nous permettons pas de laisser l'être aimé stagner, nous le poussons, encore et encore. Et l'autre fait de même pour nous. Nous nous félicitons de sa réussite, ce qui est d'une importance capitale dans l'activité théâtrale car cela maintient l'ego à l'écart et évite la compétition.

Nous ne pourrions pas imaginer naïvement que le fait d'avoir identifié l'amour dans les relations nous transporte dans un monde parfait, où nous sommes toujours bons. La présence de l'amour ne fait pas disparaître les autres sentiments. Mais l'identification de l'amour comme fort responsable du maintien des liens nous donne des pistes pour comprendre le comportement de ce groupe.

C'est important de remarquer que le lien d'amour n'est pas là *a priori*. Il a été construit. À l'Odin les compagnons de trajectoire se sont réunis autour d'un travail de création théâtrale. C'est la posture devant ce travail, devant l'office, les attitudes de la personne, qui permettent la continuation d'une trajectoire ensemble. Je ne saurais préciser quand nous pouvons parler d'amour. Mais peut-être est-ce seulement dans la continuité, au fil du temps, que l'amour apparaît petit à petit. Il y a aussi un autre amour, un amour qui demande moins de temps de convivialité, car il naît d'une reconnaissance mutuelle des liens forts dans la façon de vivre. Dans ce cas nous ne trouvons pas que les compagnons de groupe, mais aussi les compagnons de métier, de profession. C'est le cas des professionnels et maîtres d'autres traditions artistiques qui collaborent de façon ponctuelle avec Odin. L'amour dans ce cas, vient peut-être de l'admiration, du respect, de la reconnaissance, du partage d'une vision de vie très semblable.

⁸⁷ Je suis membre fondateur d'un groupe indépendant d'acteurs, la *Cia de Teatro Luna Lunera*. Avec dix ans d'existence, le groupe est basé à Belo Horizonte, au Brésil.

Il y a dans l'activité de l'acteur une générosité à donner de soi. Le metteur en scène et les autres acteurs peuvent être touchés pour la capacité d'un acteur à se livrer, à ne pas se contenir et ne pas se laisser arrêter par ses peurs ou par les jugements. Après une présentation bien réussie du spectacle *Mariage de Médée*, Barba nous a dit: « *it's strange because the type of presence was different, it's a fact that I can only explain by the fact there is an inner action happening and making the presence acquire an order of transparency, or radiation. Usually actors became beautiful when it's happening, even the ugliest. And I fall in love with them.* » En dehors du travail artistique la contribution individuelle dans la construction d'un chemin collectif peut également être touchante. Faire partie d'un groupe indépendant de théâtre est une activité de persistance.

Avec sa réponse, Barba fait référence à la fatigue de travailler tous les jours avec les mêmes personnes. D'après lui, la qualité de présence et de la participation de l'autre peut rendre le travail plus ou moins difficile. Avec le groupe de jeunes acteurs étrangers, la quantité d'énergie dispensée a été beaucoup plus importante qu'avec les grands maîtres. Barba a dépensé de l'énergie pour « réveiller » les jeunes comédiens, pour les faire changer d'état de présence, pour les aider à être plus concentrés. Barba nous a dit plus d'une fois – « *soyez intelligents* ». Il ne faisait pas référence à un coefficient d'intelligence, mais à la capacité de chaque individu à maîtriser sa concentration, à ne pas se mentir à soi-même. Etre présent avec tout son corps et esprit, est un exercice d'autodiscipline. C'est s'interdire d'être ailleurs. Etre intelligent dans ce cas c'est ne pas gaspiller son propre temps.

Si d'un côté les jeunes démontraient une grande capacité à gaspiller le temps, à se déconcentrer, à manquer de clarté à propos de leur propre objectif, les professionnels plus anciens, ou les grands maîtres comme dit Barba, démontraient la capacité d'être « *toujours à 100%* ». Pour Barba, travailler avec quelqu'un qui est 100% présent et engagé avec le travail à faire est une activité toujours rassurante.

Après la réponse de Barba, l'actrice Julia reprend la parole pour ajouter que, pour elle, une grande motivation pour continuer le travail avec des professionnels d'autres traditions a été le travail avec la danseuse d'Odissi, l'indienne Sanjuncta Panigrahi. Julia nous a raconté que Sanjuncta disait qu'avec le travail avec Odin, donc avec des acteurs occidentaux, elle avait découvert sa propre danse et toutes les motivations qu'il y avait derrière. Julia conclut la

question à propos de la grande famille multiculturelle : « *Quand nous sommes ensemble, ça nous aide à mieux comprendre ce que nous faisons* ». La connaissance de soi, de sa culture, de sa tradition, sa technique peut venir d'une rencontre avec l'autre, l'autre tradition, l'autre technique.

Un jeune demande pourquoi Odin a travaillé si longtemps avec les formes de théâtre traditionnelles, en particulier le Katakali. Barba explique que ces formes orientales de théâtre/ danse, fondées sur de mouvements très codifiés, nécessitent un dévouement de toute une vie, et la façon selon laquelle ils ont influencé sa compréhension de l'importance de l'entraînement du comédien, et sa conception de la « présence » scénique. Barba explique pour finir: « *Mais ce ne sont pas des formes fixes ! La différence entre un jeune et quelqu'un qui est au delà c'est que les jeunes essayeront d'imiter les formes, et ceux qui sont au delà essayeront de comprendre les principes, les motivations.* »

L'intervention suivante du public demandait si Barba était satisfait du résultat du procès vécu en Pologne pour la présentation de Ur-Hamlet. Il était « *très satisfait et très insatisfait aussi.* » Barba était satisfait du résultat, du spectacle présenté. Selon lui, nous avons présenté un spectacle puissant qui répondait à la responsabilité (sa mission) d'ouvrir le Festival de 50 ans de Grotowski. Mais il était insatisfait parce qu'il n'a pas eu le temps de travailler avec chacun comme il aurait souhaité. D'après lui : « *les conditions de travail sont très nouvelles, y compris pour moi. Je n'ai pas eu le temps de travailler avec chacun. C'est le processus contraire au processus de l'Odin* ». Historiquement le temps de préparation d'un spectacle d'Odin se monte à deux années en moyenne.

Une autre personne du public questionne alors le personnage de Hamlet. Par rapport au montage initial de Ur-Hamlet, en 2006, dans ce nouveau montage le metteur en scène a ajouté une scène initiale. Avant le début du spectacle l'acteur qui interprétait Hamlet, Augusto Omolu, rentrait dans l'espace scénique caractérisé comme une espèce de clochard. L'inspiration a été les « *catadores de papel* » (les ramasseurs de papier), des personnes qui au Brésil survivent en faisant le tour des poubelles en ramassant toute sorte de papier pour le recyclage (Photos 04 et 05). Le revenu obtenu avec cette activité est très bas, donc ce sont des gens très misérables, plusieurs d'entre eux n'ont pas d'habitation fixe, et tous poussent un grand chariot où ils stockent les papiers ramassés.



Photos 04 et 05 : à gauche, Photo de Washington César Takeushi <http://circulandoporcuritiba.blogspot.com/2010/09/catadores-de-papel.html>, le 22/07/11. À droite, enfant dans un chariot d'un « catador de papel » à Belo Horizonte, Brésil disponible sur <http://www.metro.org.br/fatima/limpeza-urbana-em-belo-horizonte-parte-3>, le 22/07/11

Le personnage inspiré des *catadores de papel* poussait un petit chariot, avec quelques objets et des morceaux de journaux et carton. Le personnage rentrait en scène seul, croisait l'espace scénique en faisant quelques actions pendant l'entrée du public. Après, une fois les spectateurs installés, il continuait avec le déroulement de ses actions au tour de l'espace scénique, en circulant à la marge, proche des spectateurs. Dès que le personnage commence à circuler à la marge de la scène le spectacle « commence ». Le personnage continue en scène sans rentrer vraiment dans le « focus » de l'attention. Il est présent, mais ne participe pas de l'histoire, il est vraiment à la marge.

Pour la construction de ses actions, Barba a travaillé longtemps avec l'acteur Augusto Omolu (Photos 06 et 07). D'abord ils ont ensemble rassemblé des objets qui faisaient référence à des objets possiblement trouvés dans la rue, où dans une poubelle. Après cela Augusto a improvisé avec ses objets des actions d'un quotidien d'une personne qui habite dans la rue. Les objets commencent peu à peu à gagner d'autres significations. Une carafe en plastique par exemple pouvaient servir comme bouteille d'eau, se transformer en douche, ou en oreiller, ou pouvait représenter un petit chien quand elle était tirée par une corde.

La personne qui a questionné l'apparition de ce personnage a demandé pourquoi cette conception de Hamlet comme un clochard, un fou, a été ajoutée au spectacle. Barba d'abord répète que selon lui, l'intelligence de Hamlet dans la version de Saxo Gramaticus est

exactement de se faire passer pour fou comme stratégie. Et donc il voulait montrer ce type de fou qui sont dans la rue tous les jours, et qui sont presque invisibles à nos yeux. Ce sont des gens « *auquel après trois minutes nous ne faisons plus attention.* » Le personnage rentre avec le public qui d'abord se questionne « qu'est-ce qu'il fait ? », « est-ce que le spectacle a déjà commencé ? », mais bien vite il se distrait en recherchant le meilleur lieu pour s'asseoir, ou faire des commentaires à ses proches, etc. Quand le personnage « clochard / fou » reste dans la marge de l'espace scénique, rares sont les personnes du public qui lui portent de l'attention. Quand le spectacle « commence », nous pourrions imaginer que presque personne ne le voit en scène.



Photos 06 et 07 : L'acteur d'Odin Augusto Omolu, pendant les répétitions du spectacle Ur-Hamlet.

Après cette explication plus esthétique, Barba nous donne une deuxième réponse. « *Mais, si vous voulez savoir le sous-texte... (Petit pause, soupire et sourire) ... Il y a des hommes comme celui là autour de nous, et peut-être un jour ils prendront le pouvoir !* » Barba nous laisse voir un peu de son côté révolutionnaire, son envie de basculer l'ordre établi. Dans ses livres il affirme que le théâtre ne peut pas être autre chose que la révolte. Mais cette révolte ne doit pas être complètement révélée. Elle semble être une sorte de plan de fond, une révolte intime.

Après d'autres questions à propos du processus de montage, de construction du spectacle Barba a déclaré : « *Nous voyons le spectacle comme un enfant, nous devons le faire naître. Je me soucis de la construction de cette organisme, mais pour moi le spectacle doit grandir par lui-même. Nous nous soucions des cellules, qui font les organes, qui font l'organisme.* » Pour donner un exemple, il demande au japonais Akira et à un danseur balinais de faire une improvisation. Sans aucune indication ils commencent, chacun a tout le répertoire de sa tradition scénique pour agir et réagir. Le début n'est pas très intéressant, l'interaction entre le deux est faible. Barba demande alors à un musicien indien de jouer sa flûte. Le rythme de la musique interfère dans la scène, et les deux acteurs commencent à dialoguer avec ses actions. Le public est conquis par la qualité de l'improvisation. Barba demande alors à une actrice de l'Opéra de Pékin et une danseuse balinaise de faire le même exercice. Néanmoins, même avec la musique, le dialogue ne s'établit pas entre les deux actrices. Barba demande alors à la balinaise de provoquer, de taquiner physiquement. La surprise causée à la taïwanaise a provoqué de bonnes réactions et le dialogue entre les deux commence à s'établir. Des relations commencent à apparaître.

La cérémonie en commémoration aux quarante-cinq ans de l'Odin Teatret s'appelait *The First Stone - A Ceremony of Return*. Un moment plein d'émotion, touchant. Barba a voulu révéler le secret des grands créateurs. Il a joué avec l'idée de faire une potion magique, où il ajoutait des ingrédients peu à peu. Il faisait un vrai cocktail, et à chaque ingrédient réel qu'il ajoutait, il faisait la correspondance avec des faits et des conduites de l'histoire de l'Odin. Mais le vrai secret d'un grand créateur, selon Barba, est lié au fait qu'il ne crée jamais seul. Le vrai secret d'un grand créateur est de savoir comment créer un environnement autour de lui où la création puisse se faire.

Après la dernière présentation, la dernière activité, Barba a voulu nous demander une dernière chose: « *rappelez-vous pour toujours de l'entraînement avec Augusto (danse des Orixas)! Rappelez-vous de mes cris ! Rappelez-vous de ce que vous êtes capables de faire!* »

L'entraînement avec Augusto Omolu est très épuisant au niveau physique. Tous les jours à la fin de l'entraînement nous avons les vêtements complètement mouillés de transpiration. C'était la première fois dans ma vie où, après les exercices, mes cheveux coulaient de l'eau comme si je venais de sortir de la douche. Pour continuer avec les activités de la journée il

fallait chaque jour se changer complètement. L'entraînement était conduit par Omolu et Cleber da Paixão, un percussionniste brésilien qui jouait de la percussion en « live » pendant qu'on dansait. Barba nous observait tout le temps, et dès qu'il pensait que l'énergie du groupe commençait à baisser il intervenait. La présence et la façon de conduire l'entraînement d'Augusto et Cléber nous ramenaient déjà une immense énergie. Parfois on se plaignait de la douleur physique, ou de la sensation de ne plus pouvoir continuer. Mais le surpassement personnel, la découverte de nouvelles forces et possibilités, le dépassement de nos propres limites, l'énergie de la danse et des tambours, ramenait une énorme satisfaction. Une sensation de disposition nous accompagnait toute la journée. La façon énergétique avec laquelle Cléber jouait rendait « impossible » de s'arrêter. Lui aussi était complètement mouillé de transpiration, des pieds à la tête. Il libérait son bras en tapant fort sur son instrument et il ne montrait pas une sensation de fatigue, bien au contraire, il semblait qu'il serait capable de jouer pour toujours, que chaque frappe au cuir de la percussion le rendrait encore plus puissant, et il a crié : énergie, énergie, on continue! (*Energia pessoal! Vamos la!*). On continuait, en redéfinissant nos propres limites. C'est cette expérience que Barba nous a demandé de ne pas oublier.

A Odin, le sens est ce avec quoi ils travaillent tous les jours, ils aiment le magnifier, le densifier, le cacher parfois. Tout le spectacle de Ur-Hamlet était un spectacle autour du sens. Et pourtant, quand Barba doit dire quel est le sens commun qui tient tout le monde réuni, il finit par lâcher le mot amour. Bien sûr, on peut interpréter ce mot de mille manières, religieux par exemple. Par la suite je le relierais plutôt au désir et au fait de chercher à prendre soin. Mais on sent qu'il est aussi un autre sens, en arrière-fond, qui empreint toute l'activité et l'engagement : celui de la révolte, un sens qui touche l'ordre social, et son absence de mobilité.

2.3.8 Au Tour de Grotowski

Le rencontre avec Grotowski est une pierre fondamentale dans le théâtre de Barba. Cette rencontre a changé la vie de Barba et influencé toute sa trajectoire. Celle avec Barba aura influencé la mienne. Je voudrais évoquer une autre rencontre qui m'a touchée. Nous avons rencontré Ludwic Flaszen, le partenaire de travail de Grotowski. Barba nous avait annoncé la rencontre, très fier, content de nous proposer ce qu'il appelait « une grande opportunité ».

Pour moi, pour qui Grotowski est un « mythe », ce la en était une. La possibilité de lui poser des questions. Et Flaszen aime bien parler.

Il nous a raconté qu'il était un critique de théâtre, et avant d'avoir fini sa formation il a été invité à être directeur d'un tout petit théâtre à Wrocław. Il a donc invité Grotowski pour partager la direction de ce théâtre. Flaszen était le directeur littéraire, pendant que Grotowski travaillait plus proche des acteurs. Selon Flaszen, Barba a été le premier à comprendre ce que Grotowski cherchait, le premier à écrire sur ce sujet dans « *In Search of a lost theatre* » et c'est lui qui a poussé Grotowski à écrire et à éditer son livre « *Vers un théâtre pauvre* ».

Selon Flaszen, un des points le plus importants dans la vie de Grotowski est quand la banalité de la vie lui est apparue. Pour Grotowski il est très banal de mourir. Il était préoccupé avec la quête de la vérité, et avec une quête spirituelle. Pour Grotowski la vie humaine est constituée par plusieurs corps, avec différentes densités, qui sont au-dedans et au-dehors de notre corps. Nous sommes tels des « poupées russes ».

Grotowski a commencé à trouver les partitions des acteurs trop mécaniques, mortes. Il s'intéresse alors aux impulsions et devient obsédé par les impulsions. La partition devrait être une partition d'impulsions et de réactions. Pour le grand maître, la fonction, l'objectif du *training* n'est pas d'exprimer, elle est d'explorer les différentes zones de l'énergie. Selon Grotowski, l'acteur sublime l'énergie. Grotowski était contre le théâtre corporel – purement corporel, l'important pour lui n'est pas de penser qu'au corps. Il voyait tout comme action. Le corps doit se rendre très léger au moment de la représentation. Il doit être un série d'impulsions. Et le spectateur le voit comme lumière. Flaszen ajoute que, pour Grotowski, « *entre les acteurs et l'audience il existe des lignes qui les connectent.* » Ce sont ces lignes qui nous connectent que j'ai essayées de sentir dans ce chapitre.

2.4 Expérience

A la fin de toutes ces expériences, nous pouvons dire que les membres de l'Odin Teatret ne se préoccupent pas de faire passer une technique, ou des formules pour être plus performants. Dans leur façon de faire nous sommes plus performants quand nous sommes présents, le corps et l'esprit impliqués. Selon Barba la fonction du maître est d'apprendre à apprendre, de rendre indépendant l'apprenti.

Pour vraiment participer à cette expérience, il faut d'abord accepter que nous ne savons pas le résultat précis, nous ne savons pas où nous allons arriver. L'apprenti seulement devient apprenti quand il reconnaît en lui un vrai besoin, une nécessité. Ceux que sont en quête de reconnaissance ne la trouveront pas, puisque ceux qui sont dans une position de maître ne donnent pas des primes, leur rôle est d'aider l'apprenti à identifier où sont ses points faibles, pour qu'il puisse les travailler. Même si le maître laisse savoir quand il est vraiment surpris.

L'apprentissage se fait sur le long temps. Il n'est pas un apprentissage d'un modèle ou d'une technique à répéter. L'appropriation de la technique demande la capacité de la transformer, de la rendre singulière tout comme les besoins de chaque personne. Son objectif n'est pas de nous munir des codes ou des procédures qui à coup sûr rendront possible une bonne performance. Son objectif est d'être un espace-temps dédié à la conquête de la présence, d'un état d'éveil, vivant. Nous avons vu, cette conquête ne se traduit pas par une possession. L'état de présence est plutôt à parcourir. Il n'est jamais saisi d'une façon définitive. La technique et la répétition, qui sont bien les instruments qui nous aident à arriver à la présence, peuvent aussi nous emmener vers l'automatisme. Et c'est pour ça que le mouvement est si important. S'accommoder n'est pas une option possible dans ce théâtre.

Ce mouvement engendre une transformation personnelle. Notre être est impliqué, notre vie est une relation. Leur théâtre me semble ainsi un laboratoire vers la différence, la singularité, un laboratoire à n'être pas *standard*. Finalement on ne vient pas seulement pour être acteur, il y a un sens existentiel, nous devons apprendre à nous transformer. Sans un autre but que celui-ci, sans une autre étape, sans une destination à laquelle arriver. Il me semble qu'il y a « que » la transformation. Qu'un mouvement pour le mouvement.

Ce que j'ai découvert à l'Odin n'est pas une méthode, c'est plutôt un nouvel horizon mental.

Cette expression est retirée du livre de Mirella Schino, *Alchemists of Stage*: « *a mental horizon is not a model: it has neither the clarity nor the precision. It is vague, confused, imprecise and it breaks into pieces, figuratively speaking, if you try to put it down on paper* ». (Schino, 2009: 90) Séparer en pièces cet horizon mental le réduit, le mutile. La somme de ces pièces détachées ne serait pas égale à son ensemble. Cet ensemble, lui-même en mutation, ne se laisse pas appréhender et, comme la présence, il est à vivre.

Néanmoins, comme l'exercice est nécessaire, nous essayons de présenter trois principes qui ont émergé du travail de l'Odin. Le premier principe est *le mouvement constant*. Tout savoir, toute action, toute technique, appliqués de nombreuses fois finit par perdre son pouvoir de rendre présent, et doit ainsi être renouvelé constamment. A l'Odin, travailler c'est explorer et explorer c'est faire une chose que nous n'avons pas faite hier. L'apprentissage est lié à une attitude d'exploration constante. Un deuxième principe peut être *la construction d'un chemin unique* : la mission du maître est d'aider l'apprenti dans son propre chemin de singularisation. Chaque acteur d'Odin a développé, et continue toujours à développer, sa façon de faire personnelle en suivant ses propres envies et intuitions. Un troisième principe est *la reconquête de l'action*. L'action demande de la présence, de l'implication, de la participation. Elle ouvre aussi lieu à une responsabilisation : nous devons être responsables pour ce qu'on fait. L'action change quelque chose à l'espace. D'une certaine façon elle nous donne ainsi du pouvoir : du pouvoir de changer. Mais d'abord et surtout nous changeons à nous-mêmes. Nous devons sortir de la condition de « corps stupides », nous devons nous réveiller.

Ces trois principes sont réunis lors du *training*. L'importance du *training* à l'Odin est incontestable. Même si aujourd'hui cette pratique a pris un sens et des contours tellement singuliers que, à la limite, elle est difficilement reconnaissable comme telle. Quelques acteurs ne pratiquent plus le *training*, ou plus un *training* « systématisé » et quotidien comme avant. D'autres le pratiquent de manière saisonnière, selon les besoins et défis du travail. D'autres continuent leur recherche quotidiennement. Nous ne pouvons pas non plus oublier qu'ils ont maintenant quarante-sept années d'activité. C'est leur chemin singulier : après des décennies de pratique, « le *training* » a une signification différente pour chacun d'entre eux. En même temps, ils semblent être tous reconnaître que c'est cette pratique qui les a rendu capable d'arriver « jusqu'ici ». Néanmoins, nous répétons, ce n'est pas seulement la pratique du *training* qui nous mène vers la différence, mais plutôt le sens donné au *training*. L'enjeu du

training, ce n'est pas la performance de l'interprète, sa capacité de bien exécuter les exercices. C'est plutôt une rencontre quotidienne de l'acteur avec ses choix, c'est l'affirmation dans l'action d'un chemin de vie choisi.

A l'Odin nous sommes poussés à aller vers le nouveau, vers ce qui nous ne connaissons pas encore. Le désordre, le « chaos », l'inattendu, sont recherchés comme des trésors de la connaissance. Car ils peuvent aider à réveiller nos sens et donc notre « capacité créatrice », qui n'est rien d'autre que la capacité à « ré-agir » aux circonstances, sous l'impulsion d'une nécessité ressentie de mouvement : « *When disorder hits us, in life and in art, we suddenly awaken in a world that we no longer recognize and don't yet know how to adjust to.* » (Barba, dans le programme de *Andersen's Dream*).

Mais pour travailler à l'Odin nous devons avoir une grande discipline. Ce qu'il faut faire, il faut le faire, en temps et en heure. L'investissement, l'implication et la générosité dans le fait de se livrer sincèrement sont impératifs dans leur vision du métier. La capacité à travailler le plus possible pendant de grandes périodes est aussi demandée. Mais au lieu d'avoir l'impression d'être épuisée, exploitée, surchargée, stressée, au bord d'un *burn out*, j'ai plutôt ressenti l'augmentation de mon énergie. La sensation était partagée par mes compagnons, d'autres jeunes acteurs apprentis. Nous inventions des activités complémentaires, nous essayions de profiter des rares temps libres pour partager nos expériences entre nous, nous répétions encore le matériel de la scène et nous trouvions du *temps* pour célébrer. La joie était assez présente. L'envie de faire aussi. La motivation ici ne venait pas de l'extérieur, elle semblait naître à l'intérieur de chacun.

Parallèlement au processus d'individuation, de singularisation, semble avoir lieu un processus d'activation du désir. Nous ne savons pas bien identifier cette énergie produite, mais elle se révèle non seulement comme une disponibilité physique, mais aussi sous forme de présence et d'envie. Finalement elle apparaît aussi comme amour. Comme « ce » qui peut naître lorsqu'on est touché par *la présence* de l'autre et comme « ce » qu'il faut avoir pour être « encore là ».

Dans la troisième partie de cette recherche nous essaierons de mieux comprendre les enjeux du processus d'individuation et de « génération d'énergie ». Nous essaierons de prendre le recul en nous appuyant sur le travail de Bernard Stiegler autour de l'individuation et du désir.

C'est aussi en partant de Stiegler qui nous essaierons de comprendre comment ces processus sont en déclin dans notre société. Nous pourrions ainsi essayer de comprendre en quoi les pratiques d'Odin le font vraiment un « autre » : une autre façon de s'organiser, un autre savoir-faire, un autre savoir-vivre. Finalement, nous nous poserons la question de la place d'une telle pratique aujourd'hui. Que pourrions-nous finalement apprendre de toutes ces expériences ? Quelle compréhension de la pratique artiste, de l'appropriation d'une technique et de la construction d'un savoir-vivre au sein du capitalisme *hyperindustriel*⁸⁸ en ce début de siècle ?

⁸⁸ En référence au vocabulaire de Stigler, pour qui nous ne sommes pas dans une société post-industrielle, mais hyperindustrialisée.



Un Mouvement d'Ouverture

AXE 3

AXE 3 – Un Mouvement d'Ouverture

Où nous mènent ces paysages dans lesquels nous venons de marcher ? Toutes ces réflexions à partir de ce qui nous a affectée, ces départs de pensées, ces convictions naissantes, ces tentatives de comprendre, ces réflexions sur le sens ? Comment penser ensemble et penser à partir de ces points qui nous ont semblés si important à Odin Teatret : le mouvement, la présence, l'énergie, la technique du *training* ? Comment de nouveau donner sens à tout cela ? Et en quoi cela nous aide-il à éclairer notre problématique ?

Comme je l'ai décrit au chapitre précédent, mon expérience avec Odin a contribué à renouveler, à « ré-former » mon identité artistique et personnelle. Si les expériences là-bas se sont greffées en moi, c'est parce que il y a eu un processus de singularisation. Voilà comment j'ai vécu ce processus. De l'exercice de la présence a résulté une participation, un retour à l'état participatif de mon être dans la construction permanent de « notre monde ». En participant, je me suis ouverte : j'ai accepté de ne pas connaître les résultats de mes actions et des actions que je subissais. Il devenait évident que si une action peut avoir une intention précise, son résultat n'est jamais prévisible. Je sentais cette ouverture comment devant se conjuguer comme un verbe au présent : elle a besoin d'être constamment renouvelée. Une action demandait déjà une réaction, une nouvelle ouverture. La chaîne de nos actions peut être ainsi comprise comme une chaîne de réactions, comme nous a suggéré l'approche technique de l'Odin.

Expérimenter un tel processus peut ne pas sembler surprenant, et pourtant il me semblait alors vivre quelque chose de nouveau. Sensation partagée avec les autres apprentis – sans que nous soyons clairs sur les raisons de cette impression. C'est avec la lecture de Bernard Stiegler, que j'ai ensuite compris que ma surprise ou « mon problème » était l'un des principaux problèmes de notre société capitaliste : dans le blocage ou l'essoufflement des processus d'individuation.

Pour mieux comprendre ce processus je me suis tournée vers l'œuvre du philosophe Bernard Stiegler. Je m'appuierai par la suite sur ses théories, au moyen d'une lecture attentive d'une importante partie de son œuvre, de la participation à des conférences et de l'écoute de plusieurs de ses entretiens et cours enregistrés.

3.1 Le recours au cadre interprétatif de Stiegler

Tout au départ j'étais intéressée par sa vision du théâtre comme lieu de réactivation du désir. Mais j'ai vite compris qu'il était nécessaire de mieux comprendre quelques concepts clés de son œuvre pour mieux toucher son sens. Approfondir le concept de « *processus d'individuation* » était indispensable, et nous renvoyait au processus de singularisation personnelle et technique de l'Odin. C'est un grand défi car l'œuvre de ce penseur du contemporain est vaste et complexe. Ce que Stiegler essaye est « *de faire du « réseau de questions » un « arsenal de concepts », en vue de mener une lutte* ». (Stiegler, 2005 : 14) J'ai compris par la suite cette lutte comme une action pour réveiller les consciences, les esprits. Plus loin, j'utiliserai le réseau de questions⁸⁹ de Stiegler afin de revenir à ma problématique. Il m'a aidé à mieux comprendre les enjeux de la tendance vers l'homogénéisation des savoir-faire et des savoir-vivre de notre société contemporaine. Il donne ainsi un caractère très singulier de « résistance » à l'activité de l'Odin, de « révolte ».

Pour montrer les raisons qui m'ont amenée à utiliser la pensée de Bernard Stiegler, je voudrais le faire en deux temps. D'abord raviver en quoi ses idées m'ont parlé, en quoi je voyais une correspondance avec mon expérience et que celle-ci me mettait en mouvement. Je le ferai d'une façon plus impressionniste. Mais je voudrais ensuite le faire d'une manière plus analytique, et donner un premier aperçu de son réseau de concepts, et de leurs liaisons avec mon expérience (ce qui sera développé dans la troisième sous-partie).

3.1.1 Impressions sur la misère du symbolique

Le théâtre d'Odin se définit comme un théâtre né et développé dans la rupture, la révolte, la négation. Barba a forgé le terme, assez controversé, de « troisième théâtre » pour se définir, eux-mêmes ainsi que d'autres groupes de personnes qui, travers le théâtre et dans différents pays du monde, ont cherché leur identité dans la négation, dans la reconnaissance que le « nous » partagé, donc la réalité social dans laquelle ils étaient insérés, ne satisfaisait pas leur

⁸⁹ Pour cette sous-partie, nous avons utilisé les références suivantes : Stiegler, 2003, 2004, 2005a, 2005b, 2006 a, 2006b, 2006c, 2009, 2010. Pour alléger le texte, seuls sont référencés explicitement les passages cités intégralement.

individualité, leur besoin de trouver du sens, des « raisons »⁹⁰, ou simplement une place. Avant de savoir qui ils étaient, les gens d'Odin savaient seulement ce en quoi ils ne se reconnaissaient pas, ce qu'ils ne voulaient pas reproduire, ce qui les dérangeait. Ce dérangement leur donnait la sensation de ne pas appartenir à un « nous ». Mais comment est-ce possible qu'un « je », qui constitue le « nous », qui *est* ainsi le « nous », ne se sent pas appartenir à ce « nous » ? Quand ce « nous » devient-il « on » pour un « je » ?

Pour Bernard Stiegler, cette situation n'est possible que quand le symbolique est en danger et, selon lui, c'est ce qui se passe aujourd'hui. Dans l'époque du capitalisme hyperindustriel, nous sommes dans un moment de grande « *misère du symbolique* », où le « je » ne trouve plus les occasions de se singulariser, où il a été réduit à l'état de consommateur, où son énergie libidinale, vitale, est détournée, contrôlée, exploitée. Cette énergie nous avons essayé de la conservée en rendant en quelques lignes, de façon impressionniste, ce qui nous a touché au début du contact avec la pensée de Stigler⁹¹. Nous nous autorisons à le faire car la démarche de Stiegler, comme chercheur nous semble, au-delà de contribuer au développement de la « connaissance académique », de chercher à nous affecter, à nous faire bouger. Stiegler essaye de nous faire prendre conscience de notre condition contemporaine, de nos consciences endormies, « stupides ».

Ainsi, pour Stiegler, le consommateur, vivant dans des « *zones esthétiquement sinistrées* », soumis à des technologies de contrôle, comme le marketing, à des technologies cognitives, comme l'ordinateur et l'internet, et culturelles, comme la télévision, finit progressivement par entendre et voir les mêmes images et sons que ses voisins, à avoir un passé presque identique. Il n'a plus que son âme à vendre (ou son *temps de cerveau disponible*). Il subit la débandade de son désir. Privé d'individuation, privé de singularité, il ne peut plus s'aimer, ni par suite aimer les autres.

Pour Stiegler, le capitalisme est une machine désirante⁹². Il capte l'énergie libidinale, il l'intensifie, mais pour la mobiliser il est obligé de désingulariser les individus, il fait des calculs sur leur libido. Alors il indifférencie les désirants, il organise l'indifférence, au bout du

⁹⁰ Nous utilisons le mot raison ici comme nous suggère Stiegler : la raison est ce qui est lié aux motifs de vivre, et non seulement au « *ratio* », c'est-à-dire la raison comptable.

⁹¹ Ce paragraphe 3.1.1 s'inspire d'une présentation que j'ai faite avec Laisa Bragança et Jean-Luc Moriceau : « *Misère, misère... du symbolique* », en octobre 2010 dans le cadre de la conférence *Making Sense 2*, à Paris.

⁹² Stiegler reprend le terme de Deleuze.

compte il anéantit le désir. La libido se détisse tout le temps, il faut la retisser, la retramer. La plus grande misère, c'est la pauvreté du sens. C'est ne pas avoir appris la sensibilité, la beauté, la tragédie. C'est avoir l'esthétique sinistrée. C'est n'avoir d'autres sens que de consommer. C'est quand les pulsions ne font plus desirs. C'est quand les mots n'ont plus de chair, et que l'un peut bien en remplacer un autre. C'est quand on n'entend plus ce que les ancêtres nous transmettent, ce que les artistes nous sussurent, ce à quoi la vie nous invite. C'est quand on n'a pas appris à apprécier les symphonies des cinq sens. C'est quand le sens s'éteint. Quand il n'a jamais vraiment commencé à parler.

Au même temps, pour Stiegler, le rôle de l'art, et notamment du spectacle vivant, est de conquérir le sensible contre l'insensible c'est-à-dire l'indifférence (2005a). Contre le tournant machinique de la sensibilité, l'accaparement de l'attention par les industries de programme, il s'agit de créer de nouvelles individuations psychiques et collectives, afin de transformer l'audience en peuple. Si nous allons au théâtre, à la rencontre des œuvres, vers des expériences esthétiques, c'est pour réactiver le désir. Notre désir, et celui des autres autour : refabriquer du peuple. Pour pouvoir partager du sensible. Le sensible n'est pas donné, c'est quelque chose chaque fois à conquérir contre l'insensible, sans cesse à réinventer, à réveiller. Réveiller le sens, pour se réveiller, pour nous réveiller.

Pour Stiegler, réveiller le sens, se réveiller, c'est être capable de faire *un* à partir de toutes les expériences qui nous éparpillent. Devenir un. Devenir individu. S'individuer. Ne plus être audience, ne plus être consommateur des œuvres : être transformé par les œuvres. Laisser le sens, le sensible, nous arracher à la masse ; être sensible, tous les sens ouverts pour parvenir au singulier, devenir in-dividu, un peuple. Un peuple qui attend cet « *inattendu tant attendu* » qui le meut dans un processus d'individuation. Pour Stiegler cette individuation est sensible, elle fait mal, elle est un arrachement, il faut abandonner ce qu'on n'est plus.

Mais il reste des questions. Comment les individus, et spécialement les acteurs, à l'intérieur du monde capitaliste, peuvent échapper eux-mêmes à la standardisation du sensible ? Comment les déstandardiser, qu'ils soient pleins de désir, comment les garder vivants dans un monde d'éteints, dans un monde d'absence ? Avec Stiegler nous essayerons de nous interroger sur l'investissement du désir qui permet de sortir de la misère symbolique de même que de s'interroger sur les possibilités pour le spectacle vivant d'exercer la fonction que lui attribue Stiegler de ravivement du désir.

3.1.2 Justification plus théorique du recours à B. Stiegler

A la lecture plus serrée de ses écrits, j'ai trouvé des justifications plus théoriques pour recourir à l'œuvre de Stiegler. Tout d'abord, pour lui, la pensée et la philosophie sont un processus, un engagement dans la vie, une manière de vivre, et non seulement des discours et des raisonnements. Et c'est sur un tel processus que je voulais maintenant me tourner. Mais ensuite ses concepts notamment d'individuation et de ce qui fait que la vie mérite d'être vécue, son insistance sur le désir, l'énergie en lien avec le capitalisme, de même que ses analyses sur la place du théâtre dans la réactivation du désir, dans la lutte contre l'indifférence et la standardisation, tout ceci me semblait dessiner un réseau de concepts qui allait pouvoir donner un sens à mon expérience chez Odin. Ce sont des concepts dynamiques, qui me donnaient l'occasion de remettre en mouvement ma recherche.

Notamment le travail que Stiegler développe autour du concept de *processus d'individuation* de Simondon, nous permet de comprendre l'ouverture, le « devenir présence »⁹³, comme part d'un processus constituant des sociétés humaines. Participer, agir, s'impliquer ce sont des actions qui provoquent des changements, ou mieux, ce sont des actions inscrites dans le processus de changement constant des êtres, du collectif et des techniques que constituent ces êtres et ces collectifs. Une action est ainsi toujours une réaction, et une réaction sera toujours une action, vers l'extérieur et l'intérieur de l'individu et du collective qui agit/réagit. Une telle façon de penser nous conduit à replacer les questions, les découvertes, et les mystères de l'exploration du savoir-faire théâtrale de l'Odin dans l'instance du savoir-vivre.

Ces questions me renvoient à un des aspects le plus importants dans mon expérience à Odin. Notre technique, notre métier, ainsi que les relations qu'ils supposent est avant tout une façon d'être-au-monde : ils sont un choix de vie. Leur technique sert avant tout à constituer leur vie. La façon de vivre leur métier est la façon de vivre qu'ils choisissent de vivre chaque jour. Je dis bien chaque jour pour donner de l'emphase au fait que, dans le mouvement constant, l'adoption d'une technique suppose sa transformation constante. Selon la pensée de Stiegler, l'adoption d'une technique est une option, un choix⁹⁴. Même si l'objectif, l'intention, peuvent

⁹³ En reprenant une citation d'Eugenio Barba que nous discuterons dans la partie 3.2 *Théâtre – technique du corps et individuation*.

⁹⁴ Stiegler fait une distinction entre adaptation (ajuster à, conformer) et adoption qui signifie choisir.

garder pendant longtemps un noyau immuable, les transformations des sujets et des contextes peuvent toujours demander un changement de stratégie, donc un changement de l'ensemble des décisions, actions et techniques employés. L'adoption d'une technique suppose ainsi son invention. L'adoption d'une façon de vivre suppose également l'invention d'un savoir-vivre.

Dans nos processus d'individuation, nous ne nous individuons jamais seuls. L'individuation psychique suppose l'individuation collective et vice-versa. La projection de mon « je » se fait toujours dans un « nous ». Le processus d'individuation ne peut pas être compris sans prendre en compte la dimension individuelle et la dimension collective ainsi que la dimension technique qui s'inscrit dans ce processus. Ainsi, les questions auxquelles j'ai dû faire face pendant et après cette expérience à Odin demandent une réflexion sur « mon » moi (le je), sur « ma » société, « mon » monde (le nous) et sur « ma » technique (le il).

Pour comprendre le processus d'individuation nous avons besoin de comprendre aussi le rôle du désir. L'approche de Stiegler sur le désir et la libido ouvre une perspective possible pour appréhender une partie du processus de transformation que j'ai vécu, et que je vis encore, à partir de la rencontre et du partage du quotidien à l'Odin. De même, le désir, la capacité de désirer et de prendre soin de l'objet de ce désir, je les ai connus comme résultat d'une série d'actions, de comportements, d'une façon de vivre. Cependant une façon de vivre suppose des techniques de vivre. La technique m'apparaît aujourd'hui comme une façon, un véhicule, un instrument pour cultiver, pour faire naître, pour alimenter son propre désir.

Ce qui reste néanmoins impossible à décrire est l'expérience maximale que j'ai eue à l'Odin. J'ai conscience que mon effort pour reconstituer, raconter, faire émerger le sens de cette expérience n'arrivera pas à restituer l'immense énergie, la constante disposition et le sentiment de joie que j'ai senti naître chez moi et que je ressentais chez d'autres personnes. Il me faut accepter que « ce qui a le plus de sens » reste non représentable. En même temps, s'il est vrai qu'il est difficile de parler de « ce qui a le plus de sens », il est tout aussi vrai qu'il est ce qui demeure, ce qui est déjà là, ce qui est inhérent à tous les êtres humains et ainsi ce qui nous partageons, ce que nous avons en commun. C'est dans cette perspective que nous osons nous rapprocher de ce qui est appelé « ce qui a le plus de sens » : comme ce lieu là-devant qu'on en saurait toucher que dans la perspective d'une approche. Ce lieu n'est pas appréhendable, aussi nous munissons-nous de la perspective de Jean-Luc Nancy quand il nous dit qu'une telle approche est « *une limite sur laquelle on se tient au bord de l'abandon. Tout*

se passe dans une imminence. Tout se passe comme lorsqu'il s'agit de ce qu'on nomme parfois la poésie, ou bien la pensée, ou bien l'amour : une révélation est imminente, elle se suspend dans cette imminence, elle est toute à son approche. Pour finir – mais il n'y a pas de fin, il s'avère que l'imminence est elle-même la révélation. Pour finir il se révèle que le frôlement est la vérité. » (Jean-Luc Nancy, 2008 : 118)

L'ouverture est une ouverture à l'imminence, à l'orée de la révélation. Pour révéler quoi ? Si les mots utilisés jusqu'ici semblent beaux, s'ils semblent évoquer des concepts et des idées que nous tendons à regarder comme nobles, il se peut qu'ils cachent aussi deux importantes prises de conscience, plus redoutables. D'abord la solitude et les difficultés inhérentes à une telle ouverture peuvent être offusquées. Ne regarder qu'une des faces serait une illusion : si cette ouverture rend possible la transformation, et par suite la singularisation, et par suite l'individuation, si du nouveau est en train de naître au sein d'un être, alors ceci demande en contrepartie aussi de sacrifier de ce qui n'est plus. Et selon mon expérience, ce n'est pas facile. Laisser se transformer des comportements, des idées et des habitudes, même les moins sains pour nous-mêmes, peut représenter un effort de sacrifice. Il nous faut un effort pour sortir de la prévisibilité, pour sortir de la situation de répétition automatique, confortable. Il nous faut un effort pour nous tenir « *au bord de l'abandon* » pendant que le nouveau se révèle et ne cesse de se révéler. Cet effort a un caractère de sacrifice car il est avant tout contre nous-mêmes. Stiegler nous présente son métier, ses ouvrages comme un essai de *fourbir des armes* en vue de mener une lutte : « *C'est-à-dire de se mettre d'abord soi-même en cause, car on ne réfléchit, n'analyse, et ne critique véritablement qu'à ce prix : en bourlinguant, en se dépaysant.* » (Stiegler 2005 : 14) Stiegler ajoute que « *la pensée et plus généralement l'existence sont intrinsèquement un combat – d'abord contre elles-mêmes, en tant qu'elles tendent à fuir le risque qu'il faut sans cesse encourir pour continuer à exister, sans se contenter de subsister, et ainsi poursuivre sa propre pensée, ses propres motifs et ses propres ouvrages contre la médiocrité qu'il cherchent à surmonter : leur propre médiocrité, la médiocrité du propre et la propriété du médiocre.* » (Stiegler 2005, page 14)

La deuxième révélation dont il s'agit aussi de prendre conscience et qui risque toujours de se cacher dans les propos, même les mieux intentionnés, est celle du caractère *pharmacologique* inhérent à toute technique. Le mot *pharmakon* dans la Grèce ancienne désignait à la fois un

remède et un poison.⁹⁵ Nous utilisons une fois encore un concept de Stiegler, celui-ci emprunté à Derrida dans ses débats avec Platon. Si, comme nous venons de voir, la technique est présente dans tous nos savoir-vivre, ce caractère pharmacologique des techniques ne devrait pas être oublié. Dans l'évolution des techniques individuelles de l'Odin, nous avons pu bien identifier ce caractère. Nous avons vu comment une même technique est ce qui sert à ouvrir des possibilités pour l'acteur et ce qui en même temps les restreint. Elle est ce qui leur permet d'atteindre un certain état de présence et c'est ce qui en même temps les met en attention automatique. Les mots, les concepts, les modèles, sont aussi pharmacologiques. N'importe quel propos est remède ou poison dans une circonstance singulière. Assumer le caractère de *pharmakon*⁹⁶ des techniques que nous employons, ou que nous cherchons à employer, ou encore des techniques que nous critiquons, ou cherchons à critiquer, c'est accepter que des « corrections de trajet » seront à tout moment peut-être nécessaires. C'est accepter que la transformation est inhérente au processus de constitution des façons de vivre humaines. C'est accepter qu'au cours du processus la transformation elle-même se transforme. C'est accepter qu'il ne reste rien que le mouvement, l'ouverture qui n'arrête pas de s'ouvrir et de se fermer.

Alors qu'est-ce que l'Odin ? D'une certaine façon Odin n'existe pas. Bien sûr, il existe des supports physiques qui peuvent représenter Odin. Leur siège est un bâtiment que nous pourrions appeler le Théâtre d'Odin. Leur parcours est raconté dans d'innombrables livres, vidéos, photos et autres supports que nous pourrions appeler l'histoire d'Odin. Les personnes qui y travaillent sont des membres d'Odin. Mais ce en quoi consiste Odin est avant, entre et au-delà de ces manifestations physiques : il est ce qui se forme entre, ce qui est formé par, et ce qui forme ces personnes, ces lieux et cette histoire. Un lieu de formation et de transformation qui se transforme lui-même. L'Odin peut être vu comme une invention constante de la façon de vivre d'un groupe d'individus : des transformations qui se transforment, une remise en mouvement perpétuelle.

Un mouvement sans avoir de destination en vue, mais qui a une importance existentielle. Ceci résonne avec la vision de Barba. Il croit que ce qui « vaut » le plus chez chacun de nous ne

⁹⁵ Citation tirée du vocabulaire en ligne de l'Association *Ars Industrialis* – *Pharmakon* : arsindustrialis.org/pharmakon.

⁹⁶ « Le « *pharmakon* » c'est à la fois ce qui « permet » de prendre soin, et ce « donc » il faut prendre soin – au sens où il faut « y faire attention » : c'est une puissance « curative » dans « la mesure et la démesure » où c'est une puissance « destructrice ». » (Stiegler, 2010 : 16).

peut pas entrer en contact avec l'autre d'une façon directe. « *Les vies intérieures ne communiquent pas entre elles* »⁹⁷. Ceci nous permet de comprendre que la technique qui fait la réputation d'Odin n'est pas considérée ici comme un but ultime. Toutefois, pour tendre vers ce « qui vaut le plus chez chacun », les membres d'Odin doivent se concentrer sur la technique. Ce qui est « ce qui a le plus de sens », ce qui « vaut » dans la vie, est ainsi le moteur de la recherche de l'Odin, de leur invention d'un savoir-vivre. Partager un héritage commun avec eux m'a amenée, contre mes attentes initiales, à de profonds questionnements existentiels, ou plus simplement à réfléchir à ce qui n'« existe pas » et en même temps « nous consiste ». Nous retrouvons ce terme de consistance chez Stiegler : « *la consistance désigne le processus par lequel l'existence est proprement une individuation. Pour que l'être-au-milieu s'individue, il faut que l'existence que nous sommes y constitue sa consistance.* »⁹⁸ Cet héritage ne me renvoie pas au passé, dans le sens qu'il ne demande pas d'être reproduit. Il me sert à me plonger et prendre place dans le présent, en ayant le passé comme la dimension verticale du présent⁹⁹ et le futur comme sa dimension vectorielle vers le devenir.

Mon expérience avec Odin et la réflexion sur les concepts de Stiegler m'ont guidé jusqu'à des questions « essentielles » comme : « Qu'est-ce que le théâtre pour moi ? », « Pour quoi rechercher le théâtre ? », « Qu'est-ce que la recherche ? », « Pour quoi faire une recherche ? », « Qu'est-ce que je cherche avec mes actions ? », « Comment est-ce que je vis ? », « Comment est-ce que je veux vivre ? », « Quel est mon héritage ? », « Quels sont mes peurs, mes révoltes, mes affects les plus intimes ? », « Qu'est-ce qui me motive, me touche, me fait sentir vivante ? », « Qu'est-ce que j'ai envie de changer ? », « Qu'est-ce que je ne veux pas subir, accepter, tolérer ? », « Qu'est-ce qui me fait sentir que la vie vaut le coup d'être vécu ? ».

⁹⁷ Lettre d'Eugenio Barba à Richard Schechner le seize septembre 1991, publié dans Barba, Eugenio, 1994. *A Canoa de Papel – tratado de Antropologia Teatral*. Editora Hucitec : Sao Paulo, page 203.

⁹⁸ « *Lorsque la vie humaine se nomme subsistance, lorsqu'elle est condamnée à consommer, lorsqu'elle perd le sentiment d'exister, c'est que le plan de consistance s'est dissocié. Le plan de consistance est celui où le désir se déploie. Le désir est toujours celui d'une singularité (ce qui n'est pas calculable ou mesurable). Par exemple, la personne que l'on aime est pour le psychologue, le sociologue, le statisticien, généralisable ou comparable, elle demeure cependant singulière pour l'amour qui nous constitue. Ces objets de désir qui consistent n'existent pas (ils sont infinis), ce pourquoi il faut en prendre le plus grand soin. Le plan de consistance n'existe pas, mais amène à l'existence, celle qui fait de nous des hommes (des êtres non inhumains).* » Citation tirée du vocabulaire en ligne de l'Association *Ars Industrialis* – Consister : arsindustrialis.org/consiter

⁹⁹ Inspiré par « *O passado não esta atras de nossas costas. Esta em cima de nos. E o que fica da dimensão vertical.* », dans une lettre d'Eugenio Barba à Richard Schechner, sans date, publié dans Barba, Eugenio, 1994. *A Canoa de Papel – tratado de Antropologia Teatral*. Editora Hucitec : Sao Paulo, page 209.

3.2 Crise du capitalisme, destruction du désir, perte d'individuation et de savoir vivre

3.2.1 Crise du capitalisme et crise de l'amour

La crise dans laquelle nous vivons depuis 2007, interprétée d'abord comme une crise financière et juste après comme une crise économique, est loin d'être finie. Cette opinion est partagée par de nombreux penseurs qui commentent l'actualité, mais « l'opinion publique » (diffusée par les médias) n'est pas plus optimiste. Même si les représentants politiques s'efforcent d'être vus comme des « sauveteurs », les nouvelles quotidiennes nous donnent un aperçu de la profondeur du problème. En cette fin d'année 2011, la possibilité d'un référendum en Grèce a exalté les craintes. La situation de l'Italie n'est pas plus confortable. Les plans de « contrôle » (d' « austérité ») se multiplient. A coup de « milliers de milliards » d'euros, nos représentants essaient d'éviter la faillite des banques, des grandes corporations, et finalement des nations. Mais la crise de la dette produit encore plus de dettes. L'objectif reste de relancer la machine économique.

Cependant, et s'il est légitime de tout faire pour éviter une catastrophe économique majeure, les mesures pour combattre la crise ne visent pas à dépasser la situation qui nous a précipités dans la crise d'une telle ampleur. Pour Bernard Stiegler, « *la crise que nous connaissons aujourd'hui est beaucoup plus grave qu'une crise économique : c'est la crise d'un modèle, celui du consumérisme, qui atteint aujourd'hui ses limites.* »¹⁰⁰ Selon le philosophe, les mesures de combat contre la crise actuelle dissimulent la « vraie » question « *qui est de produire une vision et une volonté politique capables de progressivement sortir du complexe économique-politique de la consommation pour entrer dans le complexe d'un nouveau type d'investissement social et politique, un investissement du désir commun autrement dit, c'est-à-dire de ce qu'Aristote appelait la *philia* (...).* » (Stiegler, 2009 :13)

Or, selon Stiegler l'art du politique est celle de savoir comment être ensemble, vivre ensemble, et ainsi garantir le « *désir d'un devenir commun* ». Ce désir commun suppose un sensible partagé, un sentir ensemble. Comme nous le rappelle à plusieurs reprises Stiegler, « *tel est le sens de la *philia* chez Aristote. S'aimer c'est aimer ensemble des choses autres que*

¹⁰⁰ « *Le consumérisme a atteint ses limites* », entretien avec Bernard Stiegler dans La Tribune.fr - 23/07/2009

soit » (Stiegler, 2004 : 19). La crise nous révèle ainsi qu'elle n'est pas seulement économique et financière, ce sont les bases du vivre ensemble, de la capacité d'une société à s'aimer, de constamment se réinventer, qui est en crise. Selon Hugo Letiche, « *the crisis is not just economic, it is also cultural and social psychological. Contemporary circumstances are characterized by identities unable to relate, share and care for self.* »¹⁰¹ Le soin est ici le mot essentiel.

Andreu Solé tient des propos tout aussi clairs : « *nous ne vivons pas une crise économique, écologique, etc. Ce sont des symptômes. La crise est anthropologique : c'est notre conception de l'homme qui est en crise.* »¹⁰² Quelques jours seulement après l'intervention d'Andreu Solé, c'est Stiegler lui-même qui répète : « *le problème d'aujourd'hui n'est ni technique, ni économique, c'est le mode de vie qui est en crise.* »¹⁰³ Or, un mode de vie est la partie visible, une expression d'une conception de l'homme.

Paul Virilio à son tour, réfléchissant sur la vitesse, propose la création d'une « *université du désastre* ». Non pas bien sûr une université *pour* le désastre, mais pour réfléchir au sujet du « coût » complet du système capitaliste actuel, des désastres qu'il engendre, mais lesquels jusqu'à aujourd'hui, il est difficile d'appréhender. Pour Virilio : « *la crise, c'est une crise systémique, c'est-à-dire que ce n'est pas seulement une crise économique, financière, c'est une crise du système, un accident intégral de l'organisation économique. Je le dis toujours : la terre est trop petite pour le progrès, pour le progrès écologique on le sait, selon l'empreinte écologique, il faudrait plusieurs terres si on veut continuer de progresser comme nous les occidentaux, elle l'est aussi pour le profit à court terme.* »¹⁰⁴ Alors, même si sa pensée est bien différente de celle de Stiegler, Letiche ou Solé, il voit lui aussi la crise comme un indice que notre façon d'aller vers le progrès atteint ses limites, du fait de notre incapacité à intégrer les problèmes des conséquences non désirables, des *désastres* sur notre mode de vie contemporain.

Aussi, et au contraire de ce que plusieurs « spécialistes » ont essayé de montrer, la crise ne devrait pas être considérée comme une surprise. D'ailleurs la crise des *subprimes* a été

¹⁰¹ Hugo Letiche, *Making Sense(-making): Stiegler Après-Coup*, Universiteit Voor Humanistiek, Utrecht (NL), 2011. A paraître.

¹⁰² Conférence d'Andreu Solé à l'Institut Télécom sur l'Art du sens dans les organisations, Paris, le 08/11/10.

¹⁰³ Conférence de Bernard Stiegler à l'Institut Télécom Paris le 23/11/10.

¹⁰⁴ Entretien avec Paul Virilio sur France Culture le 09 janvier 2009 – transcription disponible sur www.fabriquedesens.net/D-autres-regards-sur-la-crise-avec,211.

anticipée par exemple dans les séances publiques de 2006 de l'association dont Stiegler est le président, *l'Ars Industrialis*, avec la participation de l'économiste Jean-Luc Gréau, auteur de *L'avenir du capitalisme*. Selon Stiegler « *il y avait des mois que nous savions qu'une crise comme celle-là allait éclater. Pourquoi est-ce qu'elle va éclater? Par ce qu'il n'y a plus de confiance. Non seulement il n'y a plus de confiance, il n'y a plus de crédit.* »¹⁰⁵ Pour Stiegler, ce qui fait le capitalisme est le capital, le capital est le crédit et le crédit suppose une croyance. Dans le dictionnaire français Larousse¹⁰⁶, nous trouvons le mot latin *creditum* comme origine du mot crédit, ainsi que les mots *credere* et *croire* à l'origine également mot *croyance*. Ainsi, un crédit accordé suppose la croyance que celui qui emprunte pourra rembourser. Toutefois, plus précisément, ici Stiegler parle de la croyance dans le système, et ce manque de croyance est d'autant plus grave qu'elle vient du manque de croyance de l'individu en lui-même, en son devenir. En effet, pour Stiegler, les personnes qui vivent actuellement dans le système de la consommation capitaliste pulsionnelle sont profondément malheureux : ils ne croient plus en eux-mêmes, les enfants ne croient plus en leurs parents, les parents ne croient plus en l'avenir de leurs enfants. Et pour Stiegler, il faut croire pour pouvoir confier. Or justement les indicateurs de confiance montrent bien l'existence d'un problème. Selon l'enquête réalisée par le CEVIPOF¹⁰⁷ en 2011, 81% des français sont méfiants à l'égard des partis politiques, 67% n'ont pas confiance en les médias, 74% ne font pas confiance aux banques et 57% ne font pas confiance aux grandes entreprises. La crise n'est pas nouvelle, selon Stiegler, elle est le résultat du développement d'un système capitaliste qui s'autodétruit en détruisant des modes de vie.

C'est peut-être pour cela que, si nous nous penchons vers une « autre » crise capitaliste, pas si lointaine, nous pourrions encore trouver le noyau de la crise dans notre « mode de vie ». Ainsi par exemple Edgar Morin, parlant déjà au milieu des années 1980, nous laisse voir que « la crise » vient de beaucoup avant la « crise des *subprimes* » :

« Tout d'abord, c'est une erreur de considérer seulement le caractère économique de la crise dans lequel nous sommes entrés depuis soixante-treize. Je veux rappeler quelque chose que l'on tend à oublier, c'est qu'avant cette crise économique, il y a eu dans nos pays occidentaux une crise culturelle profonde, qui s'est manifestée par différentes irruptions disons dans le secteur le plus fragile de la société qui était la jeunesse, et par l'aspiration à un autre

¹⁰⁵ Stiegler est interviewé par la radio Suisse Normande, le 15 d'avril 2008. Entretien disponible sur http://www.dailymotion.com/video/x6zeht_bernard-stiegler-crise-du-desir-2-2_news.

¹⁰⁶ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/Français/credithttp://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/croyance>.

¹⁰⁷ CEVIPOF – Centre de recherche politiques /CNRS – SciencesPo – www.cevipof.com/fr/le-barometre-de-la-confiance-politique-du-cevipof/rapports/.

type de vie, à une autre culture, à d'autres rapports humains. Autrement dit il y a eu une insatisfaction profonde de cette vie qui semblait être très prometteuse, et que du moins les prophètes patentés de la société industrielle¹⁰⁸ annonçaient comme la meilleure des vies qui jamais aurait pu apparaître dans une société. (...) et en plus le progrès continu... Donc vous avez une crise culturelle profonde où on interroge vraiment le fondement même de notre vie, du mode de vie des gens. »¹⁰⁹

Alors comment sommes-nous arrivés à cette insatisfaction profonde, où nous nous interrogeons sur « *le fondement même de notre vie* » ? C'est ici que Stiegler nous amène vers une analyse du rôle central de la destruction du désir, et donc de la destruction de notre capacité de nous individuer en tant qu'individus psychiques et collectives. C'est vers la compréhension de ce processus que nous allons nous tourner, mais auparavant une remarque est nécessaire. L'ampleur de cette crise est liée à l'ampleur hégémonique du mode de vie capitaliste occidental contemporain sur l'ensemble de la planète. Comme nous le rappelle Andreu Solé, c'est la première fois dans l'histoire qu'une culture, une façon de penser, un « monde », s'empare de toute la planète : « *les humains sont convaincus qu'une seule voie est possible, qu'un unique meilleur chemin s'ouvre à l'humanité entière* » (Solé, 2000 : 185).

Cet unique meilleur chemin, c'est le chemin du « progrès » qui, tel qu'il est envisagé aujourd'hui, correspond au progrès économique, à la capacité de produire et de consommer toujours plus. La mondialisation de « *la meilleure des vies qui aurait jamais pu apparaître dans une société* »¹¹⁰ est également la mondialisation d'une façon de vivre. Cette façon de vivre repose sur les modes de fonctionnement et sur les valeurs de l'entreprise capitaliste : « *N'est-on pas, ici et là, convaincu qu'il existe une réalité – une contrainte, une logique – économique et technologique qui fait que les entreprises ne peuvent pas ne pas être toujours de plus en plus en compétition sur la planète ? Tout le monde doit y participer, personne sur terre n'échappera à la guerre des entreprises, à la guerre économique mondiale. Impossible. En inventant la « réalité économique », l'homme moderne s'est condamné à une guerre totale, permanente, sans fin.* » (Solé, 200 : 185)

¹⁰⁸ Selon Stiegler, ce qui est en crise n'est pas le mode industriel de production mais son modèle consumériste.

¹⁰⁹ Entretien avec Edgar Morin sur la radio France Culture, le 20 janvier 1985, transcription disponible sur www.fabriquedesens.net/Edgar-Morin-Histoire-du-Future.

¹¹⁰ *Idem*.

3.2.2 L'individuation Psychique, collective et technique

C'est donc à la conception de l'homme, et de l'homme en société, qu'il faut réfléchir. Dans les théories de Stiegler, un individu n'est un individu que dans la mesure où il est singulier, c'est la singularité qui fait l'individualité de l'individu. On n'est pas individu, on devient individu à partir d'un fond pré-individuel. Et on ne cesse de devenir individu, en s'individuant. Ou parfois, lorsque ce que nous faisons, ou ce que nous rencontrons nous pousse vers le plus standard, nous nous dés-individuons.

Ce concept d'individuation, Stiegler l'emprunte à la pensée de Simondon qui a forgé le concept de *processus* d'individuation. Jusqu'à Simondon¹¹¹, nous raisonnions en termes de *principe* d'individuation. La différence est qu'en pensant la singularité à partir d'un principe d'individuation, nous posons un principe antérieur à l'individu et qui explique son individuation. À partir de Simondon, en raisonnant en termes de processus d'individuation, nous posons que c'est l'individu qui se constitue lui-même dans le procès de son apparition.

Mais il ne s'agit pas d'une autoconstitution autonome. Dans le processus d'individuation, tel que posé par Simondon, l'individu psychique (ce que Stiegler appelle le « je ») est compréhensible et analysable seulement à l'intérieur d'une individuation collective, ce que Stiegler appelle le « nous ». Un individu psychique constitue sa singularité en l'exprimant et en l'adressant à un groupe dont il fait partie et aussi par rapport auquel il constitue son propre devenir. Selon Stiegler, un groupe humain est toujours un groupe en devenir. Le philosophe remarque qu'il peut avoir des devenirs lents, des devenirs rapides et ultra-rapides. Un exemple de devenir lent est les sociétés à histoire lente dont parlait Lévi-Strauss, un ultra rapide est par exemple un groupe que se réunit pour une conférence, un groupe donc très éphémère.

Dans ce processus, l'individuation est constituée par son rapport à l'à-venir, l'individuation doit ainsi se projeter, se fantasmer. Or l'être humain est un être sensible. À la différence des plantes et des animaux, donc au delà des besoins de subsistance (nous avons faim, soif, etc.), nous avons besoin de renouveler certaines choses : nous fantasmons des désirs, nous nous symbolisons le désir. Selon Stiegler nous fantasmons parce que nous cherchons une singularité, nous ne sommes pas simplement à la recherche d'une satisfaction. Nous avons besoin de fixer notre libido, notre énergie psychique, sur des objets de désir sur lesquels nous

¹¹¹ Stiegler considère que Nietzsche est aussi assez proche de ce mode de pensée.

fantasmons une altérité, une différence, une singularité. Stiegler aime bien donner comme exemple le fait de « tomber amoureux ». Selon sa théorie, nous tombons amoureux toujours d'une singularité. Pour que nous puissions tomber amoureux, il faut que nous arrivions à projeter une singularité dans celui (ou ce, ou celle) dont nous tombons amoureux. Et cette singularité va soutenir notre propre singularité, notre singularisation. Pour Stiegler, ce que nous projetons est le miroir de notre propre singularité et ainsi, à travers celui ou celle dont nous tombons amoureux, nous intensifions notre singularité.

Il faut souligner que pour Stiegler le désir s'éloigne d'objets de nature sexuelle. Freud est connu pour être celui qui a découvert la place de la sexualité dans la formation de la psyché. Selon la théorie de Freud, un petit enfant a déjà un comportement pulsionnel sexué et sexuel. Néanmoins, nous ne pouvons pas en conclure que le désir est orienté vers le sexuel. Pour Stiegler, Freud dit exactement le contraire¹¹² : pour qu'il y ait du désir, il faut qu'il y ait une pulsion sexuelle, cela veut dire qu'il faut une sexuation. Le désir est ainsi formé par la sexuation, par la différenciation des sexes. Mais le désir est toujours pris dans un processus d'éloignement de l'objet sexuel. Il demande l'abandon de l'objet sexuel pour passer à un autre type d'objet, qui peut par exemple être la « *mèche de cheveu de la personne sexuellement désirée, mais qui peut être aussi les enfants qu'on aura avec cette personne, qui peut être le projet qu'on portera avec cette personne, etc.* »¹¹³. Cet autre objet peut même comprendre l'objet sexuel, mais il ne sera plus considéré simplement comme objet sexuel mais comme objet d'amour. Par exemple, vouloir vivre avec une personne toute sa vie, contient le désir sexuel pour cette personne, mais n'est pas gouverné par le désir purement sexuel.

Une science, une forme d'art, une technique, un savoir vivre peuvent être ainsi des objets de désir. Le désir est ce qui s'oppose à la pulsion. La pulsion tend à la destruction de son objet. Un comportement pulsionnel consomme son objet. Le désir est au contraire précisément ce qui prend soin de son objet. C'est par le processus de sublimation que nos pulsions se transforment en désir. Le désir lie les pulsions, donc il est ce qui les dépasse. Stiegler considère ainsi que le désir chez Freud est un pouvoir de liaison et de socialisation.

Désirer comprend ainsi une nécessité de se projeter. Cette projection est pour Stiegler de

¹¹² « *Posons d'abord, ici, que le rapport libidinal n'est pas sexuel, contrairement à l'énorme vulgate freudienne qui consiste à dire que tout est sexuel. Freud dit exactement le contraire : tout est sexuel jusqu'à l'homme, après l'homme ce n'est plus sexuel* » (Stiegler, 2005b : 40).

¹¹³ Ces exemples ont été tirés de l'entretien de Stiegler à la radio RTBF – Belgique, le 09 janvier 2008, disponible sur www.christian-faure.net/wp-audio/Stiegler/RTBF1.mp3.

l'ordre d'une promesse, une promesse de nous à nous-mêmes, elle forme l'idéal du moi¹¹⁴. Cette projection nous permet d'être mis en mouvement par cette « raison » qui est l'idéal du moi. Stiegler insiste sur le mot raison. Selon lui le mot est actuellement dégradé : l'idée de raison, qui pour lui est l'idée d'une motivation, a été transformée en une idée de calcul (*ratio* en latin). La raison dont il parle est de l'ordre de l'expérience, elle n'est pas de l'ordre du calculable. Cette projection n'est possible que dans la mesure où j'ai le sentiment que je suis une singularité incomparable.

Le désir et l'individuation dépendent d'une structure de la psyché que Stiegler appelle « *narcissisme primordial* », « *cette part d'amour de soi qui peut devenir parfois pathologique, mais sans laquelle aucune capacité d'amour quelle qu'elle soit ne serait possible.* » (Stiegler, 2003 : 14) Ainsi, un individu qui perd son narcissisme primordial ne peut pas s'aimer, ni aimer l'autre. Ce narcissisme primordial du « je », de l'individu psychique, demande la capacité de se projeter dans le narcissisme d'un « nous », d'un individu collectif. Le je et le nous sont toujours liés dans le processus d'individuation. Freud parle du moi comme « *un réservoir de libido narcissique duquel s'écoulent les investissements libidinaux des objets et dans lequel ces investissements peuvent être réintroduits* »¹¹⁵. Pour Stiegler, telle est « *l'énergétique freudienne : le moi est un processus énergétique qui a un potentiel* » (Stiegler, 2003 : 15).

Si l'individuation est toujours à la fois psychique et collective, elle est aussi et en même temps technique, point sur lequel nous reviendrons plus loin.

Il faut le souligner : l'individuation n'est pas l'individualisation. L'individuation, comme nous l'avons vu, est un processus dynamique : je ne suis pas un individu prêt, je m'individue constamment. L'individuation suppose ainsi un mouvement constant : « *être un individu, c'est être un verbe plutôt qu'un substantif, un devenir plutôt qu'un état, un processus plutôt qu'un donné, une relation plutôt qu'un terme.* »¹¹⁶ Ce mouvement constant est à la fois une

¹¹⁴ « Terme employé par Freud dans le cadre de sa seconde théorie de l'appareil psychique : instance de la personnalité résultant de la convergence du narcissisme (idéalisations du moi) et des identifications aux parents, à leurs substituts et aux idéaux collectifs. En tant qu'instance différenciée, l'idéal du moi constitue un modèle auquel le sujet cherche à se conformer » Dans J. Laplanche et J.-B. Pontalis, "Vocabulaire de la Psychanalyse". Éditions Presses Universitaires de France (PUF), 1997.

¹¹⁵ Sigmund Freud, « *Psychanalyse et théorie de la libido* » publié sous le titre *Résultats, idées et problèmes*, PUF, 1998, p.67, cité par Stiegler, Bernard, 2003. *Aimer, s'aimer, nous aimer – Du 11 septembre au 21 avril*. Paris : Galilé. Page 15

¹¹⁶ Citation retirée du vocabulaire en ligne de l'Association *Ars Industrialis* – Individuation :

individuation psychique, collective et technique. Par contre, l'individualisation, l'« air de notre époque », est grégaire, elle est séparation, elle est le blocage de ce mouvement. Stiegler, utilise le terme « particulier » pour désigner les individus que ne s'individuent plus : qui plutôt s'individualisent. Ceci lui permet de dire que notre problème, la « crise actuelle », est fortement liée à une « industrialisation de l'esthétique », à l'« industrie symbolique » qui pour se développer demandent un détournement de notre individuation vers l'individualisation, la particularisation.

Le particulier n'est pas le singulier, il est une sous-catégorie du général. Aux particuliers, l'industrie du marketing adresse une pseudo-diversité. Les exemples sont infinis, à l'image des « produits individualisés ». Le consommateur ne se voit pas comme masse, il veut être particulier. Mais le particulier n'est pas le singulier, il ne marche pas vers la différence. Ce qui différencie les produits « individualisés » pour « satisfaire » le consommateur sont des « pseudo-différences » : il a le choix de la couleur, du modèle, des accessoires, etc. Selon Stiegler, cette pseudo-diversité de l'offre a été inventée d'abord par le groupe agroalimentaire américain Procter & Gamble au moment où il crée toute sorte de marques ; ce qui lui permet à la fois de dynamiser le marché des sous-marques et de faire croire au consommateur qu'il a accès à des produits différents. Néanmoins la seule « différence » est en fait le packaging, la publicité, le discours qui accompagne, etc.¹¹⁷

arsindustrialis.org/individuation

¹¹⁷ Prenons un exemple : je tape « gel de douche » à Google. Je tombe sur d'innombrables photos de produits, publicités, vidéos, sites de discount, sites « spécialisés » avec résultat des recherches, témoignages... Les « choix » sont tellement « infinis » que je suis obligée de réduire ma recherche. Je choisis ainsi le site d'Unilever (www.unilever.fr), comme deux milliards de personnes par jour (www.unilever.fr/notre_entreprise/). Je choisis la page de produits de soin à la personne et j'ai plusieurs choix des marques : Axe, Dove, Rexona, Brut, etc. Neuf marques au total. Je choisis par exemple Axe car il est le premier sur la liste. Je commence bien : « *Pénétrer dans l'univers de séduction d'Axe, c'est tout simplement devenir irrésistible* ». Je choisis d'être irrésistible, donc je « pénètre » dans la page Axe et je retrouve des potions magiques : « *Axe est un marque qui encourage l'aventure. Une marque sexy qui permet non seulement d'apparaître plus attirant auprès des femmes mais apporte aussi la confiance nécessaire aux hommes dans leur jeu de séduction* ». Pour être attirante et confiante, je me précipite à regarder les options : « *dark temptation* », « *provocation* », « *hot fever* »... Mais dommage, le site ne me propose pas un lien vers les produits. Je retourne à Google, mais cette fois je tape « gel de douche Axe ». J'ai à nouveau énormément de choix. J'entre sur un site spécialisé : ils me proposent vingt-trois produits Axe, dont treize correspondent à un gel de douche. J'ai accès à un descriptif, à des dizaines de témoignages de consommateurs et même à des graphiques pour chaque gel de douche qui me montrent les résultats de recherche quant à la présentation du produit, la texture, le pouvoir lavant, la *rinçabilité*, la sensation après utilisation et le rapport qualité/prix. Les emballages sont « différents » : les couleurs ne se répètent pas. J'essaierais de choisir alors par l'effet : un me permet de « *recharger les batteries* », l'autre est « *un gel douche miracle qui sauve votre matinée* », je peux également choisir de « *changer de peau* », ou « *être prêt à passer à l'action* », ou encore « *éveiller mes sens* ». Je ne vais pas avoir besoin de regarder toute la liste, je « succombe » à Axe Provocation : « *il semblait que ce parfum soit capable de séduire toutes les femmes, y compris les plus sages, les plus innocents* ». Mais attention on est prévenue qu'il n'agira pas seul : « *c'est tout une gamme de produits qui s'apprêterait à faire succomber la gente féminine...* » !

À ce moment de la thèse, la théorie de Stiegler m'aide à voir le non-sens de la voie consumériste qui ne présente qu'un vide. Le vide ici ressemble à un lieu hors de la vie et de la mort. Nous sommes des êtres périssables : plus on avance « dans » la vie, plus on marche vers la mort. Vivre c'est marcher vers la mort : nous existons dans ce mouvement. Mais ici ce non-sens est l'arrêt du mouvement, la stagnation. La tendance du consommateur, particularisé, est d'être séparé, amputé du processus d'individuation à la fois psychique, collective et technique. Pourquoi réfléchir, s'ouvrir à d'authentiques questions à propos des consistances, si les réponses sont prêtes à acheter ? Pourquoi mettre en cause notre modèle de développement si, comme nous avons vu, il y a toujours plus de « choix », de « liberté » ? Si notre développement est progressiste, et si le progrès marche toujours vers le meilleur ? Pourquoi investir dans un désir qui se projette si la satisfaction est à portée de main, immédiate et sans effort ? À ce moment de la réflexion, notre « savoir vivre » contemporain, consumériste, « occidental », se révèle comme cynique, hypocrite. Comment, après avoir passé autant de temps dédiée à mes questions, en essayant de les identifier, en m'identifiant ainsi, en essayant de changer, de bouger, de sentir, je pourrais ne pas penser que ce qu'il manque à notre développement est exactement ce qui nous constitue comme une société « humaine » ? L'être humain consiste dans sa consistance (le symbolique, la nécessité de se projeter, le besoin de désirer, et d'ainsi devenir un « à-venir »), sans laquelle il n'est plus d'être humain : il subsiste, il est inhumain.

3.2.3 La figure du consommateur et remplacement du désir par la pulsion

L'ampleur planétaire de ce système en crise rend encore plus urgente la nécessité de comprendre les processus humains en jeu. Dans la théorie de Stiegler, la destruction de l'individuation a un rôle central, en rendant presque impossible la construction, la singularisation des modes de vie. Selon l'auteur les raisons de cette destruction sont nombreuses, constituées en couches successives. Une des raisons dénoncées par Stiegler est que nous vivons dans une société, dans une culture, qui fonctionne par opposition. Selon le philosophe, notre société raisonne depuis longtemps en opposant des instances comme l'individuel et le collectif, la matière et la forme, le bien et le mal, le synchronique et le diachronique, là où il faudrait raisonner par *composition* plutôt que par *opposition*. Ce mode de fonctionnement par opposition constitue le fond qui soutient ce leurre d'un individualisme

qui est en fait un grégarisme. Hugo Letiche fait ressortir un exemple contemporain d'un tel dualisme réducteur: « *The artisan's work is not valued at all as highly as the scientist's. In effect the dualism that relegates human quotidian activity or making to second-rate status, reduces the work of most persons to a matter of little value.* »¹¹⁸

Une deuxième raison de cette destruction du processus d'individuation, beaucoup plus récente, est liée au notre modèle de développement industriel, qui d'après Stiegler a commencé en 1780. Pour le philosophe, pendant un certain temps, la révolution industrielle a servi à la constitution des individus, au sens où un individu affirme une singularité. Autrement dit, elle a servi à dé-traditionaliser les rapports des individus au monde. Elle était ainsi porteuse d'un processus de singularisation, d'intensification de singularités de même que portant la constitution de nouvelles formes de groupe. Pendant au moins un siècle, la croissance de l'industrie, du machinisme, de la technologie est accompagnée par le sentiment que ce développement constitue un processus de progrès, progressiste donc. Mais en même temps, pour Stiegler, nous n'avons pas compris qu'une nouvelle logique était en train de se mettre en place : une logique qui consistait à développer les économies d'échelle, induisant nécessairement la fabrication de plus en plus artificielle des besoins. Une figure nouvelle se fabriquait, la figure d'un sujet qui n'était plus le travailleur, ni le producteur, le citoyen ou le fidèle mais bien le consommateur.

Le concept de consommateur s'est véritablement développé au XXe siècle. Le siècle d'avant était celui du travailleur. Alors la société se développait avec l'épanouissement du travailleur, et même si cet épanouissement pouvait conduire à une prolétarianisation, il est le moment de la culture du travail. Stiegler pointe un changement très important au cours du XXe siècle quand le capitalisme paraît être au bord de la sur-production : jusque là les efforts du système capitaliste étaient tournés vers l'augmentation de la production, ils se transforment depuis en efforts pour créer des besoins artificiels. Et le moment actuel, au début du XXIe siècle, est celui du modèle de la consommation culturelle où nous assistons à une prolétarianisation à tous les niveaux. Selon Stiegler, cette prolétarianisation est la destruction des savoirs faire, des savoirs vivre et des savoirs théoriques.

Avec la perte des savoir, notre société consumériste contemporaine est ainsi caractérisée par la passivité. Hugo Letiche dénonce : « *contemporary technologies provide music, gaming,*

¹¹⁸ Hugo Letiche, *Making Sense(-making): Stiegler Après-Coup*, Universiteit voor Humanistiek, Utrecht (NL), 2011. A paraître.

theatre, news and instruction, without us having to produce or make anything. In work, intelligent machines, computers, and robots do all sorts of things that the labour force has long forgotten how to do. Skilled doing and making is in retreat. »¹¹⁹ Stiegler nous rappelle qu'avant le XIXe siècle, les pratiques culturelles s'accompagnaient d'un savoir-faire, d'une vie collective. La musique par exemple se pratiquait. L'action d'écouter de la musique était liée de près à une action pratique : il fallait en jouer, danser, aller au salon, etc. Néanmoins, pour Stiegler la société productiviste du XIXe siècle a détruit non seulement les savoir-faire des travailleurs, mais encore leur capacité à produire des savoir-faire.

Les travailleurs, auparavant dotés d'un savoir-faire, se sont transformés en employés¹²⁰ : ils étaient ceux qui possèdent seulement leur force de travail, prête à être exploitée comme ressource. Dans une vision marxiste, lorsque le travailleur n'a plus que sa force de travail, c'est l'avènement du prolétaire. Pour Stiegler, la prolétarisation du travailleur a été suivie par une prolétarisation du consommateur. Et cette prolétarisation du consommateur est aussi celle de la société, vu que le consommateur a pris la place du peuple. Seulement voilà : nous sommes tous des consommateurs. La prolétarisation du consommateur ne consiste pas seulement en la perte de savoir-faire, au consommateur prolétarisé correspond une perte des savoir-vivre.

Le consommateur se prolétarise quand il n'arrive plus à se singulariser. En perdant la capacité de se constituer comme individu, il perd son savoir-vivre. Ainsi la société, depuis le siècle dernier, non seulement crée des consommateurs mais encore les détruit. Quand l'individu remplace son désir, et l'envie d'apporter du soin à ce qu'il désire, par la pulsion de consommation, il consomme son désir, il consume sa libido. Stiegler croit que le capitalisme est ce que, depuis Freud, on peut appeler une économie libidinale. L'économie libidinale est une organisation du désir. Ce que dit Max Weber (le capitalisme est un système de croyance), traduit dans le langage de Freud, revient à dire que le capitalisme sublimation. Chez Freud, la sublimation¹²¹ est la transformation du désir en une énergie sociale, qui produit des relations

¹¹⁹ Hugo Letiche, *Making Sense(-making): Stiegler Après-Coup*, Universiteit voor Humanistiek, Utrecht (NL), 2011. A paraître.

¹²⁰ Nous utilisons ici la distinction entre travail et emploi faite par Bernard Stiegler dans *La télécratie contre la démocratie*, Flammarion, Paris, 2008 ; page 247 : « *Les jeunes français veulent avoir une activité économique qui ne leur apporte pas seulement des revenus, mais de la motivation : des motifs de vivre une vie qui ne soit pas une survie, c'est-à-dire la satisfaction des besoins de subsistance, mais une véritable existence. C'est ce que n'apporte pas l'emploi. L'emploi peut certes être motivé par la récompense et la sanction financière, et s'y réduire – en tant qu'il n'est pas le travail* ».

¹²¹ « Processus postulé par Freud pour rendre compte d'activités humaines apparemment sans rapport avec la

sociales. Au contraire, dans le capitalisme financier notre investissement se fait dans la pulsion¹²² et le court terme, au lieu de se relier vers le désir et le long terme.

La destruction de notre désir est ainsi la destruction de notre capacité à relier les pulsions. Elle est la destruction de notre capacité à singulariser notre savoir, notre savoir-faire, à produire notre monde et ses comportements. Le moment actuel est extrêmement dangereux dans la vision de Stigler : en détruisant la capacité de l'individu psychique à produire son monde, notre société hyper-industrielle détruit également la capacité de la société même, l'individu collectif, à produire des mondes, des savoir-vivre. La « société des services » est ainsi le point haut de cette perte de savoir-vivre : le consommateur ne sait plus cuisiner, élever ses enfants, s'occuper de ses parents, préparer ses vacances, parler, aimer, etc. Tous ces savoir-vivre sont remplacés par des services, ils sont extériorisés de la personne : ce qui avant était à vivre, à faire, à participer, à découvrir, à créer, ceci est maintenant « prêt à consommer ».

Nous devons remarquer que la prolétarianisation de la société est un processus de perte de savoir-vivre avant d'être un processus de paupérisation. Stiegler souligne ainsi qu'il y a non seulement des ouvriers prolétaires, mais prolétaires sont aussi des médecins, des chercheurs, des cadres, des commerçants, des hommes politiques, des artistes, etc. Ce modèle de la prolétarianisation se caractérise par l'opposition entre deux pôles: les producteurs et les consommateurs, en inscrivant notre modèle de développement dans une démarche d'opposition, et non de composition.

sexualité, mais qui trouveraient leur ressort dans la force de la pulsion sexuelle. Freud a décrit comme activités de sublimation principalement l'activité artistique et l'investigation intellectuelle. La pulsion est dite sublimée dans la mesure où elle est dérivée vers un nouveau but non sexuel et où elle vise des objets socialement valorisés. » Dans J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *"Vocabulaire de la Psychanalyse"*. Presses Universitaires de France (PUF), 1997 - page 465.

¹²² « Pulsion : processus dynamique consistant dans une poussée (charge énergétique, facteur de motricité) qui fait tendre l'organisme vers un but. Selon Freud, une pulsion a sa source dans une excitation corporelle (état de tension) son but est de supprimer l'état de tension qui règne à la source pulsionnelle, c'est dans l'objet ou grâce à lui que la pulsion peut atteindre son but. » Dans J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *"Vocabulaire de la Psychanalyse"*. Presses Universitaires de France (PUF), 1997.

3.2.4 Standardisation, prolétarianisation et misère du symbolique

Pour comprendre la tendance actuelle de perte de savoir-vivre, Stiegler nous appelle à regarder plus attentivement l'histoire du développement des techniques de marketing et des relations publiques. Il nous faut donc retourner au début du XXe siècle. Avec les technologies de contrôle, cognitives et culturelles, les consommateurs ont entamé un processus de grégariation produit par un psychopouvoir¹²³. Stiegler lie l'origine du développement de ce psycho-pouvoir à la figure emblématique d'Edward Bernays, neveu de Freud qui a utilisé la théorie du désir et de l'inconscient de son oncle dans le développement d'une nouvelle forme de propagande : les relations publiques. La solution de Bernays pour lutter contre la baisse tendancielle du taux de profit, qui déjà en 1929 menaçait le développement du capitalisme industriel, a été celle de la construction de nouveaux besoins, de nouveaux fantasmes, de nouveaux désirs. C'est alors par la captation de l'énergie libidinale des consommateurs que le capitalisme arrive à dépasser la menace de la surproduction.

Au début du XXe siècle, le problème du capitalisme n'était pas de produire les objets industriels, c'était de les vendre. La baisse tendancielle de taux de profit avait été identifiée par Marx comme une tendance inhérente au capitalisme. La surproduction, le chômage, en bref la crise, étaient déjà identifiés comme tendance naturelle du système capitalisme. La stratégie développée par Bernays reconnaissait cette tendance. Elle la combattait en développant une économie libidinale qui visait à capter le désir du consommateur pour lui faire consommer le maximum de biens. Consommer le maximum signifie consommer ce dont on n'a pas besoin, même quand on n'en a pas les moyens. Paul Mazure, associé de Bernays, résume ainsi l'objectif ultime du marketing : *« L'Amérique doit passer d'une culture du besoin à une culture du désir. [...] Les gens doivent être formés à désirer, à vouloir des nouvelles choses, avant même que les anciennes n'aient été complètement consommées. »*¹²⁴

Nous parlons ici de captation et détournement de la libido parce que, selon Stiegler, la libido

¹²³ « Psychopouvoir : comme son nom l'indique, c'est un pouvoir exercé sur et par le moyen du psychique. Le psychopouvoir est un terme qui vient compléter celui de biopouvoir (Foucault). Depuis la seconde moitié du XX^e siècle la question n'est plus de contrôler la population comme machine de production (biopouvoir), mais de contrôler et de fabriquer des motivations comme machine de consommation (psychopouvoir). L'époque du psychopouvoir est une époque de captation industrielle de l'attention. Ce ne sont plus seulement des Etats qui cherchent à contrôler le corps et la vie des citoyens, mais des multinationales qui visent le contrôle des esprits. » Vocabulaire en ligne de l'Association *Ars Industrialis* – Psychopouvoir : arsindustrialis.org/psychopouvoir.

¹²⁴ Paul Mazure cité par Al Gore, *La Raison assiégée*, 2007, p. 103 – citation tirée du vocabulaire en ligne de l'Association *Ars Industrialis* – consommation : arsindustrialis.org/consommation.

de l'être humain est d'abord tournée vers ses enfants, vers ses parents, vers des objets de culture ou de culte, vers des objets que l'auteur appelle des objets qui constituent l'existence de cet être humain, au moyen desquels cet être humain s'épanouit. La libido originelle, ou non détournée, s'oriente toujours vers des objets singuliers. La singularité d'un objet de désir, qu'il soit une personne, un projet, un lieu ou un objet, est perçue par l'être désirant. Ainsi la singularité est une sensation relative à un sujet, elle est aussi singulière. Elle ne peut pas être prouvée, elle est éprouvée. Pour Stiegler, l'être qui désire accorde une qualité d'infinité à l'objet de désir. Parmi les exemples donnés par Stiegler pour illustrer cette « infinité », prenons celui du pianiste qui joue une pièce chère à son cœur. Il sait bien qu'il peut jouer cette pièce presque infiniment parce qu'elle est pratiquement inépuisable. Le désir peut rendre sublime le rapport avec un objet de désir.

A partir des années trente les agences de marketing ont proliféré. Leur objectif était de manipuler l'inconscient du consommateur pour les amener vers des comportements qui correspondaient aux intérêts de l'industrie. Edward Bernays a été considéré par la revue *Times* comme le « *U.S. Publicist N° 1* ». Il explique en quoi consiste sa nouvelle méthode: « *The public relations counsel is continually creating events, changing and modifying acts, now adding some actualities to life, now subtracting others, to accomplish his ends – and make the public receptive to this cause. In this work he must be keenly alive to public consciousness* »¹²⁵. Ainsi le marketing va promouvoir la standardisation des désirs, par la manipulation et la canalisation de la libido des consommateurs vers les objets de consommation. Ces objets fixent leur libido, et amènent ainsi à la massification du marché. Stiegler rappelle qu'aujourd'hui le coût de production de la majorité des produits industriels est constitué par le coût de la promotion. Dans une grosse partie des produits d'aujourd'hui, le coût de production, comprenant les matières premières, la main-d'œuvre, la logistique, etc., est inférieur au coût promotionnel, du marketing, de la fabrication artificielle du désir.

Le développement des techniques du marketing ne peut pas être séparé du développement des technologies industrielles du siècle dernier. L'accroissement de la capacité de production demande de nouvelles manières de placement de l'offre, en créer de la demande. Le développement des économies d'échelle demande que le marketing stimule la réception des

¹²⁵ Edward L. Bernays, *A Public relations counsel states his views*, vol. 8, n° 7, jan 26, 1927, pp31, 76 dans *Public relations, Edward L. Bernays and the American scene – Annotated bibliography of and reference guide to writings by and about Edward L. Bernays 1917 to 1951*, Rumford Presss, Concord, New Hampshire, 1951, p. 9.

offres supplémentaires. Nous savons bien que le potentiel de vente doit être calculé avant la décision d'investissement. Le marketing s'est développé avec les technologies de communication et d'information et de l'industrie culturelle. Pour sa nouvelle technique d'« *engineering of consent* », Bernays reconnaît que la manipulation demande des supports physiques de contact avec le public, les médias : « *Public opinion can be manipulated (...). To create and to change public opinion it is necessary to understand human motives, to know what special interests are represented by a given population, and to realize the function and limitations of the physical organs of approach to the public, such as the radio, the platform, the movie, the letter, the newspaper, etc.* »¹²⁶ C'est ici qu'intervient l'industrie culturelle.

L'industrie culturelle est comme toutes les autres industries de notre époque, elle produit des biens de consommation. Et avec le développement de l'industrie culturelle, ou du divertissement, le public se transforme progressivement en audience, autrement dit l'individu est réduite à « du temps de cerveaux disponible ». Stiegler reprend ici l'expression de Patrick Le Lay, PDG de TF1 à l'époque, qui dans le livre *Les dirigeants face au changement* affirme :

*« Il y a beaucoup de façons de parler de la télévision. Mais dans une perspective "business", soyons réaliste : à la base, le métier de TF1, c'est d'aider Coca-Cola, par exemple, à vendre son produit (...). Or pour qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation de le rendre disponible : c'est-à-dire de le divertir, de le détendre pour le préparer entre deux messages. Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible (...). »*¹²⁷

« Soyons réaliste » : si la déclaration a fait scandale, ce n'est pas par son contenu quelle nous choque, c'est par le fait qu'elle soit admise publiquement. La publicité finance l'industrie culturelle, nous le savons bien. Les entreprises doivent être les plus performantes possibles, ce qui, dans une époque où le capital fait la règle, veut dire faire le maximum de profit. Dans cette logique, rien de plus « naturel » que de savoir que Patrick Le Lay travaille pour ses clients, pour ceux qui payent l'entreprise. Nous arrivons facilement à voir la logique dans laquelle nous sommes insérés, mais nous avons du mal à prendre conscience des

¹²⁶ Edward L. Bernays, *Manipulating public opinion : the why and the how*, vol. XXXIII, N° 6, May 1928, pp. 958, dans *Public relations, Edward L. Bernays and the American scene – Annotated bibliography of and reference guide to writings by and about Edward L. Bernays 1917 to 1951*, Rumford Press, Concord, New Hampshire, 1951, p. 9.

¹²⁷ Patrick Le Lay, PDG de TF1, dans le livre : Les Associés d'EIM, *Les dirigeants face au changement Baromètre 2004*, Editions du Huitième jour, 2004.

détournements majeurs quelle provoque.

« Soyons réalistes » : « *pour qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible.* » Alors comment le rendre disponible ? Le Lay parle de divertir et de détendre, ce que nous pouvons lire comme passivité. Les produits de l'industrie culturelle ne demandent pas notre participation, ils ne demandent pas notre présence. Ils cherchent à capter notre attention, non à la produire. Pour Stiegler l'attention est une modalité de la conscience, elle est ce qui saisit l'objet de la conscience. « *La vie de l'attention se situe entre les rétentions (la mémoire) et les protentions (le projet), elle est une attente de ce qui advient.* »¹²⁸ Ainsi, avec le développement de l'industrie culturelle, et/ou du divertissement, et selon l'analyse de Stiegler, l'attention fait aujourd'hui l'objet d'exploitation industrielle.

L'exploitation industrielle de l'attention provoque un détournement de la dimension esthétique chez l'individu. C'est le symbolique qui est exploité. Ce processus démarré pendant les années trente n'a pas cessé de s'intensifier. Les techniques de marketing s'adressent à des marchés toujours plus vastes et, nous dit Stiegler, « *pour gagner des marchés de masse, l'industrie développe une esthétique, faisant appel en particulier aux medias audiovisuels, qui, en refunctionalisant la dimension esthétique de l'individu selon les intérêts du développement industriel, lui font adopter des comportements de consommation.* »¹²⁹

3.2.5 Retour à la barbarie. Rôle du théâtre dans l'individuation et la reconstitution de l'énergie libidinale

Arriver à un comportement mondialisé de consommation suppose une *standardisation* des désirs de toutes les civilisations du monde. La mondialisation du marché nécessite une mondialisation de la demande. Or, ce que nous demandons est aussi une affaire de désir. Nous avons des demandes de subsistance, comme tous les animaux, mais nous, les humains, nous avons besoins aussi de ce qui n'existe pas, de ce qui est au niveau des *consistances*. Or nous assistons à une modification des comportements à une échelle globale, vers la production des

¹²⁸ Citation tirée du vocabulaire en ligne de l'Association *Ars Industrialis* – Attention : arsindustrialis.org/attention.

¹²⁹ B. Stiegler, 2004, *De la misère symbolique, tome 1 : De la misère du symbolique*, Paris : Galilée. Page 24.

(mêmes) fantasmes sur un objet industriel grâce à la canalisation de l'attention des consommateurs. Selon Stiegler, il est évident que ces fantasmes sont totalement vains parce qu'ils ne satisfont absolument pas la singularité. C'est ainsi que ce processus de production de consommateurs finit par conduire à une dé-singularisation des individus qui, comme nous avons vu, interfère dans le processus de singularisation des sociétés et des techniques.

Pour capter le désir, pour capter l'énergie libidinale des consommateurs, le capitalisme a besoin de rendre ce désir calculable. Dans la vision de Stiegler, ce détournement du désir « infini » vers le désir calculé, fabriqué, donc artificiel, va progressivement compromettre la capacité de la personne à désirer et à se projeter dans l'avenir. Les personnes tendent ainsi à perdre leur « existence ». Selon le vocabulaire élaboré par Stiegler et ses compagnons de l'Association *Ars Industrialis*, « l'existence est le fait pour l'homme d'« ex-istere », d'être projeté hors du soi, de constituer son dehors ou son avenir. L'existence désigne aussi bien le mouvement de la vie : l'intérieur (le bio-psychique) et l'extérieur (le social, le langage, la technique) s'échangent, se métabolisent, se métastabilisent. Exister c'est donc se transformer. » L'organisation de la société consumériste contemporaine, en anéantissant notre mouvement constant de transformation, anéantit notre capacité d'exister.

La tendance à l'anéantissement de l'existence conduit à une perte de l'estime de soi, de la capacité à se voir singulier et de percevoir la singularité d'une personne, d'un groupe, d'un objet, d'un projet, etc. C'est ainsi que, au lieu de désirer nos parents, nos compagnons, nos enfants, nos métiers, nous allons progressivement désirer des objets consommables, par exemple des voitures, des objets technologiques, de la télévision, etc. Nous commençons à « désirer » un savoir-vivre dont l'objectif, la *raison*, est de pouvoir consommer plus. Mais, rappelons le, le désir demande la liaison, le tissage des pulsions. Le désir demande du soin pour l'objet désiré, et non sa consommation, sa destruction. Un comportement pulsionnel est celui qui veut tout et tout de suite. Sur lui on ne peut bâtir aucun investissement dans le temps.

L'industrie de production artificielle des désirs ne nous permet pas de désirer, de sublimer : elle nous rabaisse au niveau pulsionnel. Stiegler analyse ce passage vers le pulsionnel comme un chemin vers la *barbarie*¹³⁰ : « il détruit le désir, c'est-à-dire l'énergie qu'est la libido : il

¹³⁰ Stiegler fait allusion au passage à une société barbare même si lui-même admet que le terme peut donner lieu à une compréhension trompeuse. Il se réfère à barbare comme inhumain, cruel, et non comme référence à des civilisations anciennes ou dites « non civilisées ».

détruit le social en tant que « *philia* »¹³¹. » (Stiegler, 2006 B : 60) C'est un chemin vers l'autodestruction. Autrement dit, nous n'arrivons plus à transformer l'énergie libidinale en énergie sociale. La construction des savoir-vivre est court-circuitée.

En contrepoint, pour Stiegler, le théâtre est le lieu où le processus d'individuation psychique et collective peut « avoir lieu ». Ainsi, le théâtre peut donner lieu au passage de la pulsion au désir. Cette possibilité en puissance est au théâtre : le théâtre a le potentiel de réactiver la participation, de réactiver le processus d'individuation. Pour Stiegler, « *Grotowski pose que le public n'est pas ce qui demeure égal à soi devant la scène, mais justement ce que s'y individue avec ce que la scène individue. (...) Je crois que Grotowski sent venir dans le public les « audiences » qui anéantissent tout public* » (Stiegler, 2005a : 18)

Pour Stiegler, cette participation est une participation entre le spectacle et les spectateurs, et entre l'ordinaire et l'extraordinaire. Néanmoins, dans notre culture industrielle, les artistes et le public marchent vers l'audience, vers le manque de participation. Nous savons que, même si l'art garde son potentiel de « donner lieu », ce potentiel n'arrive pas à n'importe quelle condition. Une grande partie de la production dite artistique d'aujourd'hui n'accomplit en rien ce potentiel. Il y a une consommation de l'art « *et cela signifie que les œuvres n'ouvrent plus le processus d'individuation* ». (Stiegler, 2005a : 18) Sur la scène industrielle, le public n'est plus considéré comme celui qui vient participer à un processus d'individuation, et ainsi à réactiver le désir. Il devient audience quantifiable.

Dans cette perspective, l'enjeu actuel du théâtre n'est alors pas de séduire le public pour qu'il vienne consommer un spectacle. Son enjeu est de participer à la réinvention du public, ce qui signifie sa propre réinvention. Le public-audience doit être remplacé par le public-*amateur* (*amator*), c'est-à-dire celui qui aime¹³², qui a la capacité de désirer et sublimer. Ce public « idéal » est ainsi inséparable de l'artiste (dans une conception aussi idéale). Quand le public qui aime et les artistes qui aiment sont réunis, le spectacle comme processus d'individuation psychique et collectif peut avoir lieu.

¹³¹ Nous apportons ici la continuation de la citation visant une meilleure compréhension du concept de *philia* : « La « *philia* » comme la forme la plus sublimée de la libido et, en cela, comme organisation et résultat de la transindividuation en tant qu'affect commun, est le nom qu'Aristote donne à ce que j'appelle ici l'« association » que produisent le milieu associés. On peut ainsi nommer cela la « société en tant que telle ». (Stiegler, 2006b : 60).

¹³² En référence au terme employé par Stiegler. Voir Stiegler, Bernard. 2005a, "Grand témoin", in *Mises en scène du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

Le monde des arts comme le monde de l'esprit sont entrés dans la logique du capitalisme consumériste et cela tend à détruire ce qui le consiste, son pouvoir de mettre en scène l'extraordinaire, d'ouvrir un processus participatif qui engendre l'individuation et la capacité à désirer. Revenons à Stiegler. Selon lui, « *il y a théâtre dès lors que se constitue une différence entre la scène de l'ordinaire et la scène de l'extraordinaire. (...) Quand nous mettons en scène l'extraordinaire, le singulier, nous lançons une question à une société qui s'interroge sur son devenir.* » (Stiegler 2005a : 91). L'extraordinaire est une sorte d'inattendu et ne peut pas être calculable. Il n'est pas un fait donné, il est plutôt une qualité perçue. Et ainsi il est de l'ordre des choses qui « n'existent pas », qui sont « infinies ». C'est ainsi que le théâtre peut mettre en scène une différence.

Aussi par Mirela Schino (2009), c'est « entre » l'ordinaire et l'extraordinaire, entre le quotidien et le non-quotidien, que les acteurs peuvent entraîner son processus d'auto-connaissance, de singularisation, et alors toute la scène peut naître. Mais cette « différence », comme la sensibilité, doit être renouvelée, doit être en mouvement, et ce mouvement exige une pratique et non une consommation. La lutte à laquelle appelle Stiegler est la lutte contre l'indifférence, contre la perte de la sensibilité, pour la conquête de la participation, de la singularisation. Il nous semble ainsi que le processus de formation constante des acteurs devrait passer par la « prise de conscience » de sa singularité, et de son processus continu de construction. Sa formation doit passer par la construction d'une différence.

Ainsi dans la pensée de Stiegler il y a deux dynamiques opposées. La tendance du capitalisme est d'aller vers toujours plus de standardisation des désirs, de les remplacer par des pulsions. Les désirs qui sont à la base de l'énergie qui traverse toute la production ont tendance à s'essouffler, à s'éteindre, et doivent toujours être revitalisés, ressuscités. Mais le capitalisme le fait par des techniques qui tendent à s'opposer toujours plus aux processus d'individuation. D'un autre côté, le monde de l'art, et en particulier le théâtre, au contraire de l'industrie culturelle, a en puissance la possibilité de recréer du désir. Nous allons au théâtre pour être transformé, pour nous individuer. Il est temps de revenir à Odin à la lumière de cette analyse.

3.3 Contre la standardisation des subjectivités : l'énergie, le corps et le mouvement

« Mais il y a quelques personnes qui ont autant de rêves, et autant de soif de poésie que ne s'automatisent pas dans ce système, et décident de vivre en rêvant. Mais quand on vit le rêve, il n'est plus un rêve, il est la vie. Mais ce n'est pas n'importe quelle vie, mais la vie désirée, par nous pourchassée. Et même quand la vie rêvée n'est pas comme nous voudrions qu'elle soit, nous avons d'autres rêves, et on construit une fois encore une autre poésie, qui est encore la même, et qui est très belle parce qu'elle n'est pas morte, finie, ou linéaire, elle est vivante, elle est pulsante... »¹³³

Revenons à Odin. Et revenons à une question fondamentale née en observant la pratique de l'Odin : comment un métier qui exige autant de discipline et de dévouement peut-il donner aux participants l'impression d'être libres ? Comment peut-il leur donner cette impression de « vivre en rêvant »¹³⁴ ? Pourquoi n'ont-ils pas plutôt la sensation d'être exilés, expatriés, mis à part de la société¹³⁵ ?

Leur métier est un pont. Un point avec la société. Il produit la rencontre de deux « mondes ». Et ceci pas seulement au moment de la représentation. Ceci dans tout le fonctionnement de l'organisation. L'Odin existe dans la société. Ils forment aussi une entreprise qui demande l'organisation d'événements multiples, des transactions internationales, avec une logistique complexe. Ils doivent aussi répondre aux exigences d'un financement public, avec des contributions sociales, des impôts, etc. Enfin il leur est aussi demandé un comportement social¹³⁶.

¹³³ Nous reprenons ici la citation de l'acteur d'Odin Teatret Augusto Omulu, présentée à l'Axe 1.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ Dans les presque six mois de partage du quotidien, je n'ai jamais vu un poste de télévision allumé pour la diffusion d'un programme. Des appareils de télévision, il y en avait beaucoup, et nous en avons utilisé à plusieurs reprises ainsi que d'autres appareils d'image et son. Mais les images que nous voyions n'étaient pas les mêmes images « que celles de leurs voisins »¹³⁵.

¹³⁶ Barba nous a raconté, par exemple, qu'au début de leur séjour à Holstebro, quand la population questionnait l'« utilité » de cet investissement public, ils ont décidé d'ajuster l'horaire initial du training. Ils ont ainsi commencé à travailler à la même heure que leurs voisins, pour faire voir qu'ils travaillaient. Des lettres et d'autres documents de Barba témoignent de la pratique du training bien avant cette occasion. C'était une stratégie de se faire voir, de se faire respecter par travers l'adoption d'un comportement social. Ceci pourrait être vu comme une ruse si à l'intérieur de la salle de travail ils ne travaillaient pas autant, pendant tellement longtemps. Si je ne peux pas parler de ce qui je n'ai pas vécu ou observé, je peux malgré tout voir le résultat d'un

Ils se sentent libres dans leur métier, mais dans l'acceptation des contraintes que ce choix de métier impose. Il en va de même avec leur technique. Il y a des principes qui les guident mais à l'intérieur desquels ils improvisent. La liberté n'est pas infinie dans l'absolu, elle est infinie à l'intérieur des principes qui la conduisent, dans le paysage dans laquelle elle consiste.

Rappelons qu'ils ont séparé en deux catégories les types d'exercices pratiqués¹³⁷. La première, celle dont venons de parler, consiste à choisir des principes qui limitent notre action, mais qui nous permettent d'avoir une possibilité d'improvisation. La deuxième, qu'ils appellent simplement des « exercices », sont des séquences fixes à répéter. Ainsi leur métier est construit non seulement sur des principes mais aussi sur la répétition : sur l'ouverture que la pratique peut provoquer¹³⁸.

Il me semble qu'à la croisée de cette « liberté » et de cette « ouverture », ils arrivent à restaurer du désir envers leur métier. En se l'appropriant, en singularisant leur métier, leur pratique les aide à réactiver leur désir. Ce processus, bien entendu, comprend à la fois l'individuation psychique, collective et la technique. La réactivation du désir constitue ainsi la reconquête de la capacité à se singulariser, de se projeter dans un avenir, d'aimer, d'avoir des *raisons*, des motifs de vivre. Une caractéristique particulière de ce processus à l'Odin tient dans le fait que leur technique passe par le corps. Nous essaierons de voir ainsi, non seulement comment l'art peut contribuer à la reconquête de l'individuation, mais aussi comment le corps peut participer à ce processus. Nous verrons également que cette restauration du désir et cette projection dans un avenir demande un travail difficile contre soi-même, à reprendre continûment, qu'ils demandent une compréhension fine des jeux d'énergies et accorde une place singulière au mouvement.

long travail inscrit dans leur corps. Leur technique, une forme de rétention tertiaire, me permet d'accéder à un passé.

¹³⁷ En fait je me réfère à la technique de l'actrice Roberta Carreri. Voir la note 66.

¹³⁸ En reprenant l'expression de Thomas Richard. Pour la citation et les analyses correspondantes voir : 2.1 *L'Apprentissage du corps – Une lutte intime*.

3.3.1 Retour sur le travail de l'acteur à Odin Teatret

« Il existe un art secret de l'acteur et du danseur, autrement dit des « principes qui reviennent » et qui commandent la vie scénique des acteurs et des danseurs des diverses cultures et époques. Il ne s'agit pas de recettes mais des points de départ qui permettent aux qualités individuelles de devenir présence et de trouver une expression individualisée et efficace dans le contexte de l'histoire de chacun. »
(Barba, 2008 : 310)

L'Odin n'est pas un théâtre traditionnel, dans le sens où il ne continue pas une tradition. Il se présente même comme un théâtre de la rupture ou de la transition. Néanmoins, pour créer leur technique, ils ont reconnu des maîtres et ont mené une recherche approfondie sur les formes traditionnelles de représentation. Ces recherches les ont conduits à fonder une discipline, l'anthropologie théâtrale, qui est l'étude des formes les plus diverses de représentation avec pour objectif de découvrir et comprendre des « principes qui reviennent ». Dans ce sens, dans leur approche à la technique, le métier théâtral est transmis par apprentissage comme une pratique traditionnelle : le maître aide l'apprenti en lui transmettant son expérience, qui inclut une technique ancestrale.

Comme nous avons déjà vu, dans ce théâtre la technique passe par le corps. Ainsi le « je », individu psychique, incarne aussi « l'objet de rétention tertiaire » quand son corps témoigne d'un « héritage du passé » (des « principes qui reviennent »). Le « je » de l'acteur en scène comporte aussi le « il » de la technique. Cette combinaison peut soit contribuer soit anéantir le processus d'individuation, en construisant soit un « nous » soit un « on ».

Le « on » serait une scène à consommer, un événement de l'industrie culturelle. Dans le « on » l'implication, la participation et le mouvement¹³⁹ n'ont pas lieu. L'utilisation de la logique capitaliste, managériale, d'un mode de production industriel axé sur la rationalisation, le contrôle, la méthode, l'efficacité et l'efficience ainsi que les pratiques du marketing, a de fortes chances d'aller dans le sens d'une standardisation des représentations. Le spectacle vivant y perd sa caractéristique relationnelle, humaine, et est remplacé par une logique

¹³⁹ La participation et le mouvement ici n'impliquent pas un déplacement corporel. Le public, ainsi que le comédien, peut être complètement impliqué tout en étant immobile. L'être impliqué participe de par sa présence, avec sa singularisation psychique et participe à l'individuation collective. Comme le dit Stiegler, cette participation est une participation entre le spectacle et les spectateurs, et entre l'ordinaire et l'extraordinaire.

industrielle de production. Comme exemple, nous pouvons citer les grands spectacles fonctionnant comme des franchises : ils sont joués de façon presque identique dans plusieurs pays au même temps. La singularité des acteurs doit laisser place à une habilité de copier, de reproduire, afin de standardiser l'expérience des spectateurs. Bien sûr, il serait possible de conserver de la présence même avec des partitions physiques et vocales imposées les plus strictes. Mais cette façon de produire conduit à une perte de participation, de singularisation.

La combinaison d'un « je », transformé par un « il » (qui au lieu de l'automatisation vise la présence) peut au contraire construire un « nous ». Un spectacle théâtral peut ainsi constituer un « nous » participant, un collectif qui se transforme avec la scène, par la scène et qui transforme la scène. La différence entre le « nous » et le « on » ici est similaire à la différence existant entre public et audience, entre l'amateur et le consommateur. Le marketing et les relations publiques de l'économie libidinale cherchent le « on », publicisent le « on », disent comment « on » doit agir, comment « on » est, ce dont « on » a besoin. Quand le « on » remplace le « nous » l'individu reste hors de son processus d'individuation. Alors que le « on » est passif, le « nous » est participatif.

Ce n'est toutefois qu'avec la participation du « je » que le « nous » peut avoir lieu. Le théâtre, du moins ce théâtre qui demande de la participation, de la présence, de l'implication, devient le lieu, un espace-temps, d'un « nous ». Un lieu certes tout à fait éphémère, mais s'il y a de l'individuation, de la singularisation, il y aura de l'expérience partagé, et donc un héritage commun, la singularisation d'un « nous ».

La participation de l'acteur demande ici de sa présence et de son énergie vitale. Le moment de la scène participe de la sublimation de son désir. Comme être désirant l'acteur relie une chaîne de pulsions dans l'accomplissement des actions qu'il a dû réaliser pour arriver à ce moment (notamment lors du *training* et des répétitions). La scène peut être prise ainsi comme le moment de finalisation d'un processus, la scène en tant qu'objet de désir de l'acteur est aussi le moment de l'accomplissement de son désir. En même temps, ce moment participe de la construction d'une carrière, d'un parcours de vie, d'un désir beaucoup plus large, qui ne se laisse pas consommer au moment de la scène, qui ne finit pas lors de la représentation. Au contraire, il est encore renforcé par chaque expérience de la scène. Nous pourrions faire un parallèle avec l'exemple donné par Stiegler de l'amour comme du désir vers un autre. Le métier prendrait la place ici de l'autre et la scène de l'acte sexuel, qui consomme et nourrit ce

désir, mais ne s'y éteint pas.

La scène demande et absorbe le temps présent de l'acteur, un temps de sa vie, comme elle demande aussi un temps de la vie du public, qu'il soit amateur ou audience. De la qualité de sa présence dépendra sa participation. Dans le théâtre d'Odin, les exercices et la pratique enseignent à valoriser le temps présent, ce temps de vie qui n'est ni le passé ni le futur, mais qui contient les deux. Le moment de la scène, en exigeant la présence, se constitue ainsi comme une ouverture, un espace temps qui contient le passé et le futur dans un processus de singularisation. Lors de cette rencontre, les individus psychiques et collectifs participent forts de la série de leurs rétentions propres, de leur présence, de leurs projections et de leurs désirs. La présence est ainsi la condition même de la singularisation, de l'individuation.

La technique est ce qui permet « *aux qualités individuelle de devenir présence et de trouver une expression individualisée et efficace dans le contexte de l'histoire de chacun.* » (Barba, 2008 : 310) J'ai jusqu'ici utilisé les expressions « état de présence » et « être présent », mais l'expression choisie par Barba dans cette phrase est « *devenir présence* ». La présence me dépasse, elle est plus grande que le fait d'être présent, elle est une sorte de communion avec la présence. Tout comme je pourrais dire que dans un paysage, j'y suis et je suis. Et je dois toujours travailler pour y être. Le devenir présent est un processus, tout comme l'individuation.

La technique, les « *principes qui reviennent* » sont à la base de la pré-expressivité de l'acteur. Entre le « il » technique et le « je » acteur « *se tapit la cruauté qui est pour Artaud « rigueur, application, et décision* » » (Barba, 2008 : 310) Comme nous l'avons vu, cette cruauté s'exerce d'abord envers soi-même. La rigueur vers soi-même, c'est la discipline que le « je » s'impose à lui-même pour être en cohérence avec son sur-moi, avec son idéal du moi, avec la *raison*, avec les motifs qui me donnent de l'énergie. Je veux me discipliner pour réaliser un « motif », ce qui retrouve le sens premier de la motivation. C'est parce que je désire que j'ai envie de me changer, de me transformer. L'application et l'implication du « je » sont l'investissement de son temps, de son énergie vitale. Plus je m'applique sur mon objet de désir, plus je le singularise, en même temps que je me singularise. La décision demande la présence, faire « un avec l'action », « j'agis ». C'est ainsi qu'Artaud lui-même nous dit « *j'ai donc dit « cruauté » comme j'aurais pu avoir dit « vie » ou comme j'aurais pu avoir dit « nécessité », parce que ce que je veux dire est que pour moi le théâtre est acte, émanation*

*ininterrompue, qu'en lui il n'existe rien de fixe. Pour moi il est assimilable à un acte vrai, donc en vie, donc magique. »*¹⁴⁰

Cette lutte cruelle pour devenir présence prend un sens existentiel : « *Ce qui nous apercevons dans notre recherche de tous les jours est que la vie s'échappe. (...) Le travail ne commence pas avec l'action, il est constant, tout le temps ! (...) Il faut se réveiller. »*¹⁴¹

3.3.2 Le chemin de refus – La recherche personnelle d'un sens¹⁴²

« Un groupe reste vivant tant qu'il ne s'adapte pas à son temps. »
(Barba, 1999 :20)

Nous voudrions à ce moment revenir sur une des bases de l'Odin Teatret : le sentiment de ne pas vouloir faire partie d'un « nous » - *la révolte*. Dans une liste des circonstances et situations particulières caractérisant la biographie professionnelle de l'Odin Teatret, établie par Barba à l'occasion du trentième l'anniversaire du groupe, nous pouvons lire parmi les éléments : « - *la profonde conviction que le théâtre ne peut être que la révolte* ». Et juste après : « - *la recherche d'une manière de transmettre le sens de la révolte sans être écrasés* » (Barba, 1999 : 14). Le révolte pour eux est : « *continuer à rêver activement et rationnellement en évitant que le rêve ne devienne monument ou regret.* » (Barba, 1999 : 18).

Nous comprenons cette révolte comme la sensation de la non-appartenance à la société, à « notre » société. C'est comme si ces gens n'arrivaient pas à trouver « leur place » dans l'organisation, au sein des valeurs et des règles de conduite de la majorité. Ainsi, un groupe de « je(s) » décident de créer un autre « nous ». Comme nous l'avons vu, ce nouveau « nous », donc le groupe, ne vient pas se substituer au « nous » société. L'Odin n'est pas un refuge ou une prison qui par ses murs séparerait ses membres du reste de la société. Nous aimons bien la métaphore des « îles flottantes »¹⁴³ souvent utilisée par Barba. Leur théâtre a été bâti sur

¹⁴⁰ Artaud, Antonin, (1938), *Le théâtre et son double*, cité par Barba, Eugenio, 1994. *A Canoa de Papel – tratado de Antropologia Teatral*. Editora Hucitec : Sao Paulo, page 197.

¹⁴¹ Citation de Thomas Richard, pour la citation complète et références voir la note numéro 62.

¹⁴² Inspiré au chapitre IV – Le chemin de refus, du livre Barba, Eugenio ; 1999. *Théâtre : Solitude, Métier, Révolte*, L'Entretemps éditions, France.

¹⁴³ La métaphore donne aussi le nom à un de ses livres : Barba, Eugenio ; 1991. *Além das Ilhas Flutuantes*. São

une île flottante. Cette île peut rester isolé du continent, comme elle peut aussi bouger jusqu'à ses rives, car ils ont aussi besoin d'échanger avec ceux qui habitent le continent¹⁴⁴. Cette île n'était pas habitée auparavant. Ceux qui sont partis y habiter ont fait un choix. Comme eux, d'autres groupes de personnes ont choisi d'habiter sur des îles flottantes. Ainsi, il y a un « continent » et une dispersion de petites îles qui peuvent se rapprocher dans un moment, partager des impressions, des techniques et échanger des produits. Mais une île flottant ne reste pas longtemps sur un même lieu. Le flux des eaux imprime son mouvement. Ces îles ne sont pas non plus des lieux de refuge assurés, car elles peuvent couler et disparaître.

La motivation pour partir pour habiter dans ces îles est en lien avec ce sentiment de non-appartenance. Ces personnes ont senti un besoin de mouvement. Nous nous approchons à nouveau de la vision de Stiegler. Notre continent souffre d'une crise du symbolique, qui tend à arrêter notre mouvement de singularisation continue. Ce manque de mouvement conduit à éteindre notre capacité à désirer. Il nous semble que, par des raisons personnelles différentes pour les uns et les autres, les gens partis vivre dans la « précarité » d'une île flottante au détriment de la « sécurité » du continent, ont éprouvé le besoin de pouvoir continuer à désirer.

Barba m'a dit une fois, pendant les répétitions du « Mariage de Médée », qu'il souffrait beaucoup les jours derniers. Il disait souffrir en voyant que le groupe de jeunes acteurs, malgré le *training* et le travail sur la présence, semblait être encore « endormi ». Nous, mes collègues et moi, nous sentions nous-mêmes endormis, nous reconnaissons l'état « stupide » de nos corps. Mais à sentir de nouveau le mouvement, par des exercices qui nous mettaient en action, nous nous rendions compte, de façons le plus diverses, qu'il y avait une « crise » commune.

Par la recherche de leur singularité, de leur différence, les membres d'Odin ouvrent une voie possible. Une voie que nous ne devons pas re-parcourir à l'identique car ce serait une démarche stérile. Mais leur singularité appelait la nôtre, réveillait la nôtre. Leurs questions, incarnées dans leur façon de vivre, servaient de miroir à nos propres interrogations. Leur technique de vie inclut le caractère pharmacologique de la technique, ainsi que son caractère transcendantal : elle sert à se dépasser elle-même et à sortir de tout domaine technique. Elle

Paulo, Hucitec.

¹⁴⁴ Nous avons traité ce point sur 3.3 *Contre la standardisation des subjectivités : l'énergie, le corps et le mouvement*.

sert à toucher la présence et le sens de nos actions.

Nous avons cité¹⁴⁵ Stiegler affirmant penser que Grotowski sentait « *venir dans le public les « audiences » qui anéantissent tout public* » (Stiegler, 2005 B : 18). Nous sommes d'accord. Nous pensons que Barba et les acteurs d'Odin sentaient déjà notre crise humaine dès les années soixante, ils sentaient venir la prolétarisation généralisée. D'ailleurs en 1964, l'année de la création de l'Odin, Barba a écrit : « *La recherche artistique indépendante, celle qui veut créer et pas seulement consommer, qui élabore patiemment des visions et des chemins nouveaux de l'art dramatique, a disparu de la plupart des théâtres européens. Pourtant, le besoin du spectateur de se confronter à un travail artistique qui soit une réflexion critique sur la condition humaine, n'a pas disparu.* » (Barba, 1999 : 18).

Cette prolétarisation touchait déjà à cette époque le monde artistique. Leur besoin de trouver un sens à la vie passait par le besoin de trouver un sens à leur métier. Cette quête de sens n'était pas le suivi d'un modèle plus noble, c'était d'abord un refus. Ce refus du théâtre institutionnalisé leur imposait la recherche de leur propre théâtre, de leur propre technique. Ils ont refusé l'édifice théâtral, l'entreprise théâtrale, l'industrie théâtrale, tout théâtre identifié par un nom ou par une institution plutôt que par le groupe des personnes que le constituent et les relations qu'elles entretiennent.

Nous trouvons dans les livres des phrases qui nous font penser que cette révolte est liée à une perception de l'état d'audience du peuple. Aussi le chemin qu'ils ont choisi passe-t-il par l'éveil des sensations. Nous avons déjà parlé de ce processus d'éveil pour le comédien qui sera approfondi par la suite¹⁴⁶. Cette quête d'éveil des sens par l'invention d'une technique crée des possibilités de réveil également pour le public, par un moyen qui ne passe pas par un discours mais par une expérience. Autrement dit, par des processus de singularisation qui passent par le corps, leur représentations essayent de recréer le théâtre comme « l' » espace de la transindividuation¹⁴⁷ : l'espace de temps où elle peut « avoir lieu ». Nous prendrons ici le

¹⁴⁵ Voir 3.2.5 *Retour à la barbarie. Rôle du théâtre dans l'individuation et la reconstitution de l'énergie libidinale.*

¹⁴⁶ Spécialement dans 3.3.3 *La place du corps et l'activité symbolique.*

¹⁴⁷ « *Le transindividuel n'est ni le « je » (l'individuel) ni le « nous » (l'interindividuel), c'est la co-individuation du je et du nous dans un milieu préindividuel (où se produit les significations portées par les modes de vie). La transindividuation, c'est la transformation des je par le nous et du nous par le je, qui est d'emblée et d'un même mouvement la trans-formation du milieu symbolique à l'intérieur duquel seulement les je peuvent se rencontrer comme un nous.* » Vocabulaire en ligne de l'Association *Ars Industrialis* – transindividuation: arsindustrialis.org/transindividuation.

témoignage de l'actrice Roberta Carreri lors de son premier contact avec Odin, quand elle faisait parti du public et n'avait jamais encore pensé qu'elle allait devenir une actrice. Ce témoignage a été réalisé en 2009, donc il avait bien sûr un parti pris. Il souligne l'éveil des sens. Il nous laisse entrevoir des motifs qui allaient amener cette jeune étudiante à abandonner sa vie en Italie pour se joindre à ce groupe d'acteurs :

« I'm sure Eugenio had heard a thousand times before, about the « elitism » of Odin Teatret, because « they only le in 60 spectators, instead of doing theatre for the masses, for the people! (...) It was a situation of total schizophrenia for me because in one part I belong to the « Joint Committees » of Avanguardia Operaria and I completely agreed with that political vision of theatre.(...) And yet suddenly it was as if I divided existentially. On the one hand, I agreed with what my colleagues said, on the other, a part of me was in a profound state of rebellion, because that experience had only been possible for me because there were so few of us. Because I had almost been able to touch the actors, smell their odour, and the smell of the beer on the floor, I could feel their presence behind me, I could hear the more subtle sounds, I was part of the event. That's way I could have such a big experience. If I had been in a park or at the Teatro Lirico, with another 1500 people, I couldn't have lived this experience, which for me was so precious. »¹⁴⁸

Leur quête s'inscrivait, et s'inscrit encore, dans l'ouverture. Ils savaient ce qu'ils ne voulaient pas refaire, reproduire, mais quant à ce qu'ils voulaient faire, ils eurent à le découvrir en chemin : je marche pour savoir où je vais. Nous nous rappelons ici du poème d'Antonio Machado cité par Andreu Sole : *« Toi qui chemines, de tes seules traces est fait le chemin, de rien d'autre. / Toi qui chemines, de chemin, il n'y a. / Le chemin se fait en marchant. / En marchant se fait le chemin. / En regardant derrière soi, / On voit le sentier qui jamais ne pourra de nouveau se faire. »* (Machado dans Solé, 2000 : 297) Ils ne savaient pas ce qu'ils allaient devenir : la marche demande ainsi l'acceptation du risque, du non connu. Dans le même texte de 1964, cité ci-dessus, Barba assume: *« il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre. »* (Barba, 1999 : 31)

Durant la marche, dans le mouvement, les circonstances changent. La technique qui était nécessaire au début, ne sert pas toujours. Mais, contrairement à la logique de la « macdonaldisation »¹⁴⁹, « posséder une technique » ne signifie pas répéter les mêmes

¹⁴⁸ Le « Training Project » a été réalisé par le *Centre for Theatre Laboratory Studies – CTLS* (Aarhus University et Odin Teatret) et dirigé par Mirella Schino et Claudio Coloberti. Des extraits des entretiens sont disponibles sur le site « Odin Teatret Archives » sur www.odinteatretarchives.dk. Pour cet extrait de l'entretien avec Roberta Carreri : <http://www.odinteatretarchives.dk/thearchives/oral-sources/training-project-2009/video-roberta-carreri-2009>.

¹⁴⁹ En référence au terme forgé par George Ritzer dans son ouvrage *« Tous rationalisés : La macdonaldisation de la société »*. Alban Editions, 1998.

mouvements à chaque fois. Maîtriser une technique peut être s'approprier une technique, ainsi la transformer en « ma » technique, la faire changer et changer avec elle. Mais pourquoi changer ? Pour continuer à être intègre avec soi-même. Si les processus d'individuation sont réels, alors tout change tout le temps, les chemins d'une co-construction ne sont pas prévisibles.

3.3.3 L'énergie et le désir

« Au niveau des apparences il semble que l'acteur/danseur « s'exprime » ou « travaille » avec le corps et la voix. En réalité son travail porte sur quelque chose d'invisible : l'énergie. » (Barba et Savarese, 2008 : 65)

S'il est un concept qui a beaucoup été évoqué jusqu'ici, c'est celui d'énergie. Pendant le temps partagé avec l'Odin, nous avons travaillé, cherché et parlé de l'énergie. Nous avons retrouvé une problématique de l'énergie libidinale avec Stiegler. Mais qu'est-ce que cette énergie ? Selon une des encyclopédies le plus consultées aujourd'hui, le Wikipedia, *« l'énergie est la capacité d'un système à modifier un état, à produire un travail entraînant un mouvement, un rayonnement électromagnétique ou de la chaleur ».*

Mais en fait, si nous parlions d'énergie, il faut maintenant préciser qu'il y en avait de nombreuses formes, complémentaires. Il n'y a pas une énergie mais de multiples énergies en jeu dans le travail théâtral. Quand nous avons dit que chaque action demande une quantité exacte d'énergie, nous parlons d'énergie humaine. Nous parlions d'une énergie corporelle, celle nécessaire à l'accomplissement des actions exécutées par le corps. Mais nous avons parlé aussi d'une énergie sensible, qu'on disait sentir. Nous avons évoqué une énergie qui se dégageait du corps de l'acteur, de même que d'une énergie qui se dégageait de la scène elle-même, du collectif qu'elle formait. Il fallait aussi prendre en compte l'énergie qui émanait du public, du public comme individu psychique et collectif. Il y avait également l'énergie de l'événement, de l'ensemble de toutes ces actions, rencontres, relations, effets, produits dans l'espace temps d'une représentation théâtrale. Nous avons encore parlé d'une énergie intime, celle « essentielle » à n'importe quelle action, l'énergie de la vie elle-même si nous osons le dire : une énergie subtile qui peut gagner aussi le nom de motivation, de *raison*, de motif, etc., mais qui dans la plupart du temps reste anonyme, reste comme « ce » qui fait que la vie vaut

le coup d'être vécu.

Cette énergie dégagée et ressentie peut être considérée comme une force, qu'elle soit attractive ou répulsive. Selon Carlos Mendonça, « *le geste performatif* (de la performance au sens anglais de présentation artistique) *se réalise dans la rencontre entre le mouvement du corps de l'acteur et les images mentales du spectateur. Cependant, tout cela ne s'épuise pas dans l'image. La condition de présence dans la performance qui se matérialise dans l'action est porteuse de réciprocité. La présence dans la performance n'est pas une expérience intellectuelle élaborée, c'est un sentir, une force attractive ou répulsive qui trame les personnes impliquées dans l'action.* »¹⁵⁰

La recherche de l'Anthropologie Théâtrale s'est beaucoup interrogée sur la question : Qu'est-ce qui fait qu'un acteur « fonctionne » sur scène ? Qu'est-ce qui fait qu'on croit à l'acteur, qui nous fait dire que ce qu'il fait est « vrai » ? Pour Barba il est « *une force, une vie qui est une qualité indescriptible* » (Barba et Savarese, 2008:60), elle est le « *vent qui anime les actions de l'acteur/danseur* » (Idem: 69). Selon lui, cette qualité en occident prend le nom d'énergie, de vie, de présence. Et dans le théâtre, le concept d'énergie « *on l'associe à l'extériorisation, au cri, au débordement d'activité musculaire et nerveuse. Mais il indique aussi quelque chose d'intime dont la pulsion est présente même dans l'immobilité et le silence, une force contenue qui s'écoule dans le temps sans se déployer dans l'espace.* » (Idem: 65)

Selon Barba, « *pour un acteur, avoir de l'énergie signifie savoir comment la modeler.* » (Barba, 1994:79) Pour pouvoir être capable de modeler son énergie et ainsi arriver à « *danser avec l'attention du spectateur* » (Idem: 78), l'acteur s'entraîne. Il développe une technique. Alors il s'appuie sur des « *exercices concrets et tangibles pour arriver à une dimension impalpable* » (Barba et Savarese, 2008 : 60). Pour le faire comprendre, il évoque comment ce paradoxe est néanmoins pris en compte par le mot chinois kung-fu.

Le terme kung-fu, qui peut être compris comme « capacité à résister », représente les deux pôles de ce paradoxe : il peut signifier l'exercice ou la présence impalpable de l'acteur. C'est ainsi que Barba dit : « *tout maître d'un art ou d'une science pourrait être défini comme détenteur du kung-fu (...)* Pour un acteur, avoir du kung-fu signifie être en forme, avoir

¹⁵⁰ Mendonça, Carlos Magno Camargos ; 2011. *Um espectador ordinario entre a critica e a representação.* (Version révisée) Présenté dans le XX Encontro da Compos, Porto Alegre.

pratiqué et pratiquer un entraînement, une technique, et posséder cette qualité particulière qui le fait vibrer et le rend présent et qui indique déjà le dépassement de tout aspect technique. » (Idem: 61)

De même, dans le théâtre nô, un des termes qui peut indiquer cette énergie de l'acteur est *ki-ai*. Selon Barba le *ki-ai* peut être compris comme un accord profond de l'esprit et du corps (Idem:63). A Bali, le terme « *bayu (le vent, respiration), est le terme qui définit normalement la présence de l'acteur »* et signifie « *la montée et le déclin d'une force qui soulève la totalité du corps et dont la complémentarité engendre la vie »*. (Idem: 63)

Mais finalement, et c'est peut-être le plus important, selon Barba « *il n'existe qu'une énergie spécifique à tel ou tel individu. La tâche d'un acteur et d'une actrice est de découvrir les propensions individuelles de sa propre énergie, de protéger les potentialités, la singularité de celle-ci. »* (Idem: 65)

C'est une même place centrale à la notion d'énergie qui caractérise la théorie de Stiegler. Pour lui, la libido est aussi une énergie vitale présente en chaque individu. C'est le tissage de la libido qui nous permet de désirer. Si le désir est ce qui nous pousse, qui nous « anime », nous pourrions aussi penser que la libido est notre « source d'énergie ». Rappelons nous, pour Stiegler telle est « *l'énergétique freudienne : le moi est un processus énergétique qui a un potentiel »* (Stiegler, 2003 : 15).

Malheureusement, nous ne pourrions pas aller plus loin dans ce sujet, ni tirer des conclusions car nous sommes consciente que le sujet de l'énergie, abordé sous un tel angle, dépasse notre champs d'étude et nos compétences. Ce qui nous avons essayé de faire, c'est de commencer à éclaircir la vision de l'énergie à l'Odin et suggérer qu'un parallèle entre cette énergie, cette force, cette « vie » pourrait être tenté avec l'énergie libidinale dans l'économie de Stiegler, avec notre capacité de désirer.

3.3.4 La place du corps et l'activité symbolique

L'individuation est un processus qui se passe au présent. Elle demande de la présence. Le sens aussi demande de la présence, il demande de la participation. Le sens ne se sépare pas de l'individuation. Et pourtant le sens convoque la participation de tous les sens. Il est sensation, il est sensible, il passe par le corps et dans le corps. L'individuation aussi. Le corps s'individue, le corps nous individue. Le corps n'est pas séparé de l'individuation, ni du sens, ni de l'esprit.

Dans notre compréhension d'Odin, il nous faut donner une place au corps plus importante que celle accordée par Stiegler. Stiegler ne néglige pas la place du corps. Mais il parle plus spécialement du geste, de la *grammatisation* aussi des gestes, de leur récupération et transformation en quelque chose de calculable. Nous n'approfondirons pas sur cette question spécifique du geste. Notre *contribution* est de mettre en évidence la participation du corps dans les processus d'individuation qui engendrent la capacité à désirer, donc à sublimer, ainsi à aimer et se projeter dans un avenir. Le corps est compris dans l'individu, dans l'amateur, dans le peuple. Le corps est absent dans l'audience, dans le consommateur à la conscience endormie. Le corps est absent aux corps stupides. Ils existent, mais ils sont, ainsi que les consciences, endormis. Le corps stupide, absent, anéanti, ne sent pas, ne décide¹⁵¹ pas, il n'agit pas. Il est considéré par *opposition* à l'esprit et non comme *composition* de l'être. Et dans cette dynamique d'opposition le corps se sépare de la pensée, du cerveau, de l'esprit, et agit selon un commandement externe.

Dans la « transmission de mon expérience » à l'Odin Teatret, nous avons vu que le fait de « travailler avec des images » est fortement présent, et toujours mis en liaison étroite avec le corps. Comme nous l'avons expliqué avant, les images ici ne sont pas des représentations graphiques, comme une photo par exemple, mais des paysages. Des paysages auxquels nous participons. Notre état fait partie de ce paysage, c'est cet état là qui enveloppe le paysage. Et le paysage est aussi ce que ne se laisse pas envelopper. Or, ces paysages où l'être se promène entre créateur et création, entre l'observateur extérieur et la partie qui est le tout, sont le terrain du symbolique. Le lieu par excellence du désir. Nous nous rappelons ici de Deleuze, qui commente Proust : « *je ne désire pas une femme, je désire un paysage qui est enveloppé*

¹⁵¹ Référence au « corps décidé » de l'acteur, que fait « un » avec l'action, qu'apprends, comme nous avons fait référence au cours de ce travail.

dans cette femme. »¹⁵² Dans le travail d’Odin, il est important de penser par les images. Le symbolique est source de la mémoire corporelle, il est activation du corporel. Le corps est lui aussi source d’activation du symbolique, de sa construction, de son mouvement.

Or, selon Stiegler, nous sommes dans une époque où il y a un très grand nombre de personnes qui n’ont pratiquement pas de « temps libre d’activité symbolique ». Pour les quinze millions¹⁵³ de français qui regardent trois heures et demie de télévision par jour par exemple, si nous soustrayons le temps passé au travail, dans les transports, et le temps dédié aux activités de subsistance comme dormir et manger, il ne reste plus de temps d’activité symbolique individuelle. Stiegler cite Walter Benjamin pour compléter :

« Quand ils dorment ils rêvent de ces images là parce qu’ils sont sous contrôle, leur inconscient est sous contrôle. Ces gens là, dans leur temps libre, ne parlent plus entre eux, n’ont plus de vie sociale, ils sont devant ces images, et ses images sont les mêmes que celles de leurs voisins, ils sont clonés. C’est ce que décrit d’ailleurs François Truffaut, reprenant le livre de Ray Bradbury, Fahrenheit 451¹⁵⁴. Nous sommes en train de vivre ce que décrivait Ray Bradbury il y a 50 ans comme l’état totalitaire du contrôle symbolique. »¹⁵⁵

Pour représenter notre époque de contrôle du symbolique, Stiegler fait référence à l’histoire de *Fahrenheit 451* : une société où il est interdit de lire les livres, où les livres trouvés doivent être brûlés, et où des intellectuels décident de sauver la culture en apprenant les livres par cœur.¹⁵⁶

¹⁵² Dans le Abécédaire de Deleuze, D comme désir. Disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=03YWWrKoI5A>.

¹⁵³ Stiegler fait suivant référence à ce chiffre comme une moyenne, selon lui l’audience du soir varie entre douze et dix-sept millions selon les jours.

¹⁵⁴ Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, Ballantine Books, 1953. En 1966 François Truffaut a réalisé le film *homonyme inspiré par le roman*.

¹⁵⁵ Entretien de Stiegler à radio RTBF – Belgique, le 09 janvier 2008, disponible sur www.christian-faure.net/wp-audio/Stiegler/RTBF1.mp3.

¹⁵⁶ D’une façon similaire, nous pourrions faire référence à la fiction scientifique du film *Matrix*, réalisé par les frères Andy et Larry Wachowski. Quant à la question du corps, nous faisons référence à l’image spécifique des tours de bioélectricité humaine, où les humains étaient conservés dans des cocons. Abandonnés dans des cocons, les humains ne produisaient pas suffisamment d’énergie. Pour ne pas les réduire à rien, et ainsi perdre sa source d’énergie, cette structure crée un univers artificiel dans lequel les humains ont l’impression d’habiter. Endormis, leur énergie est canalisée pour le maintien du système grâce à la création de fausses sensations de participation. L’image qui nous voulons évoquer est celle du contrôle du symbolique avec la passivité totale du corps. L’image des corps dans ces cocons, c’est l’image des corps abandonnés, sans conscience de leur propre existence, sans les sens, sans sensation. C’est l’image du corps qui existe, mais qui est absent, qui ne participe pas à l’individuation de l’individu, qui ne s’individue pas. Il est seulement source d’énergie prête à être exploitée. Cette « bioélectricité humaine » joue un rôle analogue à la libido. Sans individuation, sans singularisation, la libido ne se relie pas, ne se tisse pas. Elle ne forme pas le désir, elle est consommée dès que produite. Cette énergie se résout à des pulsions : l’individu ne bénéficie pas de sa propre énergie. Le corps est réduit à sa seule subsistance. L’image, bien qu’extrême, nous semble une illustration possible de l’approche de Stiegler à propos du consommateur, de l’être qui ne constitue pas un peuple mais de simples audiences, l’individu privé de son

Tout ce travail sur l'énergie et le corps est particulièrement délicat et difficile. Ce n'est qu'en le pratiquant, qu'en participant au *training* que je pouvais le comprendre. Le dur processus d'éveil passe par le corps. Comme nous avons vu dans notre expérience à l'Odin Teatret, le travail corporel peut nous aider à retrouver le sens de l'action. Une action véritable change nécessairement l'espace, elle demande ainsi de la présence, et aussi la participation de tous les sens, du corps. Le sentir, les sensations, nous singularisant, activent notre capacité à désirer. Et désirer est la condition *sine qua non* d'avoir une vie que ne soit pas une vie non humaine. Dans cet espace-temps dédié au corps nous récupérons notre capacité de faire et de savoir-faire, nous pouvons reconquérir la technique, l'expertise.

Bien sûr, si la technique est un *pharmakon*, elle est le poison et le remède, le mouvement est nécessaire. La bonne dose aujourd'hui n'est nécessairement pas la même qu'hier ou demain. Il faut restituer la place de la technique dans le processus d'individuation qui est perpétuellement en mouvement.

Ce que la pratique nous enseigne, c'est que l'énergie libidinale, l'énergie vitale, l'énergie humaine, que nous avons évoquées tout au long de ce travail, est une production et en même temps une rétention du corps. Quand le metteur en scène disait « *je ne crois pas à ce que tu fais* », en fait il ne « *sentait* » pas comme « *vrai* » ce que l'acteur disait. Le sentir ici est physique. En même temps, comme actrice, si je dis que j'étais bien présente au moment de la scène, c'est aussi par rapport à un sentir, mon sentir. Comme comédienne je peux sentir, dans les précieux moments où je parviens à « *devenir présence* », mes actions sont de « *vraies* » actions, je ressens que de l'énergie se dégage de mon corps comme une source de lumière, et retourne également vers public s'il est aussi présent. Le mouvement de cette énergie, si difficilement explicable, peut être senti dans l'expérience. Une fois encore, le sens, le sensé, est aussi une affaire d'expérience vécue, et dans ce cas une affaire d'un corps qui expérimente, un *corps-en-vie*.

La reconquête du symbolique, du singulier et du désir peut ainsi passer par la reconquête du

individuation psychique et collective. Il illustre aussi la perte complète des savoirs faire, l'être ici n'agit pas et ainsi il ne change rien dans l'espace-temps. Il ne détient plus aucune technique. Son existence est inexistante. D'autre part, si nous pensons à l'être qui a la capacité de s'individualiser, qui est intégré dans le processus de formation de son « *je* » et de son « *nous* », nous évoquons un être présent, qui participe, qui agit, qui sent et ressent : un être qui est un corps en vie.

corps. Cette reconquête est une pratique, elle demande ainsi du vécu, du temps de vie. Créer un espace pour cette reconquête c'est provoquer ce que le lac a besoin pour exister, c'est creuser la terre, faire le trou. Au même temps le lac n'est pas le trou, mais sans lui, il n'y a pas de lac. Créer cet espace c'est créer le « y », c'est individualiser cet espace temporel.

3.3.5 Le mouvement et l'énergie qui danse

*Then, at a certain point, the actor finds her/himself alone; if s/he wants to continue, how to continue, where to continue, why to continue. It is terrible; it is the moment you have to open your wings if you have them.*¹⁵⁷ (Barba, Entretien réalisé par Mirella Schino, pour le *Training Project*, CTLS, 2011.)

Dans le théâtre de Barba nous apprenons à faire face à des circonstances. Faire face ne signifie pas subir, accepter passivement, ni rejeter, tourner le dos, faire comme s'il n'existait pas. Faire face signifie ici découper cette circonstance donnée en le nombre de morceaux nécessaires pour pouvoir agir. Une situation de conscience sinistrée et un corps absent est une circonstance donnée. Comment un sujet dans une telle situation, qui se révolte contre sa propre situation, peut-il la transformer, sortir de l'état de misère symbolique et retourner à l'état d'individuation ? Il n'y a pas de formule tout faite. Des exercices, des pratiques, des techniques peuvent être créés, ils peuvent bien fonctionner pour un très grand nombre de personnes, pendant très longtemps. Mais la technique pourrait ici conduire à une illusion. Il ne faut pas chercher « la » solution, il faut chercher le mouvement. N'importe quelle solution, méthode, technique, attendra ses limites, si elle-même ne se transforme pas, si elle ne s'individue pas. Les solutions d'aujourd'hui peuvent bien être les problèmes de demain si elles s'arrêtent leur transformation, leur mouvement.

Avant même de chercher « des solutions » bien tangibles, transmissibles, il faut créer des espaces pour l'individuation si cet espace est inexistant, ou tend à l'être. Il faut aménager des espaces de temps¹⁵⁸ où nous pouvons nous dédier à notre activité symbolique. L'individuation psychique peut avoir lieu dans un espace individuel, un espace de solitude. Ou, quand le « je »

¹⁵⁷ Entretien réalisé par Mirella Schino, pour le *Training Project*, CTLS, 2011.

¹⁵⁸ L'espace temporel que nous évoquons ici suppose l'espace dans une durée.

rencontre et participe du « nous », nous avons un espace de relation, qui contient encore l'individuation psychique. « Je » singularise « ma » technique, au même temps qu'elle me singularise. Nous ne pouvons pas séparer le mouvement du « je », du « nous », et du « il ». Si l'un d'entre eux est artificiellement immobilisé, les mouvements des autres finiront par s'arrêter.

Pour nous faire comprendre nous proposons une métaphore pour illustrer ce processus. Initialement j'avais construit la métaphore d'un lac¹⁵⁹. Les éléments de la métaphore marchaient bien, mais il manquait quelque chose d'essentiel : le mouvement. Il nous a fallu rebâtir notre métaphore. Maintenant nous parlerons d'une rivière dont le flux coule constamment. Nous sommes des « creuseurs de rivière » et nos interventions peuvent néanmoins favoriser ou anéantir ce flux. Dans notre métaphore, nous ne créons pas la rivière, mais nous devons creuser pour qu'elle puisse exister. La rivière est ainsi ce qui n'existe pas, car elle est insaisissable. Si nous nous approchons, nous pouvons sentir l'atmosphère autour, son atmosphère. Nous pouvons plonger et sentir son eau, sa température, sa consistance. Mais la rivière a sa propre consistance, qui est au-delà et au-deçà de ces sens et sensations limités. L'eau qui vient remplir le lac ne représente pas le lac, et au même temps elle le constitue. Creuser le lit du fossé ne fait pas non plus une rivière, mais sans cette « ouverture » il ne peut pas « y » avoir une rivière. L'ouverture c'est ce que nous pouvons faire, sans savoir le résultat. Un fois encore un trou dans la terre n'est définitivement pas une rivière, mais cette espace ouvert est la condition *sine qua non* pour l'existence d'une rivière. Etre dans l'ouverture est ainsi agir.

Dans notre métaphore, le « creuser » est notre action. Le comment est notre technique. Si nous sommes dans une logique qui cherche à supprimer la singularité, la différence, toutes les rivières seront identiques. Nous répéterons automatiquement l'action de creuser, mais la rivière ainsi créée ne serait pas « notre » rivière. Elle ne serait pas singulière ni ne comprendra notre singularité. Elle ne serait pas le résultat d'une recherche personnelle, unique. Elle ne serait pas le résultat de nos envies, de nos désirs. Dans sa création, le « je », le « il » et le « nous » ne s'individueront pas. Le « nous » c'est le paysage, qui comporte aussi les autres rivières, qui seront tous les mêmes : un monde sans l'inattendu de notre rencontre avec le paysage que chaque rivière compose.

¹⁵⁹ Influencé sûrement par l'image utilisée par Jean-Luc Nancy dans *Le poids d'une pensée, l'approche*, Strasbourg, La Phocide, 2008.

Comme l'énergie, le désir, le temps, l'eau coule. Il nous faut toujours continuer à ouvrir le chemin pour que la rivière ait lieu. Si nous arrêtons d'ouvrir ce chemin, la rivière s'arrêtera. Mais dans ce chemin, si nous continuons à nous individuer, à individuer notre technique et ce paysage, nous sommes forcément dans le mouvement. C'est ce mouvement qui permet à l'eau de continuer à couler. C'est l'action de creuser qui permet le flux de l'eau, qui empêche qu'elle se disperse et qu'elle soit consommée par la terre. La création de cette technique c'est ce qui va participer à la construction des formes de cette rivière. Dans l'ensemble des creuseurs de rivière, il y aura ceux qui vont vouloir construire des chutes d'eau, d'autres vont préférer faire un relief pour donner de la vitesse à l'eau, d'autres vont préférer la calme et essaierons de créer une rivière qui coule doucement avec des eaux peu profondes, etc. Les options sont infinies, comme sont infinies les possibilités d'adoption d'une technique.

Dans ce processus d'individuation, dans la dynamique d'agir et subir, de créer et d'être créé, d'influencer et être influencé, d'autres envies vont naître. Et le chemin choisi peut être modifié à tout le moment. Ainsi une même rivière comprend des passages absolument différents le long de son cours.

Dans notre métaphore nous créons une ouverture, et l'ouverture ici se crée par l'action. L'ouverture à du nouveau, c'est en même temps la fermeture d'autres possibilités. L'ouverture demande le choix. Tout choix suppose une ouverture *et* une fermeture. La présence est aussi une ouverture. C'est une naissance. Devenir présence, *ex-ister*, est en même temps naître et mourir à chaque instant. Sans avoir la capacité d'être absolument hors du temps, notre temps coule, la vie nous échappe, à chaque seconde. La vie c'est ce qui existe malgré tout, ce qui est là tout le temps. En même temps la vie est à conquérir à chaque seconde, parce qu'elle nous échappe. Elle coule, elle ne se laisse pas saisir. Mais nous pouvons y habiter et y être. Devenir présence c'est devenir un corps en vie, c'est devenir vie.

3.6 Conclusion

Même s'il y a beaucoup de nuances, de même que des différences de style, d'emphase, d'objectifs ou de champs, on retrouve chez Stiegler et chez Odin une semblable inquiétude sur ce que le capitalisme implique sur nos manières et nos raisons de vivre. Et tout deux font jouer, tant dans le problème que dans l'issue, un rôle central au désir, à la technique, à la recherche de la singularité. Tout deux pensent le théâtre à la charnière, comme un lieu dont le capitalisme menace d'éteindre la vitalité et qui peut en même temps constituer un lieu de lutte et de ressourcement. Enfin tout deux opposent une standardisation, un blocage à un mouvement. Mais il n'est pas facile de savoir comment l'art peut concrètement raviver les désirs et reconstituer du sens, faire que la vie « vaille le coup ».

Pour Stiegler, la crise est intrinsèque au capitalisme. Par ce qui le fait progresser, par sa manière même, le capitalisme s'essouffle. Pour croître, pour s'étendre toujours davantage, il a besoin de standardiser. Il a besoin de l'énergie libidinale, de l'énergie créée par le désir, mais il transforme ces désirs en pulsion. D'un côté, le consommateur ne cherche plus à s'individualiser. De l'autre, l'entreprise le standardise, elle fait des calculs sur sa libido. Ce faisant, elle éteint ce qui donne des raisons de vivre, ce qui pourrait être à la source du désir. Le marketing essaie sans arrêt de créer de nouveaux besoins, mais qui ne valent que comme pulsion. Ainsi le capitalisme marche en égalisant l'extraordinaire à l'ordinaire. Il abandonne ce qui pourrait constituer le singulier. Il individualise mais n'individue plus. Nous sommes en route vers une sorte de barbarie.

S'il donne au théâtre un rôle potentiel de ravivement des désirs, s'il est pour lui le lieu où l'individuation est recherchée, espérée, il reste à savoir comment le théâtre peut échapper au mouvement global vers la perte d'individuation.

Odin est aussi d'une certaine manière en révolte contre cette tendance, mais ce travail d'individuation contre la standardisation, cette capacité à générer de l'énergie et du désir, de la présence contre l'endormissement, nous est montré comme difficile.

Ce travail passe notamment par la technique, en particulier par ce que nous avons décrit comme le *training*. La technique est indispensable pour travailler l'énergie, la présence,

l'actualité du désir. Mais avec de nombreuses années d'expérience et d'échanges avec les traditions théâtrales du monde entier, Odin sait que la question de l'énergie est très subtile, qu'elle passe par le sensible, par un travail par et sur les corps, pour lutter contre notre tendance à l'endormissement, à la « stupidité ». C'est un travail cruel contre soi-même, à reprendre chaque fois, il faut creuser tout le temps contre nos tendances. Et ce qu'on trouve à la fin, ce n'est pas seulement la capacité à être un meilleur acteur sur scène, c'est surtout un savoir-vivre, un entraînement existentiel.

Toutefois c'est un travail qui ne cherche pas à mener vers une direction spécifique. C'est une lutte contre soi-même, contre la standardisation et l'ensommeillement, c'est une lutte pour la présence, pour se sentir vivant. Il n'y a pas de formule toute faite, de recette qui permettrait de l'obtenir. S'il faut chercher tout le temps, chaque 'solution' trouvée un moment menace déjà de devenir automatisme et de perdre son pouvoir de sens et d'énergie. Ce qui est recherché n'est donc pas un devenir précis, mais le mouvement même. Le mouvement qui nous permet de lutter contre toute pesanteur et définition, un mouvement qui permet de se sentir vivant.



CONCLUSION

CONCLUSION

Ce travail a commencé en s'inscrivant et en questionnant la grande fresque de L. Boltanski et E. Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*. Notamment, au sein de celui-ci, le thème de la récupération de la critique artiste comme l'un des moteurs essentiels de l'évolution du capitalisme contemporain. Nous nous posons alors les interrogations suivantes : n'y a-t-il pas dans certaines organisations artistiques contemporaines des grandeurs, valeurs ou pratiques, des modes d'organisation et de vie commune, qui constituent un ferment critique qui n'a pas été récupéré par le capitalisme contemporain ? N'y a-t-il pas d'autres dimensions de la critique artiste qui n'ont pas été pris en compte par *Le nouvel esprit du capitalisme* ? Ne pourrait-on pas découvrir dans certaines organisations artistiques de quoi renouveler la critique artiste ou remettre en question la conclusion de la faiblesse contemporaine de la critique artiste ?

Nous annonçons que notre travail consisterait en une exploration de type ethnographique de l'Odin, en tant que lieu que nous soupçonnions comme non (encore) majoritairement gouverné par les normes et principes du (néo-)management. Nous nous proposons d'enquêter sur les points suivants : comment fonctionnent-ils ? Que nous apprennent-ils sur notre être au monde empreint de part en part de management ? De quels présupposés, possibles et impossibles du management occidental contemporain nous permettent-ils de prendre conscience ? Ou plus généralement que peut-on apprendre en se transportant dans un de ces lieux qui, pour nous, semble devenir de plus en plus exotiques ?

Mais il s'agissait d'une question de départ et il s'agissait d'une exploration. Une exploration au cours de laquelle nous souhaitions rester ouverte, prête à embrasser ce que nous allions découvrir et à remettre en cause les orientations de la recherche. Nous avons en particulier souligné (et nous le ferons encore plus) la place du mouvement dans notre réflexion. Si donc en définitive nous n'avons pas répondu à toutes ces questions, c'est parce que nous avons suivi ce qui nous semblait intéressant à mesure que de nouveaux aspects apparaissaient. A mesure que quelque chose se transformait en nous, que nous nous laissions affecter et entraîner dans l'aventure d'Odin, que notre réflexion se formait, il est normal que notre

questionnement de départ ait également évolué.

Dans un premier temps d'exploration, en suivant la méthode de C. Geertz, cherchant à reconstituer la toile de signification des participants, nous avons rencontré un paysage à la fois familier et étrange. Familier tout d'abord, car nombre d'aspects décrits comme la récupération par le néo-management de la critique artiste se trouvait ici concrétisés et pratiqués. Notamment la place de la confiance, d'une délégation très poussée, l'importance des réseaux, de l'accent sur la créativité, de l'implication aux projets qui dépassent les habitudes quotidiennes de travail. Bien des aspects présentés comme la frontière du néo-management, comme un modèle cible, trouvaient là une place comme naturelle, intégrée dans les façons de penser, d'agir et d'interagir, les pratiques quotidiennes.

Mais le paysage revêtait aussi tout un ensemble d'aspects étranges, problématiques ou plutôt questionnants, que ce soit le rapport à l'argent et à la rentabilité, le rapport aux contraintes (au lieu d'une optimisation sous contraintes, les contraintes sont constamment internalisées comme cadre de l'évolution de la création). Mais plus étrange encore était cette implication qui allait jusqu'à réaliser ce qui semblait impossible, avec des entraînements allant jusqu'aux limites des capacités physiques, des demandes qui dépassaient largement le cadre des moments d'activités en commun, de nombreuses heures de *training* qui pouvaient sembler déconnectées de tout objectif de « production » concrets. Et puis également tout un vocabulaire autour de l'énergie, la présence, l'intention, qui semblerait dans le cadre d'une organisation capitaliste déplacé ou ésotérique.

Pourtant nous avons assez vite compris que notre effort pour faire sens de notre expérience du lieu était en décalage avec justement les efforts pour faire sens pratiqués dans ce lieu. Nous avons alors décidé de faire évoluer notre approche. De celle de Geertz, notre inspiration principale s'est déplacée vers celle de K. Stewart. Le but était alors d'accepter de se laisser affecter, transformer, mouvoir et émouvoir par quelques moments forts de l'expérience pour tenter de réfléchir à ces moments où quelque chose se jouait. L'observation devait devenir moins distanciée pour tenter de toucher et d'être touchée par ce qui survenait sur le terrain. Le corps et ses affects devenaient source de connaissance au même titre que la vue ; les émotions et réflexions personnelles devenaient presque des données (alors qu'ici il était claire que ces « données » étaient largement construites).

Ce deuxième moment de l'exploration a d'abord permis de sentir la place particulière de la technique. Une technique qui ne semble pas avoir pour but de rendre l'apprenant plus performant, ou avoir un but précis à atteindre, une direction à creuser, mais avant tout d'apprendre à progresser de soi-même. Toutefois, d'une manière qui pourrait pour des personnes en dehors du monde théâtral surprenante, un des aspects importants de ce « progrès » est lié à une qualité de présence. Et que pour cette présence le mouvement était essentiel. Dans une autre perspective, nous avons pu qualifier l'entraînement à l'Odin comme un laboratoire à n'être pas standard. Où la transformation personnelle visait à inventer un chemin pour chacun singulier. Ce que nous avons résumé en trois principes : celui de mouvement constant, de la construction d'un chemin singulier et de la reconquête de l'action. Enfin, il semblait y avoir deux particularités très fortes. La première est qu'est toujours privilégié le chemin vers ce qu'on ne connaît pas encore, vers ce qui paraît le plus difficile, mais qui est en même temps ce qui a le plus grand potentiel d'apprentissage et de transformation. La seconde est l'emphase sur la discipline – stricte, observée, impérative, poussée jusque dans les détails intimes et infimes de la vie en commun. Mais au contraire des résistances auxquelles nous aurions pu nous attendre, cette discipline était acceptée, intériorisée, recherchée comme discipline pour « apprendre à vivre », et qui au lieu de conduire à une observation jalouse des uns et des autres laissait la place à de profonds moments de joie partagée.

Nous sentions que se passaient là tout un ensemble d'éléments qui ne collaient pas avec la description du néo-management. Qu'à nouveau, tous ces éléments semblaient prendre un sens évident au moment où ils étaient vécus de l'intérieur, mais qu'il semblait si difficile d'en expliciter le sens, et de le replacer dans un panorama plus global – indispensable pourtant pour com-prendre l'esprit de ce lieu.

C'est la raison pour laquelle une troisième exploration, plus théorique cette fois, s'est imposée avec les lectures de Bernard Stiegler, et en contrepoint d'Eugenio Barba. Stiegler montre la tendance du capitalisme vers un essoufflement de sa dynamique, qui provoque une crise bien plus structurelle et antérieure la crise des *subprimes* ou de la dette. Si elle est une crise de confiance, elle est avant tout une crise des dynamiques énergétiques du désir. Il est dans la logique du capitalisme de standardiser, et celui-ci faisant des calculs sur la libido, c'est bien vite les subjectivités qui se standardisent, qui ne parviennent plus à s'individuer, ni psychiquement ni collectivement. Le consommateur a substitué des pulsions à son désir, il ne

veut plus de transformation. Il veut des particularisations mais non une individuation. Il abandonne ce qui pourrait créer du singulier, il perd de vue l'extraordinaire, et perd ainsi ce qui fait que la vie vaut le coup d'être vécue. Ce qui donne des raisons de vivre, c'est le désir, le désir de se singulariser, de se projeter dans un à-venir. Un désir de s'individuer qui est constamment à entretenir, qu'il faut raviver chaque fois et dont il faut prendre soin, come d'un feu de cheminée. Le théâtre, en regard, peut être le lieu et le véhicule privilégié de l'individuation psychique, collective et technique.

La technique chez Odin est aussi le moyen de travailler l'énergie, la présence, le désir, de réfléchir à une manière de vivre. Mais suite à de multiples années de pratique et d'expérience, par des échanges avec les traditions théâtrales du monde entier, le *training* d'Odin s'applique en bonne conscience que la question de l'énergie est très subtile, qu'elle passe par un travail sur le sensible, par un travail par et sur les corps. Toutefois la technique ne cherche pas à mener vers un idéal ou une image spécifique. La technique est avant tout une lutte contre soi-même, contre la standardisation et l'ensommeillement, c'est une lutte pour la présence, pour se sentir vivant. Quand le désir tend à s'éteindre, il s'agit de réactiver la capacité à désirer. Il n'y a pas de recette pour l'obtenir. S'il faut chercher tout le temps, chaque 'solution' trouvée un moment menace déjà de devenir automatisme et de perdre son pouvoir de sens et d'énergie. Ce qui est recherché n'est donc pas un devenir précis, mais le mouvement même. Le mouvement qui nous permet de lutter contre toute pesanteur et définition, un mouvement qui permet de se sentir vivant.

C'est donc vers l'inquiétant constat de la standardisation des subjectivités par le capitalisme qu'aboutit cette thèse. Une standardisation qui dépasse de beaucoup la sphère marchande pour pénétrer dans notre sensibilité, notre corps, notre conception de l'espace et surtout du temps, du présent, de notre rapport au désir, au sublime et à la « consistance », du sens que nous attribuons à ce qui « vaut le coup » de vivre. Mais la thèse aboutit vers une ouverture plus reconfortante tout en étant exigeante et intrigante. Ce qui se pratique à l'Odin, et probablement dans d'autres lieux encore, dans des lieux qui ne sont pas totalement imprégnés par l'air du temps capitaliste, est un entraînement à ne pas être standard, au travail sur soi favorisant l'individuation, renouant ou tentant de maintenir le rôle traditionnel du théâtre : de revitalisation des désirs et d'éducation/réflexion de la sensibilité. De la sensibilité comme non indifférence.

Mais cet entraînement est difficile, « cruel » contre soi-même. Exigeant, à reprendre chaque fois, chaque jour, à lutter contre ses propres automatismes, contre ce qui empêche un devenir présence. C'est l'apprentissage d'une autodiscipline qui enseigne ses propres limites, aidant à prendre conscience de ce que l'on veut faire. Cette « cruauté » peut aider ainsi à retisser nos pulsions, récréer des désirs, prendre soin de ce qu'on aime et retrouver ce qui me semblait être le lien que faisait Artaud entre « cruauté » et « vie ». Mais cette autodiscipline n'est pas importante pour elle-même, le *training* peut être abandonné un moment, et en tout cas il devra être régulièrement changé.

Car ce qui paraît le plus important, en deçà ou au-delà, c'est le mouvement. Ce qui justement permet d'échapper à la standardisation, à l'automatisme, à l'« endormissement ». Ce qui empêche de se reposer dans le confortable état de consommateur.

Mais avant de conclure sur le rôle du mouvement par rapport aux thèses de Boltanski et Chiapello, nous souhaiterions faire un détour par quelques conceptions de Deleuze sur le théâtre et le mouvement. Le but sera justement ici de remettre en mouvement ce sur quoi nous semblons être arrivés.

Deleuze : le théâtre est le mouvement réel

Pour Gilles Deleuze (1968 : 18) en effet, « *Le théâtre, c'est le mouvement réel ; et de tous les arts qu'il utilise, il extrait le mouvement réel* ». Ne serait pas un mouvement réel celui qui ne changerait que la représentation, voire même la représentation du mouvement, ou qui se limiterait à un mouvement logique abstrait. Pour être qualifié de réel, il s'agit d'un mouvement qui fait bouger plus que la représentation, ou ce qui vient avant la représentation, sans médiation, un mouvement qui se serait à lui-même son œuvre :

« Il s'agit au contraire de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation ; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; de substituer des signes directs à des représentations médiates ; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournolements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit. » (Idem : 16).

Ce qui provoque le mouvement ne saurait donc se limiter à un changement de concepts ou d'images. Il touche à quelque chose qui vient avant, plus originaire. Un mouvement est un événement susceptible de nous faire amender nos façons de vivre, nos habitudes ou notre être-au-monde. Un mouvement est ce qui ne peut rentrer dans notre conception du monde, dans nos cadres ou dans nos représentations actuelles. Le théâtre le peut parce qu'il ne passe pas (seulement) par l'intermédiaire de concepts. Il affecte, il agit sur les sensibilités, il s'adresse non seulement aux esprits mais aussi aux corps, aux pulsions et aux désirs, il met en jeu des masques, des spectres, des mythes, des peurs. Il remue ce fond d'avant la conscience représentative :

« Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui s'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages – tout l'appareil de la répétition comme puissance terrible. » (Idem : 19)

Deleuze indique un mouvement qui n'est pas un simple changement : une puissance terrible. Quelque chose qui ne peut être totalement maîtrisée et contrôlée, qui ne semble pas pouvoir s'inscrire dans l'« esprit » du capitalisme. Qui semble déjà lui résister.

L'évolution du capitalisme que pointent Boltanski et Chiapello n'est pas un réel mouvement. Il est le mouvement d'une dialectique entre le capitalisme et sa critique. Un mouvement qui se traduit en changements concrets d'organisation, mais qui n'a pas la puissance terrible d'un mouvement, d'une révolte. Le mouvement dont parle Deleuze est un mouvement qui apporterait une différence pure, pas de simples aménagements. Et qui n'aboutirait pas à un but défini, qui ne peut qu'appeler la répétition des mouvements. Car les mouvements doivent eux-mêmes se mouvoir. Le mouvement est l'œuvre elle-même. Il ouvre non seulement à la présence, mais à la vie.

On peut rappeler ici la lettre-préface au livre de Mireille Buydens : « *La notion de Présence, même si j'emploie le mot, ne m'intéresse pas beaucoup, c'est trop pieux, c'est la « vie » qui*

me semble l'essentiel ». ¹⁶⁰

Mouvements et capitalisme

Le mouvement désiré par le capitalisme est soit le changement permanent, mais qui ne change pas le fond, pas la logique, qui n'est qu'une autre manière de viser la même chose, la rentabilité, l'accumulation continue du capital ; soit une évolution, un mouvement continu, qu'il appelle progrès ou croissance, et qui ruine tout ce qui n'irait pas dans le sens du mouvement. Il anéantit ce qui s'oppose à lui, ou le récupère pour le dompter. Il transforme la différence en paramètre calculable.

Surtout, et même si l'on vante la créativité, la réalisation de soi, l'autonomie, tous les acteurs du « mouvement » finissent par se ressembler. Leaders, entrepreneurs ou managers, tous sont des figures d'une même logique, d'un même mode de calcul et de calculabilité, de contrôle et d'obéissance à son esprit. Ou plutôt, comme le comment de Stiegler, de son manque d'esprit. A mesure que sa logique s'étend, que se récupèrent les critiques et les oppositions, les subjectivités se standardisent, s'aplatissent, et souvent désespèrent. Le mouvement au sein du capitalisme, et malgré les renforts du marketing et de l'*accountability*, ne parvient à donner des raisons de vivre.

Pour Burkhard Sievers (1986)¹⁶¹, toutes les techniques et tentatives de motivation dans les organisations ne sauraient être davantage que des ersatz de signification. On devrait être et agir dans les organisations comme si la mort n'existait pas, comme si tout le sens pouvait être trouvé dans les objectifs organisationnels, comme si l'organisation, sa croissance et ses projets pouvaient suffire à remplir le cœur de ses membres et leur fournir des raisons de vivre.

C'est contre cette standardisation des subjectivités, cet aplatissement, cette extinction des désirs, cet assoupissement, ce renoncement à questionner les raisons de vivre que je veux comprendre la technique d'Odin, ses pratiques et ses concepts. La technique force, difficilement, « cruellement », à bouger, à aller vers ce qu'on ne connaît pas, à se réveiller des automatismes pour aller s'efforcer à « chaque instant » d'avoir une plus grande qualité de

¹⁶⁰ Gilles Deleuze, 2005. Lettre-préface à Mireille Buydens, *Sahara : l'esthétique de Deleuze*, Paris, Vrin, p.7.

¹⁶¹ B. Sievers, 1986, "Beyond the surrogate of motivation." *Organization Studies*, vol. 7, n°4, p. 335-351.

présence, à être plus présent à son temps de vie. La technique contraint à aller à contre-courant de la distraction, de la passivité pour participer, s'impliquer.

Le mouvement est lui-même l'œuvre, ce qui est recherché. Le but n'est pas d'aller d'un point A à un point B. Il est de s'être mis en mouvement et de forcer et forger son propre chemin. Il est une difficulté, parfois un plaisir, qui force à s'individuer. Non pas pour devenir dans une direction précise, mais pour ne pas demeurer « un corps stupide ». Le mouvement est recherché pour se mettre en mouvement, comme manière d'être plus présent à sa vie (et d'avoir plus de présence sur scène). Lorsque le chemin est creusé, ce qui peut demander plusieurs années d'exercices, alors d'autres mouvements sont entrepris.

Même si les traits des deux mouvements ont été forcés, et qu'il y aurait beaucoup à critiquer aussi du mouvement pratiqué dans le lieu de théâtre, nous les avons présentés tels des idéaux-types afin de montrer qu'il y a entre eux quelque chose d'irréconciliable, ou nous pourrions dire d'irrécupérable. Le capitalisme pourra toujours mimer les pratiques d'Odin, les transformer en techniques de motivation, il pourra reprendre des jeux de valeurs, des vocabulaires, il pourra même en tirer les conséquences en termes d'organisation et inventer une nouvelle « cité », il ne pourra intégrer le mouvement au sens fort, au sens de puissance terrible, cruelle, qui inquiète les façons de vivre. Au-delà de la critique artiste, il y a des raisons et des pratiques de certains mondes de l'art qui ne sauraient être récupérées par l'emprise capitaliste.

Limites de la présente recherche

Dès le début de cette recherche, lorsque nous avons décidé d'étudier l'organisation Odin Teatret, nous avons compris l'importance du travail artistique comme raison d'être de ce lieu. Nous avons parié qu'une participation complète aux activités de l'Odin serait l'approche la plus prometteuse. Nous avons même souhaité gagner encore plus de proximité que nous ne l'avions prévu au départ. Cependant le choix d'un chemin se fait toujours au détriment d'autres chemins possibles. L'approche choisie nous a permis de mieux comprendre les activités artistiques et organisationnelles de l'Odin. Néanmoins, s'il est vrai que les acteurs participent aux activités de production et administration, il est vrai aussi qu'il y a des membres de l'Odin qui se consacrent exclusivement au travail hors la scène. Notre impression

est que ces derniers participent de la production de l'Odin avec le même engagement et autonomie que les artistes, et que ces deux pôles dansent ensemble dans la création de leur théâtre. Notre expérience nous amène à penser leur organisation comme une danse collective où il y a ceux qui dansent sous la lumière de la scène pendant que d'autres dansent dans le noir¹⁶², hors la vision du public. Nous ne pouvons pas pourtant aller plus loin sur le travail des administratifs du théâtre. Pour cela un autre type de participation serait nécessaire, une participation qui privilégierait l'accompagnement de ces membres administratifs.

Il y a bien sûr également les limites provenant de l'enquête sur un seul cas. Quelle est la validité d'une recherche ne reposant que sur Odin ? Quiconque connaît le monde du théâtre sait que l'Odin est un lieu très singulier, difficilement comparable à d'autres, mais que cependant certaines problématiques et certaines recherches se retrouveraient dans d'autres organisations théâtrales.

Enfin, on pourrait souligner les limites dues à l'approche inductive, à une approche qui dès l'axe 2 s'est orientée vers la subjectivité des affects et n'a pas cherché à prouver au sens policier du terme. Nous rétorquerons ici le caractère pharmacologique d'une telle limite, où le remède serait aussi le poison...

Pistes de recherches futures

Notre expérience dans cette recherche s'est passée au sein d'un théâtre. Nous avons connu un théâtre singulier qui s'interroge sur son métier, ses limites et potentialités. Une des contraintes de cette recherche est sa durée déterminée. L'aspect positif de cette contrainte est l'engagement à produire un support physique, permettant la diffusion et la discussion de ce travail. Cette contrainte contribue à mettre la recherche en mouvement. En même temps, elle est un « *sats* », un moment de suspension avant la prochaine action. Finir cette étape de recherche ouvre la possibilité de sa continuation. Une première possibilité alors serait de continuer l'étude du même groupe. Nous pourrions ainsi prendre une approche *longitudinale* et suivre le développement du groupe étudié sur une plus longue période encore. Ceci nous

¹⁶² Inspiré par le titre de l'article de Skeel, Ulrick. *Dancing without light – A note from the Administration*, in Andreassen, John, et Kuhlmann, Annelis (edit). *Odin Teatret 2000*, Acta Jutlandica LXXVI : 1, Aarhus University Press.

permettrait de renforcer l'aspect temporel à la recherche. Cet aspect se montre spécialement intéressant dans notre cas, vu le rôle de la transformation dans notre enquête. Nous pourrions ainsi peut-être repérer encore plus de subtilités dans ce processus, et identifier ses propres limites, ses propres blocages. Nous pourrions aussi choisir une approche *transversale* et observer un autre lieu de création. Ceci nous permettrait de rencontrer d'autres pratiques et valeurs. L'intérêt en serait d'à nouveau pouvoir rencontrer l'« autre » et prendre distance par rapport à notre propre expérience afin de remettre cette recherche en mouvement.

Notre expérience avec Odin théâtre nous a conduits à réfléchir sur le rayonnement de leur pratique dans la vie, dans le renouvellement d'un savoir-vivre. Cependant, si nous retournons notre attention vers le savoir-faire artistique, nous pourrions considérer que l'apprentissage qui en a émergé concerne non seulement le théâtre, mais la scène : les situations dans lesquels l'être humain est en situation de représentation. La recherche d'Odin, spécialement l'anthropologie théâtrale, se nourrit des plus diverses formes de représentation. Il nous semble que ce que nous avons analysé ici dépasse les limites du théâtre. Mais il serait intéressant d'observer d'autres pratiques d'arts vivants.

Un autre point à considérer concerne cet espace-temps de pratique qu'Odin appelle *training*. Dans cette recherche, nous avons mis l'accent sur l'aspect individuel du *training*. Cependant, le *training* est aussi un lieu de trans-individuation dans le « nous-groupe-de-travail ». C'est un moment précieux pour un groupe qui travaille et désire continuer à travailler ensemble : pour le développement de leur technique, de leur relation, de leur savoir-faire, ainsi que pour le développement de leur identité, de « ce » qu'ils sont, qu'ils font, et qui les font. Nous n'avons pas eu l'opportunité de développer la réflexion des enjeux de la partie collective du *training*. Nous nous sommes focalisés dans l'aspect plus solitaire de l'entraînement qui se fait parfois seul et parfois en partageant l'espace temps avec le groupe, mais avec l'attention tournée majoritairement vers soi-même. Au-delà de ces moments, le *training* est aussi un lieu où se développent les capacités de jeux et de réaction de groupe. Où se développent leur capacité d'agir et ré-agir ensemble, de présenter et re-présenter ensemble. C'est aussi dans l'intimité de cette relation que les spectacles naissent progressivement. Dans ce lieu où la création naît non de l'inspiration du « génie » artistique, mais de la relation entre différents individus, avec leurs fantasmes, traumas et désirs. Il nous semble qu'un approfondissement de cet aspect du savoir-faire artistique collectif peut constituer un chemin prometteur pour continuer le mouvement de cette recherche.

Enfin, tout le travail sur la technique du *training* pourrait être étudié sous d'autres angles théoriques que celui que nous avons choisi. Les exercices répétés chaque jour comme moyen de renforcer ses choix personnels dans une optique existentielle pourraient être réfléchis selon l'angle des exercices spirituels avec Pierre Hadot. Ils pourraient aussi être étudiés sous le jour d'une certaine esthétique de l'existence avec le dernier Michel Foucault. Enfin, un regard beaucoup plus ironique, distancié et acerbe viendrait d'une lecture inspirée par Peter Sloterdijk.

Avant de recommencer

S'il est une préoccupation qui ressort à l'issue de cette recherche, c'est qu'il nous semble que nous devons prendre soin de notre « système ». Même s'il restera des choses qui nous dépasseront. Alors penser à ce « système » c'est intégrer le « je », le « nous » et le « il » dans un processus d'individuation qui demande et produit le désir, le mouvement, l'énergie, dans une transformation constante de notre propre système. Si nous arrivons à « lutter » pour le mouvement de ces trois piliers et si nous redonnons à la technique son rôle fondamental dans la construction de notre savoir-vivre, nous pourrions éventuellement toucher un état où « *il n'y a plus aucune résistance entre toi et ce que tu es en train de faire* ». Cette phrase a été prononcée par Thomas Richard en réponse à une question qui concernait les « résultats personnels » de son travail, ce qui s'est passé avec lui lorsqu'il a accepté le chemin de transformation qui pour lui passait par un métier. Il nous semble qu'une autre forme de penser notre implication, notre technique et les choses qui « nous consistent », est possible et nécessaire. Regardons la réponse de Thomas Richard:

« C'est merveilleux, mais c'est compliqué. Quand tu travailles beaucoup sur quelque chose, il arrive un point où tu n'es plus important. D'une façon très jolie. Tu es un passage. Tu fais partie d'un métier. Tu es le maître, mais tu n'es jamais le maître. Le maître est la connaissance. C'est ton maître, et le maître de ton maître. C'est quelque chose léger comme une plume. Il n'y a plus aucune résistance entre toi et ce que tu es en train de faire. Il y a encore des crises, toujours. Mais tu sais que c'est tellement plus important que toi... Mais c'est une chose pour laquelle nous devons lutter toute la vie pour être un 'domador' (dompteur/dresseur) du métier et ne pas le fuir. Et il faut en payer le prix. Trouver ce que tu aimes, et ce qui t'aime. Il faut que tu aimes ton métier,

et il faut que ton métier t'aime. Ça signifie trouver sa place. Peut-être seulement ainsi nous serons un professionnel pour de vrai. »

Se nous n'avons rien à ajouter, nous « répétons » : c'est « léger comme une plume » mais « nous devons lutter toute la vie ».

• • •

Ce travail arrive à son terme. Et, « pour finir – mais il n'y a pas de fin » (Jean-Luc Nancy, 2008 : 118), c'est le moment « d'ouvrir les ailes », car la fin d'un cycle n'est rien d'autre que l'ouverture d'un nouveau. Un nouveau moment de choix, un nouveau « sats » qui se tient avant la prochaine action... Un mouvement de décision et de solitude, mais porteur d'une irrésistible curiosité... Ce qui se passe après, nous ne le savons pas avant de le vivre.

“... Then, at a certain point, the actor finds her/himself alone; s/he has to decide by her/himself, if s/he wants to continue, how to continue, where to continue, why to continue. Before there was the director, but now... It is terrible. It is the moment you have to open your wings if you have them. »¹⁶³

¹⁶³ Eugenio Barba Entretien réalisé par Mirella Schino, pour le Training Project, CTLS, 2011.



BIBLIOGRAPHIE

- AGEE James, 1941. *Let Us Now Praise Famous Men*, Boston MA: Houghton Mifflin.
- ANDREASEN John, and KUHLMANN Annelis (edit), 2000. *Odin Teatret 2000*, Acta Jutlandica LXXVI : 1, Aarhus University Press.
- ANDERSEN Hans Christian, *Journal 1873-1875*. G.E.C. Gads Forlag, Copenhague, Disponible sur www.odinteatret.dk.
- AVARE Philippe & SPONEM Samuel, 2008. « Le managérialisme et les associations », in C. Hoaroux & J.-L. Laville (ed), *La gouvernance des associations : Economie, sociologie, gestion*, Paris : Erès, p. 111- 129.
- BERNAYS Edward and others, 1951. *Public relations, Edward L. Bernays and the American scene – Annotated bibliography of and reference guide to writings by and about Edward L. Bernays 1917 to 1951*, Rumford Press, Concord, New Hampshire.
- BARBA Eugenio, 1962. *Expériences du théâtre-laboratoire 13 rzedow*, CTLS – Odin Teatret Archives – N° 1 (F).
- BARBA Eugenio, 1963. Le Théâtre-laboratoire « 13 RZEDOW » d’Opole ou le théâtre comme auto-pénétration collective. Dans : *Lettres, Arts, sciences*. Supplément littéraire du Journal de Genève (9-10 mars).
- BARBA Eugenio, 1991. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo, Hucitec.
- BARBA Eugenio, 1994. *A Canoa de Papel*. Editora Hucitec, Brasil.
- BARBA Eugenio, 1999. *Théâtre : Solitude, Métier, Révolte*, L’Entretemps éditions, France.
- BARBA Eugenio et D’URSO, Tony, 2000. *Viaggi con Odin Teatret* -Ubulibri, Italy.
- BARBA Eugenio, 2006. *A Terra de Cinzas e Diamante*, Perspectiva, Brasil.
- BARBA Eugenio and SAVARESE Nicola, 2008. *L’Energie qui danse - L’art secret de l’acteur*. L’entretemps, France.
- BARBA Eugenio, 2008. *La Conquista de la diferencia* – Spanish, San Marcos / Yuyachkani, Peru.
- BARBA Eugenio, (O.T.A. 184E.). *The ghost room*, CTLS – Odin Teatret Archives.
- BARBA Eugenio, 2009. *On Directing and Dramaturgy - Burning the House*. Routledge, Great Britain.
- BOLTANSKI Luc & CHIAPELLO Eve, 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard.

- BOLTANSKI** Luc & **THEVENOT** Laurent, 1991. *De la justification. Les Économies de la grandeur*, Paris : Gallimard.
- BOURDIEU** Pierre, 1992. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil.
- BROOK** Peter, 2009. *Avec Grotowski*. Paris, Actes Sud Papiers.
- BRUNO** Pierre, 1999. *Antonin Artaud: réalité et poésie*, Editions L'Harmattan.
- BUSSELL** Helen & **FORBES** Deborah, 2007. "Volunteer Management in Arts Organizations: A case study and Managerial Implications", *International Journal of Arts Management*, Vol. 9, n°2.
- CARADEC** Vincent, 2001. « Générations anciennes et technologies nouvelles » paru dans *Gérontologie et Société*, n° spécial, p. 71-91.
- CARRERI** Roberta, 2007. *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*. Il Principe Costante , Italy.
- CHIAPELLO** Eve, 1998. *Artistes versus Manager : Le management culturel face à la critique artiste*, Paris: Métailié.
- DELEUZE** Gilles, 1968. *Différence et répétition*, Paris : Presses Universitaires de France.
- DELEUZE** Gilles, 2005. « Lettre-préface » in Mireille Buydens, *Sahara : l'esthétique de Deleuze*, Paris : Vrin.
- EXE CHRISTOFFERSEN** Erik, 1993. *The Actor's way*. London: Routledge England.
- FOUCAULT** Michel, 1994. *Histoire de la sexualité. T2 : L'usage des plaisirs*, Paris : Gallimard.
- FOUCAULT** Michel, 1994. *Histoire de la sexualité. T3 : Le souci de soi*, Paris : Gallimard.
- GEERTZ** Clifford, 1973. *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books.
- GEERTZ** Clifford, 1988. *Works and Lives: The Anthropologist As Author*, Stanford University Press.
- GEERTZ**, Clifford, 1983. *Bali, interprétation d'une culture*, Paris : Gallimard.
- GEERTZ** Clifford, 1996. *Ici et Là Bas, l'anthropologue comme auteur*, Paris : Métailié.
- GEERTZ** Clifford, 1998. *La description dense : vers une théorie interprétative de la culture* », *Enquête*, n° 6, p. 73-105.
- GROTOWSKI** Jerzy, 1993. *Vers un théâtre pauvre*. L'Age d'Homme, réédition.
- HADOT** Pierre, 2002. *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris: Albin Michel.
- LAPLANCHE** J. et **PONTALIS** J.-B., 1997. *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Editions Presses

Universitaires de France (PUF).

LABURTHE-TOLRA Philippe et **WARNIER** Jean-Pierre, 1993. *Ethnologie Anthropologie*, Paris : Presses Universitaires de la France.

LAPLANTINE François, 2009. *Le Social et le sensible: Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre.

LE THEULE Marie-Astrid, 2010. *Passeurs de création*. Paris : Vuibert.

LEGENBRE Pierre, 1996. *La fabrique de l'homme occidental*, Paris: Mille et une nuits.

LETICHE Hugo, 2011. *Making Sense(-making): Stiegler Après-Coup*, Universiteit Voor Humanistiek, Utrecht (NL). A paraître.

LINCOLN Y.S. and **DENZIN** N.K., 1983. *Handbook of qualitative research - The Sage handbook*, Sage Publications.

LINGIS Alfonso, 2009. *Knives*, paper presented at the department of anthropology, Princeton University.

MENDONÇA Carlos Magno Camargos, 2011. *Um espectador ordinario entre a critica e a representação*. (Version révisée) Présenté dans le XX Encontro da Compos, Porto Alegre.

MINTZBERG Henry, 1989. *Mintzberg on management: inside our strange world of organizations*, New York: The Free Press.

NEGROPONTE Nicolas, 1995. *L'homme numérique*, Laffont.

NANCY Jean-Luc, 1991/1997. *The Gravity of Thought*, New Jersey, Humanities Press.

NANCY Jean-Luc, 1992/2008. *Corpus*, New York, Fordham University Press.

NANCY Jean-Luc, 2000. *L'intrus*, Éditions Galilée.

NANCY Jean-Luc, 2008. *Le poids d'une pensée, l'approche*, Strasbourg, La Phocide.

NANCY Jean-Luc, 2009(A). "Making Sense", Text presented at Making Sense conference, Cambridge. p.133- 143.

NANCY Jean-Luc, 2009(B). "Faire sens", texte présenté au colloque sense Making, septembre 2009 à Cambridge, actes en cours d'éditions.

PERROW Charles, 1979. *Complex Organizations: A Critical Essay*, Glenview Ill: Scott Foresman.

PEZET Anne et **PEZET** Eric, 2010. *La société managériale : essai sur les nanotechnologies de l'économique et du social*, Paris : la Ville Brûle.

PREECE Stephen, 2005. The Performing Arts Value Chain, *International Journal of Arts Management*, Vol. 8, n°1, p.

- PRESTON David S., 2001. *Managerialism and the Post-Enlightenment Crisis of the British University*, Educational Philosophy and Theory, vol. 33, n°3-4, p. 343–363.
- RANCIERE Jacques, 1992. *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil.
- RANCIERE Jacques, 2007. *The Emancipated Spectator*, London, Verso.
- ROSSET Clément, 1993. *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard.
- RIGAUD Jacques, 1995. *L'Exception culturelle. Culture et pouvoir sous la Ve République*. Paris : Grasset.
- SCHINO Mirella, 2009. *Alchemists of the stage - Theatre Laboratories in Europe*. Icarus Publishing Enterprise, Poland.
- SLOTERDIJK Peter, 2011. *Tu dois changer ta vie*, Paris : Libella Marren Sell.
- SOLE Andreu, 2000. *Créateurs de mondes – Nos possibles, nos impossibles*. Paris : Editions du Rocher.
- SIEVERS Burkhard, 1986. “Beyond the surrogate of motivation.” *Organization Studies*, vol. 7, n°4.
- STEWART Kathleen, 1996. *A Space on the Side of the Road: Cultural Poetics in an "Other" America*. Princeton Paperbacks.
- STEWART Kathleen, 2007. *Ordinary Affects*. Duke University Press.
- STIEGLER Bernard, 2003. *Aimer, s'aimer, nous aimer – Du 11 septembre au 21 avril*. Paris: Galilé.
- STIEGLER Bernard, 2004. *De la misère symbolique 1. L'époque hyperindustrielle*, Galilée.
- STIEGLER Bernard, 2005a. “Grand témoin”, in *Mises en scène du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- STIEGLER Bernard, 2005b. *De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible*. Paris : Galilée.
- STIEGLER Bernard, 2006a. *Mécréance et discrédit 3. L'esprit perdu du capitalisme*, Galilée.
- STIEGLER Bernard, 2006b. *Réenchanter le monde - La valeur esprit contre le populisme industriel* (avec Ars Industrialis), éd. Flammarion.
- STIEGLER Bernard, 2006c. *La télécratie contre la démocratie - Lettre ouverte aux représentants politiques*. Paris, Flammarion.
- STIEGLER Bernard, 2009. *Pour une nouvelle critique de l'économie politique*. Paris : Galilée.
- STIEGLER Bernard, 2010. *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*, éd. Flammarion.
- TRUSSLER Simon and Shevtsova (ed.), 2008. *New theatre Quarterly – volume XXIV Part 2*.

Cambridge University Press, England.

TYLER Stephen, 1986. "Postmodern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document", in J.Clifford and E.G. Marcus (eds.) *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, Berkeley (CA), University of California Press, p. 122-140.

VAN MAANEN John, 1995. "Style as theory", *Organization Science*, Vol. 6, No. 1.

VILAR Jean, 1960. *Mémemorandum, Théâtre Populaire*, n°40, repris dans J. Vilar, *Le Théâtre*, service public, Paris : Gallimard, 1986, p.233-252.

VOSS Glenn, **MONTOYA-WEISS** Mitzi & **GIRAUD VOSS** Zannie, 2006. Aligning Innovation with Market Characteristics in the Nonprofit Professional Theater Industry, *Journal of Marketing Research*, Vol. 43, p. 296–302.

WATSON Ian, 2000. *Eugenio Barba e Odin Teatret – Hacia un tercer teatro*. Lozano Artes Graficas S.L. Ciudad Real

RITZER George, 1998. « *Tous rationalisés : La macdonaldisation de la société* ». Alban Editions.

WATSON Ian and colleagues, 2002. *Negotiating Cultures : Eugenio Barba and the Intercultural debate*. Manchester University Press, USA.

WEICK K.E., 1979. *The Social Psychology of Organizing*, Mc Graw Hill Inc, New York.

WEICK K.E., 1990. The vulnerable system: An analysis of the Tenerife air disaster. *Journal of Management*, 16(3), 571-593.

WEICK K.E., 1993. The collapse of sensemaking in organizations: The Mann Gulch disaster. *Administrative Science Quarterly*, 38 (4), 628-652.

WEICK K.E., 1995, *Sensemaking in Organizations*, Sage Publications Californie.

WEICK K.E., 1997, Review of Diane Vaughan, "The Challenger Launch Decision." *Administrative Science Quarterly*, 42, 395-410.

LISTE DES FIGURES ET TABLEAUX

Toutes les figures et photos de ce document sont utilisés ici dans un contexte strictement académique. Ces images ne devront pas être publiées sans permissions antérieure (à demander directement à l'auteur de chaque image).

TABLEAU 01 - Principales participations aux activités d'Odin Teatret dans le cadre de cette recherche...	15
TABLEAU 02 – Tableau des Finances d'Odin Teatret.....	81
ILLUSTRATION 01 – Le décor du Spectacle <i>Le Rêve d'Andersen</i>	53
PHOTO 01 - L'acteur Torgeir Wethal acteur de l'Odin, dans une présentation au Pérou pendant les années soixante-dix (Source : Odin Teatret Archives- O.T.A.)	07
PHOTO 02 – Acteur de la <i>Balinese Ensemble Pura Desa Gambuh</i> - Festuge 2008 - Holstebro - Danemark http://www.odinteatret.dk/events/holstebro-festuge-%28festive-week%29/2008---light-and-darkness.aspx	19
PHOTO 03 - Photo chaussure talons hautes du spectacle <i>Ur-Hamlet</i> Pologne (archive personnel).....	93
PHOTO 04 – « <i>Catador de papel</i> » à Belo Horizonte, Brasil - Photo de Washington César Takeushi http://circulandoporcuritiba.blogspot.com/2010/09/catadores-de-papel.html , le 22/07/11.....	156
PHOTO 05 – Petite fille dans le chariot d'un « <i>catador de papel</i> » à Belo Horizonte, Brésil disponible sur http://www.metro.org.br/fatima/limpeza-urbana-em-belo-horizonte-parte-3 , le 22/07/11.....	156
PHOTO 06 – L'acteur Augusto Omolu de l'Odin Teatret en Wrocalw, Pologne, pendant les répétitions du spectacle <i>UR-Hamlet</i> , 2009 - (archive personnel)	157
PHOTO 07 – L'acteur Augusto Omolu de l'Odin Teatret en Wrocalw, Pologne, pendant les répétitions du spectacle <i>UR-Hamlet</i> , 2009 - (archive personnel)	157
PHOTO 08 – L'actrice Else Marie de l'Odin Teatret (Source : Odin Teatret Archives- O.T.A.)	165
PHOTO 09 – Le ciel de la Pologne au jour de mon départ (archive personnel).....	214
PHOTO 10 – Les acteurs Torgeir Wethal et Tage Larsen, dans le spectacle <i>My Father's House</i> (1971/1974) Odin Teatret. (Source : http://www.odinteatret.dk/productions/past-productions/my-father%27s-house.aspx	227
PHOTO 11 – L'acteur Torgeir Wethal, acteur de l'Odin depuis sa création et pendant 46 ans jusqu'à sa disparition en 2010 – (Source : Odin Teatret Archives- O.T.A.).....	234



A la mémoire de Torgeir Wethal