

Le Théâtre du Soleil  
&  
Arta (Association de recherche des traditions de l'acteur)

accueillent

Eugenio Barba  
&  
l'Odin Teatret



du 8 au 20 mars 2016

Dans le squelette de la baleine  
variation autour de *Devant la loi* de Franz Kafka

Les grandes villes sous la lune  
un concert de l'Odin Teatret dans l'esprit de Bertolt Brecht

|  |    |
|--|----|
| Introduction   | 3  |
| Extrait d'une lettre à un ami, par Ariane Mnouchkine | 4  |
| <i>Dans le squelette de la baleine</i>               | 5  |
| <i>Les grandes villes sous la lune</i>               | 7  |
| Dans les entrailles du monstre, par Eugenio Barba    | 8  |
| Eugenio Barba, biographie                            | 16 |
| Odin Teatret, biographie                             | 18 |
| Informations pratiques et programme complet          | 19 |



Le Théâtre du Soleil et l'Odin Teatret sont cousins, sont frères ou sœurs, nés la même année 1964, l'un à Paris, l'autre à Oslo, l'un et l'autre héritier reconnaissant des méthodes et des pratiques des théâtres traditionnels d'Asie, tous deux dirigés par des figures certaines du théâtre, Ariane Mnouchkine et Eugenio Barba.

La venue de l'Odin Teatret au Théâtre du Soleil s'accompagnera de stages et d'une master class, du 9 au 13 puis du 17 au 19 mars, de démonstrations-spectacles les 17, 18 et 19 mars, organisées par nos amis de l'Arta (Association de recherche des traditions de l'acteur) avec le concours du Laboratoire Études théâtrales de l'Université Paris VIII, ainsi que d'une rencontre publique, le 8 mars, que nous avons intitulée « Le prix de l'expérience – Contraintes et dépassements dans le travail de groupe », et qui sera animée par Georges Banu, avec Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, les comédiennes et comédiens des deux troupes, venant ainsi célébrer leurs 104 années de théâtre réunies.

Après trois passages dans les neufs du Théâtre du Soleil (*Mythos* et *Ode au progrès* en 2000, *Andersen's dream* et *Salt* en 2005, *La Vie chronique* en 2012), la troupe de l'Odin Teatret revient pour nous présenter entre le 9 et le 20 mars 2016 deux spectacles de son répertoire.

### **Dans le squelette de la baleine**

variation autour de *Devant la loi* de Franz Kafka

**du 9 au 13 mars 2016**

### **Les grandes villes sous la lune**

un concert de l'Odin Teatret dans l'esprit de Bertolt Brecht

**du 16 au 20 mars 2016**

Avec

Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Elena Floris, Donald Kitt, Tage Larsen,  
Carolina Pizarro, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Frans Winther

Mise en scène et dramaturgie d'Eugenio Barba

## Extrait d'une lettre à un ami, par Ariane Mnouchkine

Extrait du programme des *Éphémères*, création collective du Théâtre du Soleil  
mise en scène d'Ariane Mnouchkine (2007)

*Cher Eugénio,*

*(...) Nous allons bientôt commencer. Dans un mois le public sera là. Je pourrai voir leurs visages. Nous avons incrusté des petites lumières dans les lices de la salle. Je peux voir leurs visages. Tous nos visages. Ils sont bien rangés. Comme pour une chorale dans un collège anglais, ou un cours à la Faculté de Médecine. Une classe d'autopsie, ou un Petit Parlement des Origines. De nos origines. Nichés dans notre nouvel O de bois, ils scrutent notre petite piste oblongue. Ils attendent. Je les vois. Je les crains, je les aime. Les acteurs, eux, sont encore cachés. (...)*  
*Je me suis beaucoup inspirée de l'architecture du décor de ton dernier spectacle. Celui que tu as joué chez nous. En plus grand. Notre famille a sensiblement plus de bouches à nourrir que la tienne. (...)*  
*Le spectacle s'appelle "Les Éphémères". Dans le désordre. Nous levons l'ancre. (...)*  
*Le monde explose autour de nous... et nous, nous tentons de faire un spectacle sur... sur quoi au fait? Si je te disais que les comédiens et moi-même nous sommes retrouvés travaillant sur... presque rien. Nos petites apocalypses. Nos sillages à peine tracés que déjà disparus. Nos traces aussi invisibles que celle d'un serpent sur le sable. Je ne sais pas pourquoi j'ai eu envie de t'écrire cette lettre. J'ai eu soixante-sept ans cette année. Je suis la plus âgée. La benjamine a vingt ans. Entre elle et moi, il y a maintenant tous les âges. (...)*

*(Extraits d'une lettre encore non-empoignée à Eugénio Barba -  
18 octobre 2006)*

**Cher Eugenio,**

Nous allons bientôt commencer. Dans un mois, le public sera là. Je pourrai voir leurs visages. Nous avons incrusté des petites lumières dans les lices de la salle. Je peux voir tous leurs visages. Tous nos visages. Ils sont bien rangés. Comme pour une chorale dans un collège anglais, ou un cours à la Faculté de médecine. Une classe d'autopsie, ou pour un petit Parlement des Origines. De nos origines. Nichés dans notre nouvel O de bois, ils scrutent notre petite piste oblongue. Ils attendent. Je les vois. Je les crains, je les aime. Les acteurs, eux, sont encore cachés.

Je me suis beaucoup inspirée de l'architecture du décor de ton dernier spectacle. Celui que tu as joué chez nous. En plus grand. Notre famille a sensiblement plus de bouches à nourrir que la tienne.

Le spectacle s'appelle *Les Éphémères*. Dans le désordre. Nous levons l'ancre.

Le monde explose autour de nous... et nous, nous tentons de faire un spectacle sur... sur quoi au fait? Si je te disais que les comédiens et moi-même nous sommes retrouvés travaillant sur... presque rien. Ce presque rien que nous appelons malheur, bonheur, souvent regrets, parfois heureusement révélations. Nos petites apocalypses. Nos sillages à peine tracés que déjà disparus. Nos traces, aussi invisible que celle d'un serpent sur le sable. Je ne sais pas pourquoi j'ai eu envie de t'écrire cette lettre. J'ai eu soixante sept ans cette année. Je suis la plus âgée. La benjamine a 20 ans. Entre elle et moi, il y a maintenant tous les âges.

Le monde explose autour de nous... les glaciers fondent, les océans montent, les îles de nos rêves bientôt seront englouties, et nous sommes toujours des "analphabètes du sentiment". Il s'agit de nous, de toi et de vous. Nous avons enquêté, mais ce sont des gens comme nous que nous sommes allés voir. Ceux qui nous révèlent notre courage, notre bonté, notre fraternité, je les appellerai les Sauveurs, et ceux qui nous révèlent notre honte, notre lâcheté, notre indifférence obstinée, je les appellerai les Sabordeurs. Nous sommes sauveurs et sabordeurs de notre vie, nous sommes naufrageurs et sauveteurs. Naufrageurs parce que nous mangeons le bien de nos enfants, sauveteurs parce que nous voulons quand même qu'ils lisent des livres. Voilà la différence. J'essaie très aveuglement de nous éclairer ...

*À suivre*



## Dans le squelette de la baleine

variation autour de *Devant la loi* de Franz Kafka  
(1996)

« Devant la porte de la Loi se tient un gardien. Ce gardien voit arriver un homme de la campagne qui sollicite accès à la Loi. Mais le gardien dit qu'il ne peut le laisser entrer maintenant. L'homme réfléchit, puis demande si, alors, il pourra entrer plus tard. "C'est possible, dit le gardien, mais pas maintenant." Comme la grande porte de la Loi est ouverte, comme toujours, et que le gardien s'écarte, l'homme se penche pour regarder à l'intérieur. Quand le gardien s'en aperçoit, il rit et dit : "Si tu es tellement attiré, essaie donc d'entrer en dépit de mon interdiction. Mais sache que je suis puissant. Et je ne suis que le dernier des gardiens. De salle en salle, il y a des gardiens de plus en plus puissants. La vue du troisième est déjà insupportable, même pour moi." L'homme de la campagne ne s'attendait pas à de telles difficultés ; la Loi est pourtant censée être accessible à tous à tout moment, pense-t-il ; mais en examinant de plus près le gardien dans sa pelisse, avec son grand nez pointu, sa longue barbe de Tartare maigre et noire, il se résout à attendre tout de même qu'on lui donne la permission d'entrer. Le gardien lui donne un tabouret et le fait asseoir à côté de la porte. Il y reste des jours, des années. Il fait de nombreuses tentatives pour être admis et fatigue le gardien par ses prières. Le gardien lui fait fréquemment subir de petits interrogatoires, lui pose toutes sortes de questions sur son pays et sur bien d'autres choses, mais ce sont des questions posées avec indifférence, comme le font les gens importants ; et il conclut à chaque fois en disant qu'il ne peut toujours pas le laisser entrer. L'homme, qui s'est muni de beaucoup de choses pour ce voyage, les utilise toutes, si précieuses soient-elles, pour soudoyer le gardien. Celui-ci accepte bien tout, mais en disant : "J'accepte uniquement pour que tu sois sûr de ne rien avoir négligé." Pendant toutes ces années, l'homme observe le gardien presque sans interruption. Il oublie les autres gardiens et ce premier gardien lui semble être l'unique obstacle qui l'empêche d'accéder jusqu'à la Loi. Il maudit le hasard malheureux, à voix haute et sans retenue les premières années ; par la suite, avec l'âge, il ne fait plus que grommeler dans son coin. Il retombe en enfance : étudiant le gardien depuis des années, il connaît même les puces de son col de fourrure, et il supplie jusqu'à ces puces de l'aider à fléchir le gardien. Finalement, sa vue baisse et il ne sait pas s'il fait réellement plus sombre autour de lui, ou bien si ce sont seulement ses yeux qui le

trompent. Mais il distingue bien dans l'obscurité une lueur que rien n'éteint et qui passe par la porte de la Loi. Alors il n'a plus longtemps à vivre. Avant qu'il ne meure, toute l'expérience de tout ce temps passé afflue dans sa tête et prend la forme d'une question, que jamais jusque-là il n'a posée au gardien. Il lui fait signe d'approcher, car il ne peut plus redresser son corps de plus en plus engourdi. Le gardien doit se pencher de haut, car la différence de taille entre eux s'est accentuée nettement au détriment de l'homme. "Qu'est-ce que tu veux encore savoir ?, dit le gardien. Tu es insatiable. — N'est-ce pas, dit l'homme, tout le monde voudrait tant approcher la Loi. Comment se fait-il qu'au cours de toutes ces années il n'y ait eu que moi qui demande à entrer ?" Le gardien se rend compte alors que c'est la fin et, pour frapper encore son oreille affaiblie, il hurle : "Personne d'autre n'avait le droit d'entrer par ici, car cette porte t'était destinée, à toi seul. Maintenant je pars et je vais la fermer" ...

Précédentes tournées :

2015 : Danemark (Holstebro)  
2014: Danemark (Holstebro, Århus); Venezuela (Caracas)  
2013: Chine (Wuzhen); Danemark (Holstebro); Malaisie (Kuala Lumpur)  
2012: Danemark (Roskilde, Holstebro)  
2011: Colombie  
2010: Roumanie  
2008: Mexique, Pérou  
2007: Danemark, Malte, Italie  
2005: Croatie, Grande-Bretagne, Italie, Pologne  
2004: Hong Kong R.O.C., Italie

International Festivals

VIII Festival de Teatro de Cali, Colombie (2011)  
SITF - Sibiu International Theatre Festival 17th Edition, Roumanie (2010)  
Malta Arts Festival in Valletta, Malte (2007)  
Zagreb World Theatre Festival, Croatie (2005)



## Les grandes villes sous la lune

Un concert de l'Odin Teatret dans l'esprit de Bertolt Brecht  
(2003)

La lune observe et enjambe les grandes villes qui s'embrasent en dessous, des métropoles européennes à celles de l'Asie Mineure ; de Hiroshima à Halle ; de la Chine impériale à l'Alabama. La voix de la lune est railleuse ou sidérée, indifférente ou douloureuse, froide ou incandescente. Sa miséricorde ne connaît ni la mélancolie ni la consolation.

### Précédentes tournées :

2015 : Colombie (Bogotá), Danemark (Holstebro; Idom)  
2014: Danemark (Holstebro); Pologne (Wroclaw); Venezuela (Caracas)  
2013: Danemark (Holstebro); Italie (Ravenna)  
2012: Brésil (Porto Alegre); Danemark (Holstebro)  
2011: Colombie  
2010: Costa Rica  
2009: Danemark  
2008: Mexique, Espagne, Pérou  
2007: Danemark, Italie  
2006, 2005, 2004 : Italie  
2003: Allemagne

### International Festivals

7<sup>e</sup>. Festival Palco Giratório Sesc Porto Alegre, Brésil (2012)  
VIII Festival de Teatro de Cali, Colombie (2011)  
Festival Internacional de las Artes in San José, Costa Rica (2010)  
FITO - Festival de Teatro Internacional de Ourense, Espagne (2008)  
Festival de Benvida, Lugo, Espagne (2008)  
XVI Festival Internacional de Otoño, Madrid, Espagne (2008)  
Festival Internazionale Castel dei Mondì, Italie (2007)  
360° International Theatre Meeting, Bielefeld, Allemagne (2003)



## DANS LES ENTRAILLES DU MONSTRE

*Discours prononcé par Eugenio Barba le 6 février 2002 en remerciement du titre de docteur honoris causa de l'ISA, Instituto Superior de Artes de La Havane qui lui a été conféré.*

Chers amis de l'ISA,

Je vous remercie chaleureusement, mais vous savez déjà que cette reconnaissance n'est pas attribuée à moi seul ; elle inclut tout l'Odin, ses acteurs et ses collaborateurs de 38 années de travail et toutes les composantes de la culture de théâtre de groupe, partout dans le monde – ce Tiers Théâtre auquel l'Odin est fier d'appartenir.

J'avoue que je suis un peu ému et très heureux. C'est aujourd'hui le couronnement du lien qui m'unit à votre île. Ce lien a pris naissance en 1946 à Buenos Aires, au café Rex où l'écrivain polonais Witold Gombrowicz avait coutume de retrouver ses amis pour traduire avec eux *Ferdydurke*, un roman qui a beaucoup compté dans ma vie. Dans ses mémoires Gombrowicz se rappelle en particulier deux d'entre eux, leur imagination et leur empathie créatrice pour rendre en espagnol les excentricités et les paradoxes linguistiques de son livre. Ils étaient cubains et s'appelaient Virgilio Piñera et Humberto Rodríguez Torneu. Cuba est entrée ainsi dans ma vie, à travers la solidarité entre artistes en exil.

C'est en 1963 que j'ai rencontré mon premier Cubain. Dans un congrès à Varsovie je l'ai entendu dire son émotion après avoir vu *Akropolis* de Grotowski, alors honni par le régime socialiste. Je me rappelle encore l'esclandre que provoqua, dans le milieu orthodoxe du parti et du théâtre polonais, l'intervention de Eduardo Manet, le très jeune directeur du Théâtre National d'une Cuba socialiste, tropicale et effrontée. Son discours contribua à légitimer le travail de Grotowski et lui permit de faire connaître hors de la Pologne une œuvre qui n'a cessé d'être une provocation et un stimulant pour nous tous.

Plus de vingt ans après, un acteur suédois d'un groupe de théâtre politique frappa à la porte de l'Odin. Il accompagnait un jeune Cubain qui voulait nous connaître. C'était Helmo Hernandez, aujourd'hui encore membre actif de votre vie culturelle. A cette époque, le vent du théâtre politique soufflait vigoureusement sur l'Europe. L'Odin était montré du doigt pour ses prises de position, son « formalisme », sa volonté « élitaire » de limiter le nombre des spectateurs. Même à Cuba, le nom de l'Odin, quand il apparaissait dans les débats et les publications, était accueilli avec scepticisme et méfiance. La visite de Helmo Hernandez m'a fait retrouver la curiosité intellectuelle et le désir d'un dialogue professionnel qui caractérisaient les rares Cubains que j'avais rencontrés. Je l'ai donc invité à la quatrième session de l'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology, en mai 1986, à Holstebro. Quelques mois plus tard, à l'occasion d'une tournée de l'Odin en Uruguay, j'ai décidé d'atterrir à La Havane et de lui rendre visite. Un séjour de quelques jours seulement, mais bien qu'il ne fût pas officiel, Helmo avait organisé des rencontres et des conférences. C'est là que se nouèrent des amitiés profondes avec des artistes et des chercheurs : Flora Lauten, Marianela Boán, Victor Varela, Magaly Muguercia, Rosa Ileana Boudet, Vivian Martínez Tabares. Helmo m'emmena au Teatro Escambray, que je ne connaissais qu'à travers des lectures et que j'admirais. Vicente Revuelta nous accompagna. J'ai gardé le souvenir d'une barque sur le lac de la Hanabanilla, de ses eaux de cobalt et d'émeraude, des montagnes alentour couvertes de palmiers, de Helmo qui ramait tandis que Vicente Revuelta et moi discussions, comme deux enfants crédules, de fantômes et de sirènes, de dragons, d'ogres et d'anges, c'est-à-dire de théâtre et de politique.

L'hérétique Odin fut accepté en 1989. Encouragée par le metteur en scène péruvien Miguel Rubio, Raquel Carrió fut le sagace cheval de Troie qui introduisit officiellement l'Odin à Cuba, avec *Judith*, un spectacle d'une seule actrice, Roberta Carreri, et avec un cours que je fis ici, dans votre ISA. Nous avons aussi participé à la première session de l'EITALC, l'école latino-américaine qui venait de se créer à Machurrucutu. C'est là que se noua l'amitié avec Osvaldo Dragún, un des artistes les plus purs et les plus

engagés que j'aie connus, un des habitants de ma patrie professionnelle que j'aime le plus.

Je ne me souviens plus combien de fois l'Odin est venu à Cuba, parfois moi seul, parfois Julia Varley seule. De la grande tournée de l'Odin dans son entier en 1994, en plein marasme économique de la « période spéciale », c'est à Lecky Tejada et à Eberto Garcia Abreu que nous sommes redevables.

Me voici à nouveau ici, entouré de mes camarades de l'Odin Teatret, parmi certains de ceux qui donnent un sens et une valeur à mon activité théâtrale et dont la persévérance et l'engagement m'encouragent à ne pas abandonner dans les moments d'abattement. Cette dernière visite de six semaines dans diverses villes de province et à La Havane, a elle aussi son origine dans ce qui est à mes yeux l'essence de la « cubanité » : prendre position poussé par une motivation inéluctable. L'Odin est aujourd'hui à Cuba grâce à la motivation de Omar Valiño secondé par Maité Hernandez- Lorenzo et par une poignée d'amis fidèles de l'Odin, grâce aux interventions miraculeuses de Julian González Toledo. C'est à eux tous que va la gratitude de l'Odin avec la joie d'une certitude : pendant des années encore nous nous retrouverons ensemble pour résister à l'esprit du temps.



#### LA DANSE DU GRAND ET DU PETIT

Cette suite de noms et de faits sont des anecdotes privées, mais aussi des faits historiques. Qu'est-ce que je vois quand je pense à l'histoire ? Je vois la danse entre le Grand et le Petit. Son rythme grotesque, tendre, toujours cruel à la fin, empêche le temps de s'écouler de façon uniforme, il le strie, le facette et remplit nos vies d'essence et de substance, de parfums et de passions.

Dans cette danse, nous sommes parfois entraînés, et à d'autres moments c'est nous qui pesons sur le cours du temps. Il semble alors que nos mains conduisent notre destin.

Pour beaucoup cette possibilité de modeler notre destin est une illusion. En réalité, c'est l'illusion d'une illusion.

Il existe la Grande Histoire qui nous entraîne et nous submerge et sur laquelle nous pensons souvent ne pas pouvoir intervenir. Nous ne pouvons ni la connaître, ni comprendre dans quelles directions elle va, tandis qu'elle va, et nous avec elle. Ce n'est qu'en nous retournant, une fois le temps passé, que nous comprenons ses méandres et ses renversements. La Grande Histoire ne nous laisse aucune liberté. Elle avance inexorablement et nous ne savons pas où elle se dirige, ni pourquoi. Souvent nous nous racontons des fables d'Espérance et de Désespoir, toutes également déraisonnables, même si parfois leur déraison fait naître une lueur dans l'obscurité qui nous entoure.

Nous pouvons pourtant dans la Grande Histoire découper de petits îlots, de minuscules jardins où notre main serait efficace et nous permettrait de vivre *notre* Petite Histoire.

La Petite Histoire, enchevêtrement de refus et de « superstitions », est celle de notre vie, de notre maison, de notre famille, des malentendus, des rencontres et des coïncidences qui nous ont guidé vers le métier et le milieu auxquels nous avons choisi d'appartenir.

Il va de soi que la Grande Histoire et les Petites Histoires ne sont pas indépendantes. Mais les Petites Histoires ne sont pas de simples portions de la Grande.

Les enfants qui construisent un petit barrage au bord d'un grand fleuve et creusent une minuscule piscine, ne jouent pas dans le courant impétueux, mais l'eau dans laquelle ils se baignent et barbotent n'est pas non plus une autre eau que celle qui roule au milieu du fleuve. Ils créent, sur ses bords, des cavités et des niches imprévues, transmettant au futur les traces de leur différence.

Tout cela Voltaire l'a décrit dans son *Candide*. Sous un déluge d'ironie et d'aventures, s'écroule l'illusion que le monde où nous vivons est vivable ou « le meilleur des mondes possibles ». Après avoir longtemps participé au jeu mécanique de l'affrontement entre pessimisme et optimisme, le protagoniste de Voltaire aboutit, dans la dernière page, à la conviction qu'il faut travailler sans penser au destin de son travail et s'engager à « cultiver son jardin ». Ce qui ne signifie pas se rendre, céder, faire appel à l'égoïsme ou à une vision étroite et égocentrique de la vie. C'est plutôt la nécessité de contredire La Grande Histoire avec une Petite Histoire qui puisse nous appartenir. Et essayer de les faire danser.

Le théâtre c'est essayer de rester dans l'eau du fleuve sans se laisser emporter par le courant.  
Voilà ce qu'est l'histoire du théâtre : de petits jardins, des mares d'eau à l'abri, parfois balayées par la violence du courant.



### L'AUTRE VISAGE DE LA CONTINUITÉ

Arrêtons-nous un instant sur l'expression « histoire du théâtre. » Pour que quelque chose ait une histoire il faut qu'il y ait une certaine continuité entre son passé et son présent. En quoi consiste la continuité du théâtre ?

Il y a une catégorie de théâtres qui sont comme des maisons lesquelles survivent à leurs habitants et gardent leur identité en passant de main en main. Il y a une autre catégorie de théâtres qui ne sont pas faits de pierres et de briques, et dont la seule consistance est le groupe vulnérable de personnes qui les composent. Ils disparaissent et disparaîtront avec elles. Ils ne peuvent ni constituer un héritage, ni être remplis par de nouveaux contenus.

La vie du théâtre est une danse entre continuité et discontinuité. Les histoires des théâtres « vulnérables » interfèrent souvent avec les histoires des maisons du théâtre, mais leurs visées ne sont pas les mêmes. Leur forme, leur façon de s'organiser et de nouer un contact avec les spectateurs et avec la réalité sociale environnante, ne ressemble pas aux modèles des théâtres durables. Elle naît d'exigences personnelles et de leur degré d'écart par rapport aux pratiques reconnues et confirmées.

C'est l'histoire souterraine des théâtres sans renom et sans nom. Un terrain fécond et turbulent où surgissent et disparaissent des valeurs imprévues et des expériences imprévisibles. C'est là que le théâtre se rénove et se transcende. Une transcendance tangible qui consiste à dépasser les limites traditionnelles qui distinguent ce qui est théâtre de ce qui ne l'est pas, qui brise les frontières entre le travail sur le personnage et le travail de l'individu sur lui-même, entre la pratique artistique et l'intervention politique et sociale.

L'énergie de la vie théâtrale à l'aube de ce nouveau millénaire jaillit de la tension entre les astres fixes du firmament théâtral et la turbulence des théâtres « vulnérables », entre les maisons des théâtres et les théâtres qui explorent les déserts, entre stabilité et inquiétude.

Cette tension est une chose nouvelle.

Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, et pendant des siècles, la source d'énergie pour le théâtre européen fut la tension entre tradition et expérimentation. Au XX<sup>e</sup> siècle, l'expérimentation se développa dans les théâtres amateurs et, quelquefois, dans les théâtres professionnels quand il a fallu inventer de nouvelles formules pour sauvegarder sa propre existence ou sa propre dignité. On trouve des foyers d'expérimentation dans les milieux futuristes, dadaïstes et surréalistes jusqu'aux courants les plus récents des avant-gardes qui ont marqué la culture contemporaine. Les « Théâtres Libres » et les « Théâtres d'Art » furent des niches d'expérimentation théâtrale, à commencer par Antoine et Stanislavski.

Dans les théâtres asiatiques aussi, la tension qui est source d'énergie fut longtemps celle entre la fidélité à la tradition et la tentation d'innover. Pour des raisons culturelles et politiques, cette tension se fonde avec celle entre influence étrangère et respect des formes autochtones. En Asie, on était tenté de s'approprier les formes nouvelles des pays colonialistes plus puissants, et d'autre part, on tendait à refuser les styles étrangers et à redécouvrir la valeur d'un savoir théâtral ancestral. Une dialectique d'appropriation et de rejet, qui avec maintes variantes, caractérise la créativité de nombreux artistes des théâtres africains et sud-américains.

Dans le théâtre de souche européenne également, la tension entre tradition et expérimentation a eu une coloration politique. Expérimentation et avant-garde furent souvent l'expression du refus d'un conservatisme étroit et de la rébellion contre les institutions des classes privilégiées et les instruments subtils de pouvoir de la culture dominante.

Aujourd'hui, le panorama a changé à nouveau. La rébellion du théâtre consiste à créer une condition d'insularité, d'exil intérieur, une forme matérielle, souvent tacite, de dissidence. Toute l'orbite

du théâtre est marginale par rapport aux centres où palpète la vie et la culture de notre temps. Le théâtre ressemble à un vestige archéologique d'époques révolues. Pourtant il se renouvelle sans cesse. Il continue à porter le signe d'une diversité qui peut avoir la faiblesse d'une limite ou la force et la dignité de ce qui se revendique comme minorité.

Le théâtre peut nous aider à faire respecter notre différence. Il devient alors la pratique d'une dissidence.



#### UNE MANIERE PARTICULIERE DE SE MOUVOIR

Les années m'ont appris combien il est important de redéfinir pour moi-même les termes habituels du métier pour distiller de nouvelles images, de nouvelles saveurs, de nouveaux parfums. C'est comme si le métier théâtral m'étouffait. La seule façon de retrouver un peu d'oxygène, c'est de m'expliquer continuellement *ce qu'est* le théâtre ; *pourquoi* je continue à en faire ; *comment* parvenir à une connaissance qui contienne son contraire, c'est-à-dire comment fuir la sédimentation de l'expérience qui fige une identité et devient involontairement une limite ; *où* faire irradier, avec mes camarades de l'Odin, ces décennies de prestige, de solitude et de fierté. Dans quelle prison, château, ghetto ou île lointaine pratiquer encore un troc et établir un moment éphémère et illusoire de réciprocité et de parité.

Chers amis cubains, si aujourd'hui vous me demandiez : qu'est-ce que le théâtre ?, je vous répondrais : c'est une manière particulière de se mouvoir. Cette « manière particulière » est un *ethos*, un comportement qui manifeste un savoir théâtral assimilé, et à la fois un nœud convulsif de « superstitions » et de fantasmes personnels, ce que nous appelons valeurs, notre boussole dans la vie.

Se mouvoir, pour un acteur et un metteur en scène, signifie se soumettre avec discipline et cohérence, pendant des années, à une pratique mentale et somatique qui nous arrache des lieux communs et des préjugés de notre culture d'origine, qui nous pousse vers les territoires scabreux de l'altérité. Cette altérité a deux visages. C'est d'abord l'autre qui est en nous-même, cette partie de nous qui vit en exil au plus profond de notre être. C'est aussi l'autre être humain, séparé et éloigné de nous par sa géographie, sa culture ou son sexe. Le théâtre ne peut pas être une rencontre philanthropique pour essayer de comprendre, d'expliquer ou d'accepter ce qui est différent. Le théâtre est une lutte fleurie, c'est notre besoin de nous approprier l'autre – les auteurs, les collègues de travail, les spectateurs, les morts – de nous fondre avec lui, de le dévorer, mobilisant tout notre métabolisme pour absorber l'essentiel et rejeter le superflu. La confrontation avec l'autre est un rite de passage qui affine la reconnaissance de forces et de qualités réciproques et inexplicables.

Le théâtre nous transporte de la réalité de la surface à la réalité de la profondeur. Il nous projette de l'épiderme au courant opaque des énergies qui opèrent dans le secret. Il suffit de rappeler les noms de Marx, Freud, Niels Bohr, et les fondements sur lesquels nous nous mouvons, l'univers sub-atomique qui nie les évidences de la physique de Newton et se rit des relations de cause et d'effet, de temps et d'espace, de passé et de futur.

Le théâtre transporte notre univers intérieur vers le monde des événements tangibles et incite notre Petite Histoire à danser avec la Grande Histoire. Notre rage, nos exaltations, nos désarrois s'affrontent à la discipline de l'artisanat théâtral. Nos émotions, notre sensibilité et nos impulsions sont soumises à un processus de fiction, elles se transforment en action perceptible qui caresse ou égratigne les sens et la mémoire du spectateur.

Le théâtre nous élève ou nous abaisse socialement, il fait en sorte que nous soyons acceptés,

reconnus et reconnaissables ou au contraire rejetés, parfois persécutés. Le théâtre européen est l'histoire d'un métier discriminé avec de multiples exemples d'acteurs qui ont brisé les barrières sociales en suscitant une admiration unanime. Rachel, Adelaide Ristori, Jenny Lind, Eleonora Duse, Johanne Louise Heiberg, et tant d'autres artistes venaient de milieux méprisés et proscrits, elles étaient juives, tsiganes, filles naturelles ou enfants de la balle.

Au sens strict du terme, le théâtre nous meut, nous met en mouvement, il nous fait voyager, il est la matérialisation d'une géographie que nous traversons pour visiter physiquement et mentalement des endroits et des milieux lointains, pour rencontrer des tempéraments et des températures qui surprennent. Le théâtre est un va-et-vient de relations, un nomadisme enraciné dans un *ethos*, dans un artisanat assimilé. Se mouvoir est pourtant un verbe réfléchi qui se rapporte au sujet, un serpent qui se mord la queue. Toute définition du théâtre doit partir de la considération que le spectacle crée un faisceau de relations avec des réalités diverses et s'enfonce dans un espace/temps social.

Le théâtre est une manière particulière de mouvoir le spectateur.

Le long apprentissage et les efforts incessants de chaque acteur n'ont pas d'autre objectif : mettre en mouvement le spectateur, créer une fiction, une illusion, qui hallucine le spectateur et lui fasse entrevoir la transparence. Au cours du spectacle, la singularité et l'habileté des acteurs, les comportements et les destins des personnages, les tensions et les péripéties du récit doivent perdre leur consistance pour les sens du spectateur, ils doivent creuser un vide, devenir un pont transparent qui rapproche chaque spectateur de ses blessures cachées, de ses cicatrices intimes, des traces de ses luttes et de ses compromis. Ce dialogue avec soi ne peut se produire que si l'acteur parvient à réveiller les énergies assoupies en chacun des spectateurs, provoquant des résonances, des sensations et des souvenirs qui permettent de réfléchir en termes d'intimité, de Petite Histoire.

Si l'acteur parvient à *se mouvoir*, et à cette seule condition, il pourra mouvoir le spectateur, le séduire et le sortir momentanément de la tranchée de ses convictions.

Mouvoir le spectateur, techniquement parlant, suppose que soient assimilées des manières paradoxales de penser et de se comporter sur scène. Le « si magique » de Stanislavski, les procédés de distanciation du personnage chers à Brecht, les principes pré-expressifs de la présence scénique mis en évidence par l'Anthropologie Théâtrale, sont quelques-uns des chemins que l'acteur peut suivre pour être convaincant dans la plus infime de ses actions. L'acteur engendre une qualité de présence différente, il provoque une osmose avec les énergies du spectateur, il accomplit un acte social qui devient processus de méditation individuelle.

C'est le triomphe de la présence absolue dans l'instant qui fuit, l'engagement total de l'individu/acteur qui accomplit ses actions *hic et nunc*, ici et maintenant, face aux spectateurs, au cœur même de son époque et de sa société. Mais l'acteur crée la réalité de la fiction *pour pouvoir être ailleurs*. Le théâtre est l'art de l'ubiquité : il prend position face aux circonstances où notre destin et la Grande Histoire nous ont plongés, et dans le même temps il nous transporte dans l'utopie, dans un quotidien idéal. Le théâtre permet de vivre dans les entrailles du monstre et à la fois sur un îlot de liberté.

Où est cet « ailleurs » ? En quel lieu physique, géographique, affectif, mental se trouve-t-il ?



#### DISSIDENCE ET UTOPIE : UN TEMPS A L'INTERIEUR D'UN AUTRE TEMPS

Par un matin paisible, dans une villa de Rome, un homme autour de la soixantaine court et saute dans le parc comme un enfant. Il a passé presque toute sa vie en prison, confiné dans des cellules obscures, torturé. Il est enfin libre. Il est né en 68, 1568, en Calabre, à l'extrême pointe de l'Italie méridionale. Il s'appelle Tommaso Campanella, auteur de la *Cité du soleil* qui dépeint une société juste et utopique. Cette œuvre écrite en prison en 1602, s'inspirait de *L'utopie* de Thomas More, l'intellectuel qui fut décapité pour avoir refusé de signer le document qui reconnaissait Henri VIII comme chef de l'église d'Angleterre.

Campanella, d'origine paysanne, frère dominicain, théologien, philosophe, astrologue, avait des visions et faisait des prophéties. Ses ennemis le traitaient de magicien et de sorcier. Scandalisé par

l'étroitesse de la mentalité ecclésiastique, il avait quitté l'ordre monastique, un crime en ce temps-là. Il est donc emprisonné. Ayant retrouvé provisoirement la liberté, il prend la tête d'une conjuration contre le gouvernement espagnol qui régnait alors en Italie du Sud. La conjuration est découverte et les 40 conjurés, parmi lesquels 14 moines, sont enchaînés et transférés à Naples. Certains des prisonniers sont écartelés sous les yeux de la foule, leur mort transformée en spectacle. D'autres sont pendus aux mâts des navires de la flotte espagnole. Ceux qui restent sont torturés pour qu'ils désignent les complices de la révolte armée.

Campanella est soumis à la torture du « poulain », étendu sur une poutre et sanglé de cordes qui lui écrasent la chair jusqu'à l'os. On le suspend à une corde, les bras en arrière et les épaules déboîtées. Enfin il est soumis à la torture de la « veille », la dernière invention du juge Ippolito de Marsilis. Le prisonnier était gavé de nourriture et de vin. La digestion difficile entraînait l'assoupissement, mais on l'empêchait de dormir. Pendant 20, 30, 40 heures de suite il restait assis sur un tabouret haut, sans pouvoir poser les pieds à terre, les bras attachés dans le dos et tirés en arrière. Chaque fois que sa tête tombait de sommeil, ses gardiens le frappaient.

Campanella sait que quand la torture prendra fin il sera condamné. Il sait aussi qu'il est interdit de mettre à mort un pécheur, un criminel ou un hérétique si celui-ci est fou. Un dément n'a pas de conscience et ne peut se repentir de ses fautes. Comme les condamnations et les tourments doivent permettre au condamné de se racheter aux yeux de Dieu, il faut donc que le torturé souffre et meure en pleine conscience pour accepter la sentence et se repentir.

Campanella décide donc de feindre la folie. La fiction dure des jours, des semaines, des mois, sans répit, sans relâche. Dans les intervalles entre deux séances de torture, Campanella grimace, prononce des phrases dépourvues de sens, il est secoué de convulsions, il met le feu à la paille de sa cellule. Pendant la dernière torture de la « veille » qui devrait être suivie de la condamnation à mort, à chaque question il répond obstinément : « dix chevaux blancs ».

- Es-tu conscient que tes péchés te condamneront à l'enfer ?
- Dix chevaux blancs.
- T'es-tu adonné à des pratiques magiques ?
- Dix chevaux blancs.
- As-tu jamais invoqué Satan ?
- Dix chevaux blancs.
- N'as-tu pas déclaré qu'il existe d'autres mondes habités hors de notre terre ?
- Dix chevaux blancs.
- Prétends-tu que le pape est un usurpateur ?
- Dix chevaux blancs.
- Es-tu l'auteur de cet infâme opuscule anonyme intitulé *Les trois imposteurs* où le Christ aussi est déclaré imposteur, à côté de Moïse et Mahomet ?
- Dix chevaux blancs.

Enfin, le matin du 6 juin 1601, à la fin de la dernière et interminable « veille », il est officiellement déclaré fou et condamné à la prison à vie. Lui-même signe le document d'une croix, comme le font ceux qui ne savent ni lire ni écrire. Il reste en prison jusqu'en 1526, il rédige *La cité du soleil*, sa vision utopique d'une société humaine et juste, il écrit de nombreux ouvrages et des poésies. C'est là son « autre liberté », 27 années d'une « autre liberté », son « ailleurs ».

L'utopie est un saut dans un « ailleurs », lorsque le monde découvre son visage abject. Thomas More et Tommaso Campanella sont parmi les premiers intellectuels à montrer le lien entre utopie et dissidence. Ou pour mieux dire, à enseigner comment la dissidence est la capacité de vivre un temps à l'intérieur d'un autre temps, la pratique d'une ubiquité qui permet de vivre simultanément dans le temps-prison et sur un îlot de liberté, dans cette piscine qui nous consent parfois d'être dans l'eau de la Grande Histoire sans nous laisser entraîner par son courant.



## LA DIFFERENCE INQUIETANTE

Il est important de sauvegarder le témoignage d'une dissidence concrètement possible. Comment peut-on être dissident de manière efficace ?

L'histoire et l'étymologie nous disent que le mot « dissidence » vient du latin *dissidere*, être assis (*sedere*) séparément (*dis*). Il désignait les protestants polonais de la *Pax Dissidentium* signée à Varsovie en 1573 par laquelle le roi Henry de Valois s'engageait à respecter la liberté de culte et d'opinion. Le dissident n'est donc pas le schismatique, celui qui s'en va, qui abandonne ou se sépare. C'est celui qui crée une distance sans se détacher, pour mettre en évidence ses « superstitions » et sa différence.

La différence n'est pas en soi une valeur, c'est un état. Ce peut être un état d'infériorité qui prélude à l'intégration, ou une ségrégation, choisie ou subie. Elle devient féconde quand elle devient *inquiétante*. Généralement les corps étrangers, ceux que nous qualifions de « différents », suscitent l'indifférence, on les met en marge de notre esprit et de notre société. Parfois ils sont ressentis comme menaçants et ils engendrent l'hostilité. Par la suite, quand ils ne font plus peur, quand ils ne sont plus seulement étrangers et étranges mais vaincus, ils deviennent objets de musée et de spectacle, et acquièrent le charme de l'exotisme.

Le théâtre n'obéit pas à cette logique. Il peut être une différence recherchée, subventionnée, parfois uniquement tolérée. Il peut être une différence qui se contente d'elle-même. Il peut, dans certains cas, devenir la pratique d'une dissidence qui arrive à fasciner, à se faire respecter, à montrer son visage irréductible. Elle est inquiétante parce qu'elle ne suit pas les règles ordinaires du combat. Se battre avec elle serait comme lutter avec une ombre qui t'échappe quand tu crois la tenir.

Le combat implique qu'il y ait un vainqueur et un vaincu, ou bien – troisième possibilité hasardeuse – une trêve. Mais à la fin, le combat tend à éliminer le problème et la contradiction, il vise la victoire de l'homogénéité et de l'intégration. La situation est radicalement différente quand il faut transmettre une ombre indélébile, la pratique d'une « superstition » qui troue l'épaisseur de l'esprit du temps. Dans ce cas, il ne s'agit plus de vaincus ou de vainqueurs, mais de préserver une présence qui refuse de se soumettre sans pour autant se perdre dans les sables mouvants de l'indifférence environnante. La différence inquiétante triomphe, non pas quand elle réussit à *prévaloir*, mais si elle arrive à résister de par sa propre présence, et à sauvegarder sa capacité à transmettre au futur le signe de sa non-appartenance. Il n'est pas possible de ne pas être dans *ce* monde. Mais il est possible de ne pas lui appartenir.

Le théâtre est l'expérience d'une diaspora volontaire, d'un exil de ce que nous connaissons, des certitudes et des alibis de notre culture. Parfois, certaines de nos œuvres frôlent les nuages, on les trouve belles et on les applaudit. Mais leur incandescence et leur durée, dans la mémoire des Petites Histoires et de la Grande Histoire, sont indissolublement liées à l'action anonyme, rigoureuse et quotidienne d'hommes et de femmes qui incarnent le métier paradoxal de l'ubiquité : prendre position, en dissidence, face au monde qui nous entoure pour vivre dans l'utopie.



## UN GRAIN DE SABLE

Le concept d'utopie se rattache étroitement à celui d'île. L'île n'est pas isolée, elle est dans la mer qui est le moyen de communication par excellence. L'île est reliée au monde alentour, elle est distante, elle n'est pas détachée.

Rappelons-nous les grands récits venus du passé, les mythes des Jardins. Tout jardin fortuné renferme un piège, toujours le venin d'un serpent se cache dans les herbes du Paradis.

Quel serpent se cache dans l'île de liberté du théâtre ?

A nos débuts, notre plus grand rêve est de pouvoir débarquer sur la terre du métier, pour cultiver ses arbres de la Connaissance, rencontrer dans une lutte-étreinte ses esprits familiers et les esprits qui sont venus l'envahir des contrées les plus lointaines.

A nos débuts, nous tenons une flamme entre nos mains pour éclairer une voix lointaine : notre

vocation. Avec les années, nos mains n'étreignent plus que des cendres ; toute notre énergie et tout notre savoir sont tendus dans l'effort de maintenir en vie les quelques braises qui brûlent encore.

Nous n'avons pas débarqué sur l'île de la liberté, nous avons été engloutis par les entrailles du monstre.

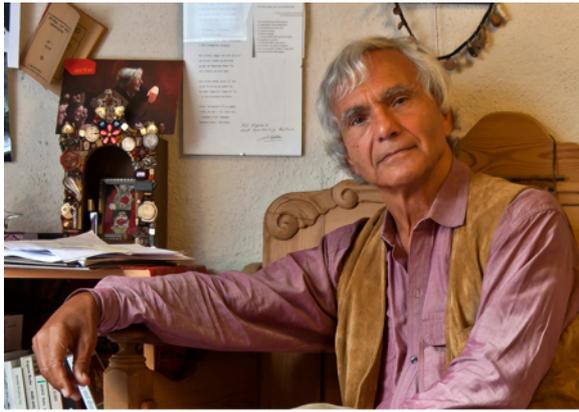
Le théâtre est un monstre qui étouffe subrepticement notre exigence originelle sous l'habitude, la répétitivité, les faux-fuyants et la grisaille de la fatigue. Le théâtre n'est plus qu'un simple travail, une familiarité avec un métier qui a perdu sa magie, son *ethos*, son idéal. A l'heure du dîner, nous passons à table. A l'heure de dormir, nous bâillons. Nous voyons un arbre et nous cueillons ses fruits. Le théâtre survit et nous fait survivre, emmitouflés dans un fatalisme salutaire d'indifférence et de tiédeur.

Seule la révolte peut nous protéger, une révolte contre nous-mêmes, contre nos petits renoncements, nos tentations et nos compromissions, contre le penchant naturel à choisir les solutions connues et les chemins les moins ardu. Ce qui transforme le monstre en île de liberté, c'est le chemin du refus, du travail anonyme et incorruptible, chaque jour, pendant des années, des années, des années.

Nous ne devons pas nourrir d'aspirations ambitieuses. Nous devons être conscients que dans les entrailles du monstre nous ne sommes qu'un grain de sable.

Nous devons être sable, et non pas huile, dans la machine du monde.





ODIN TEATRET ARCHIVES  
EUGENIO BARBA, Holstebro, August 2010  
PHOTO: TOMMY BAY

## Eugenio Barba

Eugenio Barba est né en 1936 en Italie. Il grandit dans le village de Gallipoli. Sa situation familiale bascule violemment lorsque son père, officier, est victime de la Seconde Guerre Mondiale.

À l'issue de ses études au collège militaire de Naples (1954) il abandonne son idée d'embrasser la carrière militaire, sur les traces de son père. Il émigre alors en Norvège pour travailler comme marin. Dans le même temps, il étudie le Français, la littérature norvégienne et l'histoire des religions à l'université d'Oslo.

En 1961, il se rend en Pologne pour apprendre la direction d'acteurs à l'École de Théâtre d'État de Varsovie, mais la quitte un an plus tard pour rejoindre Jerzy Grotowski, qui, à l'époque, dirige le Théâtre des 13 Rangs à Opole. Barba reste avec Grotowski pendant trois ans.

En 1963, il voyage en Inde où il étudie le Kathakali, une forme théâtrale alors encore inconnue en Occident. Barba écrit un essai sur le Kathakali qui est immédiatement publié en Italie, en France, aux États-Unis et au Danemark. Son premier livre sur Grotowski, *À la recherche d'un théâtre disparu*, paraît en Italie et en Hongrie en 1965.

Quand Barba revient à Oslo en 1964, il souhaite devenir un directeur de théâtre

professionnel, mais, étranger, il ne parvient pas à trouver de travail. Il rassemble alors un groupe de jeunes gens qui n'avaient pas été acceptés à l'École de Théâtre d'État, avec qui il crée l'Odin Teatret en octobre 1964.

En tant que premier groupe de théâtre en Europe, ils travaillent autour de nouvelles pratiques d'entraînement qui privilégient avant tout l'apprentissage. Ils répètent leur premier spectacle, *Ornitofilene*, de l'auteur norvégien Jens Bjørneboe, dans un abri anti-aérien, et le jouent en Norvège, Suède, Finlande et Danemark.

Ils sont ensuite invités par la municipalité danoise d'Holstebro, une petite ville du nord-ouest du Jutland, pour créer un laboratoire de théâtre. On leur offre une vieille ferme et un peu d'argent pour commencer. Depuis, Barba et ses collaborateurs ont fait d'Holstebro la base arrière de toutes leurs activités.

Au cours de ces cinquante dernières années, Eugenio Barba a mis en scène 76 spectacles avec l'Odin Teatret et avec l'Ensemble interculturel Theatrum Mundi, dont certains ont réclamé plus de deux ans de préparation. Parmi les plus célèbres : *Ferai* (1969), *La Maison de mon père* (1972), *Cendres de Brecht* (1980), *The Gospel according to Oxyrhincus* (1985), *Talabot* (1988), *Kaosmos* (1993), *Mythos* (1998), *Andersen's Dream* (2004), *Ur-Hamlet* (2006), *Don Giovanni all'Inferno* (2006), *Le Mariage de Médée* (2008) et *La Vie chronique* (2012).

En 1979, Eugenio Barba fonde l'ISTA (International School of Theatre Anthropology) afin d'ouvrir un nouveau champ d'études : l'anthropologie théâtrale. Barba est conseiller scientifique pour de nombreuses publications universitaires comme "The Drama Review", "Performance Research", "New Theatre Quarterly", "Teatro e Storia" et "Urdimento".

Parmi ses plus récentes publications, traduites dans plusieurs pays, on peut citer *Le Canoë de papier, traité d'anthropologie théâtrale* (Ed. l'Entretemps), *Théâtre: solitude, métier, révolte* (Ed. l'Entretemps), *La terre de cendres et diamants* (Ed. l'Entretemps), *Mon apprentissage en Pologne, suivi de 26 lettres de Jerzy Grotowski à Eugenio Barba* (Black Mountain Press), *Arar el cielo* (Casa de las Americas, Havana), *La conquista de la diferencia* (Yuyachkani, San Marcos Editorial, Lima), *Brûler sa maison, origines d'un metteur en scène* (Ed. l'Entretemps), *L'énergie qui danse, dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, en collaboration avec Nicola Savarese (Ed. l'Entretemps) et *The moon rises*

*from the Ganges, my journey through Asian acting techniques* (Icarus/Routledge).

Eugenio Barba est docteur honoris causa des Universités d'Århus, Ayacucho, Bologne, La Havane, Varsovie, Plymouth, Hong Kong, Buenos Aires, Tallinn, Cluj-Napoca, Edinburgh et Shanghai. Il a reçu le titre de "Reconnaissance de Mérite Scientifique" de l'Université de Montréal, et le Sonning Prize de l'Université de Copenhague. Il a également reçu le Danish Academy Award, le Mexican Theatre Critics' prize, le Pirandello International Prize et le Thalia Prize de l'Association Internationale des Critiques de Théâtre (IATC).



## L'Odin Teatret

Fondé à Oslo, en Norvège, en 1964, l'Odin Teatret s'est transféré à Holstebro, au Danemark en 1966 et est devenu le Nordiskteaterlaboratorium. Aujourd'hui ses 25 membres appartiennent à plus de dix pays et quatre continents.

Les activités du Laboratoire comprennent : des spectacles présentés à Holstebro et en tournée ; des « trocs » avec divers milieux à Holstebro et ailleurs ; l'organisation de rencontres de groupes de théâtre ; l'accueil de compagnies et de groupes de théâtre ; des cours au Danemark et à l'étranger ; l'annuel Odin Week Festival ; la publication de revues et de livres ; la production de films et de vidéos pédagogiques ; la recherche dans le domaine de l'Anthropologie Théâtrale lors des sessions de l'ISTA, International School of Theatre Anthropology ; l'Université du Théâtre Eurasien ; la production de spectacles avec l'ensemble multiculturel Theatrum Mundi ; la collaboration avec le CTLS, Centre for Theatre Laboratory Studies de l'université de Aarhus pour l'organisation de l'annuelle Midsummer Dream School ; la Festuge (Semaine de Fête) de Holstebro ; le festival triennal Transit consacré aux femmes dans le théâtre ; OTA, les archives vivantes de la mémoire de l'Odin Teatret ; WIN,

Workout pour navigateurs interculturels ; artistes en résidence ; des spectacles pour enfants, expositions, concert, tables rondes, initiatives culturelles et projets particuliers pour la communauté de Holstebro et les environs.

Les 51 années de l'Odin Teatret comme laboratoire ont favorisé le développement d'un milieu pour les professionnels et les chercheurs, caractérisé par des activités interdisciplinaires et des collaborations internationales. L'ISTA, International School of Theatre Anthropology, est un lieu de recherche qui, dès 1979, est devenu un village théâtral où acteurs et danseurs de cultures différentes rencontrent des chercheurs pour approfondir et confronter les fondements techniques de leur présence scénique. Un autre champ d'action est celui du Theatrum Mundi qui, depuis 1981, a présenté des spectacles avec un noyau permanent d'artistes de traditions et de styles différents. L'Odin Teatret a créé 76 spectacles représentés dans 64 pays et divers contextes sociaux. Au cours de ces expériences s'est forgée une culture propre à l'Odin, fondée sur la diversité et sur la pratique du « troc ». Les acteurs de l'Odin se présentent avec leur travail artistique dans la communauté qui les accueille et, en échange, celle-ci répond par des chants, des musiques et des danses de sa propre tradition. Le troc est un échange de manifestations culturelles qui non seulement permet une compréhension des formes expressives de l'autre, mais déclenche une interaction sociale défiant les préjugés, les barrières linguistiques et les divergences de pensée, de jugement et de comportement.

## Informations pratiques

### Dix représentations exceptionnelles

*Dans le squelette de la baleine*, du 9 au 13 mars 2016

*Les grandes villes sous la lune*, du 16 au 20 mars 2016

du mercredi au samedi à 20h30, le dimanche à 15h30

### Prix des places

25€ (Individuels)

20€ (Collectivités, demandeurs d'emploi) / 14€ (Groupes scolaires, étudiants -26 ans)

Tarif « groupé » pour les deux spectacles : 40 € / 30 € / 20 €

### Location (du lundi au vendredi, de 11h à 18h)

Individuels : 01 43 74 24 08 / Collectivités : 01 43 74 88 50

Fnac / Théâtre Online

## Autour du spectacle

### Rencontre publique

au Théâtre du Soleil, le 8 mars, à 19h

*Le prix de l'expérience – Contraintes et dépassements dans le travail de groupe*, Ariane Mnouchkine et les acteurs du Théâtre du Soleil et Eugenio Barba et les acteurs de l'Odin Teatret s'interrogent sur leurs 104 ans de théâtre.

Rencontre animée par Georges Banu / Entrée libre, dans la limite des places disponibles

### Stages

à ARTA (Cartoucherie), du 9 au 12 mars, de 10h à 14h

le 9 mars, avec Carolina Pizarro, Donald Kitt et Elena Floris : training de l'acteur

le 10 mars, avec Roberta Carreri : dramaturgie de l'acteur

le 11 mars, avec Tage Larsen : dramaturgie de l'acteur

le 12 mars, avec Jan Ferslev et Frans Winther : dramaturgie musicale

Renseignements et inscriptions : 01 43 98 20 61

à l'Akuarium (26, rue André Joineau, 93310 Le Pré Saint-Gervais)

du 10 au 12 mars, de 9h à 13h

*Stick & Stones*, un procès à la recherche des sens cachés, avec Donald Kitt

du 17 au 19 mars de 9h à 13h

Dynamisme et coordination, avec Carolina Pizzaro et Elena Floris

Renseignements et inscriptions : anne.savage@odinteatret.dk

### Master class

à ARTA, le 13 mars, de 10h à 14h

avec Eugenio Barba et Julia Varley

Renseignements et inscriptions : 01 43 98 20 61

### Démonstrations-spectacles

au Théâtre du Soleil

le 17 mars à 11h, *Traces sur la neige*, sur la dramaturgie de l'acteur, avec Roberta Carreri

le 18 mars à 11h, *L'écho du silence*, sur l'interprétation du texte et la voix, avec Julia Varley

le 19 mars à 11h, *Quasi Orfeo : l'acteur-musicien*, avec Jan Ferslev

Renseignements et inscriptions : 01 43 98 20 61

*Pour venir au Théâtre du Soleil*

**En métro** : Station “Château de Vincennes”. Sortie n°6 en tête de train vers la gare d’autobus, où notre navette gratuite commence ses voyages 1h15 avant le début du spectacle et les termine 10 minutes avant. Vous pouvez aussi prendre l’autobus n°112, arrêt “Cartoucherie”.

**En tramway** : arrêt Porte Dorée puis **bus n°46** jusqu’au Parc floral ; d’où vous pouvez prendre le bus n°112 jusqu’à la Cartoucherie (2<sup>ème</sup> arrêt) ou bien venir à pied (10 minutes de marche).

**En Vélib’** : station “Pyramide, entrée parc floral” ou “Tremblay Insep” (les deux sont à moins de 10 minutes à pied de la Cartoucherie).

**En voiture** (si vous ne pouvez vraiment pas vous en passer) : esplanade du Château de Vincennes puis suivre la direction “Cartoucherie”. Parking arboré et gratuit à l’intérieur de la Cartoucherie.

**ODIN TEATRET À PARIS**  
8 - 20 mars 2016

au  
**Théâtre du Soleil**  
Cartoucherie 75012 Paris  
[www.theatre-du-soleil.fr](http://www.theatre-du-soleil.fr)

SPECTACLES  
RENCONTRE PUBLIQUE  
SPECTACLE-DEMONSTRATIONS  
MASTER CLASS  
STAGES

Spectacles de l’Odin Teatret  
Mise en scène et dramaturgie  
de Eugenio Barba:

**Dans le squelette de la baleine**  
9 - 13 mars 2016

**Les grandes villes sous la lune**  
16 - 20 mars 2016



 **WWW.ODINTEATRET.DK**  
Odin Teatret - Nordisk Teaterlaboratorium P.O. Box 1283, 7500 Holstebro, Danmark