

Odin Teatret



ODIN TEATRET

NORDISK TEATERLABORATORIUM
POSTBOKS 1283 - DK-7500 HOLSTEBRO - DENMARK
TEL. (+45) 97 42 47 77 - FAX (+45) 97 41 04 82
E-MAIL ODINTEAT@POST4.TELE.DK
HTTP://WWW.ODINTEATRET.DK

N Y T H O S

MYTHOS

Rituel pour le siècle bref

D'après des poèmes de Henrik Nordbrandt et des textes de l'Odin Teatret

Dédié à Atahualpa del Cioppo

Kai Bredholt lonne	Guilhermino Barbosa, soldat de la Co- Prestes
Roberta Carreri	Cassandre
Jan Ferslev	Orphée
Tage Larsen	Oedipe
Iben Nagel Rasmussen	Médée
Julia Varley	Dédale
Torgeir Wethal	Ulysse
Frans Winter	Sisyphé
Espace scénique	Odin Teatret
Lumières	Jesper Kongshaug
Musique populaires	Odin Teatret, chansons politiques et
Direction musicale	Frans Winter
Costumes	Odin Teatret
Conseillers littéraires	Thomas Bredsdorff et Nando Taviani
Traduction	Eliane Deschamps-Pria
Graphiste	Marco Donati
Assistant à la mise en scène	Gitte Lindholt
Dramaturgie et mise en scène	Eugenio Barba

L'Odin Teatret remercie: Henrik Bredholt, Palamshav Childaa, Nikolaj de Fine Licht, Jan de Neergaard, Tran Quang Hai, Knud Erik Knudsen, Byambakhishig Lchagva, Ganbold Muukhai, Ganzori Nergui, Natasha Nikprelevic, le Teatro Libre de Bogota, Michael Vetter, Cristina Wistari.

Odin Teatret: Eugenio Barba, Patricia Braga Alves, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Søren Kjems, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Sigrid Post, Pia Sanderhoff, Pushparajah Sinnathamby, Rina Skeel, Ulrik Skeel, Edel Svendsen, Nando Taviani, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther, Poul Østergaard.

Eugenio Barba

LES ACTEURS DE LA FEROCITE

Nous pouvons les imaginer, fatigués de tuer et d'être tués, de violer et d'être violés, fatigués d'enlèvements et de destructions. Voici les héros de la Grèce antique qui répètent depuis des millénaires leurs actions féroces.

Les personnages du mythe peuvent-ils représenter l'Histoire? L'Histoire n'est-elle pas justement le contraire du mythe? L'Histoire est aussi le sens inexorable du devenir, la Force triomphant de la Justice, les idéaux renversés, la victoire toujours répétée de systèmes qui bafouent les utopies.

Le spectacle est une veillée funèbre, à la fin d'un millénaire et d'un siècle bref qui commence en 1917 avec la révolution soviétique et s'achève en 1989 avec l'effondrement du mur de Berlin. Les personnages des mythes grecs se rassemblent autour du cadavre d'un révolutionnaire, s'emparent de lui et l'introduisent dans leur immortalité.

Pour lui, qui a lutté pour une humanité de justice par-delà les frontières, les héros des mythes racontent les mensonges et les horreurs qui les ont rendus éternels. Ils évoquent le sens obscur du destin: Oedipe, l'assassin visionnaire aux orbites vides, errant entre Thèbes et Colone; Médée qui berce des enfants égorgés; Cassandre violentée par les guerriers et écrasée par la vision de l'avenir; Orphée, le chaman qui a violé le royaume des morts et dont la tête navigue en chantant sur la mer; Dédale, inventeur du labyrinthe et du vol, qui vit son fils Icare précipiter du ciel; Sisyphe, éternel esclave du travail. Tandis qu'Ulysse commente, avec sa pétulance sceptique et moqueuse, l'aveugle vitalité des vivants.

Les personnages des mythes sont action et énergie. Leur férocité n'est pas méchanceté. Leurs souffrances ne sont pas tristesse. Leur arrogance n'est pas soif de pouvoir. Ils sont atroces, tragiques, sereins. Ils ne croient pas, ils savent. Ils connaissent la vraie Réalité: l'inéluctable empire de ces forces que nous appelons le Mal.

C'est pourquoi ils sont profondément différents des êtres humains. Ils ne nous comprennent pas. Ils se moquent de nous et nous aiment, comme des enfants crédules.

C'est la veillée funèbre pour Guilhermino Barbosa. Personne peut-être n'a retenu le nom de cet analphabète qui entre 1925 et 1927 a parcouru 25.000 kilomètres à pied à travers le Brésil. C'était l'un des soldats de Luiz Carlos Prestes qui luttait pour la dignité de son pays tombé aux mains d'hommes politiques corrompus. La "Colonne Prestes" ne triompha jamais, mais ne fut jamais vaincue. Guilhermino Barbosa vieillit, confiné dans sa cabane de la forêt bolivienne et fidèle à l'idéal de la révolution.

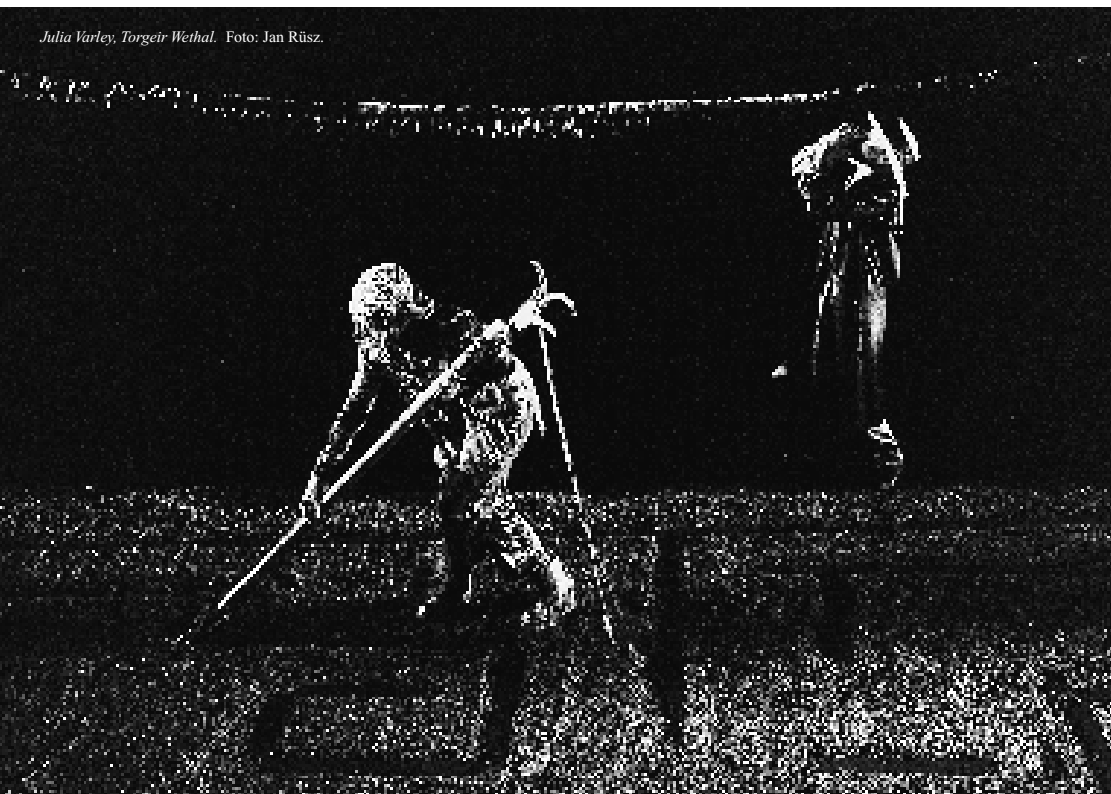
La Révolution est-elle, elle aussi, un "mythe"? Y a-t-il des mythes qui expriment la férocité de l'Histoire et d'autres, au contraire, qui nous apprennent à refuser cette férocité?

Qu'est-ce que le mythe pour nous? Un archétype? Une valeur à désacraliser? Une espérance sans la foi?

Où peut-on aujourd'hui découvrir le mythe? Pourquoi meurt-il? Comment l'ensevelit-on? Quand renaît-il?



Kai Bredholt. Foto: Jan Rütz.



Eugenio Barba

POIEIN

La collaboration tacite avec le poète Henrik Norbrandt

Quand je parle de *texte*, j'en parle comme un artisan. J'utilise le terme dans son sens étymologique: texte=tissu, texture. Je le conçois comme une *oeuvre*, un produit manufacturé littéraire, si savamment élaboré qu'il se suffit à lui-même. Ce peut être de la prose ou de la poésie; il peut avoir été composé en pensant au théâtre ou sans y penser le moins du monde: comédie, tragédie, nouvelle, recueil de vers, et même essai.

Au théâtre il y a mille façons de travailler à partir d'un texte littéraire. Mais elles se résument finalement à deux tendances: travailler *pour* le texte, travailler *avec* le texte.

Travailler *pour* le texte, c'est accepter que l'oeuvre littéraire soit la valeur essentielle du spectacle. Acteurs, mise en scène, scénographie, musique, contribuent à mettre en relief la qualité et la complexité de l'oeuvre, ce qu'elle sous-entend, ses liens avec le contexte originel et le contexte actuel, sa capacité à rayonner dans de multiples directions et dimensions. C'est un travail fascinant et révélateur qui, à mon avis, ne caractérise pas le *vieux* théâtre et peut tout aussi bien être le nec plus ultra du *nouveau* théâtre. Le théâtre qui travaille *pour* le texte porte l'oeuvre littéraire de l'écriture à l'expérience sensorielle, orale et visuelle. Les mots écrits deviennent voix et présence physique, se font chair et pensée-en-action.

J'aime le théâtre qui va jusqu'au bout de cette expérience, mais je le pratique rarement. Je me limiterai donc à l'autre tendance.

Travailler avec le texte.

Travailler avec le texte signifie choisir une ou plusieurs oeuvres littéraires, non pas pour se mettre à leur service, mais pour les élaborer comme une substance qui doit alimenter un nouvel organisme: le spectacle. Le texte littéraire est utilisé comme l'un des niveaux ou des composantes qui constituent la vie du résultat scénique.

Le texte littéraire était un organisme autonome et achevé. Il est à présent un *matériau prêt à se transformer*, soumis à des choix et des visions qui lui sont étrangers. Il est à nouveau façonné par l'intervention des acteurs et du metteur en scène, coupé, décomposé, recomposé à tel point qu'il est devenu méconnaissable.

On dira: ce n'est pas là travailler *avec* le texte, mais *contre*.

Je ne crois pas.

L'oeuvre d'art se caractérise par le fait que la vie imprègne chacun de ses niveaux d'organisation, la moindre de ses parcelles, la moindre de ses cellules. Non

seulement tout l'organisme du poème, mais les petites combinaisons de mots, les images et les sons, conservent eux aussi la trace savante de la main qui les a tracés et chargés de sens. Le poème peut être en conséquence fragmenté, sans pour autant que ses minuscules "actions verbales", grappes de mots, images, sonorités, deviennent des débris mutilés.

Ce sont les mille détails des actions physiques et vocales de l'acteur qui rendent le comportement d'un personnage crédible et suggestif pour le spectateur. De la même façon, la langue d'une poésie devient crédible et suggestive pour le lecteur ou l'auditeur, parce qu'elle est constituée d'"actions verbales", autrement dit de dynamismes sémantiques plus riches et plus surprenants que ceux de la langue quotidienne. Travailler *avec* le texte signifie aussi savoir le décomposer dans ses actions verbales pour découvrir de nouveaux détails et créer de nouvelles relations.

La *vie* qui imprègne tous les niveaux d'organisation du texte-tissu, détermine cette simplicité complexe et inattendue qui amalgame ses diverses composantes. Par rapport aux formes quotidiennes du discours, la poésie procède par *déformations*: rapprochements inusités de mots; tensions sonores, rythmiques et sémantiques; sautes d'un plan à l'autre de la réalité; interférences entre des logiques incompatibles entre elles dans la pensée "normale"; associations surréalistes; oxymores et synesthésies. Autant de procédés qui en termes de technique littéraire se nomment métaphore, amphibologie, métrique, symbolisme, synecdoque, allégorie.

Tout ceci est pure technique littéraire, mais implique aussi une façon de penser, une façon d'entrecroiser les "sentiers de la pensée".

C'est pour cette raison, pour ne citer qu'un exemple, que dans l'Atelier de Dullin on invitait les acteurs à prendre comme modèles la peinture japonaise et la poésie de Poe, Baudelaire et Mallarmé. Non pas des modèles à imiter, mais destinés à stimuler la pensée. Artaud parlait de l'art de l'acteur comme, littéralement, une "poésie dans l'espace".

Couper, décomposer, recomposer, transformer un texte poétique en quelque chose de très éloigné de son point de départ, ressemble exactement au travail de décomposition, de décontextualisation et de recombinaison des fragments de la partition physique d'un acteur; ou au montage qu'opère un réalisateur de cinéma quand il travaille sur deux séquences d'images distinctes et autonomes pour les entrelacer et les faire réagir entre elles.

Travailler *avec* le texte c'est le traiter comme on traiterait un acteur.

Comment j'ai travaillé avec les poèmes de Henrik Nordbrandt.

Traiter les textes littéraires comme on traite l'acteur est une tradition de l'Odin Teatret. J'ai travaillé de cette façon pour *Kaspariana* (1967), quand Ole Sarvig nous donna, non pas un texte dramatique, mais une série de poésies inspirées de la

figure de Kaspar Hauser. De la même façon pour *Cendres de Brecht* en 1980, j'ai écarté les pièces de Brecht et je me suis concentré sur ses poésies. Je faisais là, comme en d'autres cas semblables, mon travail normal d'artisan-metteur en scène: le montage des actions.

Au printemps 1996, j'ai lu le livre de Thomas Bredsdorff *Med Andre Ord* (Autrement dit) que venait de publier Gyldendal à Copenhague et consacré au "langage poétique" de Henrik Nordbrandt. L'auteur remontait à la théorie aristotélicienne de la métaphore et à la théorie platonicienne du symbole pour analyser le "langage paradoxal" de Nordbrandt. Je connaissais certains de ses poèmes, mais Bredsdorff m'entraînait à présent dans un nouveau parcours et donnait un nouvel éclairage à cette poésie dense et forte.

Le livre achevé, je décidai de fonder le spectacle suivant sur les poésies de Nordbrandt.

Henrik Nordbrandt vit peu au Danemark. Il a planté sa tente en Grèce, en Turquie, en Espagne. Il n'a pas la réputation d'une personne "facile". Quand je lui proposai d'écrire quelque chose pour nous, il répondit qu'il n'était pas du genre à collaborer. Comme l'Odin n'est pas non plus du genre à collaborer avec les auteurs, nous décidâmes que nous étions faits l'un pour l'autre. Il fut convenu que nous pourrions utiliser librement ses poésies à une seule condition: qu'il voie d'abord l'un de nos spectacles. Il vit *Kaosmos* à Holstebro et signa le contrat. C'était fin 96 et depuis il n'a plus donné signe de vie. La collaboration elle aussi - comme l'art du théâtre et le langage de la poésie - peut être paradoxale.

Nous avons pris les 29 recueils de ses poèmes que nous aimions. Et comme l'amour est un champ de bataille, ils n'en sont pas sortis indemnes, pas plus que nous ne sommes sortis indemnes de leur fréquentation pendant les longs mois d'élaboration du spectacle.

Une marée de vers a submergé nos projets et nos actions théâtrales, s'est adaptée et pliée à leur forme et leur a donné forme. Rien ne s'est perdu. Tout s'est transformé, creusant ou dressant d'énormes lames de fond. Si j'avais écouté mes instincts de lecteur, jamais je n'aurais osé toucher une poésie de Nordbrandt. Ce qui a déterminé leur métamorphose, c'est mon travail de metteur en scène, la nécessité de les intégrer dans le nouvel organisme qui commençait à prendre forme à travers les actions des acteurs qui ne sont autre que des sautes de pensée devenues chair.

Poésies d'amour et de vagabondage, réflexions existentielles sarcastiques et désespérées, visions personnelles atroces et lumineuses sont passées dans la bouche d'Oedipe et de Cassandre, d'Ulysse et de Médée, de Dédale et d'Orphée, ou d'un soldat brésilien qui marche au milieu des insurgés de la "Colonne Prestes".

Le plus souvent, les compositions poétiques gardent substantiellement leur forme originelle. Parfois elles s'adaptent: le temps d'un verbe change, on passe de la première à la deuxième personne, un nom propre se perd, un autre apparaît.

Mais les cas les plus intéressants relèvent d'une transmutation profonde. Alors, la vie qui imprègne la moindre cellule des poèmes de Nordbrandt, révèle à plein son intensité.

Quelquefois, par exemple, les fragments de divers poèmes deviennent les répliques que s'échangent deux ou plusieurs personnages. Parfois, une même poésie devient dialogue, comme ce fut le cas pour *Hvis du kunne se dig selv* (Si tu pouvais te voir):

*Si tu pouvais te voir dans mes rêves
tu t'enfuirais en hurlant,
tu te grifferais le visage jusqu'au sang
tu t'aspergerais d'essence
et demanderais du feu.
A travers les soirs de mon enfance,
des automnes, des pluies,
tu te traînes à présent comme un spectre du futur
écrasée par une peine plus grande
que tu ne croyais pouvoir porter:
les chaînes que tu traînes
pèsent deux fois comme toi,
elles sont longues deux fois ton âge,
et les fantômes de ceux à qui j'ai ôté la vie,
furieux, nuit après nuit t'épouvantent:
les spectres hideux de mes parents,
de mes compagnons de jeu,
de mon premier amour.
De toutes les portes
s'échappent des os et des cheveux.
Aux arbres que le temps
n'a pas encore abattus
pendent des morts brûlés par le soleil.
Des ongles poussent de la terre.
Vois, tu marches sur un cartilage.
Je crie ton nom
je te rappelle d'entre les morts
mais tu n'entends pas, tu ne sais pas
que je marche à tes côtés
et que toi seule peux me réveiller
- le heurt le plus léger suffit
le frôlement de tes cils.*

Dans le spectacle on la retrouve sous forme de dialogue entre plusieurs personnages:

DEDALE: *Médée, si tu pouvais te voir dans mes rêves
tu t'enfuirais en hurlant.
Tu te grifferais le visage jusqu'au sang
tu t'aspergerais d'essence
et demanderais du feu.*

CASSANDRE: *De toutes les portes
s'échappent des os et des cheveux.*

MEDEE: *Orphée,
j'appelle mes morts,
mais ils ne m'entendent pas.*

ORPHEE: *A tes côtés marchent
les fantômes de ceux
à qui tu as ôté la vie
nuit après nuit.*

Parfois on dirait que le poème a été soumis à un processus d'évaporation. Ne sont restées que quelques gouttes en suspension, agrégées comme dans une constellation solitaire d'étoiles. Des 6 premiers vers de *Ud til havet* (A la mer):

*Nous sommes enfin arrivés à la mer !
Elle s'étend devant nous
profonde de milliers de mètres et pleine de secrets.
Mais de la plage unie où nous sommes
on ne voit que la surface
où scintille le soleil de juillet. Mais ce n'est pas tout.*

n'est restée qu'une sorte de haïku:

*La mer devant nous
profonde, secrète.
La surface scintille.
Ce n'est pas tout.*



Tage Larsen. Foto: Jan Rüz.



Frans Winther. Foto: Tony D' Urso.

Iben Nagel Rasmussen. Foto: Jan Rüz.



Julia Varley. Foto: Jan Rüz.



Kai Bredholt. Foto: Tony D' Urso.



Torgeir Wethal. Foto: Jan Rüz.



Roberta Carreri. Foto: Tony D' Urso.



Jan Ferslev. Foto: Jan Rüz.

Parfois, au contraire, le poème est distillé, entrelacé aux actions de l'acteur et remodelé par les rythmes de la scène. Ainsi une méditation d'Ulysse:

*Ici est la tombe où se dirige le cortège,
et où le cercueil semble enfermer un secret.
Le mort sait ce qu'il y a entre les planches disjointes
mais nous seuls pouvons décrire son cadavre.
Nous sommes les vivants, les fossoyeurs, les seuls à savoir.
Beaucoup qui n'ont jamais senti la brise du soir,
ni observé les rayons de la lune,
dans le cercueil enfin arrivent à se connaître.
Tu es un corps en décomposition,
nous t'emportons dans un cercueil vers ta tombe
parmi de hauts sarcophages.*

vient d'une condensation de la poésie *Ligbæererne* (Les fossoyeurs):

*Regarde le cimetière et ses hauts sarcophages
où d'un pas éternel avance le cortège
et chaque cercueil semble enfermer un secret
que la mort elle-même ignore.
Crois-tu que la mort sache ce qu'il y a
entre les planches disjointes?
Il s'est peut-être connu lui-même, mais son cadavre
lui reste étranger
et nous seuls pouvons le décrire: un corps
qu'à l'instant nous emportons dans un cercueil,
nous qui tenons les poignées de cuivre
et qui pour cela sommes ses fossoyeurs.
Regarde-nous, avec nos visages affligés
tandis que nous emportons secret après secret
sous la ramée des grands cèdres qui susurrent.
Nous sommes les fossoyeurs, et nous seuls savons tes pensées cachées
d'après la mort, quand tu gis roide dans ton cercueil.
Et tous ceux qui n'ont jamais senti la brise du soir
et jamais n'ont regardé le reflet de la pleine lune
apprennent alors seulement à se connaître
par notre description d'un corps putréfié
qu'à l'instant nous emportons dans un cercueil,
nous qui serrons les poignées de cuivre
au cimetière, parmi les hauts sarcophages.*

Dans d'autres cas, des fragments provenant de compositions différentes se trouvent agrégés, perdant leur logique d'origine pour en créer une autre, exactement comme les partitions d'actions d'acteurs différents, élaborées indépendamment l'une de l'autre, peuvent s'éloigner des intentions de départ et entrer en interaction pour créer un sens nouveau. Par exemple, certains vers de la poésie *Gobi*:

*A sept pas du printemps les questions deviennent réponses.
Ton visage dans le noir se couvre de poussière de violettes.
A neuf nuits des montagnes. A treize bouches de la folie.
Dieu nous masturbe avec sa mathématique écoeurante.
Le désert de Gobi compte ses cellules avec du sable
et nous avec des larmes, quand nous regardons le ciel de printemps.*

ou de *Barberblade* (Lames de rasoir):

*Le printemps est arrivé et m'a coupé la vie
comme un étui de lames de rasoir
qu'il n'a pas le courage de garder, ni de jeter,
minces, fines lames
qui ont le reflet des lacs d'Asie.
La crainte qu'elles ne rouillent
sans être employées me tourmente autant
que la pensée de m'en servir.
Et quand parfois j'essaie de les oublier
dans quelque bureau ou quelque bar
elles me reviennent de lieux aux noms exotiques
où je n'ai jamais mis les pieds.
Mais où les poser, mes pieds, avec toutes ces lames autour,
sans me couper ni les casser?
Elles sont si belles, si fines.
C'est parce qu'on est au printemps et que le ciel est bleu.
Et moi je suis ici, et j'appelle et j'appelle
raidi comme un glaçon, les yeux fermés
jusqu'à ce que je tombe.*

et aussi de *Om foråret bygger de et hospital* (Au printemps ils construisent un hôpital):

*Au printemps ils construisent un hôpital autour de moi
pour que j'aie une chambre bleue où crier.
Je ne sais pas qui ils sont. Je ne sais pas ce que je crie.*

Je sais seulement les réponses, réponses, réponses...

se sont fondus en une vision de Cassandre:

*A sept pas du printemps les questions deviennent réponses
et le visage de la nuit se couvre de poussière de violettes.
A neuf nuits des montagnes et à treize bouches de la folie
tu te réveilles dans le labyrinthe et le ciel est bleu.
Tu ne sais pas ce que tu cries, raidi comme un glaçon,
les yeux fermés, jusqu'à ce que tu tombes.*

J'ai bien conscience que cette série d'exemples est très risquée. En ne choisissant que quatre cas parmi cent, je peux donner l'impression d'un bricolage mécanique. Au lieu de cela, ce qui est essentiel, c'est une sorte d'*état de nécessité* qui surgit au cours du travail, émanant du contexte précis que constituent les actions de l'acteur, ses relations avec les autres personnages dans une scène donnée, la place de cette scène dans le rythme dramaturgique de l'ensemble, les actions situées juste avant ou juste après. C'est cela l'*état de nécessité* dont je parle et qu'il est difficile d'illustrer par des exemples.

Transposé sur le papier, le processus physique qui fait que les textes sont traités comme les actions des acteurs, risque de ressembler à un jeu littéraire qui se-rait stupide et arbitraire plus encore qu'irrévérencieux.

Pourtant il m'a semblé honnête d'évoquer les péripéties à travers lesquelles le *faire* du poète, son *poiein*, s'est prolongé dans un agir, celui du processus théâtral.

L'énergie cachée

J'écris ces notes alors que Henrik Nordbrandt n'a pas encore vu le résultat de notre collaboration paradoxale et tacite. Je suis incapable d'imaginer ce qu'il en pensera.

Mais une chose est certaine: après toutes les transformations auxquelles elle a été soumise, sa poésie est, pour mes camarades et moi-même, plus vivante que jamais. Je voudrais dire, indestructible, si je ne savais pas que "tout meurt".

Et je me demande si ce qui caractérise la *poésie* n'est pas justement cette énergie cachée qui nous oblige à travailler *pour* elle, alors même que nous nous battons *contre* elle et que nous l'utilisons comme un simple matériau pour construire une oeuvre différente.



Roberta Carreri, Kai Bredholt. Foto: Jan Rütz.



UNE NUIT SANS LUNE

Extraits du discours d'Eugenio Barba aux acteurs lors de la première répétition de
Mythos le 20 janvier 1997.

La Terre de Feu est une île. Quand Magellan descendit le long de la côte de l'Amérique Latine, cherchant une voie vers l'Orient, il passa de l'Atlantique au Pacifique non pas en doublant le Cap Horn, mais à travers l'étroit canal qui sépare l'extrémité du continent de l'immense île qu'est la Terre de Feu.

L'île était habitée par deux tribus: les Ona et les Yamana.

Cette partie de l'Amérique du Sud était entièrement recouverte d'une vaste forêt où vivaient les Ona; n'étant pas de bons navigateurs ils s'approchaient rarement de la mer. Les Yamana, au contraire, étaient des pêcheurs et vivaient sur des embarcations où des feux brûlaient nuit et jour: ces feux que les marins de Magellan voyaient briller dans la nuit et qui donnèrent son nom à l'île.

Jusqu'en 1870 la Terre de Feu n'intéressa ni les colons chiliens et argentins, ni les émigrants européens. En 1840 l'Angleterre envoya quelques navires de guerre occuper les Iles Falkland. L'Argentine et le Chili réalisèrent alors, que s'ils n'intervenaient pas, tout le sud du continent allait tomber aux mains des Européens. Le Chili envoya donc une frégate commandée par le lieutenant Gonzalez pour occuper l'extrémité sud du continent. Seize heures après lui arrivèrent cinq navires de guerre français qui venaient prendre possession de ce territoire, mais trop tard.

Une fois la possession établie, il fallait penser à exploiter les terres, à les rendre habitables, à attirer les colons. Le gouvernement chilien eut une idée: il alla aux Iles Falkland, acheta trois cents moutons et les rapporta sur la Terre de Feu. Ce fut le début de la prospérité des *ganaderos*, ces grandes familles propriétaires d'immenses troupeaux de plusieurs milliers de moutons. A cette époque-là les fibres synthétiques n'existaient pas et la laine était un produit indispensable et rentable, surtout en Angleterre, en Belgique et dans les Flandres.

En l'espace de dix ans ces trois cents moutons étaient devenus 4 millions. Aujourd'hui encore, celui qui visite la Terre de Feu a l'impression de se trouver dans une contrée ravagée par un cataclysme: des étendues d'herbe à l'infini où paissent les moutons et partout d'énormes troncs d'arbres calcinés, restes de forêts que les *ganaderos* ont incendiées pour créer des pâturages.

Les Ona, qui vivaient dans les forêts, virent leur territoire s'amenuiser avec l'arrivée des Blancs. Les Ona avaient des dieux, gras et paresseux, indolents, sans comparaison avec le dieu des Hébreux lequel intervenait sans cesse, faisait des paris avec le diable et donnait des ordres à ses prophètes. Les dieux des Ona étaient de ceux que dans l'histoire des religions on appelle "dieux oisifs", installés au cœur de la forêt, obèses et béats. Mais à un certain point les Ona s'aperçurent que le feu

allait atteindre leurs dieux. Alors ils les prirent et les emportèrent sur le rivage du Détroit de Magellan. Ils construisirent une grande barque, une espèce d'arche inversée, destinée à sauver les dieux et non les hommes ou les animaux. Mais les Ona étaient de piètres constructeurs de barques et dès que commença la traversée du Détroit, l'arche coula.

Et avec elle les dieux.

La richesse des *ganaderos* était considérable, comparable à celle des grands magnats du nitrate dans le nord du Chili ou des grands négociants de caoutchouc de l'Amazonie. Eux aussi protégèrent les arts et construisirent dans leurs plaines lointaines des théâtres, des musées, des palais et de somptueux cimetières.

Ils soudoyaient des chasseurs pour tuer les Ona dont l'existence faisait obstacle au bon usage de la terre. Les chasseurs rapportaient de leur mission des mains coupées et pour chacune d'elles ils recevaient une rétribution.

Les Ona ont tous disparu, il n'y en a plus aucun. La dernière mourut dans les années 70, elle avait 80 ans. Une baleinière française la trouva sur une petite barque dans le Détroit de Magellan alors qu'elle s'appêtait à se jeter à l'eau. C'est ainsi que se suicidaient les Ona, comme le racontent dans leurs chroniques les missionnaires salésiens: ils se noyaient dans le Détroit pour rejoindre leurs dieux.

Quand j'ai lu comment ont disparu les Ona, j'ai repensé à un livre que j'avais lu dans les années 50, *Les racines* du ciel de Romain Gary. Le premier roman écologiste, je crois, qui racontait qu'en Afrique on tuait plus de trente mille éléphants par an.

C'était l'histoire de Morel, un homme blanc qui, au milieu de la dérision générale, avait créé un mouvement pour la protection des éléphants. Quand on lui demanda si ce n'était pas pitoyable de se mettre à défendre les animaux alors que des êtres humains souffraient et mouraient de dénuement, Morel répondit: "C'est vrai ! Mais moi je me bats pour que les éléphants ne disparaissent pas. Je veux qu'en plus de la justice, de la beauté, des idéaux révolutionnaires, de la démocratie, de l'amour, de tout ce qui donne un sens au monde, il y ait aussi un petit espace où les éléphants puissent s'ébattre librement sans risquer de se faire descendre".

Un jour Morel attaque l'entrepôt d'un négociant d'ivoire, il pénètre dans l'enclos et se croit victime d'une hallucination: il voit des centaines d'éléphants invisibles et pourtant présents. De ces éléphants invisibles il n'y avait que les pieds. Les parties inférieures des pattes avaient été sciées, vidées, desséchées pour être vendues aux touristes et à l'étranger comme cendriers ou porte-parapluies. Morel n'avait pas vu des porte-parapluies, mais des éléphants invisibles dont seules les extrémités s'étaient matérialisées.

Ces pieds d'éléphants sciés m'ont rappelé les mains coupées des Ona.

Etant récemment en Amérique et feuilletant des livres sur les populations auto-

chtones, j'ai vu partout, gravées dans la roche, des empreintes de mains, rien que de mains. Et ces mains coupées ont commencé à m'accompagner.

Les mains coupées m'évoquent le souvenir d'un autre livre. Dans les années 30 André Gide fit un voyage en Afrique et parmi les multiples atrocités de la réalité coloniale qu'il décrit, il parle de grands paniers remplis des mains coupées des nègres qui ne produisaient pas assez dans les plantations.

Toujours et encore des mains coupées: je me suis souvenu d'une exposition à Santiago sur la culture des Nazca, une culture florissante au Pérou entre le III^e siècle av. J.C. et le III^e siècle ap. J.C. qui a laissé d'immenses gravures à même le sol qu'on appelle hiéroglyphes, des dessins qu'on ne peut voir que d'en haut et dont certains prétendent qu'ils n'ont pu être exécutés que par des extra-terrestres de passage. Les Nazca avait un art de la céramique extrêmement raffiné où têtes et mains coupées constituent un des motifs décoratifs les plus fréquents. On trouve des vases décorés avec des têtes coupées, des corps sans tête, des mains qui portent des têtes coupées. Comme si cette culture était obsédée par les têtes et les mains séparées du corps et voyait là un signe, un sens, peut-être un présage.

Je me suis demandé alors: qu'est-ce qui caractérise ce millénaire?

Encore une autre histoire, mais allez savoir si elle est vraie, car il se peut que mes obsessions finissent par déteindre sur les faits historiques. Dans la guerre entre Bogumil, roi de Bulgarie et Basile II de Constantinople, ce dernier fit prisonniers plus de dix mille soldats ennemis à qui il creva les yeux et coupa une main, en épargnant une centaine d'entre eux chargés de ramener leurs compagnons à leur roi.

Notre millénaire qui s'achève est un millénaire de mains coupées, d'humanité mutilée.

* * *

Dans notre prochain spectacle nous célébrerons la mort d'un mythe.

Qu'est-ce qu'un mythe? Ce peut être une affirmation très répandue mais peu véridique. Ce peut être au contraire un récit qui renferme un noyau de vérité intemporel, un exemple problématique, une blessure qui ne cesse de saigner dans une zone d'ombre, chez tous les individus, à toutes les époques.

Le mythe est peut-être le buisson ardent qui éclaire une face de notre expérience, la plus intime, la plus secrète, inintelligible à nous-mêmes.

Quelle est cette vérité qui peut venir à notre rencontre comme un buisson ardent?

* * *

Le mythe, ce peut être une narration dont la vérité est absente ou, à l'inverse, un condensé de vérité. Il se trouve aussi qu'un fait historique devienne un mythe.

Je me suis mis à chercher toutes les informations qui se ramifient autour de ce qui est devenu pour moi un mythe: la vie de Guilhermino Barbosa. Son histoire m'a accompagné au long de ces dernières années et d'en avoir si souvent parlé, de l'avoir commentée et racontée d'innombrables fois, ne l'a pas rendue banale à mes yeux: elle a même gagné en intensité.

Pour arriver à Guilhermino Barbosa il faut partir de Rio de Janeiro et de Sao Paulo où, en 1924, quelques jeunes lieutenants de l'armée brésilienne, au nom de l'honneur qui caractérise - ou devrait caractériser - un officier, refusèrent la politique corrompue du Président et des généraux qui le secondaient et s'insurgèrent contre eux. Leur révolte, appelée le "mouvement des lieutenants", ne se réclamait pas du prolétariat ou d'une justice sociale. Elle s'inspirait d'une valeur propre aux forces armées, l'honneur. Nous, officiers de l'armée, nous ne pouvons tolérer la corruption.

On envoya immédiatement contre eux le reste de l'armée resté fidèle au Président. Mais d'autres officiers, dans d'autres garnisons du Brésil, se soulevèrent et furent destitués. Dans le Rio Grande do Sul un jeune capitaine du génie de 26 ans, Luiz Carlos Prestes, se souleva avec son bataillon et décida de rejoindre les officiers insurgés à Sao Paulo. Il prit la route, passa au Paraguay, rentra au Brésil, rejoignit enfin les autres séditeux. Il avait parcouru 1500 km à pied.

L'un de ses hommes était Guilhermino Barbosa.

Les officiers rebelles, persuadés que leur situation est désespérée, décident de renoncer et de se réfugier en Argentine. Luiz Carlos Prestes refuse, il veut continuer, il est persuadé que dans d'autres villes d'autres officiers vont se soulever quand ils sauront que certains n'ont pas abandonné la lutte. C'est ainsi que naît la "Colonne Prestes" laquelle entame une marche qui commence en mars 1924 et prendra fin en juillet 1927. En trente mois Prestes et ses soldats traverseront 17 états du Brésil, du Sud au Nord pour revenir au Sud. C'est une des campagnes militaires les plus incroyables, le premier exemple de "guerre de mouvement", la plus longue marche après la conquête de l'Inde d'Alexandre le Grand: 25.000 km à pied et à cheval.

Pour avoir un élément de comparaison: le Brésil a 7.000 km de côtes, la Longue Marche chinoise fut de 12.000 km et la circonférence de la terre est de 42.000 km.

Ils sont poursuivis nuit et jour par l'armée régulière et les *cangaceiros*, les bandits que le Président brésilien ravitailla en armes et en vivres et transforme en armée régulière. Les exploits de la Colonne Prestes deviennent légendaires, dépassent les frontières du Brésil et de l'Amérique du Sud et parviennent jusqu'en Europe. Les prouesses de ces quelques centaines d'hommes qui échappent aux encerclements et aux poursuites de forces infiniment supérieures, passionnent le monde.

En 1927, Prestes décide de mettre fin à la marche et de se réfugier en Bolivie. Il constate: "Nous n'avons pas gagné, mais nous n'avons pas été vaincus".

Avec ses 630 hommes, armés de 90 fusils seulement, il franchit la frontière et remet ses armes à l'armée bolivienne. Il avait conclu un accord avec une compagnie française qui construisait une voie ferrée pour être embauché à condition que ses hommes le soient aussi. Luiz Carlos Prestes passe donc un an en Bolivie à travailler avec ses soldats. Il est devenu célèbre; il reçoit même la visite du secrétaire du Parti Communiste brésilien qui reste quelques jours et lui laisse des livres: Marx, Lénine, Engels.

Prestes et sa Colonne, qui venaient du sud du Brésil, avaient reçu un choc en arrivant dans le Nordeste où les grands propriétaires maintenaient les populations dans un état de semi-esclavage. La rencontre avec la partie ignorée de sa terre avait rapidement sensibilisé Prestes aux problèmes sociaux. Quand lui et sa Colonne entraient dans un village, ils se rendaient en premier lieu aux archives de la Commune et brûlaient sur la place publique les documents qui attestaient la propriété des grands propriétaires fonciers et les registres des dettes. Puis ils ouvraient les prisons et libéraient les prisonniers, le plus souvent de pauvres paysans en attente d'un procès. Ces actions servaient elles aussi à alimenter la légende de Prestes, "chevalier de l'espérance".

En Bolivie, après avoir lu les classiques du communisme, Prestes décide de se rendre à Buenos Aires où en 1931 un émissaire du Komintern lui propose de venir à Moscou pour s'y entraîner à diriger la future révolution brésilienne. Prestes accepte et consacre le reste de sa vie à cette mission. Tous ses hommes avaient repris une vie normale, au Brésil. Guilhermino Barbosa resta vivre aux confins de la forêt bolivienne.

* * *

J'ai rassemblé toutes ces informations au cours de ces six dernières années. Je dois la plupart des détails sur Prestes et sa Colonne à Domingos Meirelles, un journaliste brésilien qui depuis son enfance avait entendu raconter par ses parents les exploits de Prestes. Dans les années 60, à l'âge adulte, il refit le parcours de la Colonne de Prestes, interrogeant ceux qui y avaient participé ou en avaient été les témoins cinquante ans auparavant. Il a raconté son pèlerinage dans un ouvrage de plus de 700 pages, *Les nuits des grands feux*, où il consacre une demi-page et une photo à Guilhermino Barbosa, ce soldat analphabète qui depuis le début avait lutté avec Prestes et était resté dans la forêt bolivienne quand la Colonne s'était dissoute. Au fil des années, estimant que le gouvernement bolivien était de moins en moins fiable, il avait commencé à s'enfoncer dans la jungle. Dans les années 70 il y vivait encore avec sa femme et ses douze enfants. Il ne s'était jamais rendu.

* * *

Je voudrais fermer les yeux, les couvrir d'un bandeau noir et attendre une nuit sans lune. Je voudrais alors monter sur le toit de ma maison et fixer au parapet une corde qui me permettrait d'atteindre le clocher de l'église, de l'autre côté de la rue. Et puis je veux marcher en équilibre sur cette corde, dans le noir, et arriver de l'autre côté pour découvrir qu'il n'y a pas de clocher, qu'il a été démoli depuis bien des années.

J'ai toujours eu une image précise de ce qu'était pour moi la préparation d'un spectacle: escalader une montagne. Je ne suis pas seul, j'ai des camarades auxquels je suis relié par une corde. Chacun de nous a son rythme: si l'un tarde, nous devons tous ralentir, et nous devons tous accélérer si le premier de cordée a trouvé un meilleur couloir, un passage qui permette d'avancer plus vite. Chaque fois il faut choisir pour ne pas mettre en péril le groupe tout entier. Chaque pas, chaque halte, la plus petite action individuelle a des conséquences pour tous.

Au cours de cette escalade, il faudra peut-être revenir en arrière pour retrouver le chemin de l'ascension; on aura parfois l'impression de s'éloigner du sommet mais ce ne sera qu'un détour pour trouver un point d'appui plus solide sur la paroi, une prise meilleure sous nos pieds et nos mains, afin d'aller de l'avant, toujours plus haut.

C'était cette image d'escalader ensemble qui autrefois m'accompagnait quand je construisais un spectacle.

Depuis quelques années cette image de la montagne s'est modifiée. A présent, au début d'un nouveau spectacle, je me vois au bord d'un grand volcan, une montagne avec un grand trou noir. Je me jette dedans et je vois mes camarades, mes acteurs, sauter derrière moi. Nous sautons ensemble dans le trou noir et je ne sais plus si je parviendrai à les sauver, si je parviendrai à me sauver.

Pour notre nouveau spectacle, quelles certitudes nous accompagnent dans le vide, dans notre chute?

Ce sont les poèmes de Henrik Nordbrandt.

Et aussi le destin de Guilhermino Barbosa qui fit 25.000 km à pied et incarna les paroles de Prestes: "nous n'avons pas gagné, mais nous n'avons pas été vaincus". C'est l'histoire d'un voyageur, d'un pèlerin, *Homo viator*. Il me rappelle un autre homme, d'un autre millénaire qui se mit en chemin pour chercher sa véritable identité et sa propre origine: Oedipe.

Je sais que Barbosa sera enseveli comme le sont les mythes: pour renaître. Les mythes ne meurent que pour renaître à une nouvelle vie.

Je vois Barbosa enseveli par des personnages mythiques: Médée, Cassandre, Dédale, Orphée, Oedipe, Ulysse, Sisyphe. Et je le vois renaître, comme une lune ruisselante de sang. Mais les gouttes de sang sont les notes d'une chanson de révolte dont les gens croyaient que jamais plus elle ne serait chantée. Et ces notes traversent l'espace et le temps au delà d'un horizon que dissimulent des montagnes toujours plus hautes de mains coupées.





*Tage Larsen, Torgeir Wethal, Roberta Carreri, Frans Winther, Iben Nagel Rasmussen.
Foto: Tony D' Urso.*



*Roberta Carreri, Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen.
Foto: Tony D' Urso.*

TOUT MEURT

(Fragments du spectacle)

ULYSSE

Ici est la tombe où se dirige le cortège,
et où le cercueil semble enfermer un secret.
Le mort sait ce qu'il y a entre les planches disjointes
mais nous seuls pouvons décrire son cadavre.
Nous sommes les vivants, les fossoyeurs, les seuls à savoir.
Beaucoup qui n'ont jamais senti la brise du soir,
ni observé les rayons de la lune,
dans le cercueil enfin arrivent à se connaître.
Tu es un corps en décomposition,
nous t'emportons dans un cercueil vers ta tombe
parmi de hauts sarcophages.

[...]

MEDEE

Sur tous les murs était tombé le crépuscule
sur un seul mur blanc
sur des gonds rouillés et rétifs
qui jadis furent verts
s'ouvrait la porte
des ténèbres.
Mon cri résonna dans la vallée
et un corbeau s'envola en criant.
Et dans le vaste monde
les seuls à ne pas répondre
furent mes enfants.

[...]

OEDIPE

De plus en plus souvent je ne suis jamais venu ici
et je me souviens seulement de ce que j'ai oublié.
Le temps est en chacun de nous. Aveugle.
Pour celui qui voit, le temps est visible
sa main fine tendue
l'étincelle dans ses yeux
son haleine sur le miroir.
Je sais tout du temps
et il sait tout de moi.
Le temps et moi sommes tous deux aveugles

et tous deux avons peur
de rencontrer le regard de l'autre.
Le temps est le chemin.
[...]

ULYSSE Efface tes traces.
Dans très longtemps quelqu'un croisera tes traces
en des lieux où tu n'es jamais allé.
[...]

MEDEE Dédale, je t'ai vu en rêve.
Tu t'es tourné vers moi en souriant.
Puis tu as continué sur la pointe des pieds dans
le labyrinthe,
une chambre au clair de lune et abandonnée.

DEDALE Médée, si tu pouvais te voir dans mes rêves
tu t'enfuirais en hurlant.
Tu te grifferais le visage jusqu'au sang
tu t'aspergerais d'essence
et demanderais du feu.
Non, le labyrinthe n'est pas une chambre au clair de lune,
rien que des portes,
toutes les portes que tu dois franchir l'une après l'autre
pour te sentir exilé comme un peuple entier.
[...]

CASSANDRE Tu voudras de l'ombre
et on te donnera un clou rouillé.
Tu voudras un lit
et on te donnera une route de pierres.
Tu voudras mourir
et on te donnera de l'or pour rester.
Et tu resteras.
[...]

GUILHERMINO Devant les maisons bombardées
nous nous réchauffons
autour d'un brasier où brûlent les lits
où nous avons dormi et aimé.

Les enfants que nous y avons conçus
sont maintenant dans les rues
et tiennent nos fusils
pointés aux quatre coins du monde.
[...]

ORPHEE En hiver, au coeur de la tempête, les panneaux
des morts chantent
et à toi, à toi seul, ils montrent la route.
[...]

CASSANDRE Sur le seuil des maisons
les femmes appellent dans le soir
les enfants qui jouent
dans les ruines d'une église.
Les vieux rentrent chez eux ivres
et tuent leurs filles mélancoliques
avec une bouteille brisée.
Des chevaux noirs, les yeux injectés de sang,
galoppent affolés dans les rues.
On devine au bruit des sabots
que les cavaliers sur leurs selles d'argent
sont morts depuis longtemps.
[...]

DEDALE Cette mer semble paisible
car le souvenir trompe.
Où que je sois
une part de moi demeurera ici.
Et je peux voir dans le miroir calme des eaux
un être monstrueux,
mon fils et ses ailes,
comme les branches tordues d'un vieil olivier.
[...]

MEDEE Ecoutez-moi amis: sombre et cruel
le temps mord à présent de ses dents acérées.
Les flancs de la vie dansent avides
tandis que la mer est agitée par des mains de morts.
[...]

OEDIPE Ici l'air est rempli de poussière de statues
que le temps a pulvérisées.
Les poumons me brûlent quand je respire à fond.
Ma vue s'obscurcit. Et je vois se presser les statues
qui prendront la place qui fut la nôtre.

[...]

CASSANDRE Je vois quelque chose qui bouge parmi les morts.
C'est une enfant.
Je l'emmène hors de là et lui demande:
Qui es-tu? Depuis quand es-tu ici?
Je ne sais pas, dit-elle.
Pourquoi es-tu ici au milieu des cadavres? dis-je.
Elle répond: je ne peux plus vivre parmi les vivants.

[...]

OEDIPE Je ne le supporte pas, et je le dis.
Et je ne supporte pas de le dire.
Mais je ne supporte pas non plus de ne pas le dire.
Je dis:
je ne le supporte pas. Et je le pense vraiment.
Mais je ne supporte pas non plus de me prendre trop
au sérieux.
Alors je ris. Mais je prends garde à ne pas trop rire,
car je ne le supporte pas.

[...]

OEDIPE Crève-toi, arrache-toi les yeux.
Ainsi tu ne verras l'histoire qu'à la lumière de tes
souvenirs.

[...]

ORPHEE Maintenant je peux te voir,
comme on voit un fleuve
qui a trouvé son lit
et qui s'y étale avec tous ses courants,
tous ses méandres,
tous ses poissons,
et aussi les pétales qui tombent
et les villes des mineurs abandonnées



Jan Ferslev. Foto: Tony D'Urso.



Jan Ferslev, Kai Bredholt. Foto: Tony D'Urso.

où tes amants s'enivrent
et sombrent dans ton clair de lune,
et se trouvent rejetés
sur les rivages de ces terres lointaines,
où nous nous rencontrons dans nos rêves.

[...]

MEDEE Voici l'hôte que nous avons attendu
avec tant d'impatience, vous et moi.
Il nous arrachera l'un à l'autre
et nous conduira à nos maisons respectives.

[...]

DEDALE Aujourd'hui est le jour du prodige et du crime
où nous le tuons sans pitié,
dans la splendeur de son espérance
et rempli du désir
de combattre qui veut le mal.
Nous le poignarderons dans le dos
nous tuons l'homme de la révolte
avec des mots qui attestent
la tyrannie aveugle des gens honnêtes
qui prétendent: "l'homme est naturellement bon,
et l'on ne doit pas le fouetter".

[...]

GUILHERMINO Je me rappelle ma mère
et les hirondelles qui volaient bas
sur le champ où la pluie d'avril
apportait quelque réconfort aux assoiffés
dans la trêve de la nuit après la bataille.
Je me rappelle les plaintes d'adieu
et les prières des ennemis mourants,
jetés là eux aussi,
ennemis le matin et amis le soir,
indifférents à la patrie et à la gloire,
détrompés par la vérité d'un projectile.
A présent nous gisons tous dans la boue.
Au-dessus de nous le vol bas des hirondelles
et partout le silence.

CHOEUR Priez. Après la victoire la prière
est juste pour ceux qui pleurent leurs morts
exterminés.

Nous les vivants larguerons les amarres et partirons,
mais l'ancre noire de la mort retiendra les meilleurs.
Il doit y avoir d'autres mots, plus nobles,
pour ceux qui noblement ont donné leur vie
pour la plus juste espérance du monde
liée au crime le plus fou de l'homme.

[...]

CHOEUR Tout meurt.
Les arbres puissants, les hommes et l'herbe;
et passent elles aussi les formes rayonnantes des
poètes
et s'effritent les exploits sublimes.
La vérité elle-même tombe en poussière
et sur ses cendres amères croissent le mensonge et
la douleur.



Frans Winther, Julia Varley. Foto: Jan Rüz.



Torgeir Wethal. Foto: Tony D'Urso.

Thomas Bredsdorff

MENSONGES ET VERITE

Réflexions sur un processus de travail

Le spectacle s'appelle *Mythos*, soit "mythe" en langage moderne. Ce mot a d'ordinaire deux significations. Quand Georg Brandes parle par exemple des mythes du Romantisme, il utilise ce terme dans le sens de mensonge. Quand, à l'inverse, le prix Nobel de littérature Johannes V. Jensen observe que divers phénomènes - réunis fortuitement dans son esprit - sont devenus pour lui un mythe, il affirme exactement le contraire. Il a l'impression d'avoir perçu la vérité et ses connexions secrètes par l'intermédiaire de ses sens.

Les deux acceptions de mythe - mensonge et vérité - ont paradoxalement la même origine. Elles proviennent de récit, histoire et donc, pour reprendre les mots de Peer Gynt chez Ibsen, il n'y a là "qu'histoires, maudits mensonges" qui pourtant renferment une vérité.

Titre assez bien trouvé pour un spectacle de l'Odin Teatret.

Mais je me demande souvent quel est le *sens* de ce que font ces acteurs de l'Odin Teatret quand je les vois investir leur exorbitante énergie vers un objectif obscur. Certains spectateurs sont troublés si la signification qu'ils ont perçue n'a pas *quelque chose* en commun avec celle de leurs voisins. Sans cela, disent-ils, le théâtre n'est guère différent d'un test de Rorschach.

Le spectateur en quête de sens pourra s'appuyer sur ce que dit Barba dans le programme à propos du siècle bref et du rêve de la révolution qui meurt. Le théâtre se réfère toujours à un monde extérieur au théâtre. Bien que l'on puisse prétendre que le théâtre est un événement qui se produit ici et maintenant, cet événement théâtral ne prend tout son sens que si le spectateur peut le mettre en relation avec un souvenir ou un espoir en lui, c'est-à-dire avec la vie qu'il a vécue ou qu'il va vivre.

Mais cette relation ne livre pas pour autant les clefs de la compréhension. Il reste toujours des portes barricadées que chacun devra enfoncer seul.

* * *

Il y a trente ans environ, l'Odin Teatret avait organisé à Holstebro un séminaire sur le théâtre politique. C'était l'époque où foisonnaient les théâtres de groupe politiques, comme on en a vu d'innombrables exemples à la scène et à l'écran. Ils avaient tous en commun deux choses: ils voulaient changer le monde et aucun d'eux n'y était parvenu.

L'unique exception, fit remarquer un participant, était un documentaire sur la

danse de la pluie dans une lande exotique. Le film s'achevait sur une magnifique averse.

Tout cela n'a rien de politique. D'ailleurs, aucun des groupes présents n'a atteint le but tant convoité et la plupart ont tout bonnement renoncé.

Ce n'est pas le cas de l'amphitryon et organisateur de ce séminaire, l'opiniâtre Odin Teatret qui obstinément poursuit son chemin. Il ne s'est jamais défini comme un théâtre "politique" quand tous les autres le faisaient, mais aujourd'hui il revendique avec orgueil ce titre. Que veulent-ils changer? Si c'est le monde du théâtre, ils peuvent plier bagage: les autres théâtres ne leur ressembleront jamais. Le monde? Il est resté le même qu'il y a trente ans. Quoi alors?

* * *

Eugenio et moi nous nous sommes rencontrés deux ou trois heures dans un aéroport alors que *Mythos* commençait à naître. Trois choses me sont alors apparues clairement.

Eugenio avait lu certains poèmes de Henrik Nordbrandt et il aimait en parler de façon technique, comme il parle de son travail théâtral, utilisant les mêmes concepts. Il voulait mettre l'énergie de ces poèmes au service de *quelque chose*. Il avait en outre constaté, et il n'était pas le seul, que cette utopie décisive pour notre siècle, laquelle a engendré autant d'espairs que d'abominations, l'utopie d'une société meilleure délibérément bâtie, était en train de mourir. Et enfin il avait une vision, non pas précisément d'une autre société, mais d'une autre scène, une scène où aucun théâtre n'est possible et qui pourtant prend forme et vie devant les yeux des spectateurs, une scène d'où jaillit *Mythos*.

Voilà les trois ingrédients dont Eugenio me parla: la découverte d'un poète; le mythe de la révolution, mort mais prêt à ressusciter; et la vision d'une scène *impossible*. Puis il me demanda si je voulais l'aider pour le travail sur les poésies et regarder d'un oeil critique comment elles se transformaient en action dans l'espace.

Pendant un an j'ai pu suivre la manière dont ces trois ingrédients ont mûri ensemble. Les voici marchant sur le rivage de la mer, Oedipe, Cassandre, Orphée, Dédale, Sisyphe, Médée, Ulysse, ou quel que soit le nom qu'on veuille donner à ces antiques fictions, à ces mensonges. Et parmi eux, un coriace révolutionnaire d'Amérique du Sud, le seul personnage, nous dit-on, qui appartienne à la vie réelle, à moins qu'il ne soit lui aussi une fable, étant donné qu'aucun de nous n'en a jamais entendu parler. Ces figures se mêlent et créent avec les textes un nouveau mythe, le mythe de l'énergie qui ressuscite, quand bien même sous une autre forme, alors que tout le monde la disait anéantie.

Quand je vois les protagonistes de ce théâtre présenter leur mythe collectif, je suis frappé de voir combien ils sont solitaires. Les personnages mythiques et tous

ces poèmes qui parlent d'incessantes séparations et éloignements, deviennent un théâtre de la solitude.

C'est peut-être, à la fin de ce siècle, la manière dont l'Odin Teatret commente avec amertume le mythe moribond de la collectivité: chacun de nous, quand il arrive au point crucial, se retrouve tel qu'il était à sa naissance et tel qu'il sera quand il mourra, seul.

Pendant plus de trente ans l'Odin Teatret a combattu les fausses idéologies communautaires et a affirmé la force de la solitude. Ensemble.

Ce qu'ils racontent peut-être, tout compte fait - j'ai longuement médité pendant la répétition de ces scènes reprises et recréées sans répit - c'est l'histoire de la capacité à résister. Peut-être racontent-ils leur propre histoire: être seuls quand alentour on prône l'idéal communautaire; être ensemble quand les autres prônent que chacun se suffit à lui-même.

Un "mythe" n'est pas simplement mensonge ou vérité. Un mythe, du moins dans la version de ce théâtre, c'est la vérité qui s'oppose à la vérité dominante et qui est donc à la fois mensonge et vérité.



Foto: Jan Růž.

TROIE

Je suis chaque jour autre que j'étais hier
et jour après jour je recule dans les ténèbres.
La longue file de tous ceux que je fus m'observe,
les plus proches à peine sortis de l'obscurité,
d'autres, à la frange de la lumière, jettent une ombre;
les plus lointains, transparents
comme des carapaces vides d'insectes,
ou des statues de cristal, tombées face contre terre ou brisées,
qui laissent voir les erreurs cachées et les
imperfections secrètes.
Derrière moi, les corps que je serai,
prêts à prendre ma place,
gauches, querelleurs, à peine conscients:
une file de silhouettes sombres, floues,
dont je ne sais dire le nombre.
Je suis chaque jour un autre, et chaque jour le même;
je suis la figure qui se tient au milieu et empêche de voir,
à ceux qui sont devant de comprendre
l'énergie sauvage et la nostalgie de lumière de ceux
qui sont derrière moi,
à qui je cache les erreurs et les
imperfections de ceux qui sont devant.
Je suis dans le même temps Hélène et les Hellènes;
je suis les rameurs qui poussent les proues sculptées
au lever du jour,
je suis le rameur enchaîné à la rame,
ramant sans jamais, jamais, bouger de place.

Henrik Nordbrandt