

# ODÉON THÉÂTRE DE L'EUROPE

«The audience should also stop being protected. The world of art, with all its institutions, has become a place concentrating in protecting the audience (because of an interest in educating it or the intention of entertaining it).»

Tania Bruguera, *Autosabotage*

## PETIT ODÉON OCCUPATION

Réouverture  
de la salle de spectacle  
p. 9

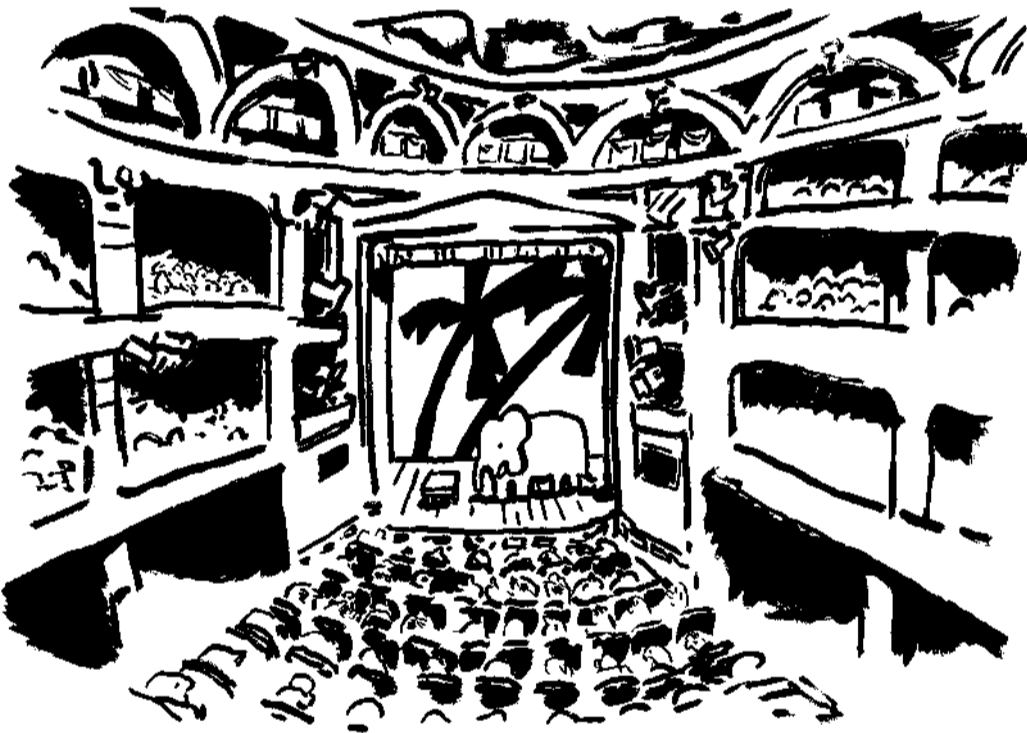
## «DE QUELLE PUTAIN D'HISTOIRE DU THEATRE PARLE-T-ON?»

Grands débats,  
Cours publics, Querelle  
p. 28

## CONCERTS, PERFORMANCES, DÉBATS, CINÉMA, WORKSHOPS



## THÉÂTRE EN EUROPE



L'idée d'un théâtre de l'Europe vient de très loin. Un lieu concret – le théâtre de l'Odéon à Paris – [...] n'excluant pas la diversité et même l'opposition esthétique. Nous n'avons pas peur de la différence, si elle est pure, et ne représente pas uniquement la mode d'un instant. Nous croyons que l'Europe est belle parce qu'elle est pleine de contradictions, parce qu'elle est dialectique et faite de voix et de sons différents, les uns remplissant les vides laissés par les autres. C'est pourquoi nous pensons que [...] tous les gens qui font le spectacle – doivent se sentir concernés par l'envergure de l'entreprise et prendre conscience que ce théâtre est aussi le leur. Théâtre de l'Europe: un lieu où se remplissent des vides culturels réciproques, où sont représentés différents points de vue sur la culture des différents pays, avec une cohérence esthétique qui est seulement celle de la sincérité et de la poésie des êtres humains à travers la personnalité différente des créateurs et des protagonistes, en suivant les poètes que l'Europe a donnés au cours des siècles et continue à donner. [...]

Nous sommes tous des êtres humains, qui pensent, qui ont des idées et des sentiments semblables quand ils réussissent à casser ce mur illusoire derrière lequel chacun de nous croit se protéger, et qui engendre une solitude toujours plus désolée et toujours plus glacée. Aujourd'hui, à quelqu'un qui nous demanderait si ce théâtre d'une Europe qui n'est pas encore née est bien nécessaire [...], nous répondrions qu'il faut construire des maisons, [...] les défendre et croire en elles au moment où des séismes gigantesques secouent la terre et où tout semble perdu pour toujours. Il est facile de construire et de reconstruire sur le terrain de la sécurité: il est nécessaire de le faire, et de le refaire, là où il y a menace de destruction, et aujourd'hui plus que jamais, à un moment où plane sur nous le danger de la catastrophe ultime.

Giorgio Strehler, *Théâtre en Europe*, janvier 1984



## SOMMAIRE

Note #1.....	p. 2
Le Passé .....	p. 4
Astérismes (Fig. 2) .....	p. 6
Musée Duras .....	p. 7
Honda Romance .....	p. 8
Pallaksch Pallaksch! .....	p. 9
La luz de un lago .....	p. 10
Pétrole.....	p. 12
The Work.....	p. 13
Hamlet .....	p. 14
Œdipe roi.....	p. 14
Cock, Cock...	
Who's There?.....	p. 16
Seek Bromance.....	p. 17
Vudú.....	p. 18
Goodbye Lindita .....	p. 20
Mami.....	p. 21
Scenes from a Marriage	p. 22
Tarifs .....	p. 24
S'abonner.....	p. 24
Calendrier .....	p. 26
Nouveau!.....	p. 28
Éducation artistique et culturelle.....	p. 30
Soutenir l'Odéon .....	p. 31

Bouchra Khalili Vimala Pons El Conde de Torrefiel  
Julien Gosselin Sylvain Creuzevault Marie-José Malis  
Susanne Kennedy Markus Selg Ivo Van Hove Eddy D'aranjo  
Samira Elagoz Angélica Liddell Mario Banushi Markus Öhrn

«LE PUBLIC NE DEVRAIT PLUS ÊTRE PROTÉGÉ.  
LE MONDE DE L'ART, AVEC TOUTES SES INSTITUTIONS,  
EST DEVENU UN LIEU OU L'ON SE CONCENTRE  
SUR LA PROTECTION DU PUBLIC (PAR SOUCI  
DE L'EDUQUER OU DANS LE BUT DE LE DIVERTIR).»

Tania Bruguera, *Autosabotage*

Note #1

NOUS PARADIONS, DISIONS  
À QUI VOULAIT L'ENTENDRE  
QUE NOUS CROYIONS  
AU THÉÂTRE,  
À SA VITALITÉ,  
À LA FORCE INVINCIBLE  
DU PRÉSENT,  
À L'IMMORTALITÉ DES TEXTES,  
LA COMMUNION.

C'EST CE QUE NOUS  
FAISONS LA PLUPART  
DU TEMPS, L'UNE OU L'AUTRE  
CHOSE, L'INTERMINABLE  
CÉLÉBRATION DE NOUS-  
MÊMES,  
DU RÉPERTOIRE,  
DU PATRIMOINE,  
LE MENSONGE QUI FAIT  
PASSER POUR DE LA  
NOUVEAUTÉ CE QUI N'EST À  
LA FIN QU'UNE CONSOLATION,  
UN SOULAGEMENT,  
CELUI DE CONSTATER QUE  
CE QUI A TOUJOURS ÉTÉ,  
DEMEURE:  
LES MÊMES MOTS,  
LES MÊMES GESTES,  
LE GUÉRIDON,  
LE SAMOVAR,  
L'ÉPÉE.

NOUS NE VOULIONS PAS  
DISPARAÎTRE.

NOUS FÊTIONS LA  
SURVIVANCE DE NOTRE  
ART APRÈS DES SIÈCLES  
D'EXISTENCE, PENSANT QUE  
PLUS NOUS CRIIONS, PLUS  
LE VIEUX CORPS SEMBLERAIT  
VIVANT, ALORS NOUS CRIIONS  
DE PLUS EN PLUS FORT.

NOUS SAVIONS QU'IL NOUS  
FAUDRAIT RESTER JOYEUX  
ET PRUDENTS,  
SOURIRE ET DÉFENDRE,  
COÛTE QUE COÛTE,  
QUE CE CORPS RESPIRAIT,  
QUE LE CŒUR BATAIT  
FAIBLEMENT,  
MAIS QU'IL BATAIT.

NOUS VIDIONS NOS MOTS,  
ÉVACUIONS LE DANGER,  
PROTÉGIONS,  
«PROTÉGIONS», COMME  
L'AVAIT DIT TANIA BRUGUERA,  
UN REVOLVER SUR LA TEMPE.

We would boast, and tell anyone  
who would listen that we believed  
in theatre,  
in its vitality,  
in the undefeated power  
of the present,  
in the timeless nature of texts,  
the communion.

That's what we'd do most of the time,  
one way or another, the endless celebration  
of ourselves,

NOUS AVIONS NOS ARMES  
POUR CELA,  
«ÉDUQUER LE PUBLIC/  
DIVERTIR LE PUBLIC»,  
MAIS NOUS NE SAVIONS PAS  
NOUS-MÊMES QUI OU CE QUE  
NOUS PROTÉGIONS.

NOUS REGARDIONS AUTOUR  
DE NOUS, FIXIONS LES MURS  
DU THÉÂTRE ET NE NOUS  
SOUVENIONS PAS.

NOUS NE DISTINGUIONS  
PLUS NETTEMENT LES SIGNES  
ET POURTANT NOUS NOUS  
PENSIONS CAPABLES D'EN  
DÉLIVRER DE CLAIRS, C'ÉTAIT  
CE À QUOI NOUS SERVIONS.  
NOUS ÉTIONS LÀ, HAGARDS,  
NOS CORPS TENDUS VERS  
LA PRODUCTION D'UNE  
MÉTAPHORE, LA PLUS  
ÉLOIGNÉE POSSIBLE  
DU MONDE,  
LA MÉTAPHORE  
DE LA MÉTAPHORE  
DE LA MÉTAPHORE,  
COMME LES PEAUX  
D'UN OIGNON QUI  
EN CACHENT LE CŒUR.

NOUS RENTRIONS CHEZ NOUS  
DANS LA NUIT, TRAVERSIONS  
LES RUES DE LA VILLE,  
ET LES BRUITS SE FAISAIENT  
PLUS FORTS,  
LE FAUX DEVENANT LE VRAI,  
LA GUERRE,  
LA VIOLENCE,  
L'IMPENSABLE BÊTISE,  
NOUS FOUILLIONS NOS  
POCHES À LA RECHERCHE DE  
CE À QUOI NOUS AVIONS CRU,  
NOS PAUVRES MOTS, NOS  
STRUCTURES DRAMATIQUES,  
LA FICTION,  
LA FICTION,  
LA FICTION,  
ET NOUS NE SAVIONS MÊME  
PLUS CE QU'ÉTAIT LE RÉEL.  
NOUS AVIONS LES OUTILS  
DE LA NARRATION LIBÉRALE,  
TÉLÉVISUELLE: NOUS  
ACCÉLÉRIONS LE RYTHME,  
NOUS NOUS REPAISSONS  
DE SON LANGAGE, MAIS  
QU'AVIONS-NOUS CRU?  
QUE NOUS POURRIONS  
SÉRIEUSEMENT DEVENIR  
UN CONCURRENT CRÉDIBLE  
AVEC NOTRE PAUVRE DANSE  
AUTOUR DU FEU?

of repertoire,  
of heritage,  
the lie making seem new that  
which is just comfort, relief,  
to come to realise that what  
has always been, remains:  
the same words,  
the same gestures,  
the small table,  
the samovar,  
the sword.

IL DOIT ÊTRE D'USAGE QU'UN  
ARTISTE PARVENANT À LA  
DIRECTION D'UN THÉÂTRE  
DEVienne OPTIMISTE ET  
PLEIN D'ENTRAIN.  
QU'EN ACCÉDANT À LA  
NOTABILITÉ, L'APPÉTIT DE  
VIVRE SOURDE TOUT À COUP  
ET QU'AVEC LUI NAISSE  
UNE IMPROBABLE CROYANCE  
EN LA CITOYENNETÉ,  
UNE FAÇON D'ÊTRE  
DÉSORMAIS RESPONSABLE,  
DE PROMOUVOIR LA VARIÉTÉ  
DES PROPOSITIONS.  
QUELQUES MOIS  
AUPARAVANT, CEUX D'ENTRE  
NOUS QUI CROYIONS ENCORE  
À CET ART, SOUVENT CONTRE  
NOUS-MÊMES, CREUSIONS  
NOTRE PROPRE TROU  
À LA RECHERCHE DE CE  
QUE PERSONNE NE SAURAIT  
NOMMER, DE L'INNOMMABLE,

CE QUI PAR NATURE  
N'EST PAS DANS LA SOCIÉTÉ,  
NE LUI APPARTIENT PAS,

HORS DE TOUTE SOCIÉTÉ.

CONTRE LA SOCIÉTÉ.

IL DOIT ÊTRE D'USAGE  
QUE L'APPARITION DE LA  
RESPONSABILITÉ CHEZ  
LES IRRRESPONSABLES FASSE  
OUBLIER LA RECHERCHE  
DE LA VÉRITÉ ET DE LA MORT,  
COMME LE DIT THOMAS  
BERNHARD, QUI EST LA SEULE  
VÉRITABLE RECHERCHE.

QUE NOUS FALLAIT-IL FAIRE?  
COMBATTRE LE DÉSEPOIR,  
CROIRE À LA FORCE  
DU RISQUE, AUX COURAGES  
CONJUGUÉS DES  
SPECTATEURS ET DE CELLES,  
CEUX QUI CRÉENT  
LES FORMES,  
LIVRER BATAILLE,  
NON POUR LA PRÉSERVATION  
DE L'EXISTANT MAIS POUR  
L'AVÈNEMENT DE FUTURS,  
CROIRE QUE D'AUTRES QUE  
NOUS VIENDRONT DÉTRUIRE  
À LEUR TOUR, CONTEMPLER  
NOS LÂCHETÉS, FAIRE MIEUX,  
ALLER PLUS LOIN,  
EMPRUNTANT LES CHEMINS  
DE CRÊTE QUE NOUS AVIONS  
CRU TRACER.

We refused to disappear.  
  
We celebrated the fact that our art  
had survived over centuries,  
we thought the louder we'd shout,  
the more this old body would feel alive,  
so we shouted louder and louder.  
  
We knew we had to stay cheerful  
and cautious,  
smile and defend, at all costs,  
that this body was breathing,

LAISSER LA PORTE OUVERTE  
À DES OBJETS ÉTRANGES,  
DES FORMES INDISTINCTES.

DES LANGAGES INOUÏS.

DES CORPS.

DES IMAGES.

DES SONS VENUS  
D'ON NE SAIT OÙ,  
DES RUELLES ALENTOUR,  
DU CAFÉ DE LA JEUNESSE  
PERDUE,  
DE BIEN PLUS LOIN,  
D'EUROPE,  
DU MONDE ENTIER.

NE PAS SAVOIR.

ACCEPTER L'INCONNU.

PENSER CONTRE SOI-MÊME,  
NE PAS COMPLAIRE.

DOUTER.

FAIRE UN THÉÂTRE, DONC,  
QUI EST CELUI DE TOUTES,  
DE TOUS, PAS SEULEMENT  
LE NÔTRE,  
QUI NE SAIT PAS PAR AVANCE  
QUI EST LE PUBLIC,  
QUI EST LE PEUPLE  
ET CE QU'IL PENSE,  
CE QUI EST POPULAIRE  
ET CE QUI NE L'EST PAS.

CROIRE QUE D'AUTRES  
QUE NOUS ATTENDENT CELA.

CES CONFRONTATIONS.

CES APPARITIONS  
DE FANTÔMES.

CETTE LUTTE CONTRE  
CE QUE NOUS CONNAISSONS  
DÉJÀ ET CONTRE NOTRE  
INFINI BESOIN DE CONFORT.

CES FORMES NOUVELLES  
COMME DISAIT L'AUTRE,  
CES FORMES NOUVELLES.

Julien Gosselin

that this heart was beating faintly,  
but that it was beating.

We emptied our words,  
dismissed danger, protected,  
'protected,' as Tania Bruguera said,  
with a gun to our heads.  
We were armed for that,  
'To educate audiences/  
'To entertain audiences,'  
but we had no idea *who* or *what*  
we were protecting.

We'd look around us, stare at theatre walls  
but couldn't remember.

We could no longer distinguish  
the signs accurately but we believed  
we had the ability to deliver clear ones;  
that was our purpose.  
We stood there, haggard,  
our bodies straining to produce a metaphor,  
as far removed from the world as possible,  
the metaphor of the metaphor  
of the metaphor, like the layers  
of an onion concealing the heart.

We'd go home at night, walking through  
the streets of the city,  
noises growing louder,  
false becoming true,  
war,  
violence,  
unthinkable stupidity,  
we'd search our pockets for what  
we'd believed in, our poor words,  
our theatres,  
fiction,  
fiction,  
fiction  
and we'd lost track  
of what *reality* was.  
We used liberal narrative tools,  
televised storytelling:  
we sped up the pace, revelled in language,  
but what were we thinking?  
Did we really think we stood a chance

of becoming serious contenders  
with our pathetic dance around the fire?

It's probably standard practice  
to display optimism and enthusiasm  
when an artist becomes the artistic director  
of a theatre.  
Perhaps when you reach a position of  
prominence, the thirst for life suddenly  
subsides and with it comes an unlikely belief  
in citizenship, a way of being responsible,  
of promoting a *diversity of ideas*.  
A few months earlier, those of us  
who still had faith in this art, often in spite  
of ourselves, were digging our own hole  
in search of something no one could name,  
the unspeakable,

that which, by its very nature, is not part  
of society, does not belong to it,

Outside of all societies.

Against society.

It must be common practice  
for the emergence of responsibility,  
among those who lack it, to negate  
the search for truth and death,  
which as Thomas Bernhard says,  
is the only genuine quest.

What should we have done?  
Fight despair, believe in the power

of taking risks, in the combined bravery of the  
audience and those who create new forms,  
to fight, not for the sake of preserving what  
already exists, but for the sake of future  
possibilities, to trust that others will in turn,  
destroy, and reflect on our cowardice,  
do better, go further,  
following the paths we thought we'd charted.

Leave the door open to strange objects,  
undefined forms.

Unheard voices.

Bodies.

Images.

Sounds coming from who knows where,  
from nearby alleyways,  
from the café of spent youth,  
from much further afield,  
from Europe,  
from all over the world.

Not knowing.

Accepting the unknown.

Defying ones thoughts, not indulging.

Doubting.

Making theatre, therefore, that belongs  
to everyone, not just to us,  
that doesn't know ahead  
who the audience is,  
who the people are  
and what they think,  
what's popular and what's not.

Trust that others are waiting for this.

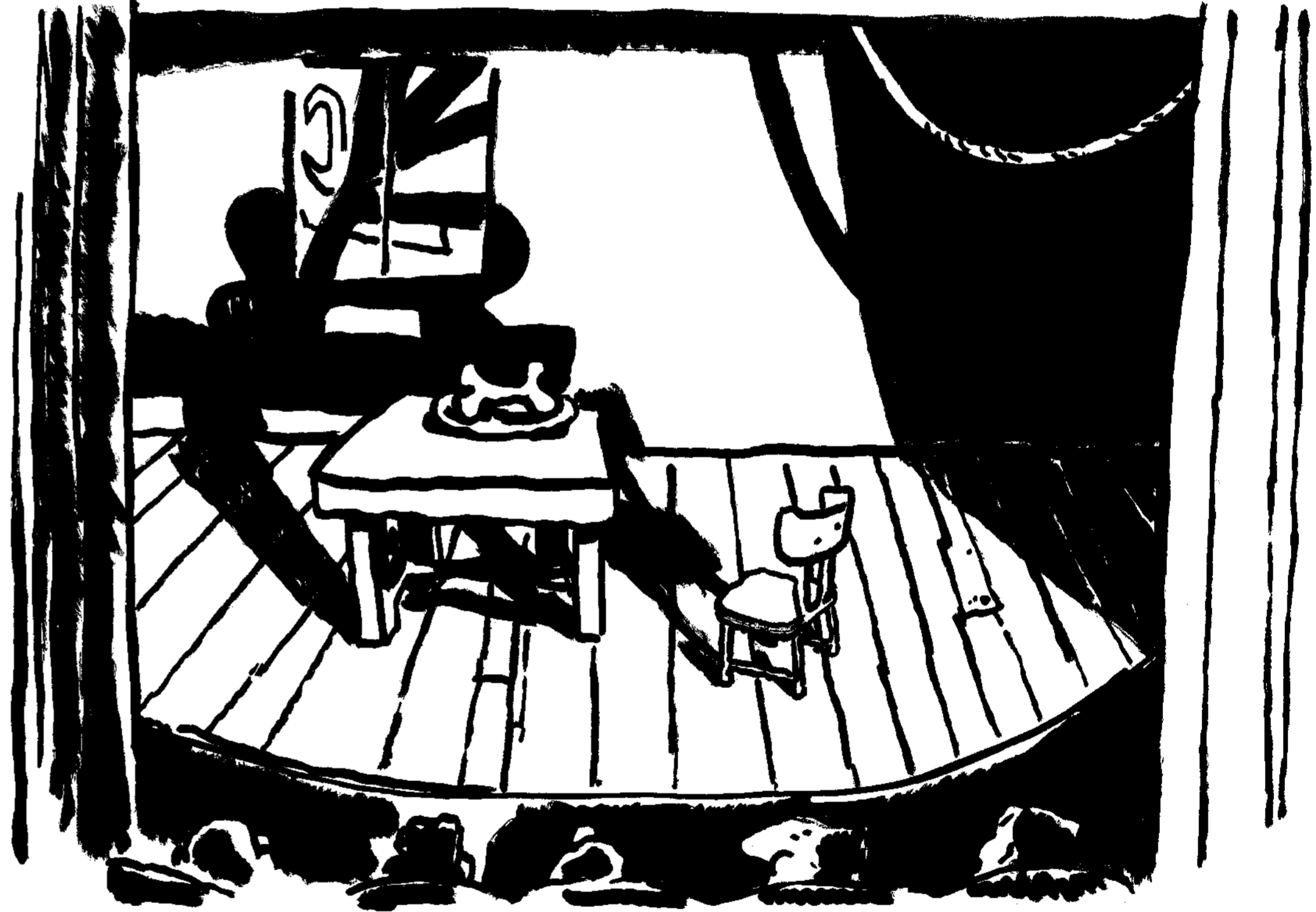
These confrontations.

These ghostly apparitions.

This fight against what we already know  
and against our endless need for comfort.

These new forms, as its been said,  
these new forms.

Julien Gosselin



«Nous avons peur, nous avons bien le droit d'avoir peur, nous voyons déjà,  
bien qu'indistinctement, à l'arrière-plan, les géants de l'angoisse.  
Ce que nous pensons a déjà été pensé, ce que nous ressentons est chaotique,  
ce que nous sommes est obscur. Nous n'avons pas à avoir honte,  
mais nous ne *sommes* rien non plus et nous ne méritons que le chaos.»

Thomas Bernhard  
*Discours prononcé le 22 mars 1968  
à l'occasion de la remise du Prix national autrichien*

# LE PASSÉ

« LES CIEUX  
S'OUVRIRENT ET...  
ICI PRIT FIN  
L'HISTOIRE HUMAINE,  
ET LES MORTS  
RESSUSCITÈRENT. »

13 SEPTEMBRE – 4 OCTOBRE  
ODÉON PARIS 6

d'après / based on  
Léonid Andréïev

adaptation et mise en scène  
adaptation and direction  
Julien Gosselin

À partir du destin d'Ékatérina Ivanovna, qui trouve refuge dans la débauche après avoir survécu à la tentative d'assassinat de son mari, *Le Passé* explore les gouffres et les abîmes d'un monde perdu: l'œuvre méconnue de Léonid Andréïev, auteur russe injustement relégué à l'oubli après la révolution de 1917. C'est le traducteur André Markowicz qui suggère cette lecture à Julien Gosselin, lorsque ce dernier lui confie son désir de créer un spectacle qui mettrait sur le même plan « la disparition du théâtre et la disparition à venir de l'humanité ». Considérer le passé, depuis notre présent, avec le même regard distant et incertain que celui porté vers le futur: tel serait le vertige que produit *Le Passé*, à travers une mise en scène où les formes contemporaines se conjuguent à la nostalgie d'une théâtralité d'autrefois.

1987 Naissance à Saint-Pol-sur-Mer, ville qui n'existe plus.

2002 Découverte du théâtre, dans des anciens abattoirs, au Channel, à Calais.

2006 Rencontre de Victoria Quesnel, Noémie Gantier, Tiphaine Raffier, Antoine Ferron, Alexandre Lecroc-Lecerf, Guillaume Bachelé, à Lille, début de tout.

durée / duration  
4h20 (avec un entracte)

avec / with  
Guillaume Bachelé,  
Joseph Drouet,  
Denis Eyrieu,  
Carine Goron,  
Victoria Quesnel,  
Achille Reggiani,  
Maxence Vandeveld  
et Jérémie Bernaert,  
Baudouin Rencurel  
(cadre vidéo / cameramen)

traduction / translation  
André Markowicz  
scénographie / set design  
Lisetta Buccellato

dramaturgie / dramaturgy  
Eddy D'aranjo

musique / music creation  
Guillaume Bachelé  
Maxence Vandeveld

lumière / lighting designer  
Nicolas Joubert  
vidéo / video designer  
Pierre Martin Oriol  
Jérémie Bernaert

son / sound designer  
Julien Feryn

costumes  
costume designer  
Caroline Tavernier  
Valérie Simmoneau

accessoires / props  
Guillaume Lepert

masques / masks  
Lisetta Buccellato  
Salomé Vandendriessche

assistant à la mise en scène  
stage direction assistant  
Antoine Hespel

production  
Si vous pouviez lécher  
mon cœur

coproduction  
Odéon Théâtre de l'Europe,  
Le Phénix – scène nationale  
de Valenciennes pôle  
européen de création,  
Théâtre national  
de Strasbourg, Théâtre  
du Nord – centre  
dramatique national Lille  
Tourcoing Hauts-de-France,  
Célestins – Théâtre  
de Lyon, Théâtre national  
populaire, Maison  
de la culture d'Amiens,  
L'Empreinte – scène  
nationale Brive-Tulle,  
Château Rouge – scène

conventionnée à Annemasse,  
Comédie de Genève,  
Wiesbaden Biennale,  
La Passerelle – scène  
nationale de Saint-Brieuc,  
Scène nationale d'Albi,  
RomaEuropa

avec l'aide du ministère  
de la culture et avec  
la participation artistique  
du Jeune théâtre national

avec le soutien de  
Montévidéo – centre d'art,  
du T2G Théâtre  
de Gennevilliers

Léonid Andréïev,  
Ékatérina Ivanovna  
suivi de Requiem,  
traduit du russe  
par André Markowicz,  
éditions Mesures, 2021

*It begins with the fate of Ékatérina Ivanovna who, after surviving an attempt on her husband's life, takes refuge in debauchery. Le Passé explores the depths and abysses of a world that no longer exists: the untapped work of Leonid Andreyev, a Russian writer unjustly forgotten after the 1917 revolution. The translator André Markowicz suggested its reading to Julien Gosselin when he expressed his wish to create a show that would put 'the disappearance of theatre and the future disappearance of humanity' on an equal footing. To have the ability to look at the past, from the perspective of the present, with the same distant and uncertain gaze with which we look at the future. This is the dizzying effect of Le Passé, a production which combines contemporary forms with a nostalgia for past theatricality.*

2013 Les Particules élémentaires, Avignon.

2666 Fin du monde.



# ASTÉRISMES (FIG. 2)

2 – 26 OCTOBRE  
BERTHIER PARIS 17

une exposition de  
*an exhibition of*  
Bouchra Khalili



commissariat / *curator*  
Clément Diré

production déléguée  
Festival d'Automne

coproduction  
Festival d'Automne,  
T2G Théâtre de Gennevilliers

en coréalisation avec  
le Festival d'Automne  
et le T2G Théâtre de Gennevilliers

dans le cadre  
du Festival d'Automne à Paris

Le plateau de Berthier se transforme en espace d'exposition pour accueillir les installations vidéos de la plasticienne Bouchra Khalili consacrées aux troupes de théâtre Al Assifa (La Tempête) et Al Halaka (Le Cercle), créées à Paris et Aix-en-Provence, par des membres fondateurs du Mouvement des travailleurs arabes (MTA, 1973-1977), organisation pionnière des luttes contre le racisme et pour l'égalité des droits. Ces projets concluent une série d'œuvres, initiée avec *The Tempest Society* (2017), toutes présentées au T2G.

*The Circle* (2023) propose des modalités de transmission des mémoires occultées d'Al Assifa et d'Al Halaka. À partir de l'oubli et de l'absence d'archives, Mia et Lucas, deux jeunes Marseillais descendants d'immigrés maghrébins y inventent des formes d'exhumation au croisement de la performance, du montage filmique et des techniques du conteur. Ils reviennent aux sources du MTA

et de ses troupes, qui culminèrent avec la candidature de Djellali Kamal à l'élection présidentielle de 1974. Membre du MTA et d'Al Assifa, celui-ci transforma sa candidature pour « ceux qui n'ont pas le droit de vote » en performance de visibilité publique et collective.

*The Public Storyteller* (2024) revient aux origines de l'inspiration d'Al Assifa et d'Al Halaka: la tradition ancestrale du conteur public au Maroc et ses rituels. Pour cette œuvre, Bouchra Khalili invite un jeune conteur marrakchi, qui perpétue cette tradition, à réactiver le récit de la candidature de Djellali Kamal pour faire surgir le spectre qui hante toujours notre présent et nos possibles futurs communs.

*Berthier's stage is being transformed into an exhibition space to host the works of visual artist Bouchra Khalili. Astérismes (Fig. 2): The Circle and The Public Storyteller establishes a dialogue between visual arts, moving images and the performing arts. It is a continuation of Khalili's research which she begun in 2017 on the deleted memory of theatre companies Al Assifa and Al Halaka. These companies emerged from the Arab Workers' Movement (1973-1977) and were pioneers in the struggle against racism and for equal rights. From the lack of evidence and collective amnesia surrounding these artistic and civic experiences, Bouchra Khalili creates speculative devices in which the combination of film editing and storytelling brings buried memories back to the surface.*

Avec son projet intitulé *Astérismes* (Fig. 1 à 3), réunissant œuvres récentes et nouvelles productions, Bouchra Khalili, artiste invitée du Festival d'Automne, investit trois plateaux de théâtre pendant l'automne 2025 (entrée libre):

*Astérismes* (Fig. 1 to 3) brings together Bouchra Khalili's recent and new works and will take over three theater stages throughout autumn 2025 (free entrance):

*Astérismes* (Fig. 1): The Tempest Society 25 septembre – 26 octobre T2G Théâtre de Gennevilliers

*Astérismes* (Fig. 3): L'Écrivain public 22 – 31 octobre Théâtre de la Ville – Sarah Bernhardt

Rencontres, conférences, projections, événements complètent cette carte blanche. Programme détaillé à venir sur notre site internet.

À PARAÎTRE À L'AUTOMNE 2025

*Timeline for a Constellation*, un livre d'artiste de Bouchra Khalili publié à l'occasion d'*Astérismes* (Fig. 1 à 3) chez Book Works (en anglais) et Paraguay Press (en français).

1975 Sortie de *El Chergui* de Moumen Smihi et de *Tous les autres s'appellent Ali* de Rainer Werner Fassbinder.

2003 Première exposition dans le cadre de la Biennale Videobrasil, São Paulo.

2012-2013 Production de la trilogie *The Speeches Series*, présentée à la 3<sup>e</sup> Triennale de Paris, la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise et au Pérez Art Museum Miami.

2016-2017 Exposition personnelle au Museum of Modern Art, New York, et participation à la documenta 14, Athènes, avec *The Tempest Society*.

2023 Présentation de *The Circle* à la 15<sup>e</sup> Biennale de Sharjah et exposition personnelle au MACBA, Barcelone.

Extrait du prologue de *The Public Storyteller* (2024) de Bouchra Khalili rédigé en arabe dialectal marocain dans un mélange de graphie latine et de langage SMS. Le jeune conteur marrakchi y invite le public à rejoindre le cercle de « ceux qui rêvent encore » afin de « voir le présent, le passé et le futur ».

# MUSÉE

9 – 30 NOVEMBRE  
BERTHIER PARIS 17

d'après / *based on*  
Marguerite Duras

mise en scène et scénographie  
*direction and set design*  
Julien Gosselin

*durée / duration*  
10 heures (composé de cinq performances de deux heures à voir en continu ou séparément) *a ten-hour show (comprising five two-hour performances to be enjoyed either continuously or individually)*

avec des élèves de la promotion 2025 du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris / *with the students*  
Mélodie Adda, Rita Benmannana, Juliette Cahon, Alice Da Luz Gomes, Yanis Doinel, Jules Finn, Violette Grimaud, Atefa Hesari, Jeanne Louis-Calixte, Yoann Thibaut Mathias, Clara Pacini, Louis Pencréac'h, Lucile Rose, Founémoussou Sissoko *et la participation de* Denis Eyrie, Guillaume Bachelé

dramaturgie / *dramaturgy*  
Eddy D'aranjo

régie vidéo / *video operators*  
Raphaël Oriol  
Baudouin Rencurel

Au côté de seize interprètes, issus de la promotion sortante du Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Julien Gosselin a retraversé l'œuvre protéiforme de Marguerite Duras – romancière, dramaturge, cinéaste. De cette intense expérience de lecture sont nées onze propositions scéniques distinctes, pour onze textes rassemblés dans un musée imaginaire, sous forme de décor évolutif. Dans cette enceinte fictive, il n'est pas question d'assister à une rétrospective nostalgique, ou à un hommage qui viserait à sanctuariser la littérature, en la conservant soigneusement derrière des vitrines. *Musée Duras* propose avant tout un corps à corps avec une écriture. « Faute d'autres choses. » Chaque jour, pendant dix heures, les cimaises blanches du *Musée Duras* deviennent l'espace de projection d'un théâtre hanté par l'absence, le désir, la mort. Rythmé par le décompte d'une horloge, *Musée Duras* est une expérience à vivre dans sa forme intégrale, tout au long de la journée, ou bien par fragments de deux heures.

collaboration à la vidéo *video collaboration*  
Pierre Martin Oriol

musique / *music creation*  
Guillaume Bachelé  
Maxence Vandeveld

lumière / *lighting designer*  
Nicolas Joubert

collaboration à la scénographie *set design collaboration*  
Lisetta Buccellato

costumes *costume designer*  
Valérie Montagu

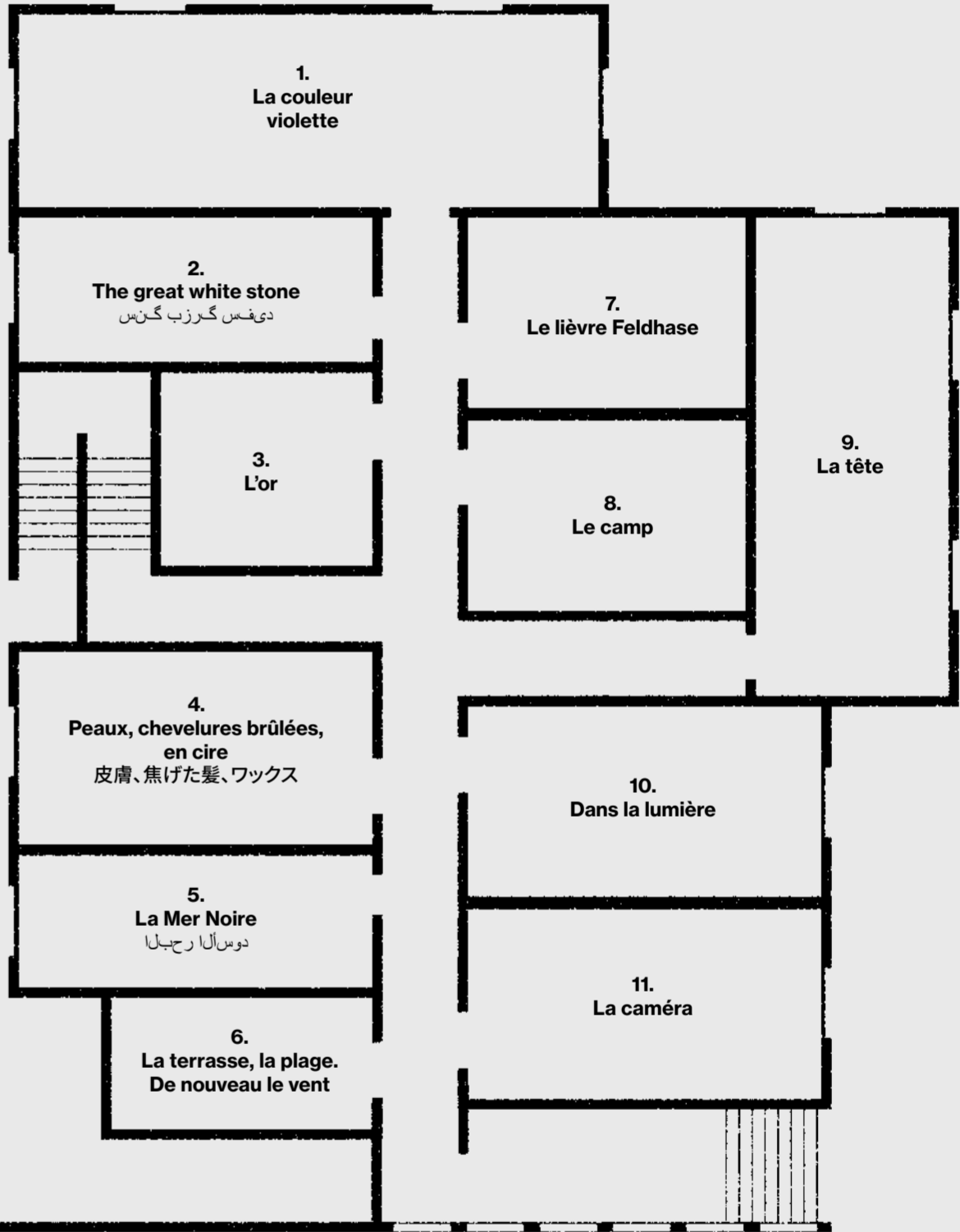
collaboration au son *sound collaboration*  
Julien Feryn

assistanat à la mise en scène, surtitrage *stage director assistant, surtitles*  
Alic de la Bouillérie

production  
Odéon Théâtre de l'Europe,  
Conservatoire national  
supérieur d'art dramatique  
de Paris, Si vous pouviez  
lêcher mon cœur

avec le soutien artistique  
du Jeune théâtre national

Berthier / Rdc



Echelle 1: 25

Together with the graduating students of the Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Julien Gosselin has been revisiting the multifaceted work of Marguerite Duras, novelist, playwright and filmmaker. This intense reading experience gave rise to eleven stagings for eleven texts, gathered in an imaginary museum. Eleven ways in which, far from sanctifying literature, a more intimate encounter with writing beco-

mes possible. Every day, for ten hours, the white walls of the Musée Duras become a space on which to project a theatre haunted by absence, desire and death.

# DURAS



# LA LUZ DE UN LAGO

4 – 16 NOVEMBRE  
ODÉON PARIS 6

conception / *concept*  
El Conde de Torrefiel

mise en scène, texte, dramaturgie  
*direction, text, dramaturgy*  
Tanya Beyeler et Pablo Gisbert

en espagnol,  
surtitré en français  
*in Spanish,  
subtitled in French*

durée / *duration*  
1h30

avec / *with*  
Mireia Donat Melús,  
Mauro Molina, Isaac Torres

scénographie / *set design*  
El Conde de Torrefiel,  
Isaac Torres

espace et matériaux  
*space and materials*  
El Conde de Torrefiel,  
La Cuarta Piel,  
Mireia Donat Melús

lumière / *lighting designer*  
Manoly Rubio Garcia

création sonore  
*sound designer*  
Rebecca Praga,  
Uriel Ireland

vidéo / *video designer*  
Carlos Pardo,  
María Antón Cabot

régie en tournée  
*regie on tour*  
Uriel Ireland,  
Guillem Bonfill,  
Roberto Baldinelli

coordination  
et direction technique  
*technical coordinator*  
Isaac Torres

production et administration  
*production management*  
Uli Vandenbergh

production exécutive  
CIELO DRIVE SL,  
Alessandra Simeoni

coproduction  
Festival GREC – Barcelone,  
CC Conde Duque – Madrid,  
Théâtre St. Gervais –  
Genève, Teatro Municipal  
de Porto – Rivoli, Festival  
d'Automne, Festival delle  
Colline Torinesi, Festival  
Contemporanea – Prato,  
VIERNULVIER – Gand

avec le soutien de  
ICEC – Generalitat de  
Catalunya (production),  
Festival TNT – Terrassa,  
Teatre Principal  
de Lloret de Mar

en coréalisation avec  
le Festival d'Automne

dans le cadre  
du Festival d'Automne  
à Paris

«Ceci est un film d'amour. [...] Les person-  
nages de ce film n'ont pas d'images; ils ne  
sont que des mots.»

Dans les années 1990, à Manchester, un  
couple se forme, après un coup de foudre  
lors d'un concert de Massive Attack; à  
Athènes, peu de temps après la crise éco-  
nomique, deux hommes se retrouvent dans  
le secret d'une salle de cinéma; dans une  
rame de métro parisien, une chercheuse en  
biologie se remémore sa vie maritime dans  
le Pacifique; à Venise, se prépare la première  
d'un Opéra.

El Conde de Torrefiel est un collectif  
catalan fondé en 2010 par Tanya Beyeler

et Pablo Gisbert, qui envisage le théâtre  
comme un lieu d'expérimentation, où la re-  
cherche plastique travaille à défaire les  
conventions narratives, autant qu'à inter-  
roger le pouvoir du verbe. *La luz de un lago*  
désigne un film d'amour, ou plutôt un film  
d'amour hypothétique, dont il ne reste que  
les bribes d'un scénario morcelé, projeté sur  
des surfaces mouvantes. Une voix raconte:  
quatre histoires, enchâssées les unes dans  
les autres, se déroulant dans quatre villes  
d'Europe, à quatre époques différentes;  
quatre fictions incomplètes, dont il man-  
querait les corps et les paysages. Loin d'en  
combler les lacunes, l'abstraction de la scé-

nographie creuse encore davantage ces ab-  
sences, proposant un flux d'images tout aus-  
si elliptiques. Quel sens donner alors à ces  
béances? Pour El Conde de Torrefiel, c'est  
une invitation adressée au public, qui, par la  
force restante de son imagination, doit trou-  
ver l'image manquante. L'imaginaire du spec-  
tateur devenant, pour le collectif, la «salle de  
montage» de ce cinéma inachevé.

*'This is a film about love. [...] The charac-  
ters in this film have no visual image; they  
are only words.'* Founded in 2010 by Tanya  
Beyeler and Pablo Gisbert, the Catalan col-  
lective El Conde de Torrefiel views theatre as

*a space for experiment where visual explora-  
tion can challenge narrative conventions and  
question the power of words. La Luz de un  
lago is a hypothetical love film, of which only  
fragments of a script remain and are projec-  
ted onto moving surfaces. A voice tells us of  
four intertwined stories set in four European  
cities at different times – four incomplete fic-  
tions, devoid of bodies and landscapes. Faced  
with these narrative gaps, the audience is in-  
vited to piece together the missing images,  
their imagination becoming the editing room  
of this unfinished film.*



© El Conde de Torrefiel

«Je ferme les yeux et je vois  
des films.»

Matilda Gisbert Beyeler, 7 ans

## LE CERVEAU EST UN CINÉMA

Le surprenant film *The Mind Benders* de 1963 tourne autour d'un étrange dispositif: un im-  
mense bassin de privation sensorielle dans le-  
quel est plongé un sujet, totalement isolé de  
toute stimulation et incapable de percevoir le  
moindre élément extérieur. Une séquence du  
film décrit la façon dont ce sujet, privé de toute  
sensations externe, traverse quatre phases dis-  
tinctes: une première heure d'ennui tranquille  
qui vire à l'irritation; une mélancolie pares-  
seuse accompagnée d'une hypersensibilité  
tactile durant la deuxième heure; la troisième  
phase est celle de la panique: *le cri d'un singe  
effrayé*, dit le narrateur; et, au-delà des sept  
heures, enfin, *le réconfort apaisant des hallu-  
cinations*. Le docteur Longman, immergé dans  
cette piscine d'isolation extrême, fredonne  
(*Oh, my darling Clementine*) et marmonne sans  
cesse, des phrases dénuées de sens, s'agrip-  
pant des heures durant à l'ancre de sa propre  
voix, qui lui renvoie au moins la certitude de sa  
propre existence.

Il n'y a pas de silence.

La création de la première chambre à vide  
coïncide avec les premiers enregistrements  
vocaux sur microsillons. Les images ont été  
mises en échec depuis bien longtemps, mais  
étrangement, à l'instar du docteur Longman  
(*Oh, my darling, Oh, my darling...*), le son de la  
voix continue à nous inspirer confiance. Nous  
avons perdu foi en l'image comme garantie de  
réalité, mais nous serions probablement ca-  
pables de suivre, telle la lumière d'un phare, le  
fil d'une voix ancienne.

L'idée d'isoler un corps et de le priver de  
toute perception possible avait déjà été imagi-  
née au Moyen Âge par le philosophe persan Ibn  
Sina (Avicenne), lui-même enfermé à l'époque  
dans la forteresse de Fardajan. Il cherchait à  
prouver qu'un être flottant dans le vide, inca-  
pable de sentir ses membres ou ses organes,  
serait pourtant capable d'être conscient de sa  
propre existence. Pour Siegfried Kracauer, plu-  
sieurs siècles plus tard, aucune infrastructure  
ne serait requise: cette même conscience de  
soi pouvait être atteinte tout simplement en  
s'ennuyant jusqu'à l'extrême, comme le docteur  
Longman (*Oh, my darling Clementine...*) durant  
sa première heure dans le bassin.

Dans une fondation d'art de Barcelone  
se cache (pour y entrer, il faut en faire la de-  
mande) une pièce dont les murs sont entière-  
ment recouverts de plomb, œuvre de l'artiste  
Joseph Beuys. C'est l'expérience gratuite et  
domestique la plus proche du bassin d'iso-  
lation du docteur Longman. Si la personne  
chargée de vous la montrer se prête au jeu,  
on peut y rester non pas huit heures mais tout  
de même un bon moment. Le plomb absorbe  
le son et, tel l'être flottant d'Ibn Sina, on ac-  
cède presque immédiatement à la conscience

de notre présence en plein acte d'exister. En  
1983, Beuys a décidé d'appeler cette installa-  
tion plombée *Espace de douleur*. Aujourd'hui,  
nous qui sommes des récipients mous de neu-  
rones surstimulés, devons admettre que pas-  
ser un certain temps là-dedans nous procure  
plus d'apaisement que de douleur.

Le vide n'est pas possible, le silence n'est  
pas possible.

John Cage l'avait déjà découvert lorsqu'il  
s'était enfermé dans sa célèbre chambre ané-  
choïque et avait réalisé que le bruit de son  
propre sang allait devenir insupportable. À sa  
sortie, le technicien lui avait expliqué que le  
son aigu qu'il percevait venait de son système  
nerveux, et le grave de sa circulation sanguine.  
«Il faut expérimenter en frappant sur n'importe  
quoi», déclara Cage après avoir testé le non-  
vide. Essayons de frapper avec du son sur  
ces corps aveugles d'avoir tant vu. Frapper  
comme un massage cardiaque. Nous avons  
choisi de supprimer les yeux pour mieux voir  
l'invisible, comme Démocrite. Le temps viendra  
où l'on s'arrachera les oreilles pour voir à nou-  
veau. Pour l'heure, il est urgent que l'on nous  
secoue la cage thoracique. Nous sommes de  
ceux qui allions au plus près des saisons de  
basses dans les concerts, pour avoir au moins  
conscience de l'existence de notre sternum. Il  
faut parfois procéder de la sorte.

De temps en temps, nous avons besoin  
de tout recouvrir et de recommencer. L'argile  
convient bien pour cela, elle est primordiale et  
permet de délimiter ce qui n'existe pas encore.  
Plus de dix cosmogonies (y compris la scien-  
tifique) évoquent une création de la vie à par-  
tir de la boue. Fabriquons des Adam d'argile  
qui dansent tout près des enceintes. Si le son  
était suffisamment fort, l'argile serait-elle mo-  
délée par les ondes? Quel corps naîtrait de  
cet impact?

Un choc de boue sonore sur chaque cage  
thoracique assise sur chaque siège dans la  
salle. Ce serait bien.

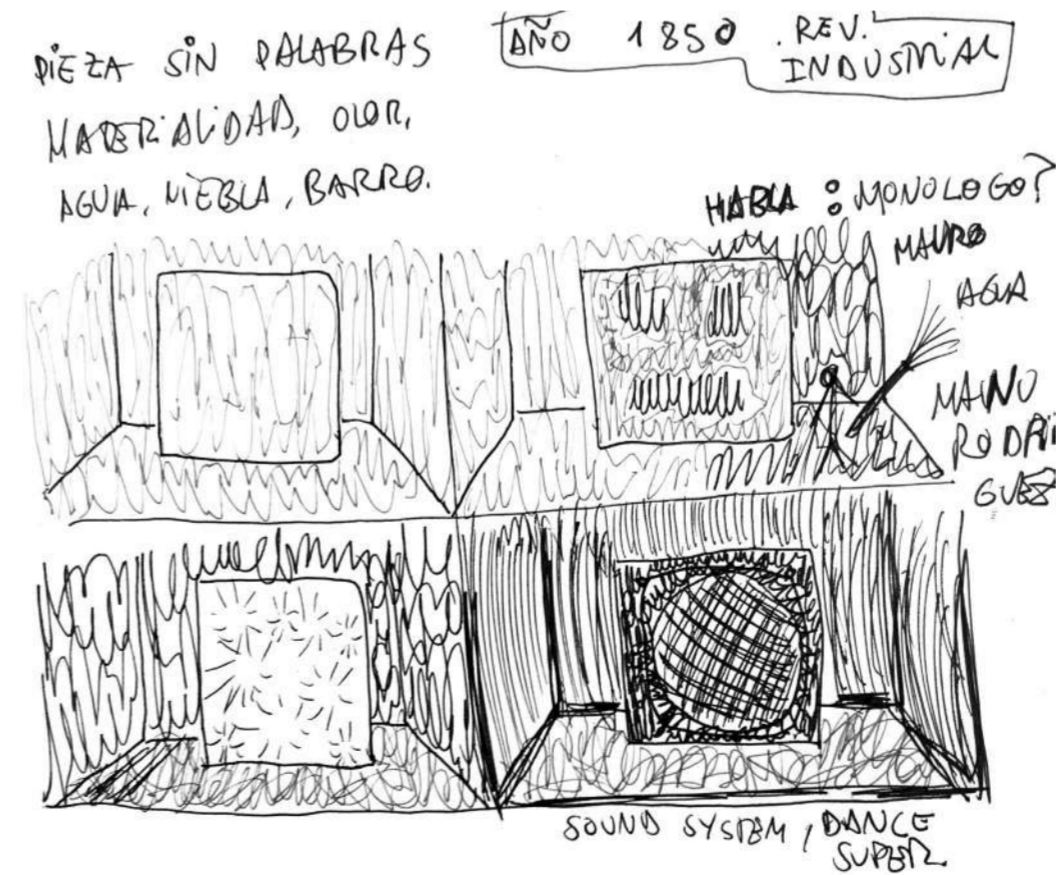
Si nous passons suffisamment de temps  
dans la pièce du néant, les hallucinations dé-  
buteront: le travail audiovisuel de l'imagination.  
El Conde de Torrefiel nous propose un totem  
couvert de boue, capable d'émettre le son  
(grave? aigu? ultrasonique?) de notre propre  
tête en train d'imaginer. Si nous recouvrons la  
scène d'argile, le désir de voir reviendra peut-  
être. Si nous passons suffisamment de temps  
dans la boue, peut-être deviendrons-nous au  
moins conscients de notre propre ennui. Nous  
sommes de ceux qui trouvent l'apaisement  
dans la chambre de la peur. Nous réclamons  
des sternums secoués par des voix anciennes  
et rien, si possible, rien.

Espérons nous ennuyer suffisamment  
pour désirer une scène.

Et que commence bientôt la projection  
dans le cerveau/cinéma, le réconfort apaisant  
des hallucinations.

Marta Azparren (autrice du livre *Cine ciego*)

Texte pour le dossier d'intentions autour du projet  
de création *La luz de un lago*, inspiré de conversations  
avec Pablo Gisbert et Tanya Beyeler



© Croquis de travail

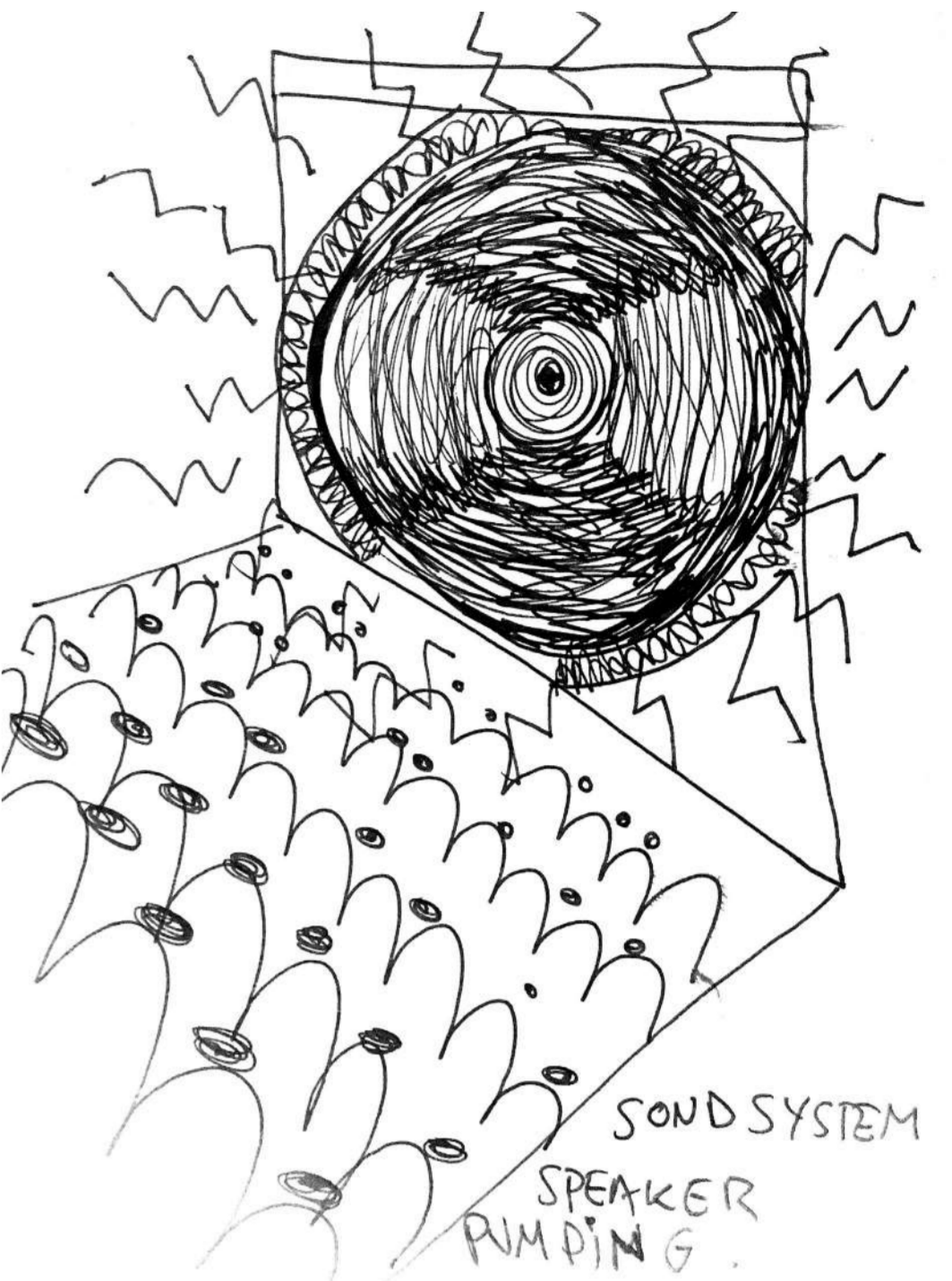
11.9.1999 Voyage au Sénégal/ Tanya  
et Pablo.

22.7.2003 Attentat à la bombe de l'ETA  
à Benidorm/ Histoire d'Espagne.

14.3.2015 Conversation de cinq heures  
avec Rodrigo Saboarzo sur une place  
de la ville de Grenade/ Pablo.

22.4.2021 Je termine mon premier livre  
de contes de science-fiction/ Tanya.

24.12.2026 Israël reconnaît l'État  
de Palestine/ Tanya et Pablo.



© Croquis de travail



© El Conde de Torrefiel

# PÉTROLE

25 NOVEMBRE – 21 DÉCEMBRE  
ODÉON PARIS 6

d'après / *based on*  
Pier Paolo Pasolini

adaptation et mise en scène  
*adaptation and direction*  
Sylvain Creuzevault

création

durée estimée <i>approximative duration</i> 3h30
avec / <i>with</i> Sharif Andoura, Pauline Bélier, Gabriel Dahmani, Boutaina El Fekkak, Pierre-Félix Gravière, Anne-Lise Heimbürger, Arthur Igual, Sébastien Lefebvre
texte français / <i>French text</i> René de Ceccatty
scénographie / <i>set design</i> Jean-Baptiste Bellon, Valentine Lè
lumière / <i>lighting designer</i> Vyara Stefanova
vidéo / <i>video designer</i> Simon Anquetil, François-Joseph Botbol



musique / <i>creation</i> Pierre-Yves Macé	administration de production <i>administration</i> Anne-Lise Roustan	n°20919 – LACS – Annecy-Chambéry-Besançon-Genève-Lausanne
son / <i>sound designer</i> Loïc Waridel	production, diffusion <i>production and tour management</i> Élodie Régibier	la compagnie Le Singe est soutenue par le ministère de la culture / Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France et par la région Ile-de-France
costumes <i>costume designer</i> Constant Chiassai-Polin	production Le Singe	en coréalisation avec le Festival d'Automne
masques / <i>masks</i> Loïc Nébreda	coproduction Odéon Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne, Bonlieu scène nationale d'Annecy, Comédie de Saint-Étienne, Comédie de Reims, L'empreinte scène nationale Brive-Tulle, Théâtre Vidy-Lausanne, La Comète scène nationale de Châlons-en-Champagne, Malraux scène nationale de Chambéry Savoie	dans le cadre du Festival d'Automne à Paris
maquillage, perruques <i>make-up, wigs</i> Mityl Brimeur	stagiaire / <i>intern</i> Toscane Piard	Pier Paolo Pasolini, <i>Pétrole</i> , traduit de l'italien par René de Ceccatty, Gallimard, collection L'Imaginaire, 2022 (édition revue et augmentée, première parution en 1995)
assistantat à la mise en scène <i>stage direction assistant</i> Émilie Hériteau, Ivan Marquez	régie générale, régie plateau <i>general stage manager</i> Clément Casazza	dans le cadre du Projet Interreg franco-suisse

tique quête sexuelle, dépourvue d'interdits. En donnant corps à *Pétrole*, Sylvain Creuzevault fait dialoguer une littérature poussée à ses limites avec un théâtre qui, tout comme le roman, se déploie en un assemblage inachevable. Il nous convie – et nous guide – dans une plongée vertigineuse au cœur des visions pasolinienne de l'enfer et du paradis italien des années 1960-1970. Au cœur des terrains vagues de Rome, le metteur en scène poursuit l'édification de son « cabajoutis » – métaphore revendiquée de son théâtre: ces bâtisses faites d'éléments dissemblables, où la trace des outils reste visible.

*Petrol was Pasolini's final work, published seventeen years after his assassination. Written as a series of notes in which narrative fragments, symbolic visions, and political and aesthetic reflections are interwoven. Engineer Carlo Valletti's character is split in two at the start of the novel. His dual journeys intertwine. While Carlo I experiences a rapid rise within the National Oil Company, Carlo II devotes himself entirely to a boundless sexual quest in Rome's train stations and wastelands. Through these different perspectives, Pasolini investigates his immediate reality: Italy in the grip of the 'strategy of tension' in the 60's and 70's. By choosing Petrol, Sylvain Creuzevault brings together literature pushed to its limits and a form of theatre which, like the novel, stems from an unfinished montage.*

listes et les hommes politiques, même s'ils ont probablement des preuves et certainement des indices, ne donnent pas les noms.

À qui donc revient-il de les dire? Évidemment à quelqu'un qui non seulement a le courage nécessaire mais aussi qui n'est pas compromis dans la pratique avec le pouvoir et qui, en outre, n'a par définition rien à perdre: un intellectuel.

Un intellectuel pourrait donc tout à fait livrer publiquement ces noms, mais il n'a ni preuves, ni indices.

Le pouvoir et le monde qui, tout en n'en faisant pas partie, a des rapports pratiques avec lui ont – justement à cause de la façon dont ils sont faits – privé les intellectuels libres d'avoir des preuves et des indices.

On pourrait m'objecter que moi, par exemple, en tant qu'intellectuel et inventeur d'histoires, je pourrais entrer dans le monde explicitement politique (du pouvoir ou de ce qui l'entoure), me compromettre avec lui et donc faire partie de ceux qui ont le droit d'avoir, avec pas mal de chance, des preuves et des indices.

Mais je répondrai à cette objection que cela n'est pas possible, parce que c'est justement ma répugnance à entrer dans un tel monde politique qui s'identifie avec mon courage intellectuel potentiel pour dire la vérité, autrement dit les noms.

Le courage intellectuel de la vérité et la pratique politique sont choses inconciliables en Italie.

On donne à l'intellectuel – profondément et viscéralement méprisé par toute la bourgeoisie italienne – un mandat faussement important et noble, en réalité servile: débattre des problèmes moraux et idéologiques.

S'il vient à manquer à ce mandat, on considère qu'il a trahi son rôle: on se met tout de suite à crier (comme si l'on n'attendait que ça) à la « trahison des clercs ». Crier à la « trahison des clercs » est un alibi et une gratification pour les hommes politiques et les serviteurs du pouvoir.

Mais il n'y a pas que le pouvoir: il y a aussi une opposition au pouvoir. En Italie, cette oppo-

sition est si grande et si forte qu'elle est un pouvoir elle aussi: je parle naturellement du Parti communiste italien.

Il est certain qu'aujourd'hui la présence dans l'opposition d'un grand parti comme ce parti communiste italien représente le salut de l'Italie et de ses pauvres institutions démocratiques.

Le Parti communiste italien est un pays propre à l'intérieur d'un pays sale, un pays honnête à l'intérieur d'un pays malhonnête, un pays intelligent à l'intérieur d'un pays idiot, un pays cultivé à l'intérieur d'un pays ignorant, un pays humaniste à l'intérieur d'un pays consommateur.

Ces dernières années, un gouffre s'est ouvert entre le Parti communiste italien – pris dans ce qu'il a d'authentiquement unitaire, un « ensemble » compact de dirigeants, base et votants – et le reste de l'Italie; c'est la raison pour laquelle le Parti communiste italien est devenu un « pays à part », une île. Voilà pourquoi il peut aujourd'hui avoir des rapports intimes comme jamais avec le pouvoir effectif, corrompu, incapable et dégradé; mais ce sont des rapports diplomatiques, comme de nation à nation. En réalité, les deux morales, saisies dans ce qu'elles ont de concret, dans leur totalité, sont incommensurables. Il est possible, dans ces conditions, d'exposer l'idée de ce « compromis » réaliste qui pourrait sauver l'Italie de la ruine complète, un « compromis » qui serait pourtant, en réalité, une « alliance » entre deux pays voisins, ou entre deux pays encastés l'un dans l'autre.

Mais tout ce que j'ai dit de positif sur le Parti communiste italien en constitue également l'aspect relativement négatif.

La division du pays en deux, l'une enfoncée jusqu'au cou dans la dégradation et la déchéance, l'autre intacte et non compromise, ne peut pas être une raison de paix et de constructivité.

D'autre part, envisagée comme je viens de le faire, je crois objectivement que, quand elle est un pays dans le pays, l'opposition s'identifie à un autre pouvoir, qui reste le pouvoir.

En conséquence, les hommes politiques de cette opposition ne peuvent manquer de se comporter eux aussi comme des hommes de pouvoir.

Dans le cas présent, qui nous concerne aujourd'hui si dramatiquement, eux aussi ont donné aux intellectuels un mandat qu'ils ont établi. Et, si l'intellectuel vient à manquer à ce mandat – purement moral et idéologique – le voilà, en somme à la satisfaction de tous, un traître.

Alors, pourquoi les hommes politiques de l'opposition, s'ils ont – comme c'est probable – des preuves ou au moins des indices, ne donnent-ils pas les noms des vrais responsables (politiques) des golpes risibles et des affreux massacres de ces dernières années? C'est simple: ils ne le font pas dans la mesure où ils distinguent – au contraire de ce que ferait un intellectuel – la vérité politique de la pratique politique. Et donc, naturellement, eux non plus ne mettent pas au courant des preuves et des indices les intellectuels non fonctionnaires:

ils n'y pensent même pas, ce qui du reste est normal, compte tenu de la situation objective.

L'intellectuel doit continuer de s'en tenir à ce qui lui est imposé comme un devoir, à répéter sa façon codifiée d'intervenir.

Je sais bien que l'heure n'est pas – en ce moment particulier de l'histoire italienne – à rendre publique une motion de défiance à l'égard de toute la classe politique. Ce n'est pas diplomatique, pas opportun. Mais ce sont là des catégories de la politique, et non cette vérité politique que – quand et comme il le peut – l'intellectuel impuissant est tenu de servir.

Eh bien! Justement parce que je ne peux pas donner les noms des responsables des tentatives de coup d'État et des massacres (et pas à la place de cela), je ne peux pas ne pas prononcer mon accusation faible et idéale contre toute la classe politique italienne.

Et je le fais dans la mesure où je crois à la politique, aux principes « formels » de la démocratie, au parlement et aux partis. Le tout, na-

turellement, à travers mon optique particulière, qui est celle d'un communiste.

Je suis prêt à retirer ma motion de défiance (et même je n'attends que cela) quand un homme politique – non pas par opportunisme, c'est-à-dire parce que ce sera le moment, mais plutôt pour créer la possibilité d'un tel moment – décidera de donner les noms des responsables des coups d'État et des massacres, des noms qu'il sait évidemment, comme moi, mais à propos desquels, à l'inverse de moi, il ne peut manquer d'avoir des preuves, ou au moins des indices.

Il est probable que – si le pouvoir américain y consent – peut-être en décidant « diplomatiquement » de concéder à une autre démocratie ce que la démocratie américaine s'est accordé à propos de Nixon – ces noms seront tôt ou tard donnés. Mais ceux qui les diront auront partagé le pouvoir avec les coupables, ce seront de petits responsables contre de grands responsables (et il n'est pas dit, comme dans

le cas américain, qu'ils soient meilleurs). Cela constituerait en définitive le vrai coup d'État.

Pier Paolo Pasolini, « Io so », *Il Corriere della Sera*, 14 novembre 1974, in *Écrits corsaires*, traduit de l'italien par Philippe Guilhaon, Flammarion, 2009

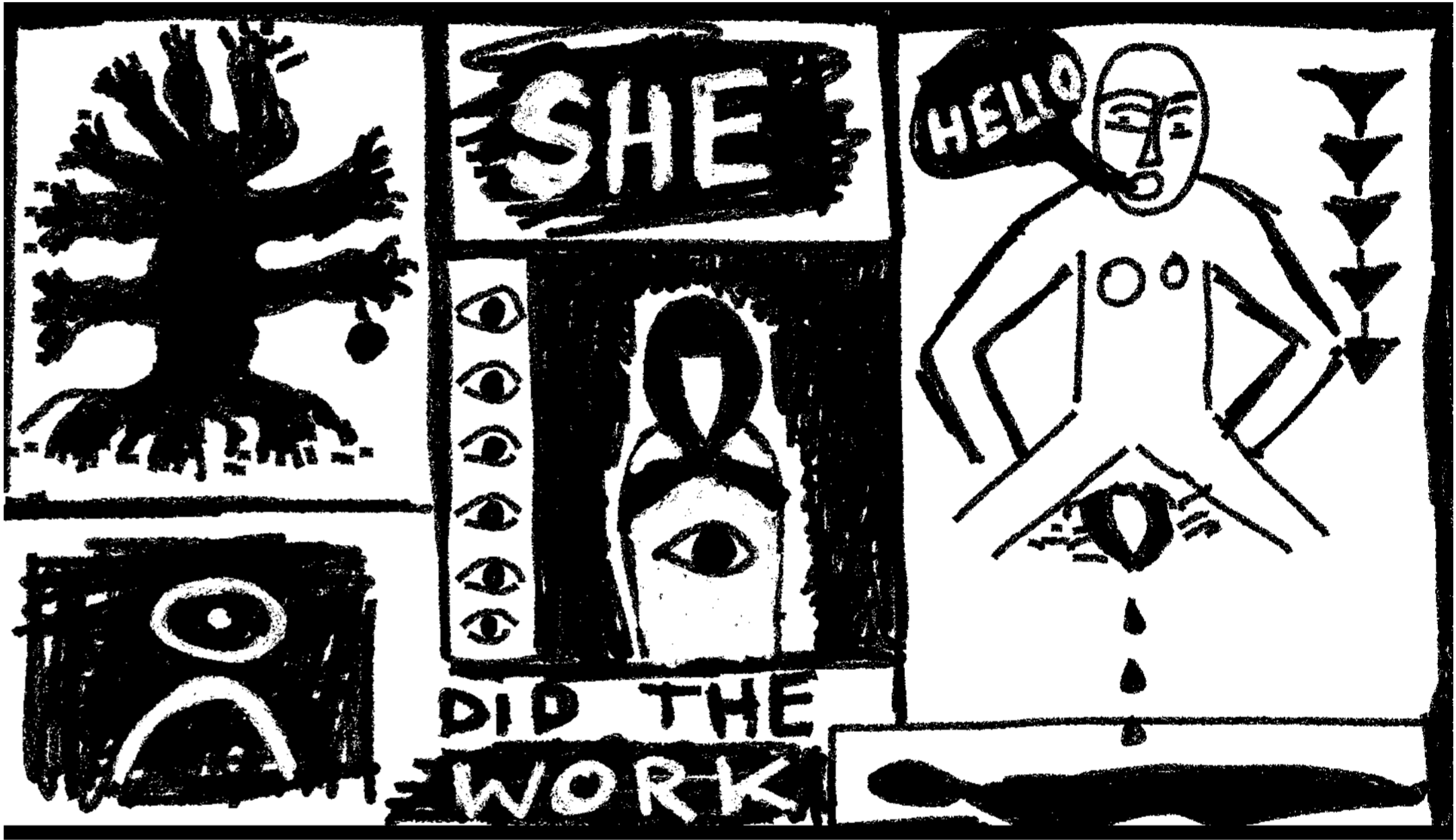
27 janvier 2018 *Banquet Capital*, d'après Karl Marx.

25 septembre 2020 *Le Grand Inquisiteur*, d'après Fédor Dostoïevski.

21 juillet 2021 *Les Frères Karamazov*, d'après Fédor Dostoïevski.

23 mai 2023 *L'Esthétique de la résistance*, d'après Peter Weiss.

19 septembre 2023 *Edelweiss [France Fascisme]*, création.



Esquisse de travail  
© Susanne Kennedy

16 – 21 DÉCEMBRE  
BERTHIER PARIS 17

conception / *concept*  
Susanne Kennedy et Markus Selg

en anglais, surtitré en français  
*in English, subtitled in French*

texte, mise en scène / *text, direction*  
Susanne Kennedy

costumes / *costume designer*  
Andra Dumitrascu

production  
Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz – Berlin

durée / *duration*  
1h30

scénographie / *set design*  
Markus Selg

lumière / *lighting designer*  
Kevin Sock

en coréalisation avec  
le Festival d'Automne

avec / *with*  
Suzan Boogaardt, Adriano Henseler,  
Toni Maercklin, Montse Majench,  
Jasper Middendorf, Ibadot Ramadani,  
Damian Rebgetz, Marie Rosa Tietjen,  
Blanca van der Schoot,  
Antonia Wiedemann, Laurie Young

conception sonore, montage,  
collaboration artistique  
*sound design, editing, artistic collaboration*  
Richard Alexander

dramaturgie / *dramaturgy*  
Johanna Höhmann

dans le cadre  
du Festival d'Automne à Paris

vidéo / *video designer*  
Rödrík Bliersteker, Markus Selg

Après avoir exploré les consciences de Jessica et Angela (présenté à Berthier en 2023), Susanne Kennedy sonde désormais la psyché de Xenia. *The Work* retrace la vie et l'œuvre d'une plasticienne à travers une dernière rétrospective qu'elle prépare soigneusement sous nos yeux, comme un testament. Accompagnée de différentes doublures qui joueront son rôle, Xenia met en scène la reconstitution des moments clés de sa propre vie. À travers cette mise en abyme, Susanne Kennedy et Markus Selg inventent un monde ouvert peuplé d'avatars – aux visages identiques et aux voix pré-enregistrées – ou se jouent et se rejoignent inlassablement les mêmes souvenirs traumatiques.

Comme dans sa précédente mise en scène d'*Einstein on the Beach*, présentée à l'automne 2023, la metteuse en scène allemande nous fait entrer de plain-pied dans une œuvre-monde, un espace aux allures de simulation virtuelle, qui abolit les parcours linéaires et renonce à la frontalité du théâtre. Bloqué dans cette boucle infernale, le public navigue ainsi parmi les fragments disloqués de la mémoire de Xenia et, ce faisant, ausculte avec elle les angoisses existentielles

qui lui ont coûté la vie. Usant d'une ironie macabre, Susanne Kennedy fait de cette antichambre de la mort un lieu où résonnent les discours convenus sur notre finitude. Double du spectateur? Double de l'artiste? Xenia devient le prisme par lequel Susanne Kennedy met à distance, avec une ironie mordante, les inquiétudes qui traversent le monde de l'art contemporain et ses mécanismes, mais aussi son propre travail. Car derrière la fausse rétrospective de ce personnage se dissimule une authentique rétrospection: celle de la collaboration entre Kennedy et le plasticien Markus Selg. *The Work* s'offre alors comme une archive vivante, un autoportrait à quatre mains, où chaque fragment scénographique réactive les obsessions et les esthétiques qui ont jalonné leur œuvre commune.

*Having examined the inner lives of Jessica and Angela (presented at the Odéon in 2023), Susanne Kennedy explores Xenia's psyche. Conceived as a pretend retrospective, The Work looks back at the life and work of this recently deceased artist. Together with Markus Selg, the German direc-*

*tor creates a virtual world full of avatars – with identical faces and pre-recorded voices – where the same traumatic memories are played out over and over again. Trapped in this infernal loop, the audience navigates this immersive show through the dislocated fragments of Xenia's memory, exploring with her the existential anxieties that cost her her life.*

1977 Naissance à Friedrichshafen, Allemagne

2017 Présentation de *Women in Trouble* à la Volksbühne de Berlin, une pièce explorant la maladie et la mort.

2011 Invitation à travailler au Münchner Kammerspiele, où elle met en scène *They Shoot Horses, Don't They?*

2023 Présentation de *Angela (a strange loop)* à l'Odéon, *Einstein on the Beach* à la Villette, de Philip Glass, dans le cadre du Festival d'Automne.

2016 Création de *Medea, Matrix*, lors de la Ruhrtriennale à Duisbourg. Première collaboration avec le plasticien Markus Selg.

# HAMLET

COMÉDIE-FRANÇAISE

x

IVO VAN HOVE

x

ODÉON THÉÂTRE DE L'EUROPE

21 JANVIER – 14 MARS  
ODÉON PARIS 6

d'après / based on  
William Shakespeare

mise en scène / direction  
Ivo Van Hove

création

Après *Les Damnés*, *Électre* / *Oreste* et *Tartuffe* ou *l'Hypocrite*, Ivo Van Hove retrouve la troupe de la Comédie-Française pour se confronter à *Hamlet*, l'une des plus vertigineuses tragédies de Shakespeare, monument du répertoire occidental. À travers une distribution resserrée, le metteur en scène belge plonge dans la subjectivité tourmentée du prince danois, marqué par la disparition soudaine de son père et par le remariage précipité de sa mère avec son oncle, usurpateur du trône. Scène après scène, Ivo Van Hove transforme le plateau en territoire mental, reflet de la confusion d'Hamlet, pour mieux saisir le moment de bascule où la jeunesse, humiliée et impuissante, glisse vers la violence et la destruction. Car si Hamlet croit d'abord pouvoir s'en remettre aux pouvoirs du théâtre pour rétablir la vérité sur l'assassinat du roi, c'est bien la vengeance qui, insidieusement, s'impose comme l'issue inévitable.



1. Vivre dans un village de seulement 1 000 habitants et voir le film *Bambi* à l'âge de 10 ans. Bambi n'est autre qu'un personnage dessiné, qui n'est pas réel. Mais il m'a profondément ému. Je n'oublierai jamais le moment où sa mère et son père meurent et où il doit se débrouiller seul dans la vie. Ce fut ma première rencontre avec la puissance de l'art. L'art peut embraser notre imagination au point de devenir plus réel que la réalité.

2. **Patrice Chéreau** est la personne qui m'a le plus appris en tant que jeune metteur en scène. Même lorsque j'en ai eu l'occasion, je n'ai jamais osé le rencontrer, car j'étais bêtement intimidé. En regardant ses pièces de théâtre, ses opéras et ses films,

j'ai compris l'importance du langage corporel, l'importance de la mise en scène – l'entrée du fantôme dans son *Hamlet* est inoubliable, la danse soudaine des deux hommes dans *Dans la solitude des champs de coton* est inoubliable et m'a profondément ému. La tendresse de *Son frère* est inoubliable. C'est mon héros et mon Maître.

3. **Dora van der Groen** est également une personne que j'admire, une mentore. C'était l'une des actrices les plus célèbres de Belgique, notre Simone Signoret, et dirigeait la section théâtre du Conservatoire d'Anvers. Elle m'a proposé de devenir professeur alors que je n'avais que 23 ans. L'école a formé toute une nouvelle génération d'acteurs, mais a également été le point

de départ de collectifs tels que le Tg Stan et bien d'autres. Elle était pleine de tendresse, mais savait être exigeante. Lorsqu'elle venait voir nos spectacles, ses critiques étaient toujours directes, elle ne perdait pas son temps avec des mensonges. Son message favori était que en tant qu'artiste, une actrice ou un acteur doit avoir « une peau très tendre », être vulnérable, ouvert au monde et aux nouvelles expériences. Malgré nos 30 ans de différence, nous sommes devenus les meilleurs amis.

4. **David Bowie**. Oui, j'ai eu la chance d'être choisi par lui pour mettre en scène *Lazarus* en 2015 à New York, une comédie musicale basée sur sa musique. Bowie est une galaxie. Un artiste extrêmement influent.

durée estimée / approximate duration  
2h15

avec / with  
la troupe de la Comédie-Française  
**Florence Viala**,  
**Denis Podalydès**,  
**Guillaume Gallienne**,  
**Loïc Corbery**,  
**Christophe Montenez**,  
**Jean Chevalier**,  
**Élissa Alloula**

scénographie, lumière  
set design, lighting designer  
**Jan Versweyveld**

production  
Comédie-Française

coréalisation  
Odéon Théâtre de l'Europe

traduction / translation  
**Frédéric Boyer**

J'ai eu l'immense honneur de passer un an et demi à ses côtés, et cela a été l'une des plus belles expériences de ma vie. C'était un véritable collaborateur. Il n'a jamais usé de son autorité, ce que j'aurais bien sûr accepté. Une grande leçon pour moi.

5. Le jour où j'ai rencontré **Jan Versweyveld** à Bruxelles. Nous sommes devenus amis, puis amants et collaborateurs artistiques, et nous le sommes encore aujourd'hui, 44 ans plus tard. Depuis 1981, nous avons réalisé tous nos spectacles ensemble. Et même après toutes ces années, nous n'avons pas connu un seul jour d'ennui.

sa recherche d'un théâtre politique renouvelé mêlant performance et documentaire – deux régimes de vérité au service d'un art décidé à montrer le réel tel qu'il est, pour ce qu'il est.

*Sophocles's Oedipus Rex is considered the tragedy of tragedies. It is one of the first instances of incest in European literature. A blind spot remains behind the founding myth of Western theatre: real incest and its millions of victims. What can art do in the face of incest? And what does incest, in turn, do to art, to images and to language? This question is all the more pressing given that silence is precisely what allows the 'culture of incest' to organise its impunity and perpetuate itself, generation after generation. Through a personal and historical investigation of great emotional power, combining the history of psychoanalysis and social sciences with a meditation on the art of theatre, Eddy D'aranjo continues his search for a renewed political theatre that blends performance and documentary - two regimes of truth serving an art determined to show reality as it is, for what it is.*

Considérée comme la tragédie des tragédies, l'*Oédipe roi* de Sophocle constitue l'une des premières occurrences de l'inceste dans la littérature européenne. Derrière le mythe fondateur du théâtre occidental, un point aveugle demeure pourtant : l'inceste réel et ses millions de victimes singulières. Que peut l'art face à l'inceste ? Et que l'inceste, en retour, fait-il à l'art, à l'image et au langage ? Question d'autant plus impérieuse que le silence est justement ce par quoi la « culture de l'inceste » organise son impunité et se perpétue, génération après génération.

À travers une enquête personnelle et historique d'une grande force émotionnelle, mêlant l'histoire de la psychanalyse et des sciences sociales à une méditation sur l'art du théâtre, Eddy D'aranjo poursuit

7 – 22 FÉVRIER  
BERTHIER PARIS 17

d'après / based on  
Sophocle  
texte et mise en scène  
text and direction  
Eddy D'aranjo

création

durée estimée / estimate duration  
2h30

avec / with  
Edith Biscaro, Eddy D'aranjo,  
Clémence Delille,  
Volodia Piotrovitch d'Orlik

dramaturgie / dramaturgy  
Volodia Piotrovitch d'Orlik

scénographie, costumes  
set design, costume designer  
Clémence Delille

production  
Odéon Théâtre de l'Europe

-13,8 milliards d'années avant notre ère. Création de l'Univers (Big Bang). -3,8 milliards d'années avant notre ère. Premières traces connues d'organismes vivants sur Terre. La vie sera exclusivement aquatique pendant 3,4 milliards d'années. Années 1990 – 2000. Enfance d'Eddy D'aranjo à Laon, Picardie. Il découvre le théâtre grâce à l'atelier du collège Charlemagne, classé ZEP (REP+). Il s'inscrit à l'option théâtre de son lycée, grâce à laquelle il voit *Naïtre*, d'Edward Bond, mis en scène par Alain Françon, au théâtre de la Colline – spectacle hyper-violent dont il sort effondré et transformé. Il participe la même année à un voyage au festival d'Avignon, financé par le conseil régional de Picardie. Émerveillé, il assiste à *L'Acte inconnu*, de Valère Novarina, dans la Cour d'honneur, chant panthéiste dédié à la beauté du monde et à l'énigme du langage, et décide de devenir metteur en scène. 20 milliards d'années à partir d'aujourd'hui. Grand déchirement de l'Univers. Le taux d'expansion de l'Univers augmente de façon illimitée. L'expansion devient si rapide qu'elle surpasse les forces électromagnétiques assurant la cohésion des atomes et des molécules. La force électromagnétique qui retient les choses ensemble n'a plus aucun effet, la matière se délie. Les amas de galaxies, les galaxies, et finalement le système solaire se « déchirent ». Bientôt, même les noyaux atomiques se décomposent et l'Univers tel que nous le connaissons se termine dans une inhabituelle singularité gravitationnelle. 100 milliards d'années à partir d'aujourd'hui. Effondrement terminal de l'Univers. Dans cet autre temps possible, l'expansion s'inverse et l'Univers se contracte jusqu'à un état « final » dense et chaud.

## Renverser ses yeux

Les lentilles de contact miroirs couvrent l'iris et la pupille, les porter me rend aveugle. Comme la peau, elles sont un élément limite, l'interruption d'un canal d'information qui utilise la lumière comme support. Leur caractéristique miroir fait que l'information qui me vient à l'œil est réfléchiée. Lorsque les yeux, recouverts de lentilles de contact miroirs, renvoient dans l'espace les images qu'ils captent, la faculté de voir est différée dans le temps. C'est à l'issue incertaine de l'enregistrement photographique qu'est confiée, pour l'avenir, la possibilité de voir les images recueillies par les yeux dans le passé. L'œil absorbe la lumière ; il ne la reflète pas. Voir, c'est absorber la lumière, absorber les images. L'image réfléchiée est la frontière entre la réalité et le monde des rêves et des apparitions. Elle n'a pas de substance et représente l'instant qui suit les changements de la réalité. L'image réfléchiée est absorbée par les yeux et y meurt. L'enveloppe est importante car elle est la définition de l'individu. La peau blessée interrompt la définition parfaite d'une personne et permet une confusion avec différents éléments et substances qui, peu à peu, englobent et effacent l'identité. C'est une confusion semblable à celle des sons qui traversent les choses. La peau devient un tambour, un instrument de musique et de poésie.

Giuseppe Penone

## Rovesciare i propri occhi

*Le lenti a contatto specchianti coprono l'iride e la pupilla, indossandole mi rendono cieco. Sono come la pelle un elemento di confine, l'interruzione di un canale di informazione che usa come medium la luce. La loro caratteristica specchiante fa sì che l'informazione giunta al mio occhio venga riflessa. Quando gli occhi, coperti dalle lenti a contatto specchianti, riflettono nello spazio le immagini che colgono, si dilaziona nel tempo la facoltà di vedere e si affida all'incerto esito della registrazione fotografica la possibilità di vedere nel futuro le immagini raccolte dagli occhi nel passato. L'occhio assorbe la luce; non la riflette. Vedere è assorbire la luce, assorbire le immagini. L'immagine riflessa è il confine tra la realtà e un mondo di sogno o un'apparizione ; non ha sostanza ed è l'istante che segue i cambiamenti della realtà. L'immagine riflessa viene assorbita dagli occhi, e muore in essi. L'involucro è importante perché è la definizione dell'individuo. La pelle ferita interrompe la definizione perfetta di una persona e permette una confusione con diversi elementi e sostanze che a poco a poco può sopraffare e cancellare l'identità. È una confusione simile ai suoni che passa attraverso le cose. La pelle diventa un tamburo, uno strumento poetico e musicale.*

Giuseppe Penone

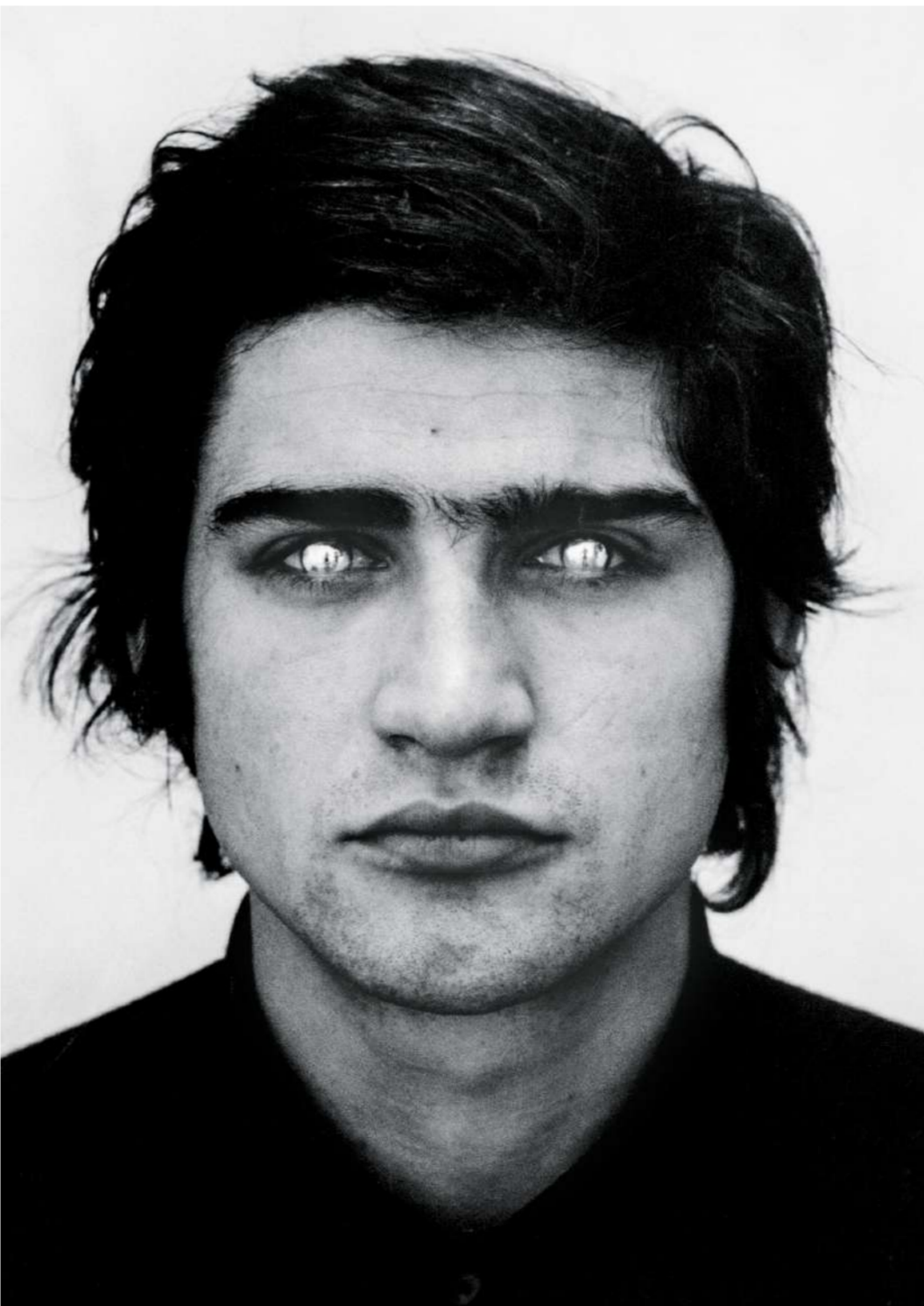
Giuseppe Penone, associé au mouvement de l'arte povera, est un artiste magnifique, qui sculpte les arbres et vide le regard. Il tente d'utiliser l'art pour revenir à la réalité, à l'infini de la perception, à la sensation pure de la nature, sublime, inquiétante. Mais la pauvreté qu'il désire n'est pas seulement celle des moyens expressifs. Elle ne vise pas seulement à rendre la perception plus simple et plus aiguë par ses stratégies minimalistes et anti-spectaculaires. Cette pauvreté est aussi une proposition éthique et politique : l'hypothèse d'un art où l'artiste désire

sa propre disparition, son échappée dans les choses et la matière. Pour que le monde entre dans son regard, il faut que l'artiste s'en absente. Qu'il apprenne à aimer, oui, la pauvreté, la faiblesse, contre toute raison. Chemin paradoxal, étrangement franciscain, qui me fait penser à cette phrase de Godard, qui a accompagné un de mes précédents spectacles : « Je suis celui qui a froid, et cet homme appartient à tous. » Ainsi, sans solitude, pas d'universalité, pas d'art. Je pense aussi à Heiner Müller, qui pensait que le communisme n'était pas l'égalité

des conditions, le même donné à tous (qui est le McDonald's, le capitalisme, disait-il) mais la solitude, l'énigme de soi face au miroir.

Quand je commence ce travail sur l'inceste il y a plus d'un an, avant même de penser à l'articuler avec *Oédipe roi*, m'apparaît en rêve l'image d'un homme aveugle avançant vers moi, une caméra à la main. Dans quelle image recueillir ce que les yeux ne peuvent voir ?

Eddy D'aranjo



Commençons par ce qu'il faut voir : Ça ? Faut-il l'entendre puis voir les images que les mots suscitent ? Il le faut.

Un pénis, parce que les violeurs d'enfants sont de sexe masculin, pas toujours mais presque toujours. Un pénis d'homme adulte car les violeurs d'enfants sont majeurs. Mais ils sont parfois mineurs, souvent même, mais plus grands que l'enfant victime. Un pénis d'homme adulte dans la bouche ou l'anus de l'enfant, dans le vagin si c'est une petite fille. Ou dans ses mains. Ou des mains d'homme adulte sur le sexe ou les fesses, dans le sexe ou dans les fesses, d'un enfant. (...)

Le pénis, ou la main, les doigts, les lèvres utilisés pour soumettre, pour prendre, pour nier l'identité comme on vole pour nier la propriété. Le pénis, ou la main, les doigts, les lèvres, sont au viol ce que fusil à pompe, le revolver ou le couteau sont au braquage : une arme.

Dans le vocabulaire « violence sexuelle », l'adjectif ne doit pas prêter à confusion. Le sexuel est d'ordre instrumental, toujours et exclusivement. Il caractérise la violence, perpétrée par le sexe. La confusion est de penser que parce que cette violence est sexuelle, elle est du registre de la sexualité. (...)

Dans toutes les familles, toutes les entreprises ou les administrations, toutes les fêtes entre amis, il y a des sœurs, cousins, nièces, des collègues, des amis qui ont été ces enfants agressés sexuellement et violés.

Et chaque année, donc, 160 000 enfants subissent des violences sexuelles. Probablement plus en réalité. Au moins un enfant toutes les trois minutes.

Dans toutes les classes, tous les centres de loisirs, tous les clubs, toutes les institutions de soin ou d'éducation, il y a des enfants qui sont agressés sexuellement et violés.

Le problème, c'est qu'on ne les voit pas, ou qu'on fait comme si on ne les avait pas vus. (...)

Les violences sexuelles, et particulièrement les violences sexuelles faites aux enfants, font l'objet d'un déni massif, puissant, ancien, enraciné, structuré et structurant, même. (...)

Le déni a pour fonction d'autoriser à faire comme si ça n'existait pas. Il peut prendre plusieurs formes : ça n'existe pas, ça n'est pas vrai, ça n'est pas grave, les victimes peuvent très bien s'en sortir, ça ne nous regarde pas, on ne peut rien faire. Qui peut sérieusement prétendre que le déni appartient au passé ? Le déni subsiste, toujours puissant et ancré.

Le déni a un corollaire immédiat, l'impunité des agresseurs. (...)

Lorsqu'un enfant révèle les violences sexuelles qu'il subit à un professionnel, celui-ci ne fait rien dans 60 % des cas. Plus de 70 % des plaintes déposées pour violences sexuelles sur mineurs font l'objet d'un classement sans suite. 3 % des pédocriminels sont déclarés coupables par un tribunal ou une cour d'assises. (...)

Il faut prendre cette parole au sérieux, la tenir pour vraie et agir en conséquence. Il n'y a absolument aucune autre manière de lutter contre l'impunité des agresseurs. 160 000 enfants victimes chaque année, et tous les adultes victimes chaque année. Il faut prendre leur parole au sérieux. Il ne faut pas passer à côté de cette parole. Et puis les enfants sont des gens sérieux, qui vivent leur vie sérieusement, et qui parfois sont confrontés à des choses absolument effrayantes, cruelles. Les enfants sont des gens sérieux, il n'y a qu'à regarder un enfant qui joue, rien n'est plus sérieux qu'un jeu d'enfant, rien n'est plus grave, plus intense. (...)

Les enfants sont des gens sérieux, on l'oublie toujours, on fait semblant d'être plus sérieux que les enfants. Pourtant, c'est l'une des rares expériences absolument univer-

selles : avoir été un enfant. Avoir été si vulnérable, si dépendant de la bienveillance, de l'attention des autres. Si dépendant du regard des autres, et d'abord de ses parents, pour être quelqu'un d'unique dans leur regard, avoir une identité, une identité inaliénable.

C'est aussi pour ça, peut-être même précisément, fondamentalement pour ça que l'inceste, et particulièrement l'inceste parental, est un crime absolument, irréductiblement spécifique. L'inceste est la négation de l'identité, le piétinement, la destruction, l'absorption, l'aspiration, le déchirement de l'identité de l'enfant. Dans le regard de l'autre, de celui que l'enfant croyait bienveillant, indéfectiblement bienveillant, l'enfant ne trouve que la détestation de son identité. Quand l'agresseur dit « tu es ma préférée, mon préférée », il faut entendre « tu n'es rien, tu m'appartiens ». (...)

Ainsi va le monde, depuis toujours. De même qu'on ne prête qu'aux riches, on n'utilise le pouvoir que pour les puissants. Et la violence, même quand elle passe par le sexe, n'est qu'un instrument, un moyen pour obtenir et maintenir un rapport de domination : « tu m'appartiens, je fais partie de ceux qui peuvent posséder le corps des autres ». (...)

Sortir du silence, déjouer les mauvais secrets, signaler, le mot d'ordre est clair en apparence. Répétons-le, ces invitations n'ont de sens que si elles contiennent la promesse que la personne qui y répond sera crue, crue et donc protégée.

Or, la parole donnée en réponse à cette invitation n'est pas écoutée telle qu'elle se donne. Elle est déconstruite, réinterprétée dans un récit alternatif. Le témoignage est réincorporé dans une réalité de substitution qui sera appelée vérité judiciaire, réalité psychique, majorité sexuelle, tribunal médiatique.

En effet, qu'est-ce que la vérité judiciaire ?

Au nom de quoi quelques personnes, magistrats ou jurés, seraient-elles dépositaires de la vérité et légitimes pour l'énoncer ? L'acte social de juger ses semblables est une éminente et écrasante responsabilité, qui fait l'honneur de ceux qui l'assument et qui mériteraient d'être plus justement considérée. Toutefois, il ne confère aucun pouvoir sur la vérité, plus exactement sur la réalité. L'enfant violé a été violé, l'enfant torturé a été torturé, l'enfant trahi a été trahi. Le réel a eu lieu, nul n'a prise sur lui, aucune instance n'a le pouvoir d'en décider a posteriori.

L'acte social qu'est le jugement n'est donc pas l'énoncé d'une vérité mais la démonstration de la capacité d'une société de s'approcher le plus justement possible du réel déjà advenu. Or, il faut le rappeler, plus de 70 % des plaintes déposées pour des violences sexuelles faites aux enfants font l'objet d'un classement sans suite, le plus souvent au motif que l'infraction est insuffisamment caractérisée et si une minorité d'agresseurs, de pédocriminels sont déclarés coupables, c'est le plus souvent au motif que c'est « parole contre parole ». Dans ces conditions, puisque c'est la vertu du doute qui est invoquée pour ne pas prendre au sérieux la parole des victimes, il est clairement abusif de parler de vérité, fût-elle judiciaire.

Qui a le droit de parler ? Quelle parole dispose d'une légitimité quand elle surgit ? À qui reconnait-on ce droit ? Qui dispose du pouvoir de conférer ce droit ? Le témoignage est-il subordonné à une autorisation ? Autrement dit, quelles sont les instances légitimes de parole ?

Ce problème est ici posé comme celui qui contient tous les autres et la solution pressentie comme la clé qui résoudra tous les autres.

Édouard Durand, 160 000 enfants – Violences sexuelles et déni social, février 2024, Tracts Gallimard N°54 © Editions Gallimard

Le juge Édouard Durand a coprésidé avec Nathalie Mathieu la Commission indépendante sur l'inceste et les violences sexuelles faites aux enfants (CIVISE) de 2021 à 2023. Le travail de cette commission a soulevé un grand espoir en recueillant plus de 30 000 témoignages et en publiant un rapport d'une extrême importance accompagné de 82 propositions concrètes (du repérage systématique des violences à la modification des protocoles de traitement de la parole des enfants par l'institution judiciaire). On aurait pu penser qu'un tel sujet appellerait à une forme de consensus social et politique et que le déni et l'impunité allaient reculer. Or, le président Macron et le gouvernement Borne vont évincer le juge Durand, considéré comme trop « militant », et enterrer la plus grande partie des préconisations de la commission.

En enterrant le rapport de la CIVISE et en refusant de la reconduire sous sa forme première, E. Macron, E. Borne et leurs ministres ont donc participé au maintien de la violence incestueuse et de l'impunité massive des pédocriminels, une complicité avec le crime qui est le résultat non d'une volonté positive mais d'une

À la limite du cliché bien-pensant. Personne ne défend publiquement l'inceste ou la pédophilie, et il serait malhonnête de supposer que les responsables politiques cautionneraient intentionnellement l'inceste ou tenteraient de le favoriser. Sans doute sont-ils, moralement, choqués et effrayés par l'ampleur de ces pratiques. Quand ils y pensent. Mais ils n'y pensent pas. Et rien ne se passe, ou presque – à peine quelques déclarations compassionnelles et des ajustements techniques marginaux en guise de leçons. Il n'y a pas en tant que telle de politique favorable à l'inceste mais plutôt une absence de politique qui laisse le crime se perpétuer. Une absence qui est un choix, une position, une responsabilité.

À l'art la contemplation et la pensée – nécessaires. Pour l'organisation et le combat, il faut d'autres lieux que les théâtres. Puissent-ils apparaître.

Eddy D'aranjo

Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi* [Renverser ses yeux], 1970, documentation photographique de l'action de l'artiste  
Photo Paolo Muscat Sartor © Archivio Penone © Adagp, Paris, 2025



# SAMIRA

C'est en décidant, un soir, de filmer un homme qu'il observait dans un bar que serait née la vocation de Samira Elagoz pour le cinéma documentaire. Loin d'être anecdotique, ce premier élan spontané est à l'image de sa démarche et révèle sa visée profonde : filmer la masculinité. Le travail de l'artiste commence ainsi toujours par le choc d'une rencontre. Un face-à-face où Samira Elagoz devient l'un des protagonistes. Dans un cadre intime, muni d'une caméra, l'artiste saisit alors la dynamique de cette confrontation par des images brutes, souvent crues, qui deviendront ensuite la chair de ses œuvres. Constats de sa propre expérience, les films et les performances de Samira Elagoz se jouent de notre pulsion scopique ; à travers ces expériences à la limite du voyeurisme, l'artiste nous invite à poser, en creux, un regard oblique sur le genre.

# COCK, COCK... WHO'S THERE?

12 – 15 MARS  
BERTHIER PARIS 17

un spectacle de / *concept*  
Samira Elagoz

en anglais, surtitré en français  
in *English, subtitled in French*

durée / duration  
1 heure

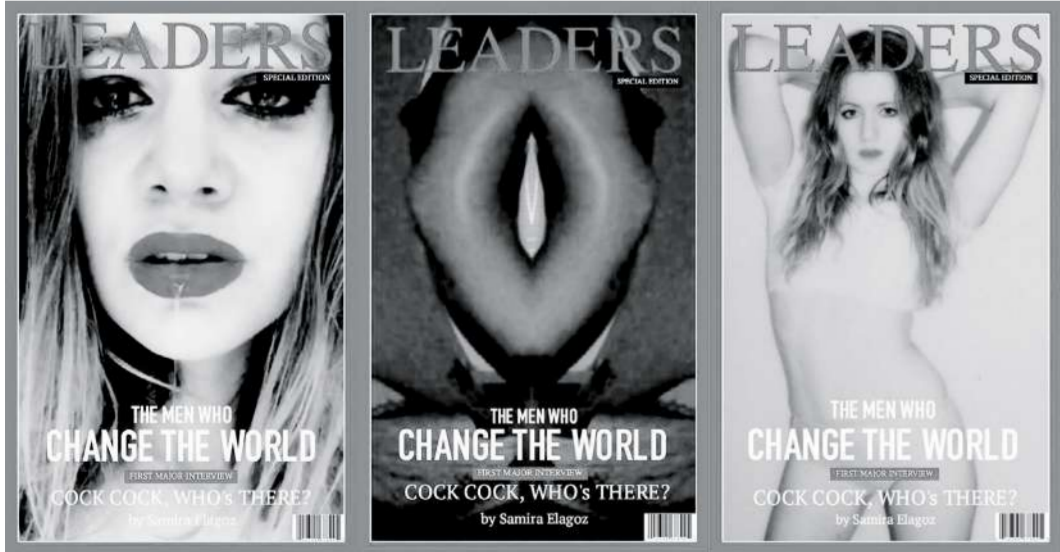
avec / with  
Samira Elagoz, Ayumi Matsuda,  
Tashi Iwaka

avec le soutien de The Finnish Cultural  
Foundation, Blooom Award and SNDO

distribution  
Something Great

«LISEZ-MOI! Je suis une fille de 24 ans qui réalise un court-métrage documentaire. [...] Le concept, c'est que je vous rencontre chez vous et je filme comment nous faisons connaissance.» Pour tenter de reprendre le contrôle de sa sexualité, après avoir subi un viol, Samira Elagoz va au contact d'inconnus. Des hommes rencontrés en ligne, sur divers sites ou applications de rencontres (Tinder, Craigslist, Chatroulette). À chaque fois la même petite annonce, le même protocole. L'artiste démultiplie les entrevues, décline les profils, mettant son propre corps en jeu, afin de recueillir les fantasmes de ses partenaires. Comme une soudaine prise de recul *Cock, Cock... Who's There?* se situe après cette longue recherche : face aux images, Elagoz examine, à nos côtés, l'ensemble des mécanismes qui régissent le désir hétérosexuel.

*'READ ME! I'm a 24-year-old girl making a short documentary film. [...] The idea is that I come to your home and film us getting to know each other.' In an attempt to regain control of her sexuality after being raped, Samira Elagoz reaches out to strangers. Using her own body, the artist rejects a series of profiles: men she meets online, on various dating sites and apps (Tinder, Craigslist, Chatroulette). Each time, Samira Elagoz uses the same classified ad and the same protocol to collect the fantasies of her partners. Like taking a sudden step back, Cock, Cock... Who's There? comes following lengthy research: faced with images, Elagoz examines, along with us, the mechanisms that govern heterosexual desire.*



Cela fera dix ans que ce spectacle existe lorsque je le présenterai à Paris en mars 2026. L'idée initiale était simple. Cela allait bientôt faire un an que mon viol avait eu lieu et je ne voulais pas que cette date devienne un événement morbide, aussi, ai-je dit à un ami en plaisantant, qu'on devrait fêter cette journée. Cela peut sembler un peu sinistre pour certains, mais parfois la légèreté peut s'avérer un moyen efficace pour gérer certaines choses. Quand j'ai achevé cette création en 2016, le mouvement #metoo n'existait pas encore. La plupart des récits de viol mettaient l'accent sur la victimisation et la destruction des femmes, sans jamais donner à la victime une quelconque forme d'autonomie. Je ne trouvais aucune histoire à laquelle m'identifier sur les conséquences d'un viol, alors j'ai décidé de partager la mienne. Je trouvais intéressante l'idée de mettre en lumière les actions que l'on entreprend après avoir subi un viol, ce qui reste encore un sujet tabou. Je voulais non seulement montrer à quel point il est compliqué de surmonter un viol, mais aussi qu'il existe de nombreuses façons de répondre à un tel traumatisme. Le spectacle analyse les interactions entre personnes cisgenres et critique les « clichés » attribués aux différents genres.

# SEEK BROMANCE

18 – 22 MARS  
BERTHIER PARIS 17

un spectacle de / *concept*  
Samira Elagoz

en anglais, surtitré en français  
in *English, subtitled in French*

durée / duration  
4 heures (avec un entracte)

avec / with  
Samira Elagoz, Cade Moga

production  
SPRING Performing Arts Festival

coproduction  
Frascati, KWP Kunstenwerkplaats, Black Box Teater, BIT Teatergarasjen, Finnish Cultural Institute Benelux, Arsenic

avec le soutien du Fonds Podiumkunsten,  
Koneen Koneen Säätiö, Prins Bernhard Cultuurfonds, Ammodo

distribution  
Something Great



© Samira Elagoz

En 2016, j'ai été contacté sur Facebook par un profil masculin mystérieux appelé Aris. Nous avons flirté pendant un certain temps, mais je n'ai jamais vu son visage. Ce profil a ensuite disparu. Deux ans plus tard, j'ai été contacté par une artiste femme qui m'a appris qu'Aris était son alter ego, une identité sans corps, une façon d'exprimer sa masculinité. Peu de temps après, cette personne s'est révélée être un homme transgenre appelé Cade. Tout au long de l'année 2018, j'ai suivi sa transition en ligne. Quand j'ai finalement réalisé que je n'étais pas une femme, mais un homme trans, j'ai tout de suite su que je voulais que Cade soit celui qui me guide dans ma transition. Je m'identifiais particulièrement à son expérience d'avoir mené une vie en tant que personnage ultra-féminin. Les hommes trans et les personnes transmasculines ne sont presque jamais représentés dans les médias, et quand ils le sont, on évoque souvent des histoires de garçons qui ont toujours été masculines.

En 2019, j'ai décidé que je voulais travailler avec Cade. À la fin de l'année, j'ai pris un billet d'avion pour mars 2020. Le fameux mois. L'épidémie de Covid-19 a frappé quelques jours avant mon départ pour Los Angeles, où je devais rencontrer Cade. Je n'avais nulle part où aller et j'imaginai une romance dans un scénario apocalyptique, alors je lui ai envoyé un e-mail : « Veux-tu être mon confinement ? » Cade m'a invité chez lui avec une lettre qui se terminait par « avec affection, pas infection ».

À mon arrivée, toute la ville était confinée. On a dû annuler tous nos projets. Quand on a commencé à se filmer, le quotidien était devenu très ordinaire. On faisait nos courses avec des masques, du sport à la maison, on prenait la voiture sans but, on regardait les infos, on allait dans des Airbnb très isolés, on se soignait nous-mêmes. On a fini par passer trois mois ensemble, 24 heures sur 24, 7 jours sur 7.

L'aspect le plus important de notre temps passé ensemble a été l'exploration de la masculinité. Très tôt, je lui ai demandé de m'injecter de la testostérone, je voulais enregistrer ses effets. Je me suis demandé dans quelle mesure mon ancien moi devait mourir pour que le nouveau puisse vivre. Entamer ma transition pendant le confinement était étrange et contraignant, rassurant mais monotone, et trop axé sur les changements physiques.

Cade et moi avons appris à nous connaître dans un moment extrême, la pandémie mondiale, dans une ville fantôme, une réalité bricolée, pas tant fortuite qu'existentielle. On appartenait à quelque chose de plus grand, tout en cherchant à comprendre ensemble. Notre petit psychodrame Covid. Fiction et réalité ont commencé à se mélanger. Étions-nous en train de vivre une histoire d'amour ou faisons-nous semblant ?

Avec *Seek Bromance*, l'intention était de créer une œuvre dont j'avais besoin pendant que je me débattais avec mon genre. Je voulais créer une œuvre trans qui ne vise pas à éduquer les personnes cisgenres ou être un exemple positif et brillant, mais une histoire vraie, où les protagonistes trans sont complexes et tourmentés, progressistes et admirables, problématiques, auxquels on peut s'identifier. On y trouve des rebelles, des amoureux, et des créateurs.

Les personnages transgenres dans les médias sont souvent représentés comme des marginaux solitaires, des figures exceptionnelles qui sont coupées de leur entourage. Dans cette œuvre, cependant, je ne voulais pas expliquer notre genre ou nos identités au public, mais plutôt montrer comment on procède entre nous, d'une personne transgenre à une autre. Il ne s'agit pas de justifier notre existence, mais bien plutôt de partager notre cheminement.

2013 La première fois que j'ai tenu un appareil photo, tout a changé. Issue d'une formation technique en danse et ayant observé beaucoup d'« artistes talentueux », je m'en suis lassée, ainsi que de l'idée de former des gens pour qu'ils deviennent ce que je voulais qu'ils soient. J'ai préféré choisir des personnes, leur permettre d'être elles-mêmes, et les capturer, à travers ma relation avec elles. Puis j'ai rencontré ce gars, « l'Ukrainien » sur Internet. Je suis allée chez lui et j'y suis restée deux nuits. On a filmé notre rencontre. Les images étaient brutes, dangereuses et très chaudes. Je n'avais jamais ressenti une telle adrénaline. Cette rencontre a été le point de départ de tout ce que j'ai fait par la suite : rencontrer des inconnus et filmer nos rencontres.

2020 L'année où j'ai commencé ma transition et où mon projet *Seek Bromance* a vu le jour. Avant le Covid, j'avais passé quatre ans à tourner à l'international avec mon travail sur mon viol et ma vie en tant que femme. La pandémie a brusquement mis fin à cette époque. J'ai commencé un traitement hormonal au début du confinement. Je venais d'atterrir à Los Angeles pour travailler avec mon collaborateur. On a passé la plupart des premiers mois de Covid dans le désert, loin de toute civilisation. On avait le sentiment d'être proche de la fin du monde. Comme si on était les deux dernières personnes restantes sur une planète dont toute vie avait disparu. Dans ce contexte, on ne pouvait pas être infecté par le monde, mais seulement l'un par l'autre. Lors du montage, un ami m'a fait remarquer que ça ressemblait à une allégorie trans : le désert comme départ de l'imagination, le corps comme un monde sur le point d'être réécrit.

2022 Le Lion d'argent à la Biennale de Venise. Ce fut un moment marquant dans ma carrière, une immense reconnaissance d'un travail qui a souvent évolué à la frontière de ce que le monde de l'art est prêt à voir. Ma pratique aborde des sujets encore rarement évoqués, comme l'impact du viol sur la sexualité ou la transmasculinité présentée en dehors des récits conformistes. Être reconnu dans un contexte aussi conservateur sur le plan historique n'est pas seulement une réussite personnelle, mais aussi un profond changement culturel. Vivre à une époque où les œuvres transgenres peuvent être reconnues de cette manière représente une avancée indispensable.

# ELAGOZ

# WU

27 MARS – 12 AVRIL  
ODÉON PARIS 6

un spectacle de / *concept*  
Angélica Liddell

en espagnol, surtitré en français  
*in Spanish, subtitled in French*

durée / duration  
5h30 (avec quatre entractes)

avec / with  
Yuri Ananiev, Nicolas Chevallier,  
Guillaume Costanza, Angélica Liddell,  
Mouradi M'Chinda, Juan Carlos Panduro,  
Gumersindo Puche

texte, mise en scène, scénographie, costumes  
*text, direction, set design, costume designer*  
Angélica Liddell

lumière / *lighting designer*  
Javier Ruiz de Alegria

son / *sound designer*  
Antonio Navarro

régie / *general stage manager*  
Nicolas Guy, Michel Chevallier

directeur de production / *production director*  
Gumersindo Puche

assistant de production en tournée  
*production assistant in tour*  
Jaime del Fresno

production  
Atra Bilis / laquinandi SL

en collaboration avec  
le Festival Citemor (Portugal)

coproduction  
Festival Temporada Alta (Girona), Centre  
de Culture Contemporaine Condeduque

Angélica Liddell, *Vaudou (3318) Blixen, Trilogie des funérailles [vol.I], traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Les Solitaires Intempestifs, 2024*

La baronne danoise Karen Blixen, connue sous le nom de plume d'Isak Dinesen, aurait offert son âme au diable, à la condition que celui-ci fasse de sa vie un récit digne d'être écrit. Sous son égide, Angélica Liddell pactise à son tour avec les ténébres, dans l'espoir de transfigurer sa souffrance et de sublimer sa haine. Souffrir pour écrire, écrire pour ne pas tuer : telle est l'équation que Liddell tente de résoudre pour surmonter l'affliction amoureuse dont elle a fait l'épreuve. En réprouvée, la metteuse en scène orchestre un rituel occulte, pour mieux conjurer son désir de vengeance, et érige un monument de cinq heures sur les décombres de son amour anéanti. Au centre de la scène, sa brûlante poésie se mêle aux peintures sanglantes de Hermann Nitsch, résonne étrangement avec les chansons de Jacques Brel ou de Joe Dassin et s'attise, à nouveau, au souvenir de la littérature de Karen Blixen. S'interrogeant sans complaisance sur sa propre noirceur, Liddell brosse également le portrait de notre monde, exhibant crûment sa violence et ses atrocités. Créé dans l'interstice entre *Liebestod* et *Dämon*, présentés à l'Odéon en 2023 et 2024, *Vudú* se présente comme une malédiction ; au faite de son œuvre, il est aussi l'occasion pour Angélica Liddell de livrer un art poétique puissant, qui rappelle, par le négatif, la sacralité du théâtre et le sacrifice qu'elle implique.

*Danish baroness and author Karen Blixen, known by her pen name Isak Dinesen, is said to have offered her soul to the devil in exchange for a life worth writing about. Angélica Liddell in turn makes a pact with darkness, in the hope of transforming her suffering and transcending her hatred. To suffer in order to write, to write in order not to kill. As an outcast, Liddell orchestrates an occult ritual on the ruins of a shattered love, a five-hour monument, to better ward off her desire for revenge. After Liebestod and before Dämon, Vudú comes as a curse. It is also an opportunity for the artist of this bloody poetic art to recall, through its negativity, the sacredness of theatre and the sacrifice that results from it.*



# DU

## (3318)

## Blixen

### 5 ÉVÉNEMENTS\*

1. La première image importante que je garde en mémoire est celle d'un bébé lapin couvert de vers. J'avais sept ans. Nous élions des lapins dans l'un des logements de la caserne où j'ai passé mon enfance. J'avais enterré un bébé lapin et, quand je l'ai déterré, il était recouvert d'asticots. C'est une image que je reproduis dans ma tête, très fidèlement, depuis lors, année après année, presque jour après jour, même si le lapin est de plus en plus grand, le lapin n'a pas cessé de grandir. Ce n'est plus un petit lapin mort-né. C'est un lapin de la taille d'un agneau, avec la peau toute rose, sans poils, ravagé par la putréfaction, fourmillant de larves blanches, d'asticots mangeurs de cadavres, la vie de la putréfaction. Plus tard, cette image a trouvé son pendant esthétique dans le film de Peter Greenaway, *Zoo. A Zed & Two Noughts* (1985) dans lequel des animaux étaient filmés durant leur processus de décomposition. Greenaway a été le cinéaste le plus important de la décennie des années 80, qui sont celles de ma jeunesse. J'ai eu le privilège de m'aguerir en étant inspirée par sa vision de l'art, au point d'inclure le titre de ce film dans mon premier pseudonyme : Liddell Zoo. L'influence esthétique et conceptuelle de Greenaway est donc fondatrice, je suis une élève à ses pieds. Son cinéma se nourrit de la peinture et nous renvoie constamment à ce gisement inépuisable. La dimension plastique et expérimentale de son œuvre exubérante nous dévoilait, à nous qui étions jeunes à l'époque, un horizon où le monde de l'expression respirait la liberté et la beauté. Tout a commencé avec *The Falls*, un film expérimental étrange, auquel collabore déjà l'inséparable Michael Nyman. *Meurtre dans un jardin anglais*, 1982, *Le Ventre de l'architecte*, 1987, *Drowning by Numbers*, 1988, *Le Cuisinier, le voleur, sa femme et son amant*, 1989, sont les bijoux nourriciers qui façonnèrent le goût de quelques jeunes néo-romantiques assoiffés d'anges cruels et de coeurs enflammés. Greenaway fut une immense source de plaisir pour cette génération qui a brandi, au milieu de beaux cygnes en décomposition, l'étendard de l'excès, de l'absence de limites et de la folie. La petite fille qui a déterré le lapin dans un camp militaire continue à vouloir mettre sous le nez des spectateurs la putréfaction, l'invisible, la matière de nos cadavres.

2. Mishima, je l'ai lu quand j'étais très jeune. Moins de vingt ans s'étaient écoulés depuis son suicide rituel et on commençait à publier son œuvre splendide en Espagne. Le premier livre que j'ai lu de Mishima est *Le Pavillon d'or*. L'influence de Mishima est fondatrice dans le sens où dans la première pièce que j'ai écrite et mise en scène, *Le Jardin des mandragores : une tragédie sexo-métaphysique*, je déclare que dans une autre vie j'ai été japonaise et je récite de façon étonnamment intuitive le Hagakure, le code samourai, captive, ou plutôt amoureuse de l'écrivain japonais, auquel je m'identifie jusqu'à atteindre des niveaux d'influence extrêmes, inédits, une influence qui demeure encore à ce jour. J'identifie en Mishima un égal, un accro à la mort et à la beauté, un pervers sublime, un qui affronte la vision du vide et la dépasse grâce au langage de la chair. (Rappelez-vous *La Casa de la fuerza*.) Mishima m'a formée, dès mon ado-

lescence, dans une indissoluble trinité : l'érotisme, la beauté et la mort. Tout cela, c'est la même chose. La mort érotique, la mort liturgique, la mort belle. En somme, la mort comme idéal esthétique, et l'esthétique comme but de la vie, un désir romantique qui naît de la nature sexuelle de la mort, de ce lyrisme brutal. Pour Mishima, comme pour n'importe quel romantique, la mort est plus précieuse et plus belle que la vie, depuis qu'il a déclaré, dans sa *Confession d'un masque*, qu'il tombe amoureux de tous ceux qui meurent, ou bien encore que l'artiste n'a pas besoin de la guérison, qu'il méprise l'enthousiasme tourné vers le rétablissement et la santé, une maxime hautement artaudienne, et que bien sûr je fais mienne. *Le Pavillon d'or* est le livre que j'ai le plus souvent lu tout au long de ma vie, près de cent fois, parfois deux fois de suite. Dès mon adolescence, j'ai su que le beau était mon ennemi, et que je mourrais torturée par les roses. Le désir de mort est toujours en moi, follement, passionnément. Le corps ne se transcende qu'à travers la mort, et la vie est ratifiée seulement par son extinction. La confrontation avec la beauté nous conduit à la destruction de la forme, autrement dit à mourir passionnément, à mourir pour le plaisir de la mort, le plaisir de la mort en soi, l'extase. L'art est le désir de l'extase. Mishima nous a légué à jamais un dilemme insoluble : la lutte acharnée entre la vie et l'art, entre le corps et l'esprit, entre le rêve et la chair. La mort fut son obsession, son idéal, et c'est aussi le mien. La seule preuve de l'existence était la mort. « Je veux faire de ma vie un poème », a-t-il dit. *Quand l'imagination humaine se projette vers l'avenir, elle ne s'arrête pas tant qu'elle n'est pas parvenue à la mort. Chacun veut aller au bout de soi-même*. « La littérature authentique nous montre crûment et sans détours l'horrible destin qui pèse sur l'être humain. La vie humaine n'a pas le moindre sens et il se cache en l'homme un mal irrémédiable. Plus haute est la qualité de la littérature, plus grande est l'intensité avec laquelle elle nous transmet l'idée que l'être humain est condamné. »

3. L'un des événements de l'histoire récente qui m'a le plus bouleversée est l'attaque en 2015 du Bataclan à Paris. Ce jour-là, je travaillais au théâtre de l'Odéon. Ce massacre m'a plongée dans un état de trouble proche de l'effondrement, qui s'est soldé par une dépression difficile à affronter, au point de considérer que j'étais à l'origine de ces terribles faits, ou que j'en étais en quelque sorte coupable. De Paris, je suis allée au Japon. De cet état d'abattement et d'aliénation est né le besoin de confronter la violence esthétique à la violence réelle, et de creuser philosophiquement le sens de l'art, sachant qu'au moment où le massacre avait lieu, j'étais sur scène. C'est de ce conflit interne que naît, en 2016, la pièce *Que ferai-je, moi, de cette épée ? (Approche de la Loi et du problème de la Beauté)*. Une pièce qui, curieusement, n'a pas été vue à Paris. C'est précisément l'expérience de la violence réelle qui entérine à mes yeux la nécessité de la violence esthétique, de séparer la loi de l'État et la loi de la Poésie. Tout événement violent, dès lors qu'il est transposé sur le terrain de la création esthétique, se transforme immédia-

tement en fait éthique. Je souscris donc à la définition de l'art comme cet espace où l'immoral est toujours éthique, et irrémédiablement je prends la défense de l'art par-dessus la vie, devenant ainsi l'héritière des principes philosophiques sadiens. Pour résoudre le problème de la beauté, il y a Wakamatsu. « Pour moi, la violence, le corps et le sexe sont partie intégrante de la vie », assurait Wakamatsu. Je pourrais en dire de même. J'ai découvert Wakamatsu tardivement, en 2013. J'ai dévoré tout ce qui me tombait sous la main durant les fêtes de Noël, cette année-là, fébrilement, tout excitée, je regardais certains films deux fois de suite. Je tombais de sommeil et je m'endormais avec ces images qui flottaient au-dessus de ma tête comme des spectres. La fascination a dépassé toutes les limites que j'avais connues jusque-là, jusqu'à l'ivresse. Je me levais le matin et je me mettais à chercher des liens conduisant à son œuvre, tout était bon, même des versions doublées avec traduction simultanée en russe. « Voilà ce que je veux faire », me disais-je. Rien n'est plus fascinant et subversif que l'avant-garde japonaise des années 70. De tous les réalisateurs japonais, Wakamatsu est, avec Imamura, le plus sadien, le plus proche de Bataille, celui qui massacre avec le plus de talent le pouvoir de la raison en proposant un imaginaire sexuel affolant et addictif. Rien dans ses films ne préserve le pouvoir de la loi de la raison, pas même celui de la loi. Wakamatsu élève la perversion érotique au rang de suprématie esthétique, il en fait un battement purement cinématographique, éminemment artistique en somme, une sexualité sans autre limite que celle de l'imagination, et qui nous redonne un droit illimité à la jouissance esthétique. Un droit illimité, comme dirait Foucault, à jouir de la mort, du sexe et de la violence à travers l'art ; en résumé, le droit à jouir, en tant que spectateur, de ce qui est immoral. Tel est le pouvoir de l'esthétique. Chez Wakamatsu, la violence esthétique atteint des hauteurs sublimes. Il a été le support esthétique de *Que ferai-je, moi, de cette épée ? (Approche de la Loi et du problème de la Beauté)*. Sade et Wakamatsu sont là pour nous rappeler ce qu'est l'art, l'âme dépolitisée à une époque où tout est traversé par un message moral, idéologique, donc appauvrissant. Les malheureux événements de 2015 à Paris ont paradoxalement ravivé ma défense de la violence esthétique dans les Arts, en opposition à la violence réelle.

4. La maladie et la mort de mes parents. Ce deuil qui ne finit jamais. Insurmontable. L'insurmontable condition d'orphelin.

5. Le Silk Road d'Asakusa. Le Silk Road est un café d'Asakusa, à Tokyo. J'y ai été victime d'un épisode du syndrome de Stendhal, à cause de la beauté d'Asakusa, à cause de la beauté du Silk Road, durant mon dernier voyage au Japon, juste après la fin des représentations de *Dämon* à l'Odéon.

\*à notre demande de fournir 5 événements clés, Angélica Liddell nous à répondu par un texte de 9 356 signes

# MARIO BANUSHI

Figure montante du théâtre européen, Mario Banushi invente un langage scénique sans paroles qui tient par la seule force de ses visions. Nourris par les souvenirs de son enfance, partagée entre l’Albanie et la Grèce, *Goodbye Lindita* et *Mami* naissent d’expériences personnelles, peu à peu transfigurées en un théâtre allégorique, et rendent tous deux hommage aux figures tutélaires qui ont accompagnées le metteur en scène.

# GOODBYE LINDITA



© Theofilos Tsimas

Autour d'un corps inanimé, une famille se réunit et commémore en silence la disparition d'un être cher. Dans le creux de cette intimité affectée par le deuil, de mystérieuses figures refont surface: l'espace domestique devient alors le lieu d'une étrange liturgie, une cérémonie où les gestes du quotidien sont soudain empreints de sacralité. En peintre, Banushi égrène sur la scène un chapelet de visions, influencées autant par l'imagerie des anciens rituels balkaniques que par l'iconographie chrétienne. Méditation sur la mort autant que sur la vie, *Goodbye Lindita* déploie un théâtre d'images, où la contemplation tient lieu de recueillement.

*A rising star of European theatre, Mario Banushi has invented a wordless stage language that holds together solely through the power of his visions. A family gathers around a lifeless body to commemorate the passing of a loved one. In the midst of this intimacy affected by grief, mysterious figures resurface. The home becomes the setting for a strange ritual, a ceremony where ordinary gestures are imbued with sacredness. Like a painter, Banushi strings together a series of visions, influenced by the imagery of ancient Balkan rituals as well as Christian iconography. Goodbye Lindita is a meditation on death and life through a theatre of images, where contemplation gives way to reverence.*

28 MARS – 5 AVRIL • BERTHIER PARIS 17

un spectacle de / *concept by*  
Mario Banushi

durée / duration 1 heure	dramaturgie (National Theatre) dramaturgy Aspasia-Maria Alexiou
avec / with Mario Banushi, Babis Galiatsatos, Alexandra Hasani, Erifylly Kitzoglou, Katerina Kristo, Helene Habia Nzanga, Eftychia Stefanou, Chryssi Vidalaki	assistantat à la mise en scène stage direction assistant Afroditi Kapokaki, Theodora Patiti
	musique / music creation Emmanuel Rovithis
mise en scène, dramaturgie direction, dramaturgy Mario Banushi	relations internationales International relations Nikos Mavrakis
scénographie, costumes set design, costume designer Sotiris Melanos	<i>Goodbye Lindita</i> a été commandé et produit par le Théâtre National de Grèce pour la saison 22/23. Créé le 29 mars 2023 sur la scène expérimentale du Emerging Artists – Rex Theatre – « Katina Paxinou »
lumière / lighting designer Tasos Palaioroutas	
dramaturge associée associate dramaturg Sofia Eftychiadou Aspasia-Maria Alexiou	production déléguée TooFarEast

# MAMI

9 – 16 AVRIL • BERTHIER PARIS 17

un spectacle de / *concept by*  
Mario Banushi

durée / duration 1h10	collaboration Marietta Pavlaki, Kostas Chaidos, Sofia Theodorou, Nikoleta Anastasiadou
avec / with Vasiliki Driva, Dimitris Lagos, Eftychia Stefanou, Angeliki Stellatou, Fotis Stratigos, Panagiota Yiagli	relations internationales International relations Nikos Mavrakis
mise en scène, dramaturgie direction, dramaturgy Mario Banushi	<i>Mami</i> a été commandé et produit par Onassis Stegi
scénographie, costumes set design, costume designer Sotiris Melanos	coproduction Berliner Festspiele (Berlin), Odéon Théâtre de l'Europe, FOG festival, Triennale Milano Teatro, & Espoo Theatre, Festival d'Avignon, Grec Festival (Barcelone), Théâtre de Liège, Noorderzon Festival / Grand Theatre Groningen
musique, son original music, sound designer creation Jeph Vanger	recherche et développement initiaux avec le soutien de Onassis AiR Fellowship – Grèce et le Centre culturel Hellénique – Paris
lumière, dramaturge associé lighting designer, associate dramaturg Stephanos Droussiotis	avec le soutien de Onassis Stegi "Outward Turn" Cultural Export Program
collaborateurs artistiques artistic collaborators Aimilios Arapoglou, Thanasis Deligiannis	avec le soutien financier du ministère de la culture de Grèce
assistantat à la mise en scène stage direction assistant Theodora Patiti	

Qu'est-ce qui unit une mère à son fils ? Nourri par les souvenirs de son enfance, partagée entre l'Albanie et la Grèce, Mario Banushi détricote le maillage complexe tissé autour du vocable « mami » (« maman » en albanais) et des nombreuses figures maternelles qu'il a successivement désignées : sa grand-mère, qui l'a élevé jusqu'à ses six ans, sa propre mère qu'il rejoint ensuite à Athènes, sa belle-mère, Lindita, mais peut-être aussi toutes les autres femmes qui se sont occupées de lui comme d'un fils. Soutenu par un travail visuel, qui exhausse les corps pour les ériger en icônes, Mario Banushi traduit, au-delà du langage articulé, les émotions contrariées de l'amour filial.

*What binds a mother and her son? Drawing on memories of his childhood, spent between Albania and Greece, Mario Banushi unravels the complex web surrounding the word 'mami' ('mum' in Albanian), and the many maternal figures to whom it refers to: his grandmother, who raised him until he was six, his own mother, whom he later joined in Athens, his stepmother, Lindita; and all the other women who cared for him as if he were their son. Beyond articulated language, Mario Banushi translates the conflicting emotions of filial love, through a form of allegorical theatre that elevates the body to iconic status.*

© Andreas Simopoulos for Onassis Stegi

**3 octobre 2021** Ce fut, même si je ne le savais pas encore, le début d'une transformation profonde. Ce jour-là, j'ai compris pour la première fois ce que signifiait perdre un être cher. Le jour où j'ai appris que ma belle-mère, Lindita, était décédée. J'ai senti, à ce moment-là, quelque chose grandir trop vite en moi. J'ai compris que rien n'est immuable. Rien n'est garanti. Quelques jours plus tard, mon père est mort. Ces deux pertes sont à l'origine de *Goodbye Lindita*, ma première création dramatique. Une pièce très personnelle qui m'a permis, dans une certaine mesure, de faire mon deuil sans être complètement seul. De pleurer aux côtés de mes collaborateurs. Et avec toutes les personnes qui ont vu et verront ce spectacle.

**16 mai 2022** Du 1<sup>er</sup> au 15 mai, j'ai présenté ma première mise en scène (*Ragada*) à Athènes, dans une maison que nous avons transformée en scène de spectacle pour l'occasion, car aucun théâtre ou espace de jeu ne voulait me faire confiance, répondant toujours à ma proposition de jouer dans leur salle que je manquais d'expérience et que c'était risqué de me programmer sans que mon travail ait été présenté auparavant. Ainsi, après beaucoup d'efforts et d'épuisement, le jour est enfin venu de jouer *Ragada* dans cet appartement.

Le 15 mai, dernier jour des représentations, on reçoit un coup de téléphone: on nous demande s'il reste une place pour voir le spectacle. On répond qu'on est complet. Un peu plus tard, on apprend que l'appel provenait du directeur du Théâtre National de Grèce. On le rappelle immédiatement et on lui dit qu'on va lui trouver une place... Le lendemain, le 16 mai, après avoir vu le spectacle la veille, je reçois un appel du Théâtre National me proposant de mettre en scène une pièce. Je n'oublierai jamais ce sentiment de joie pure et de victoire, après tant de refus, de personnes qui « craignaient » de prendre des risques. Tout à coup, le Théâtre National de votre pays vous appelle pour vous demander de mettre en scène une pièce. Après cet appel, j'ai pris une photo de moi en pleurs, pour ne jamais oublier ce que j'ai ressenti à ce moment-là.

**Décembre 2003** C'est sans aucun doute l'un des moments les plus importants de ma vie, car c'est le moment où ma mère m'a ramené en Grèce depuis l'Albanie, où j'avais été élevé par ma grand-mère. Je me souviens encore de cette journée dans les moindres détails, le moment où on est venu me chercher chez ma grand-mère, et j'ai fait semblant de dormir alors que j'étais éveillé, parce que je ne supportais pas l'idée d'être séparé de celle que j'appelais

«maman»... ma mère qui me portait et moi qui me demandais: «Où allons-nous?» Et le moment où on est arrivé à Athènes, entièrement décorée pour Noël... toutes ces lumières qui me faisaient peur, je n'avais jamais rien vu d'aussi grand. Je regardais la ville depuis le taxi, et je n'oublierai jamais cette impression, cette impression de «Où suis-je?». L'impression que cette ville allait m'engloutir. Au fil des années, je suis tombé amoureux de cette ville et je n'ai plus jamais eu peur qu'elle m'engloutisse, mais à chaque fois que je retournais en Albanie l'été, j'éprouvais un sentiment profond d'amour et de soulagement.

**Septembre 2006** Albanie, été, juillet. J'étais devant la taverne de mon père, le soir, les enfants jouaient dans la rue et j'étais fasciné par une lampe, une de celles qui décoraient la taverne. Cette lampe qui me fascinait n'avait pas de globe protecteur, je m'en suis approché lentement, et je l'ai touchée. C'est alors que j'ai senti un courant électrique traverser tout mon corps... Je ne m'étendrai pas sur les détails qui ont suivi, car ils sont glaçants et violents. Cette même nuit, on m'a renvoyé en Grèce par avion, car ma vie était en danger. J'ai passé plusieurs mois à l'hôpital, où j'ai subi diverses opérations, etc. Je n'oublierai jamais le jour où je suis sorti de l'hôpital après trois mois et où j'ai vu le soleil.

Je me suis dit: «Que la vie est belle». Je n'ai pas choisi septembre par hasard, même si l'événement traumatisant cette année-là s'est produit en juillet. Je l'ai choisi parce que ce qui a finalement triomphé, c'est le sentiment que «la vie est belle.»

**5 octobre 2023** Belgrade, Festival Bitef. C'était la première fois que je présentais mon travail à l'étranger. Je me souviens être assis dans le public, le regardant entrer et remplir la salle, s'asseyant même sur les marches. Je me suis dit: «Nous avons réussi», et j'ai ressenti de la gratitude et du bonheur, moi qui n'avais jamais voyagé de ma vie, me retrouvant soudainement hors de Grèce, et pas en vacances..., mais pour montrer mon travail. Qu'y a-t-il de plus beau et de plus émouvant que cela? Je n'oublierai jamais ce tournant dans ma carrière, lorsque le public, durant les dix dernières minutes du spectacle, s'est levé comme pour signifier à quel point il aimait ce qu'il regardait, et moi qui me trouvais parmi les spectateurs, les larmes aux yeux, rempli de cette sensation de beauté. Ensuite, même si j'ai ma propre théorie sur les récompenses, j'ai été très ému de recevoir les deux prix qui m'ont été décernés à l'issue de ce festival. Sentir la reconnaissance lors d'une première étape importante est quelque chose de très beau, c'est une bonne motivation pour continuer!

# SCENES FROM A MARRIAGE

20 MAI – 7 JUIN  
ODÉON PARIS 6

d'après / *based on*  
**Ingmar Bergman**

adaptation  
et mise en scène  
*adaptation and direction*  
**Markus Öhrn**

création

durée estimée / *approximative duration*  
**2h20 (avec un entracte)**

scénographie / *set design*  
**Markus Öhrn**

costumes, masques, perruques  
*costume designer, masks, wigs*  
**Elin Maria Johansson**

création son, composition / *music creation*  
**Hans Appelqvist**

production  
Odéon Théâtre de l'Europe

Les œuvres théâtrales d'Ingmar Bergman  
sont représentées en France par l'agence  
Drama en accord avec la Fondation Bergman  
et l'agence Josef Weinberger Limited  
à Londres

Tourné à l'origine pour la télévision suédoise, *Scènes de la vie conjugale* (*Scener ur ett äktenskap*) fut adapté au cinéma par Bergman en 1973. Le film retrace, sur dix ans, l'évolution du mariage de Johan, professeur d'université, et de Marianne, avocate spécialisée en droit de la famille. Au fil de rencontres successives, marquant les tournants et la faillite de leur relation, se dessine le portrait d'un couple dont l'issue semble inextricable – peu à peu incapable d'être ensemble, mais tout aussi incapable de se séparer. Adapté une première fois en 2023, Markus Öhrn s'empare à nouveau de *Scènes de la vie conjugale*, dans une version tout à fait inédite, portée cette fois par une distribution française. L'occasion de relire la fable bergmanienne à l'aune des violences domestiques – physiques et psychologiques – qui surgissent dans le secret et l'enceinte de nombreux couples. Pour ce faire, le metteur

en scène transpose le film de Bergman dans un univers ubuesque, refusant toute forme de réalisme. Au milieu des murs décapés d'une «boîte blanche», affublés de masques grotesques, Johan et Marianne deviennent les avatars d'un jeu cruel et ridicule, qui évoque autant la tradition du Grand-Guignol que la violence saturée de certains cartoons. Cette violence désinhibée, volontiers excessive et caricaturale, est tendue au public tel un miroir déformant – reflet probable de nos propres pulsions refoulées, ou simplement dissimulées derrière la mascarade sociale.

*Markus Öhrn returns to France with a new piece, adapted from Ingmar Bergman's Scenes from a Marriage. Originally created for television, it examines, year after year, the trials and tribulations of a bourgeois couple who struggle to separate but find it equally impossible to stay together. Rejecting realism, the artist and director transposes Bergman's story into a world where contours are exaggerated, where violence is caricatured and disinhibited, and where visual art meets the Grand-Guignol tradition. With their masked faces and their distorted voices, Johan and Marianne become like avatars of a cruel game. Within the bare walls of a white box, they engage in a sadistic struggle that acts as a distorting mirror, revealing social conventions and exposing the violence that lurks in the secrecy of the home.*

**Juillet 1978**  
The Promise – Niskanpää, Suède

**Décembre 1983**  
Fear – Upplands Väsby, Suède

**Août 1990**  
The Coincidence – Byske, Suède

**Mai 2003**  
Transformation – Stockholm, Suède

**Décembre 2015**  
Passion – Berlin, Allemagne



# ACHETER À L'UNITÉ

ODÉON PARIS 6						BERTHIER PARIS 17			
Catégories	1	2	3	4	Unique La luz de un lago	Catégorie unique	Musée Duras en intégrale	Musée Duras à l'unité	Cock,... et Seek Bromance
Plein tarif	42€	30€	20€	14€	42€	38€	60€	20€	26€
Plein tarif Hamlet	44€	32€	20€	14€	-	-	-	-	-
Moins de 28 ans	21€	15€	10€	7€	21€	19€	30€	10€	13€
Demandeur d'emploi	21€	15€	10€	7€	21€	19€	30€	10€	13€
Minima sociaux	14€	10€	7€	6€	14€	14€	24€	8€	10€
Personne en situation de handicap	22€	18€	12€	8€	22€	22€	36€	12€	14€
Élève école de théâtre	-	-	8€	6€	8€	8€	24€	8€	8€
PETIT ODÉON DE 10€ À 15€ • Exposition Astérismes (Fig. 2), entrée libre									

### UN EMPÊCHEMENT AVANT VOTRE VENUE ?

Les billets ne sont pas repris, mais peuvent être échangés dans un délai de 5 jours avant la représentation (3€ de frais par échange), dans la limite des places disponibles

### RÉSERVATION

**Sur place à l'Odéon Paris 6 :**  
du mardi au samedi de 14h à 18h  
ou jusqu'à l'horaire du spectacle  
les soirs de représentation  
**Sur place à Berthier Paris 17 :**  
ouverture deux heures  
avant le début du spectacle

### Sur internet

theatre-odeon.eu  
**Au téléphone**  
01 44 85 40 40  
**Et auprès de nos revendeurs :**  
fnac.com et theatreonline.com

### MODES DE RÈGLEMENT

- carte Bleue, Visa, Eurocard/MasterCard
- chèque en euros, compensable en France, à l'ordre du Théâtre national de l'Odéon (T.N.O.)
- espèces, chèque vacances et chèque culture (au guichet uniquement)
- via l'application pass Culture

# S'ABONNER

### DES RÉDUCTIONS AVANTAGEUSES

### LES MEILLEURES PLACES GARANTIES

UN ACHAT PRIORITAIRE  
DE VOS BILLETS POUR TOUS  
LES SPECTACLES  
DE LA SAISON

LA POSSIBILITÉ  
DE CHANGER GRATUITEMENT  
ET FACILEMENT DE DATE

AU-DELÀ DE 200€ ET POUR  
UN ACHAT EN LIGNE, UNE  
POSSIBILITÉ DE PAIEMENT  
EN DEUX FOIS SANS FRAIS

## ABONNEMENTS INDIVIDUELS\*

À partir de 3 spectacles en 1<sup>re</sup> catégorie ou catégorie unique

### 34€ LA PLACE

de 3 à 6 spectacles

### 18€ À 13€ LA PLACE

Moins de 28 ans possibilité de mixer  
(cat. 1, 2, unique)

### 32€ LA PLACE

7 spectacles et +

### 22€ LA PLACE

Personne en situation de handicap  
(même tarif pour l'accompagnateur)

### \* TARIFICATIONS SPÉCIALES

#### Musée Duras en intégrale

- 48€
- 30€ (moins de 28 ans)
- 36€ (personne en situation de handicap)

#### Cock, Cock... Who's There? et Seek Bromance

- 22€
- 10€ (moins de 28 ans)
- 14€ (personne en situation de handicap)

### S'ABONNER À PLUSIEURS ?

Achetez en une seule fois l'ensemble des places, puis appelez la billetterie pour finaliser l'enregistrement des autres abonnés qui bénéficieront des mêmes avantages

## VENIR EN GROUPE

### Abonnements à partir de 3 spectacles\*

Dates identiques pour l'ensemble du groupe (choix des spectacles et des dates dès la souscription)

### AMIS, ASSOCIATIONS, COMITÉS D'ENTREPRISE

8 personnes minimum

### 32€ LA PLACE

en 1<sup>re</sup> catégorie ou catégorie unique  
Pour réserver : Caroline Polac  
01 44 85 40 37  
resagroupe@theatre-odeon.fr

### ENSEIGNEMENTS SECONDAIRE ET SUPÉRIEUR

10 élèves minimum

### 10€ LA PLACE

en 2<sup>e</sup> catégorie ou catégorie unique  
Pour réserver : Gaël Schlatter  
01 44 85 40 33  
reservationenseignement@theatre-odeon.fr

### \* TARIFICATIONS SPÉCIALES

#### Musée Duras en intégrale

- 48€ Amis, associations, CE
- 30€ Enseignements secondaire/supérieur

#### Cock, Cock... Who's There? Seek Bromance

- 22€ Amis, associations, CE
- 10€ Enseignements secondaire/supérieur

### Hors abonnement

ODÉON PARIS 6					BERTHIER PARIS 17			
Catégories	1	2	3	Unique La luz de un lago	Catégorie unique	Musée Duras en intégrale	Musée Duras à l'unité	Cock,... et Seek Bromance
Amis associations CE	36€	26€	18€	36€	36€	48€	16€	24€
Enseignements secondaire/supérieur	-	12€	8€	12€	12€	30€	10€	10€
Public du champ social	8€	8€	8€	8€	8€	24€	8€	8€

### PUBLIC DU CHAMP SOCIAL

8 personnes minimum

Pour réserver : Alice Hervé 01 44 85 40 47  
alice.herve@theatre-odeon.fr

## BORN AFTER 00

Free tickets / Places offertes

L'Odéon offre régulièrement des invitations sur ses réseaux sociaux pour les spectacles, événements, concerts. Pour les moins de 26 ans. #bornafter00 avec le soutien de Forvis Mazars

## LE PASS CULTURE

Jeunes entre 15 et 21 ans, pensez-y en réservant individuellement via l'application.

## EN AVANT-PREMIÈRE ET À MOITIÉ PRIX

Les soirs d'avant-première, c'est deux fois moins cher :  
des places dans toutes les catégories pour tous et toutes.

Odéon Paris 6 : 21€, 15€, 10€, 7€

Berthier Paris 17 : 19€

## 6€ À L'ODÉON PARIS 6

Une heure avant le spectacle, des places debout ou à visibilité réduite sont en vente au guichet au petit prix de 6€.

## DERNIÈRE MINUTE, TENTEZ VOTRE CHANCE!

Complet en ligne ? Des places se libèrent avant chaque représentation et sont remises à la vente en dernière minute.  
Venez vous inscrire sur la liste d'attente sur place dès une heure avant le spectacle.

## OUVERTURE DES VENTES

### SPECTACLES

#### Mardi 17 juin

Le Passé  
Honda Romance

#### Mardi 9 septembre

La luz de un lago  
Musée Duras  
Pétrole  
Pallaksch Pallaksch!  
The Work

#### Mardi 25 novembre

Hamlet  
Pallaksch Pallaksch!  
Œdipe roi  
Cock, Cock... Who's There?  
Seek Bromance

#### Mardi 17 février

Vudú  
Goodbye Lindita  
Mami  
Scenes from a Marriage

### AVANT-PREMIÈRES

#### Le Passé

vendredi 5 septembre

#### Musée Duras

vendredi 31 octobre

#### Pétrole

vendredi 14 novembre

#### Œdipe roi

vendredi 30 janvier

#### Scenes from a Marriage

mardi 12 mai

### SURTITRES EN ANGLAIS ENGLISH SURTITLES

Toutes les représentations sont surtitrées en anglais, sauf *Honda Romance*, *Pétrole*, *Pallaksch Pallaksch!*  
*All performances are surtitled in English except Honda Romance, Pétrole, Pallaksh, Pallaksh!*



Fermeture estivale  
de la billetterie téléphone  
et guichet du 12 juillet  
au 1<sup>er</sup> septembre 2025 inclus

La réservation en ligne  
est accessible toute l'année



NOUVEAU!

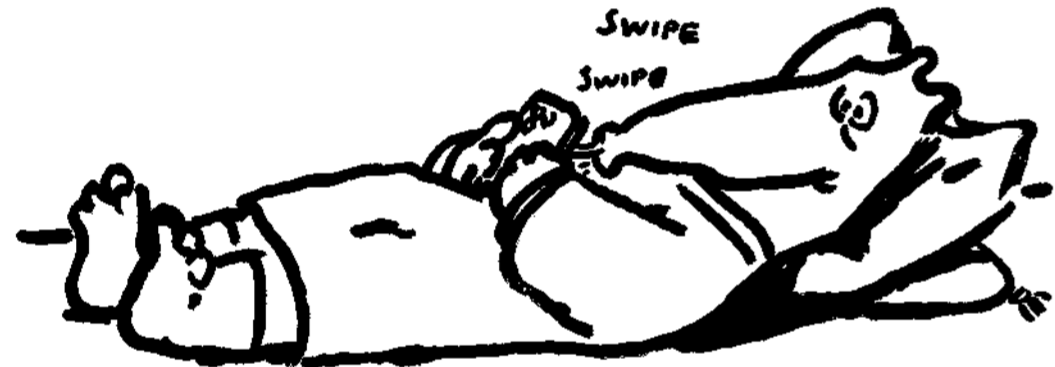
«DE QUELLE PUTAIN D'HISTOIRE DU THEATRE PARLE-T-ON?»\*

GRANDS DEBATS

En réponse à l'actualité, l'Odéon proposera des temps forts pour interroger les questions fondamentales et politiques de notre époque. Manifestes, débats et prises de parole permettront à des artistes et voix militantes d'exposer leurs points de vue et d'alimenter le débat public.

Tout au long de la saison, un cycle de rencontres réunit des artistes, des historiennes et des chercheuses en arts du spectacle. Ces rendez-vous permettront de questionner l'histoire du théâtre, d'en explorer les marges et de mettre en lumière ses zones méconnues. Une occasion de (re)découvrir certains aspects oubliés ou peu étudiés, mais aussi de réfléchir collectivement à la manière dont une telle histoire s'élabore.

\* Citation d'Angélica Liddell



QUERELLE

Un atelier participatif en compagnie d'un dramaturge pour débattre franchement des spectacles, pour ouvrir le dialogue et surtout faire entendre les désaccords. Destiné autant aux publics curieux et enthousiastes, qu'aux spectateurs perplexes et mécontents, *Querelle* est l'occasion de confronter son point de vue sur des spectacles de la programmation.

LE PARLEMENT DES COLÈRES

Une expérience théâtrale et démocratique inédite, un projet européen

LES 7 ET 8 MARS/BERTHIER PARIS 17  
REPRÉSENTATIONS PUBLIQUES

ENTRÉE LIBRE SUR RÉSERVATION

Et si on écoutait la parole de la jeunesse autour d'une question essentielle: que faisons-nous de notre colère? Et si on convoquait le théâtre autour d'une question aiguë: que décidons-nous de représenter?

Dans un contexte où les colères grondent et où la démocratie est plus que jamais à réinvestir, *Le Parlement des colères* propose un lieu d'assemblée pour parler, écouter, et habiter l'espace démocratique. Inspiré de la Pnyx grecque, *Le Parlement des colères* invite des jeunes de 16 à 20 ans à inventer une démocratie active, portée par le théâtre.

Sur scène, les jeunes participants et participantes, accompagnés par des artistes, adressent leurs colères, négocient et s'allient pour imaginer ensemble des leviers d'action collective possible, pour un avenir juste et démocratique. Le théâtre devient un espace d'hospitalité pour réinventer la démocratie, la notion de représentation est négociée avec la notion de session parlementaire.

Chaque session du *Parlement* est une invitation à penser la colère comme levier de transformation collective, et s'invente en direct. En faisant du théâtre un laboratoire de pensée, d'éman-

cipation, de prise de parole non fictionnelle, *Le Parlement des colères* réactive un dialogue essentiel entre théâtre et démocratie. Il s'organise dans une version française, présentée ici, et dans une version européenne qui rassemblera quarante jeunes grecs, tchèques, belges et français.



© Stéphane Lagoutte – MYOP

une création de la compagnie Les guêpes rouges-théâtre  
conception Rachel Dufour

*Le Parlement des colères* est un projet européen 2026-2027 qui fait l'objet d'une demande de financement européen auprès d'Erasmus+

**partenaires** Théâtre national Wallonie-Bruxelles (Belgique), La Comédie de Clermont-Ferrand – scène nationale, Odéon Théâtre de l'Europe, L'Estive – scène nationale de Foix et de l'Ariège, La Cour des Trois Coquins – scène vivante de la ville de Clermont-Ferrand, Institut Français à Athènes (Grèce), Ambassade de France à Bruxelles (Belgique), la coordination nationale d'action pour la paix et la démocratie (CNAFD) – Bruxelles (Belgique), Diversity United (Grèce), Youth Included (République Tchèque)

Les guêpes rouges-théâtre est une compagnie conventionnée par le ministère de la culture/ direction régionale des affaires culturelles Auvergne-Rhône-Alpes et par la ville de Clermont-Ferrand

compagnie conventionnée et labellisée «compagnie Région Auvergne-Rhône-Alpes»

POUR UN THÉÂTRE ACCESSIBLE

Des séances en audiodescription en direct permettent aux publics aveugles ou malvoyants de profiter pleinement des spectacles, tandis que des surtitrages facilitent la compréhension pour les personnes sourdes ou malentendantes. Des stages et des ateliers sont ouverts à différents

types de handicap. Et grande nouveauté: une maquette tactile du théâtre est maintenant disponible, à explorer du bout des doigts, pour découvrir le lieu autrement, pour rendre le théâtre encore plus accessible à toutes et à tous.



SPECTACLES AUDIODÉCRITS

**Honda Romance**  
jeudi 17 et dimanche 19 octobre  
**Hamlet**  
Jedi 12 et samedi 14 mars  
**Scenes from a Marriage**  
Jedi 28 et dimanche 31 mai

STAGES DE PRATIQUE

Des stages adaptés à tous les publics sont organisés tout au long de l'année, à retrouver sur notre site internet.

SURTITRAGES EN FRANÇAIS

**Hamlet**  
Des lunettes connectées sont proposées sur toutes les représentations  
**Ce dpe roi**  
Dimanche 15 février  
**Scenes from a Marriage**  
Dimanche 7 juin

**Les spectacles étrangers surtitrés en français:** La luz de un lago, The Work, Cock, Cock... Who's There?, Seek Bromance, Vudú

Goodbye Lindita et Mami sont accessibles sans surtitrage

AVEC L'HÔPITAL SAINTE-ANNE

Un atelier de jeu hebdomadaire animé par un artiste mêle patients et personnel du centre d'accueil thérapeutique de l'hôpital.

Renseignements  
alice.herve@theatre-odeon.fr

Maquette tactile © DR

# ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE

Loin d'être un lieu réservé aux initiés, l'Odéon Théâtre de l'Europe aime tendre la main à celles et ceux qui n'ont pas forcément l'habitude d'y mettre les pieds. Avec des projets comme *Adolescence et territoire(s)*, *Fabrique*, *L'Atelier des 130*, il invite les nouvelles générations à découvrir le théâtre autrement – en le vivant de l'intérieur avec des artistes et des professionnels du spectacle. Et quand l'éloignement géographique est un frein, des spectacles et des ateliers en itinérance réduisent la

## SPECTACLE ITINÉRANT

Une petite forme itinérante mise en scène par Julien Gosselin tourne dans les lycées d'Île-de-France en résonance avec son spectacle *Musée Duras*. Des ateliers de jeu et des sorties au théâtre sont également proposés aux élèves.

## ADOLESCENCE ET TERRITOIRE(S)

Pendant la saison, une vingtaine de jeunes âgés de 15 à 20 ans issus de territoires proches de Berthier créent un spectacle sous la direction de la metteuse en scène Kenza Berrada. En partenariat avec le T2G Théâtre de Gennevilliers et l'Espace 1789 de Saint-Ouen.

## FABRIQUE

Accompagnées par des professionnels du spectacle, deux classes de lycées professionnels découvrent les différentes étapes de création d'un décor et réalisent leurs propres maquettes qu'ils exposent en fin de saison.

distance et partent à la rencontre des lycéens d'Île-de-France. C'est aussi un lieu qui prend part à la vie de la société, par des actions construites avec l'hôpital, en centre pénitencier, ou encore avec des artistes en situation d'exil. Et puis des activités pour toutes et tous, pour le plaisir ou pour s'instruire, pour s'initier à une pratique, pour rencontrer des artistes et des œuvres. C'est une autre façon de faire du théâtre : plus proche, plus libre, plus participative. Parce que l'Odéon, ce n'est pas juste

## L'ATELIER DES 130

Les étudiants de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne participent à un atelier d'écriture et de jeu annuel, proposé par le service de la vie étudiante. Cette création collective, sous la direction du comédien Pierre-François Pommier accompagné de la dramaturge Marion Stoufflet, est présentée en juin à l'Odéon.

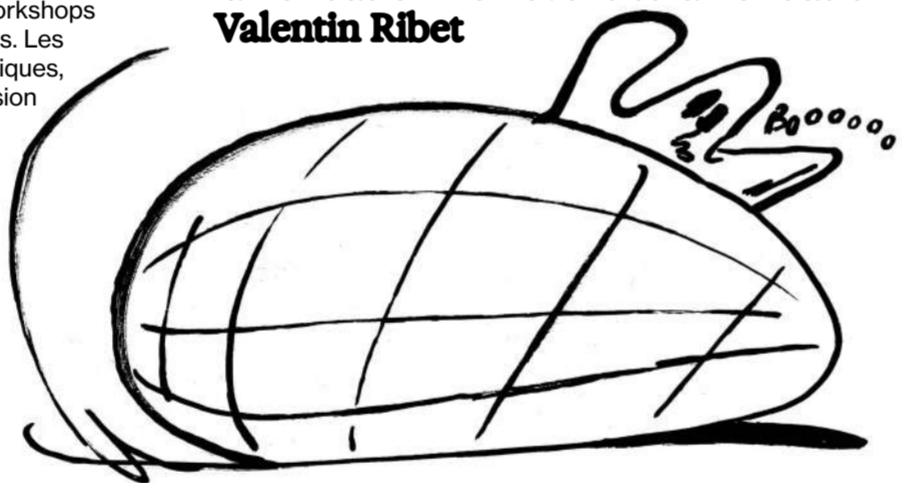
## STAGING

Nouveau projet du théâtre, *Staging* est destiné à un groupe de comédiennes et comédiens en situation d'exil, et venus de différents pays. Ensemble, ils suivent des workshops encadrés par des metteurs en scène de renom. Les objectifs : compléter leurs connaissances artistiques, développer leur réseau et favoriser leur immersion professionnelle en France.

une scène, c'est aussi un espace de création, d'échange et d'expression pour toutes les générations. Par la parole, le jeu ou la technique, ce sont toutes les facettes du théâtre qui sont utilisées dans une multitude d'actions menées chaque saison. Art collaboratif par excellence, le théâtre est un lieu de partage qui se doit de s'ouvrir à tout le monde.

## ILS SOUTIENNENT LES PROJETS

**Engagement Médias Jeunes, la Fondation BTP Plus, la Fondation CANAL +, le Fonds de dotation Francis Kurkdjian, le Fonds Jeanne Moreau, la Fondation La Poste, la Fondation Legrand, la Fondation Sophie Rochas, la Fondation Terrévent et la Fondation Valentin Ribet**



# QU'EST-CE QU'UN THÉÂTRE RESPONSABLE?

Nous faisons le choix de lier notre mission historique de création et de diffusion du théâtre et nos responsabilités face à la crise sociale et environnementale qui s'annonce. Depuis 2018, nous travaillons à réexaminer nos pratiques, en interne comme avec nos partenaires et avec les publics, afin de réaliser notre transition vers une institution plus inclusive, ouverte, décarbonée. Cette démarche est réalisée à tous les niveaux de notre activité : du côté de notre mission première, les décors de spectacles construits par nos ateliers le sont dans une perspective déco-conception, en favorisant dès que possible le réemploi et les matériaux durables et renou-

velables. Nous passons en revue nos achats, notre stratégie numérique, la gestion de nos bâtiments, notre politique sociale... au prisme de ces valeurs renforcées. Cette transition n'est possible que grâce à la force du collectif. Nous avançons de concert avec tous les acteurs du spectacle vivant, institutionnels, associatifs, publics, afin de contribuer à la transformation de notre secteur à notre échelle.

L'Odéon est membre actif de l'association ARVIVA – Arts Vivants, Arts Durables et du Club développement durable des établissements publics.

### L'ÉQUIPE DE L'ODÉON

Djamel Abes, Faridje Akhounak, Pascal Alforchin, Ahmed Amghane, Neil Angue, Victor Saïd Aouan, Jean-Yann Aure, Nathalie Auvray, Nathalie Babault, Valentine Bacher, Doriane Balin, Laura Becamel, Lou-Hanna Belet, Marie Ben Bachir, Fabien Bertho, Clémentine Bollée-Legeas, Valentine Bouillet, Lisa Braemer, Thomas Braud, Cédric Bretteville, David Broutté, Pierre Cabrillac, Sophie Camus, Juliette Caron, Sarah Caussé, Azin Chalamet Mohammadali, Fabrice Charles, Gilles Chaudemanche, Philippe Chevalier, Claire Clément, Julien Cocquet, Juliette Col, Julien Cosqueric, Jean-Pierre Courty, Claude Cuisin, Mogan Daniel, Jaime De Miranda, Lydie Debièvre, Hélène Debure, Mathilde Desvaux, Malik Djabli, Nicolas Domicile, Guillaume Duhamel, Nicolas Dupuy-Sneguireff, Dominique Ehret, Jean-Michel Fairfort, Maia Fastinger, Loïc Favret, Nathalie Feret, Stéphane Ferrand, Catherine Ferrari, Omar Fofana, Agnès Fort, Gilbert Francillonne, Alice Gai, François Gestin, Chloé Ginisty, Julien Gosselin, Patrick Grandjean, Christophe Gualde, Bernadette Guirguis, Thierry Hameau, Sabrina Hamiche, Alice Hervé, Anne-Laure Heurtevent, Virgile Hilaire, Géraldine Ingremau, Fanny Jamet, Hadrien Jeanne, Théo Jonval, Thierry Jousse, Glenn Kerbiquet, Léa Khedhiri, Juliette Lambert, Laure Legoff, Philippe Lepiat, Sylvain Letourneur, David Leuillet, Anne-Shifra Lévy-Grinbaum, Alexis Lidec, Chloé Ligneau, Rudy Longhino, Christian Louise, Lydia Magnieu-Ivanova, Coralba Marrocco, Loris Marti, Claire Martin de La Moutte, Loraine Mercier, Amandine Merlet, Martin Modesti, Lanval Monrouzeau, Antoine Mory, Laurence Nadal, Yliès Nefoussi, Isabelle Neveux, Nathanaëlle Orfila-Saiz, Pierre Martin Oriol, Noé Outier, Caroline Palmier, Roxane Papias, Christel Papoin, Roxane Pastor-Lloret, Florent Pellen, Patrice Pépin, Zoé Perre, Lella Peter, Welfried Pham, Magalie Pichard, Claire Picot, Olivier Place, Caroline Polac, Agnès Ravaud, William Rapon, Gustavo de Jesus Rebiere, Julien Renaud, Jennifer Ribière, David Richard, Dominique Robin, Christine Rockstedt, Leena Rohn, Marie-Claude Roussi, Lison Royet, Frédéric Rui, Stéphanie Sainson Fouché, David Schaal, Gaël Schlatter, Olivier Schnoering, Patricia Sossa, Arab Taleb, Florence Tedeschi, Eugénie Tesson, Jaufré Thumerel, Stéphane Tourtelier, Abdramane Traoré, Vincent Val, Jésus Valseca-Martin, Renaud Vedel, Cécile Venier-Alla, Constance Villandre, Candice Wehner, Fabrice Yvrai, Mokram Zamouri, François Zani, Hugo Zeltner



Le Théâtre national de l'Odéon, établissement public à caractère industriel et commercial, est subventionné par le ministère de la culture

Festival d'Automne



# SOUTENIR L'ODÉON

### Particuliers

Cette année, le Cercle de l'Odéon évolue et prend désormais le nom de Cercle Giorgio Strehler. Cette nouveauté s'inscrit dans une évolution plus globale du projet artistique de l'Odéon Théâtre de l'Europe, avec une diversification des modes d'expression, une dimension internationale renforcée et la volonté de faire du théâtre un lieu d'idées et d'échanges.

#### Un projet multidimensionnel

Le Cercle Giorgio Strehler s'inscrit dans la démarche d'innovation et de rayonnement social et artistique du théâtre. Son ambition est de fédérer ses mécènes autour de causes variées : la création artistique européenne, l'éducation artistique et culturelle et le développement durable au théâtre, tout en offrant un soutien stratégique à de nouvelles initiatives d'envergure. Son appui permet de renforcer l'impact de l'Odéon sur ses publics, les bénéficiaires de ses projets d'éducation tout en faisant rayonner l'image du théâtre au-delà des frontières.

#### La création d'une Fondation de l'Odéon

Dans un souci de pérennisation et de transparence, le Cercle Giorgio Strehler s'inscrira, à terme, dans le cadre d'une fondation sous égide. Ce statut permettra de structurer la démarche de mécénat du théâtre tout en proposant de nouveaux avantages. La Fondation de l'Odéon aura pour mission de soutenir les grands projets du théâtre dès l'automne.

Dès le premier niveau de don, pour un soutien de 1 000 € (avant défiscalisation), les mécènes pourront assister à la présentation de saison et réserver leurs abonnements en avant-première, bénéficier de facilités de billetterie et de rencontres artistiques exclusives. Des formats de soirées renouvelés sont également proposés, dont une dédiée au Cercle dans le Petit Odéon, mais aussi des voyages, le suivi d'une création de A à Z... Ces moments privilégiés sont l'occasion de renforcer le lien entre les mécènes et le théâtre tout au long de la saison.

#### Contact

cercle@theatre-odeon.fr  
01 44 85 41 12  
En savoir plus et adhérer en ligne :  
www.theatre-odeon.eu/fr/nous-soutenir



### Entreprises et fondations

S'associer à l'Odéon Théâtre de l'Europe, c'est non seulement soutenir une programmation artistique internationale de haut niveau, mais c'est aussi s'engager aux côtés d'un théâtre qui place l'éducation culturelle, l'inclusion et le développement durable au cœur de sa mission.

#### Un engagement porteur de sens

En devenant mécène ou partenaire de l'Odéon Théâtre de l'Europe, vous soutenez une scène ouverte sur le monde, un lieu où les disciplines dialoguent, un carrefour de réflexions et de rencontres. Associez votre entreprise ou fondation à l'une des plus grandes institutions culturelles d'Europe, au cœur d'une programmation contemporaine exigeante.

Fléchez votre soutien vers les projets du théâtre qui vous correspondent et encouragez l'accès à la culture pour tous, grâce à des programmes pédagogiques menés avec les jeunes et les publics éloignés. En accompagnant l'Odéon Théâtre de l'Europe, vous inscrivez votre action dans une dynamique de transition écologique et sociale, grâce à des engagements concrets pour un théâtre plus durable.

#### Un partenariat vivant, à votre image

Nos partenariats sont conçus sur mesure, à l'image de votre identité et de vos valeurs. Visibilité, médiation culturelle, initiatives environnementales... chaque collaboration est une occasion de faire grandir des projets ambitieux, durables et partagés. Faites rayonner votre engagement artistique, éducatif et environnemental avec l'Odéon Théâtre de l'Europe.

#### Pourquoi s'engager avec nous ?

- Participer à la création et à la diffusion d'œuvres majeures portées par des artistes de renom
- Encourager l'émergence de nouveaux talents et accompagner la scène européenne de demain
- Contribuer à l'accès de tous à la culture, grâce à des actions éducatives et citoyennes menées tout au long de la saison
- Valoriser votre responsabilité sociétale (RSE) en ancrant votre action dans une démarche inspirante et tournée vers l'avenir
- Offrir à vos collaborateurs, clients ou partenaires une expérience culturelle singulière, au cœur d'un lieu vivant et ouvert sur le monde

L'Odéon Théâtre de l'Europe est un lieu de dialogue entre les arts et la société. Votre soutien permet à cette parole de continuer à résonner, à inventer, à rassembler.

#### Contact

mecenat@theatre-odeon.fr  
01 44 85 40 19

# LOCATION D'ESPACES

#### Organisez vos événements dans des espaces d'exception.

Au cœur de la création contemporaine, l'Odéon Théâtre de l'Europe offre à vos événements un cadre unique grâce à ses deux lieux parisiens.

#### Deux lieux parisiens emblématiques

Situé dans le Quartier Latin, l'Odéon est l'un des plus beaux théâtres à l'italienne de Paris. Avec son architecture emblématique, il accueille vos événements dans ses espaces exceptionnels. À quelques pas de la Porte de Clichy, Berthier, deuxième site de l'Odéon, offre un espace plus contemporain, modulable et résolument ouvert sur la création d'aujourd'hui. Idéal pour des réceptions aux formats inventifs.

#### Une expérience sur mesure, au cœur du spectacle vivant

En choisissant l'un de nos deux sites, vous bénéficiez :

- D'un accompagnement personnalisé par nos équipes techniques et logistiques
- D'un entourage culturel fort qui donne du sens à votre événement
- D'une visibilité valorisante, en lien avec une institution reconnue pour son engagement artistique et sociétal

Que vous souhaitiez organiser un événement de prestige ou un format plus créatif, l'Odéon est heureux de vous accueillir.

#### Contact

privatisation@theatre-odeon.fr  
01 44 85 41 13

### Entreprises et fondations

#### Mécènes

Fondation BTP Plus  
Fondation CANAL +  
Engagement Médias Jeunes  
Forvis Mazars  
Fondation Geotec  
Fonds Jeanne Moreau  
Fondation Kunz  
Fondation La Poste  
Fondation Legrand  
Fondation Maaf Initiatives et Handicap  
Fondation Sophie Rochas  
Fondation ROGER DE SPOELBERCH  
Fondation Terrévent  
Fondation Valentin Ribet  
Fondation Visio  
Fonds de dotation Francis Kurkdjian

#### Partenaires

Champagne Taittinger  
Château La Coste  
EDHEC  
Hermès  
Lemon Tri  
Rosebud Fleuristes

Montserratt Franco-Roger  
Caroline et Fady Lahame  
Bernard Le Masson  
Clara Molloy  
John Pietri  
Véronique et Henri Pieyre de Mandiargues  
Hélène Reltgen  
Francisco Sanchez  
Eva et Amir Sharif  
Anne Lise et Olivier Sibony  
Marie-Laure Simon-Beaulieu et François

### Particuliers

#### Cercle Giorgio Strehler

Arnaud De Giovanni, Président

#### Grands Mécènes

Béatrice et Christian Schlumberger

#### Mécènes

Julie Avrane  
Yohan Bibay  
Agnès Cloarec et Jacques Paget  
Christine Cremel  
Jean-Marc Daillance  
Géraldine et Patrick Dupoux  
Elisabeth de Kergorlay  
Isabelle De Kerviler  
Juliette De Wouters-Chevalier  
Marie Filippi  
Montserratt Franco-Roger  
Caroline et Fady Lahame  
Bernard Le Masson  
Clara Molloy  
John Pietri  
Véronique et Henri Pieyre de Mandiargues  
Hélène Reltgen  
Francisco Sanchez  
Eva et Amir Sharif  
Anne Lise et Olivier Sibony  
Marie-Laure Simon-Beaulieu et François

#### Mécènes

Melchior Simon  
Sophie et Patrice Spinosi  
Sylvie Tosolini et Jean-Baptiste Coumau  
Vanessa Tubino  
Florence et Philippe Vallée

#### Cercle de l'Odéon

#### Grands bienfaiteurs

Jacques Biot  
Isabelle Boccon-Gibod  
Dominique Buttica  
Nicole Nespolous

#### Bienfaiteurs

Bertrand Abauzit  
Pierre Aussure  
Marie-Ellen Boissel  
Pierre-Louis Dauzier  
Nelly et François Debiesse  
Isabelle Dieuz-Labaye  
Laurence et Jacques Delsaut  
Laure et Thierry Gadou  
Bénédicte Gérault  
Judith Housez-Aubry  
Sylvie Hubac et Philippe Crouzet  
Raphaël Lechanoine  
Mercedes et Leon Lewkowicz  
Hélène-Marie et Nicolas Maechler  
Anouk Martini-Hennerick

#### Mécènes

Anne-France Mariacher et Laurent Martinez  
Corinne Minot  
Melvina Mossé et Raoul Salomon  
Marguerite Parot  
Bruno Piacenza  
Claude Prigent  
Angélique Servin  
Claudine Schmuck  
Louis Schweitzer  
Julie et Laurent Strichard  
Jean-Noël Tournon  
Sarah Valinsky

#### Parrains

Francis Ailhaud  
Brieg Ellion  
Nathalie Guillier-Tual  
et Murielle Guillier-Holstein  
Marie-Jeanne Husset  
Marie-Christine Jalabert  
et Paul Robert Madelin  
Antoine Lecoutteux  
Marie-Jeanne Salama

#### Et les Amis du Cercle de l'Odéon

\*Certains donateurs ont souhaité garder l'anonymat.



Hermès, la ligne continue