

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

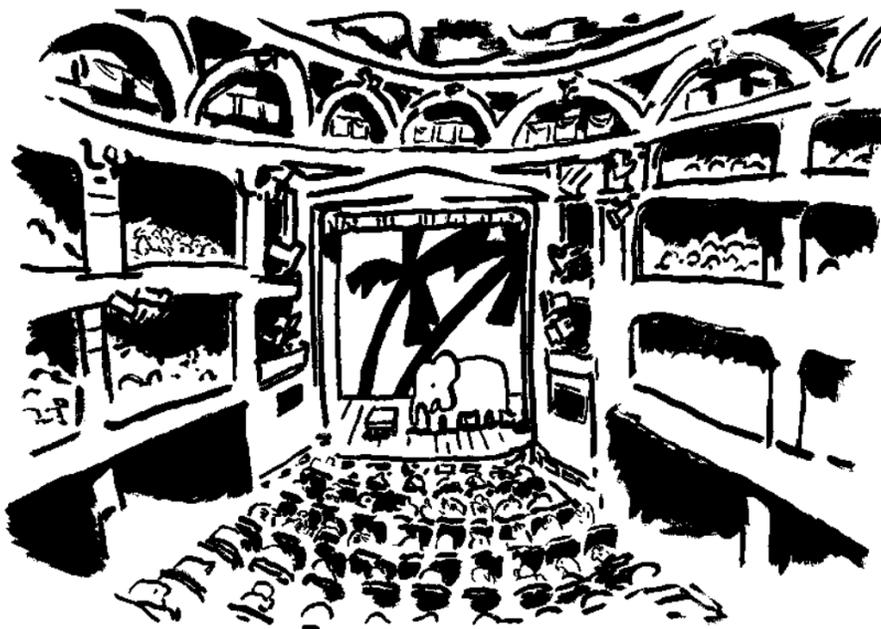
«DE QUELLE PUTAIN D'HISTOIRE DU THEATRE PARLE-T-ON?»

Grands débats, Cours publics, Querelle p. 28

CONCERTS, PERFORMANCES, DÉBATS, CINÉMA, WORKSHOPS



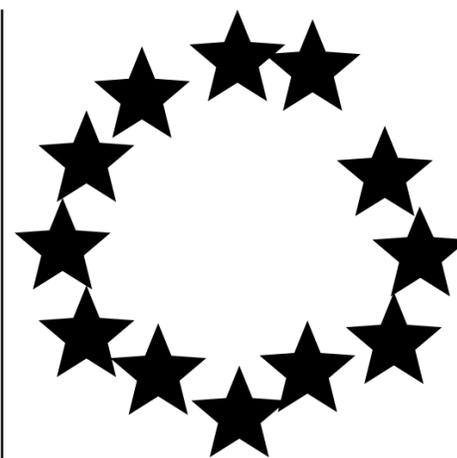
THÉÂTRE EN EUROPE



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 Durasp. 7
- Honda Romancep. 8
- Pallaksch Pallaksch!p. 9
- La luz de un lagop. 10
- Pétrole p. 12
- The Work..... p. 13
- Hamlet p. 14
- Œdipe roi p. 14
- Cock, Cock... ..p. 16
- 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
- Calendrierp. 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 FÊTIIONS 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.

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 ÉTIIONS 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 POCHE 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?

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 IRRESPONSABLES 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 DÉSESPOIR, 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.

Julien Gosselin

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,

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.

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.

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.

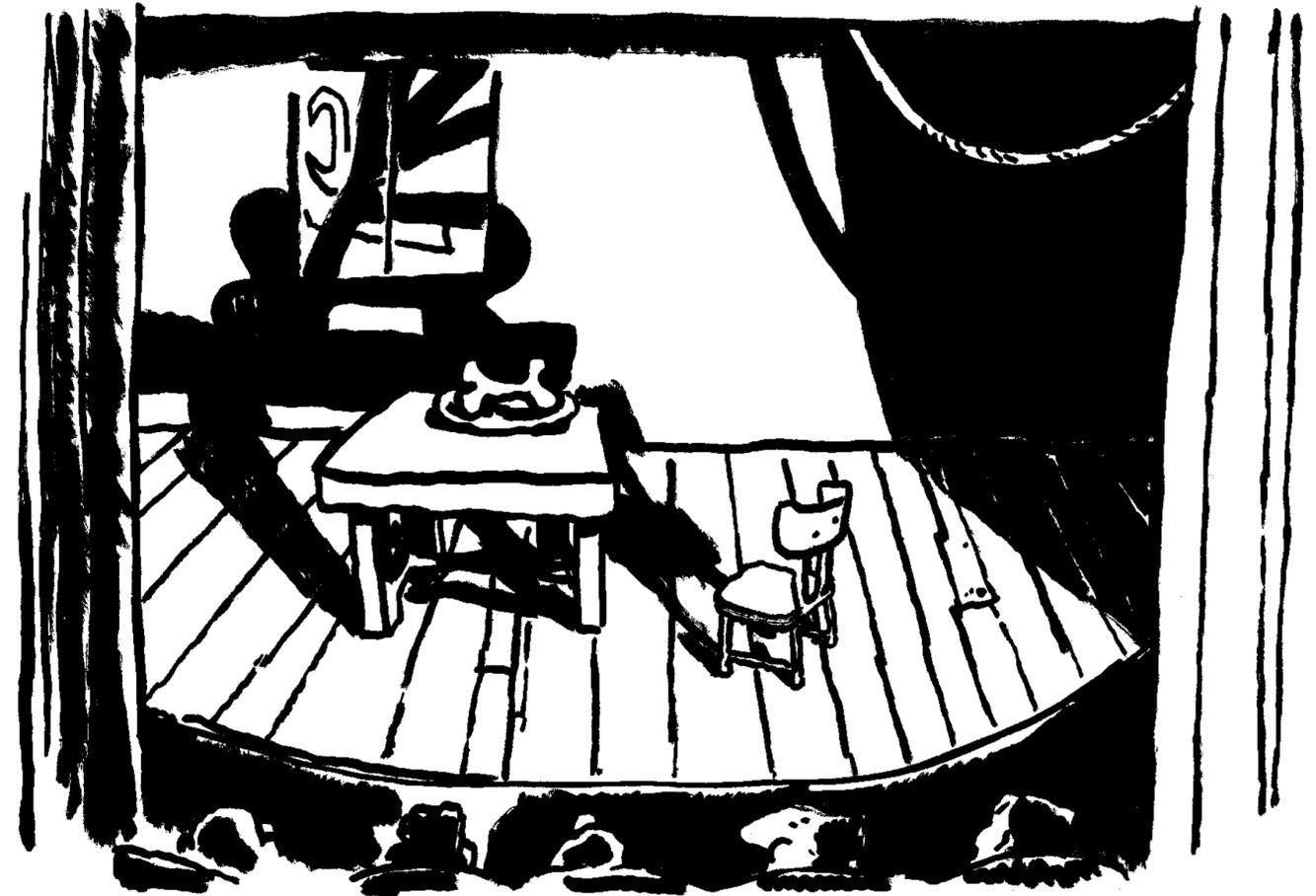
These confrontations.

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

durée / duration
4h20 (avec un entracte)

avec / with
Guillaume Bachelé,
Joseph Drouet,
Denis Eyriey,
Carine Goron,
Victoria Quesnel,
Achille Reggiani,
Maxence Vandeveldé
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 Vandeveldé

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

assistantat 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.

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.

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 marakchi, 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 began 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. 3): *L'Écrivain public* 22 – 31 octobre Ville – Sarah Bernhardt Rencontres, conférences, projections, événements complètent cette carte blanche. Programme détaillé à venir sur notre site internet.

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):

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^e Triennale de Paris, la 55^e 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^e Biennale de Sharjah et exposition personnelle au MACBA, Barcelone.

THE PUBLIC STORYTELLER (2024)

A nes lkhir, a wlad lkhir, lli jani yjih lkhir

A nes lkhir, a wlad lkhir, zidou choufou l'kheir li jay
Mer7ba blii jana w sre7 m3ana b 7lamo, f 7el9at lesyad
w lejwad, 7el9a mtis3a maliha 7ed wala 9yass,
wala 7it wala sas.

A nes lkhir, Aji y3emro b7er bla 7odod.

Aji lemno jma3t nas li mazal 3endha 7olm w ghaya.

Ra 9alo syadna lwala, lli maesre7 b 7lamo,
maychof la madih la hadir la moste9balo.

Aji n9ado l7adir

Aji nchofo lmadi

Aji nt2emlo f lmote9bal.

Aji n3icho jmi3 lew9at, li khla9t w ma 3emdha nihya.

Kan ya makan fi 9adim zaman.

Kan w makan, f wa7ed lmkan f salif l3asser w lawan.

Kan w makan f wa7ed lmkan.

A nes lkhir, chno had lemkan li kayn w makayn:

Al maktoub

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 marakchi 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 Penréac'h,
Lucile Rose,
Founémoussou Sissoko
et la participation de
Denis Eyriey,
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 Vandeveldé

lumière / lighting designer
Nicolas Joubert

collaboration
à la scénographie
set design collaboration
Lisetta Buccellato

costumes
costume designer
Valérie Montagu

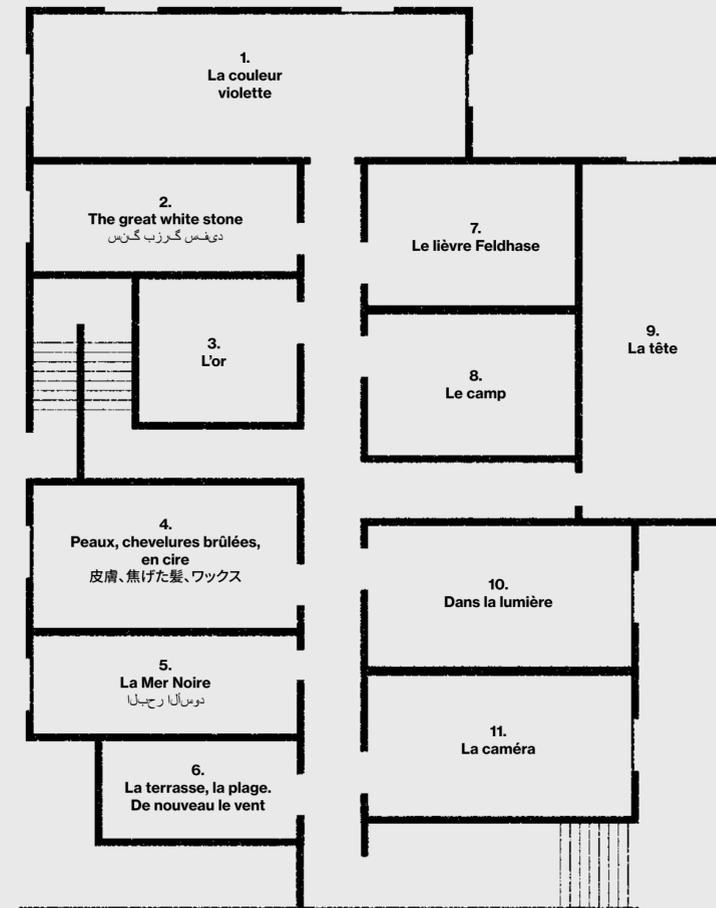
collaboration au son
sound collaboration
Julien Feryn

assistantat à la mise
en scène, surtirage
stage director assistant,
surtitles
Alice de la Boullerie

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

HONDA ROMANCE

14 – 26 OCTOBRE
ODÉON PARIS 6

durée estimée
approximative duration
1h15

avec / with
Sabianka Bencsik, Joseph Decange,
Océane Deweirder, François Gardeil,
Myriam Jarmache, Flor Paichard,
Vimala Pons, Firoozeh Raesdāna,
Vic Requier, Léa Trommenschlager

texte, mise en scène
text, direction
Vimala Pons

collaboration conception
et mise en scène, composition musicale
direction collaboration,
music composition
Tsirihaka Harrivel

composition musicale du Chœur
choir music composition
Rebeka Warrior

composition musicale du satellite
satellite music composition
DMRA

collaboration artistique pour la direction,
l'adaptation et l'arrangement musical
artistic collaboration for musical direction,
adaptation, and arrangement
Fiona Monbet,
Romain Louveau / Miroirs Étendus

recherche scénographique
scenographic research
Benjamin Bertrand,
Marion Flament,
Vimala Pons

regard scénographique
scenographic review
Marion Flament

confection du satellite
satellite designer
Charlotte Wallet

régie générale
general stage manager
Benjamin Bertrand,
Marc Chevillon

création lumière
lighting designer
Arnaud Pierrel

création sonore
sound designer
Anaëlle Marsollier

Au cinéma comme sur scène, Vimala Pons s'impose en figure polymorphe, naviguant avec agilité entre plusieurs disciplines, tout à la fois autrice, actrice, performeuse et musicienne. Sa virtuosité d'interprète, tout comme son travail protéiforme camouflent en réalité une plongée dans l'intime, émaillée d'un humour féroce. Elle s'est notamment révélée dans *Grande*, créé avec Tsirihaka Harrivel, et *Le Périmètre de Denver*, par sa capacité à maintenir sur sa tête d'imposants objets – réels et symboliques. Dans *Honda Romance*, Vimala Pons poursuit cette recherche de l'équilibre, en s'intéressant cette fois à ce qui le menace: un nouveau dialogue avec la gravité, qui devient ici la métaphore de notre instabilité émotionnelle. Aujourd'hui, les émotions sont devenues de nouvelles ressources à exploiter: les réseaux sociaux les monétisent, le marketing politique les oriente, et les intelligences artificielles les analysent en temps réel. Face à ce constat, Vimala Pons élabore une parade singulière: un passage en revue de 200 émotions et une partition musicale pour dix interprètes, trois canons à vent et un satellite. Une variation sur la marche, mêlée aux échos et aux formes de notre monde numérique: messages audio, brouillons de textos, vieux diaporamas – tous ces fragments obsolescents qui sont les traces de nos vies affectives. Nourrie par l'ancienne théorie des humeurs d'Hippocrate et les écrits de

un spectacle de / concept Vimala Pons

création costumes
costume designer
Marie La Rocca

assistantat aux costumes
costumes assistant
Anne Tesson

collaboration, production,
coordination artistique
artistic collaboration
Emeline Hervé

montage de production
production assembly
TOUT ÇA / QUE ÇA
Adeline Ferrante

reprise de production
création et tournée
touring

Comédie de Genève Elena Andrey,
Pauline Pierron, Pascale Reneau

créateur des souffleurs
blowers designer
François Philipp

production
TOUT ÇA / QUE ÇA,
Comédie de Genève

production musicale
Miroirs Étendus

coproduction
Odéon Théâtre de l'Europe, MC2: Maison de la Culture de Grenoble – scène nationale, Les Nuits de Fourvière – festival international de la Métropole de Lyon, Festival d'Automne, Centre dramatique national de Tours – Théâtre Olympia, Malraux scène nationale Chambéry Savoie, Le Lieu Unique – Nantes, Centre dramatique national Orléans / Centre-Val de Loire, Centquatre – Paris, Les Halles de Schaarbeek – Bruxelles, 3 bisf Centre d'arts contemporains arts vivants & arts visuels – Aix-en-Provence

avec le soutien
de la Fondation BNP Paribas

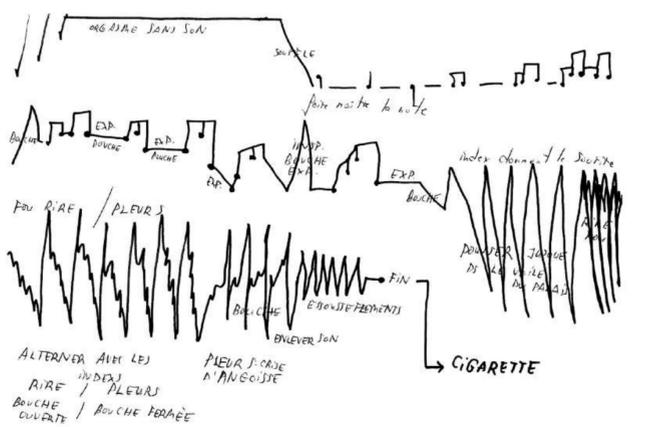
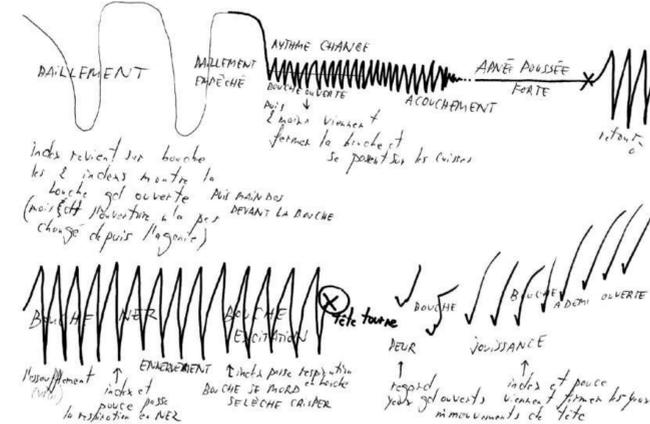
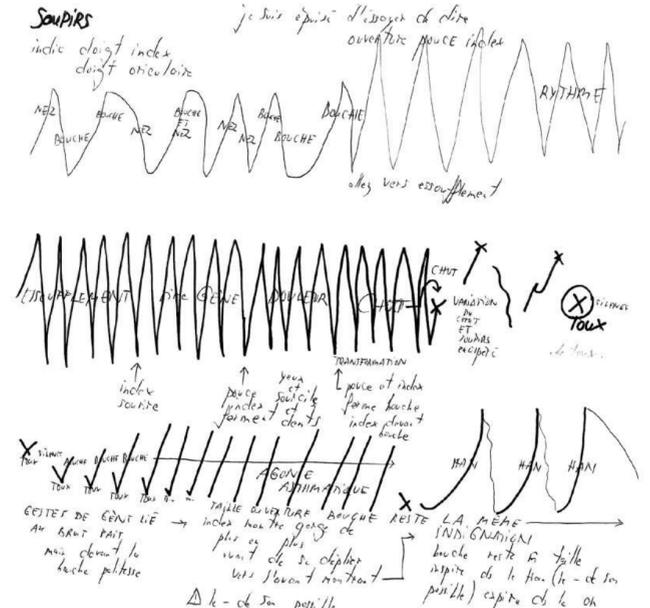
en coréalisation avec
le Festival d'Automne

soutiens à la résidence
Plateforme 2 Pôles Cirque en Normandie – La Brèche à Cherbourg, Villa Belleville – Paris, La Ménagerie de Verre dans le cadre du dispositif StudioLab, MC2: Maison de la culture de Grenoble – scène nationale

dans le cadre
du Festival d'Automne à Paris

Madame de Staël, l'artiste se fait «humoriste» – non pas au sens contemporain, mais dans son sens archaïque: un être gouverné par ses humeurs, sujet à des variations affectives imprévisibles. *Honda Romance* devient alors un véritable cas d'étude: une table d'anatomie où les états mentaux se transforment en sons et en gestes, révélant les liens entre affections de l'âme, technologie et dynamiques du mouvement. Sur les compositions musicales de Tsirihaka Harrivel et Rebeka Warrior, elle chorégraphie pour dix chanteur-euses un ballet sensible et cruel, empreint de nostalgie.

As a writer, actor, performance artist and musician, Vimala Pons has established herself as a multifaceted artist, on stage and on screen, moving with agility between disciplines. In the wake of her previous works, *Honda Romance* continues to explore the sense of balance, or rather what threatens it. *Physical imbalance* becomes a metaphor for our own instability. *Vimala Pons offers a response to the constant flow of information we're bombarded with, our fluctuating emotions and the incessant stream of our thoughts. It takes the form of a physical and musical score for ten performers, three wind blowers and a satellite. A ballet tinged with humour and nostalgia, set to music by Tsirihaka Harrivel and Rebeka Warrior, and directed by Fiona Monbet and Romain Louveau.*



© Carnet de recherches de Vimala Pons, Partition des souffles

1990 (7 ans)
Accident de voiture sur le départ de Trivandrum – Kerala, arrivée à Paris.

1995 (12 ans)
Entorse de la cheville gauche au championnat de France par équipe en karaté shotokan et coccyx cassé à la patinoire de Colombes sur une chute à l'arrê.

2004 (21 ans)
Déchirure abdominale au tennis.

2017 (33 ans)
Entorse des ligaments croisés sur une luge dans le Jura, et chute de huit mètres de son partenaire Tsirihaka Harrivel.

2021 (37 ans)
Ménisque fissuré pendant une course-poursuite lors d'un tournage, et une côte déplacée lors de l'explosion contrôlée d'un faux rocher sur sa tête.

PETIT ODÉON

PALLAKSCH PALLAKSCH!

(Pièces élémentaires)

26 NOVEMBRE – 14 FÉVRIER
PETIT ODÉON PARIS 6

conception et mise en scène concept and direction Marie-José Malis

durée / duration
1 heure

avec / with
Pascal Batigne,
Juan Crespillo,
Sylvia Etcheto,
Olivier Horeau,
Isabel Oed

lumière / lighting designer
Jessy Ducatillon

son / sound designer
Solal Mazeran

espaces / spaces
Jessy Ducatillon,
Adrien Marès,
Marie-José Malis

En 1967, Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault transforment l'un des salons du théâtre en une véritable salle de spectacle. Rebaptisée «Petit Odéon», cette enclave singulière au cœur du grand théâtre devient un lieu dédié à la découverte de nouvelles écritures, à l'expérimentation formelle: «du théâtre de chevalot» pour reprendre l'expression de Barrault. Le Petit Odéon s'impose alors comme un espace à part, pensé pour accueillir des propositions inédites, en marge des plus grandes productions. La salle retrouve aujourd'hui cette vocation pour accueillir Marie-José Malis. Pendant trois mois, la metteuse en scène occupera le lieu pur y présenter ses *Pièces élémentaires*, qui entendent renouer avec la tradition des studios de théâtre, en faisant de cet espace un lieu d'expérimentation, un laboratoire au service de l'art théâtral. Reclus dans sa tour à Tübingen, le poète allemand Hölderlin, prononçait souvent le mot «Pallaksch», issue d'une langue imaginaire qu'il avait inventée de toutes pièces. Remotivé désormais par Marie-José Malis, le terme devient le mot de passe d'un théâtre soucieux de trouver son propre langage.

In 1967, Madeleine Renaud and Jean-Louis Barrault converted one of the theatre's foyers into a performance space. It was renamed the 'Petit Odéon'. This small quarter within the big theatre became a place devoted to contemporary work and new writing. Once again, it fulfils this role in order to welcome Marie-José Malis. The director will take over the space for three months to present *Pièces élémentaires*. The aim is to revive the tradition of studio theatre by transforming the space into a place of experimentation, a laboratory in the service of theatre.

1984 Premier amour, amitiés et découverte de la fête, dans mon village. Je joue *Jeanne d'Arc* de Péguy avec la troupe du Lycée Arago de Perpignan dirigée par MM. Cauquil et Maillet.

1991 Rétrospective Tadeusz Kantor à Paris. Fin de la scolarité à l'Ens-Ulm, je pars travailler en Russie et en Estonie en pleine fin de l'URSS.

1994 Création de la compagnie la Llevantina grâce au Festival

d'Estagel (66); rencontres décisives des acteurs et techniciens qui constituent aujourd'hui encore la compagnie.

2014-2015 Création d'*Hypérior* à Avignon. « Crise migratoire »: création avec des ouvriers étrangers et des amis français de l'École des Actes – Micro-institution culturelle expérimentale et militante.

2018 Mort de mon père. Découverte de l'École de psychanalyse des forums du champ lacanien.

PETIT MANIFESTE RASKOLNIK

MARIE-JOSÉ MALIS

Vous devriez réfléchir au théâtre que vous faites. Ou aidez à faire. Je dis vous parce que moi, j'ai trop réfléchi et j'aurais dû faire plus de théâtre. S'il n'est pas clair pour vous encore que la puissance obscénise le monde, s'il n'est pas clair qu'elle est laide, avide de mort, qu'elle capitalise pour une jouissance sans reste, s'il n'est pas clair que l'humanité est en train de renoncer à elle-même et qu'elle sent que c'est si difficile d'être infect, rénégat et lâche à ce point qu'il y faut l'aide d'une puissance toujours exorbitée, vous devriez réfléchir au théâtre que vous faites. Et si c'est clair, on voit bien ce que vous faites: vous cherchez le réel de cette faim de mort, vous le révélez, vous montrez ou la pulsion ou le néant, vous êtes héroïques, vous rejouez et le corps à corps, vous avez l'ironie et la transgression, le glacial et le brûlant, le déchainé et le strict, et vous êtes dans le temps. Moi, je n'ai pas su être autre chose qu'une vieille croyante. Расколник.

Je cherchais une vérité qui n'est pas dans le temps, mais y tombe dedans par petits coups de grâce. Ma vérité au fond était hors de l'histoire, elle se vivait comme l'affirmation qu'il y a de l'histoire peut-être parce que quelque chose en nous y échappe. Ce point en nous relié aux étoiles, aux morts, aux couches perceptibles de l'insensée poussée de la réalité, la pitié devant le fait qu'il y a de l'être malgré nous et malgré lui, le vide toujours au cœur de la matière et toujours dépassé par une décision native et organique de courage. C'était cela pour moi, le théâtre: un lieu qui rejoue la structure telle que je la voyais, où l'existence n'est que poussée misérable et sublime dans le vide. Je ne savais pas être athée. Je ne savais pas comment vous aligner ma vision aux ravages, je ne savais pas imaginer un lieu où les paroles et les actes sont sans écho, mats; lucide avec l'horreur de savoir. Le vide pour moi, je le créais, pour que naisse et renaisse à l'infini la poussée, l'illimitée répétition de la décision de vivre. Dans le néant, je n'ai jamais vu que ça: le vide convoquait l'être au jeu, par nécessité, et c'était ma joie et la forme pour moi du salut. C'est pourquoi j'étais constructiviste. Au fond, rien n'est réel que le néant – souvenez-vous en peut-être, vous qui cherchez le réel – le reste est une construction, nos êtres sont des milliards de signes anormaux. Et peut-être que le moment est venu de choisir: si c'est le réel que vous voulez, vous aurez le néant, si c'est la sortie hors du néant, vous aurez la lamentable et dérisoire vocation aux signes... Et je voulais que l'on voie ça par le théâtre: le vide et l'insensée construction de toutes choses par-dessus lui, factice et splendide. Mais quelle dignité, mesdames et messieurs, de l'histrion! Vous avez souvent haï ou méprisé ces défigurations, vous ne les goûtiez qu'au service de l'histoire et de sa critique, vous exigez qu'elles servent vos idées et vos scepticismes, votre définition de l'existence, ses frontières, son journalisme, sa médiocre anti-mythologie bourgeoise. Mais ces défigurations – et cela explique peut-être votre mépris – sont sans doute métaphysiques, elles ne sont que la démonstration de l'artificialité de l'existence, elles vous font sentir l'absence de nature, et c'est d'abord un sentiment horrible, ce sol dérobé, mais elles vous propulsent dans une joie indestructible, où apparaissent les grimaces du vivre et l'angoissante rigueur de sa structure. Et je voulais que vous veniez au théâtre pour assister à cette poussée mise à nu, aucune nature, aucune garantie à l'être, simplement la pantinade illimitée et sublime à mes yeux.

Bientôt le théâtre, je veux dire son shoot réel ne saura être que clandestin. Bientôt nos grandes scènes, nos cérémonies démocratiques, n'auront plus d'autres fonctions déjà bien avancées que de réparer les forces du travail de destruction; soit en les gavant de jouissance, soit en les hygiénisant du scrupule de la conscience critique, ou en accompagnant notre abandon de l'espérance. J'aurais, si j'avais pu, consacré les dernières années de ma vie à créer un théâtre des catacombes. J'aurais dû à vrai dire le faire bien plus tôt. Et d'ailleurs, vous devriez aussi réfléchir aux lieux où vous faites le théâtre ou le permettez. Si le théâtre a magistère sur le visible, s'il a toujours été haï des Églises, des États et des Doctrines par ce pouvoir de montrer l'autre scène de la réalité, alors dans ce temps de clarification – et qu'est-ce qui clarifie mieux que la guerre? la guerre qui est le réel de toute simplification? – alors j'aurais voulu créer un théâtre petit où auraient transité des états de l'être louches, clandestins, réfugiés, diagonaux aux puissances, des stratégies pour que nous comprenions ce que fait le théâtre de symétrique à l'existence: le nous met devant ce qui ne saurait être dénoué que par la mort. La peur de vivre, si vous croyez qu'elle peut partir, confiez-vous à l'extermination des autres et de vous-mêmes au fond. La honte et la demande toujours ratée, si vous pensez qu'elles peuvent être guéries, confiez-vous à la pulsion, à la panopta, et au plus de jouer capitalistes... Sinon, approchez-les, comme on les approchait dans les théâtres de foire, et devant ces précipités, ces petites monstruosité en fin simples, sautez, entrez dans le langage, nagez dans les signes, faites votre travail de bricoleur d'existence. Ainsi, dans mon petit théâtre, j'aurais voulu que se fabriquent ces précipités, ces lieux d'inextricables situations de l'être et j'aurais voulu tel Beckett quand il était joué dans les théâtres de poche miteux à Paris, affirmer que la réalité est une insurrection d'atomes. J'aurais bien pensé mes comptes avec la puissance, j'aurais cultivé dans mes catacombes les données élémentaires de ma foi.

Si le théâtre est incorruptible, c'est qu'il est une stratégie quant à la puissance. C'est strict et nu. Et je crois, moi, que c'est parce que le théâtre n'est alimenté ni assujéti à aucune pulsion. Il est plutôt le lieu que s'est donné l'humanité pour venir la conjurer, la pulsion, la pulsion de mort, lui donner statut logique et nécessaire, cannibale de toutes les figures de la vie. Il est le lieu où l'humanité rejoue la structure de son angoisse, l'admet, l'envisage, la pense et la sent. Le théâtre rejoue la scène primitive, comprenez bien ce rejeu, mais s'il le fait c'est au nom d'une levée de quelques grammes. C'est pour que se lève, oui, l'insensée proposition humaine, l'existence comme héroïsme simplét dans la précarité des signes et vertus. C'est le geste du semeur... Cela me rappelle Pasolini: « Une idée directrice que tout le monde partage, sincèrement ou insincèrement, l'idée que la pauvreté est le plus grand malheur du monde, et que donc à la culture des classes pauvres doit se substituer la culture de la classe dominante. » Eh bien le théâtre est incorruptible de résister absolument à cette idée directrice. Le théâtre est le lieu de la pauvreté de l'être. L'être comme pauvre.

Je crois au théâtre qui vient. Et pour l'annoncer, ma tête est déjà pas mal tombée. Quand tout va à la clarification, je crois aux rassemblements petits, métaphysiques, amicaux et anti-pathétiques, aux condensations imaginaires, aux nouvelles énigmes, et au jeu, aux millions de poussées et de lignes insolites du jeu, au laboratoire de la liberté qu'il constitue, à sa conjuration du néant et de son adoration. Je veux, dans l'Odéon petit, me souvenir qu'à 20 ans, j'avais en tremblant vu Tadeusz Kantor, et qu'à la question dévote qui était sortie de mes lèvres « Monsieur Kantor, comment faire du théâtre, quand il n'y a plus rien à blasphémer? » il avait répondu « alorsrrr, vous devrrrez devenirrrr comme moi, un simple manipulateurrrrr ». Je n'ai pas compris durant toute ma vie ce qu'il fallait que je commence à comprendre. Ce sont des signes, rien que des signes et il faut les aimer comme tels. Élémentaire... Au Petit Odéon, par l'amitié d'un jeune homme, un jeune artiste qui fabrique dans ce temps des astres anormaux, et qui donne à sentir, comme des étoiles grincerai dans un ciel dévié, la nature du mal que nous vivons, j'essaierai de finir mon chemin fuitif de croyante. Je n'arriverai pas à me débarrasser de mes idéalités, de mon incapacité à voir le mal, de mon pathos du salut, et parce que je suis croyante, de ma religiosité, – j'ai même cru en l'État! – mais telle une Jean-Baptiste minus vouée au déchet, j'essaierai d'annoncer moi aussi, par des pièces élémentaires, la résurrection du théâtre sans autre puissance que sa stratégie de déchu, déchu de la puissance, déchu de la certitude, déchu de la nature. Déchu comme une météorite qui tombe éternellement dans l'époque.

OCCUPATION

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 Vandenberghe

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 personnages 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 économique, 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 recherche plastique travaille à défaire les conventions narratives, autant qu'à interroger 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 manquerait les corps et les paysages. Loin d'en combler les lacunes, l'abstraction de la scénographie creuse encore davantage ces absences, proposant un flux d'images tout aussi 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 trouver l'image manquante. L'imaginaire du spectateur devenant, pour le collectif, la «salle de montage» de ce cinéma inachevé.

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

a space for experiment where visual exploration 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 projected onto moving surfaces. A voice tells us of four intertwined stories set in four European cities at different times – four incomplete fictions, devoid of bodies and landscapes. Faced with these narrative gaps, the audience is invited 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 immense bassin de privation sensorielle dans lequel 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 sensation externe, traverse quatre phases distinctes: une première heure d'ennui tranquille qui vire à l'irritation; une mélancolie paresseuse 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 hallucinations*. 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'agrippant 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 capables 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 imaginée 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, incapable de sentir ses membres ou ses organes, serait pourtant capable d'être conscient de sa propre existence. Pour Siegfried Kracauer, plusieurs 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 demande) une pièce dont les murs sont entièrement recouverts de plomb, œuvre de l'artiste Joseph Beuys. C'est l'expérience gratuite et domestique la plus proche du bassin d'isolation 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 accède presque immédiatement à la conscience

de notre présence en plein acte d'exister. En 1983, Beuys a décidé d'appeler cette installation plombée *Espace de douleur*. Aujourd'hui, nous qui sommes des réceptifs mous de neurones surstimulés, devons admettre que passer 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 anéchoïque 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-vidé. 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 nouveau. 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 scientifique) évoquent une création de la vie à partir de la boue. Fabriquons des Adam d'argile qui dansent tout près des enceintes. Si le son était suffisamment fort, l'argile serait-elle modelée par les ondes? Quel choc aurait-il de cet impact?

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

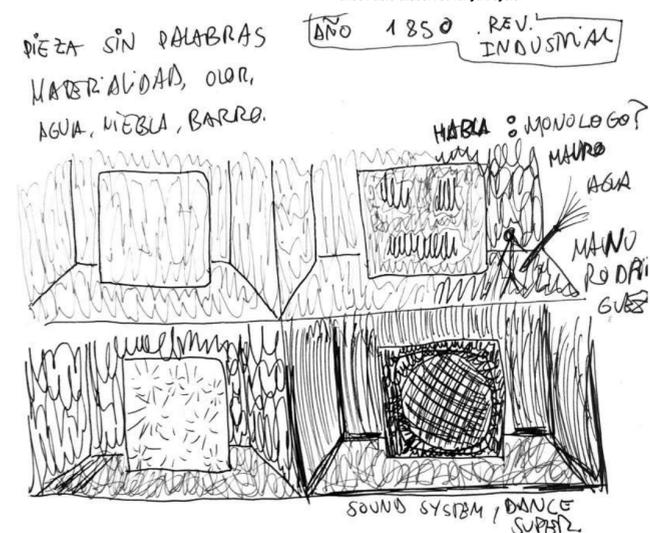
Si nous passons suffisamment de temps dans la pièce du néant, les hallucinations débiteront: le travail audiovisuel de l'imagination. El Conde de Torrefiel nous propose un totem couvert de boue, capable d'émettre le son (grave? aigu? ultrasonique?) de notre propre tête en train d'imaginer. Si nous recouvrons 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

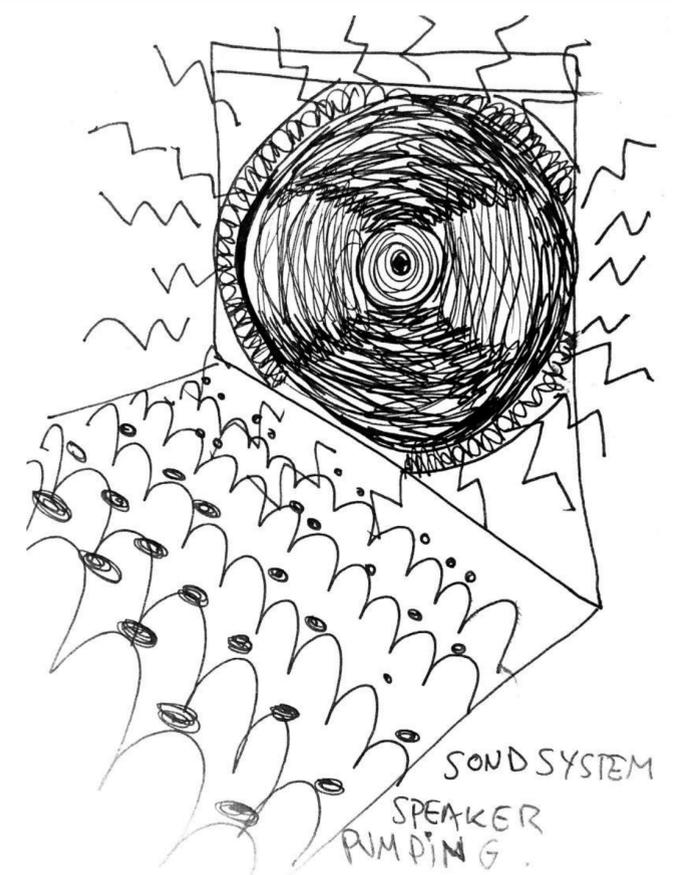
11.9.1999 Voyage au Sénégal/Tanya et Pablo.

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

14.3.2015 Conversation de cinq heures avec Rodrigo Sabarzo 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'Etat 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 Creuzevaut

création

durée estimée <i>approximative duration</i> 3h30	musique / <i>music creation</i> Pierre-Yves Macé	administration de production <i>administration</i> Anne-Lise Roustan	n°20919 – LACS – Annecy-Chambéry-Besançon-Genève-Lausanne
avec / <i>with</i> Sharif Andoura, Pauline Bélier, Gabriel Dahmani, Boutaina El Fekkak, Pierre-Félix Gravière, Anne-Lise Heimbürger, Arthur Igual, Sébastien Lefebvre	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'Île-de-France et par la région Île-de-France
texte français / <i>French text</i> René de Ceccatty	costumes <i>costume designer</i> Constant Chiassai-Polin	production Le Singe	en coréalisation avec le Festival d'Automne
scénographie / <i>set design</i> Jean-Baptiste Bellon, Valentine Lè	masques / <i>masks</i> Loïc Nébréda	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
lumière / <i>lighting designer</i> Vyara Stefanova	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)
vidéo / <i>video designer</i> Simon Anquetil, François-Joseph Botbol	assistantan 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



« Ce poème est le poème de l'obsession de l'identité et, en même temps, de son broyage. » *Pétrole* est le dernier chantier de Pasolini, publié dix-sept ans après son assassinat. Malgré son caractère inachevé, le recueil est souvent présenté comme la synthèse de toute son œuvre, la somme de toutes ses expériences vécues. L'ouvrage s'offre ainsi, selon Sylvain Creuzevaut, comme une « continuité de force(s), dans une discontinuité de formes » : un ouvrage dont les béances et les lacunes ne relèvent pas d'un manque, mais témoignent du refus fondamental de Pasolini de constituer une œuvre cohérente et unifiée – à l'image de sa pensée elle-même, traversée par les doubles et les antagonismes. Objet de nombreuses lectures critiques, *Pétrole* semble répondre aussi bien au projet d'inventer une nouvelle forme romanesque qu'au dessein politique de saisir, par la multiplicité des points de vue, l'Italie des années 1960-70, en proie à « la stratégie de la tension ». L'écriture fragmentée de l'ouvrage se présente ainsi comme une série de notes juxtaposées, où se succèdent sans logique apparente, bribes narratives, visions symboliques, fables mystiques, réflexions politiques et considérations esthétiques de l'auteur – le tout sur fond d'enquête : les causes mystérieuses de l'assassinat du géant pétrolier Enrico Mattei. Pasolini interroge son présent immédiat, à travers le double voyage de Carlo Valletti, un ingénieur coupé en deux dès le début du roman. Tandis que son premier avatar, Carlo I, connaît une ascension fulgurante au sein de l'ENI (l'Entreprise nationale des hydrocarbures italienne), Carlo II se dévoue entièrement à une fréné-

JE SAIS

Je sais. Je sais les noms des responsables de ce que l'on appelle golpe (et qui est en réalité une série de golpes que le pouvoir a institués en système de protection).

Je sais les noms des responsables du massacre de Milan, le 12 décembre 1969.

Je sais les noms des responsables des massacres de Brescia et Bologne dans les premiers mois de 1974.

Je sais les noms qui composent le « sommet » qui a manœuvré aussi bien les vieux fascistes créateurs de golpes que les néofascistes, auteurs matériels des premiers massacres et que, enfin, les « inconnus », auteurs matériels des massacres les plus récents.

Je sais les noms de ceux qui ont organisé les deux phases différentes, et même opposées, de la tension : une première phase anticomuniste (Milan, 1969), et une seconde phase antifasciste (Brescia et Bologne, 1974).

Je sais les noms des membres du groupe de personnes importantes qui, avec l'aide de la CIA (et en second lieu des colonels grecs et de la Mafia) ont, dans un premier temps, lancé (du reste en se trompant misérablement) une croisade anticomuniste, pour boucher le trou de 1968, puis, toujours avec l'aide et sous l'impulsion de la CIA, se sont reconstruit une virginité antifasciste, pour boucher le trou du désastre au référendum.

Je sais les noms de ceux qui, entre deux messes, ont donné des instructions et assurés de leur protection politique de vieux généraux (pour qu'ils maintiennent en place et en réserve l'organisation d'un éventuel coup d'État), de jeunes néofascistes et même néo-nazis (pour qu'ils créent concrètement la tension anticomuniste), et enfin des criminels ordinaires (pour qu'ils créent la tension antifasciste qui allait suivre) jusqu'à présent, et peut-être à jamais, non identifiés. Je sais les noms des personnes sérieuses et importantes qui se trouvent derrière des personnages comiques comme ce général de la Forestale qui opérait dans un style quelque peu « opérette », à Città

Ducale (tandis que les bois italiens brûlaient), ou derrière des personnages ternes comme le général Micelli.

Je sais les noms des personnes sérieuses et importantes qui se trouvent derrière les tragiques jeunes gens qui ont choisi les suicides atrociés fascistes et derrière les mal-fauteurs de droit commun, Siciliens ou non, qui se sont offerts comme tueurs et sicaires.

Je sais tous ces noms et je sais tout des faits (attentats contre les institutions et massacres) dont ils se sont rendus coupables.

Je sais. Mais je n'ai pas de preuves. Ni même d'indices.

Je sais parce que je suis un intellectuel, un écrivain, qui s'efforce de suivre tout ce qui se passe, de connaître tout ce que l'on écrit à ce propos, d'imaginer tout ce que l'on ne sait pas ou que l'on tait ; qui met en relation des faits même éloignés, qui rassemble les morceaux désorganisés et fragmentaires de toute une situation politique cohérente et qui rétablit la logique là où semblent régner l'arbitraire, la folie et le mystère.

Tout cela fait partie de mon métier et de l'instinct de mon métier. Je crois qu'il est difficile que mon « projet de roman » soit faux, qu'il n'ait pas de rapport avec la réalité et que ses références à des faits et à des personnes réels soient inexactes. Je crois, d'autre part, que de nombreux intellectuels et romanciers savent ce que je sais en ma qualité d'intellectuel et de romancier ; parce que la reconstitution de la vérité sur ce qui s'est passé en Italie après 1968 n'est après tout pas si difficile à effectuer.

Cette vérité – on le sent avec une précision absolue – se trouve même derrière un grand nombre d'interventions politiques et journalistiques, c'est-à-dire qui n'ont pas de rapports avec l'imagination et la fiction. Dernier exemple : il est clair que la vérité se pressait, avec tous ses noms, derrière l'éditorial du « Corriere della Sera » du 1^{er} novembre 1974.

Les journalistes et les hommes politiques ont probablement des preuves ou, au moins, des indices.

Mais le problème est celui-ci : les journa-

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 pour-quoi 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 dé-générescence, 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 volia, 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 Guillon, Flammarion, 2009

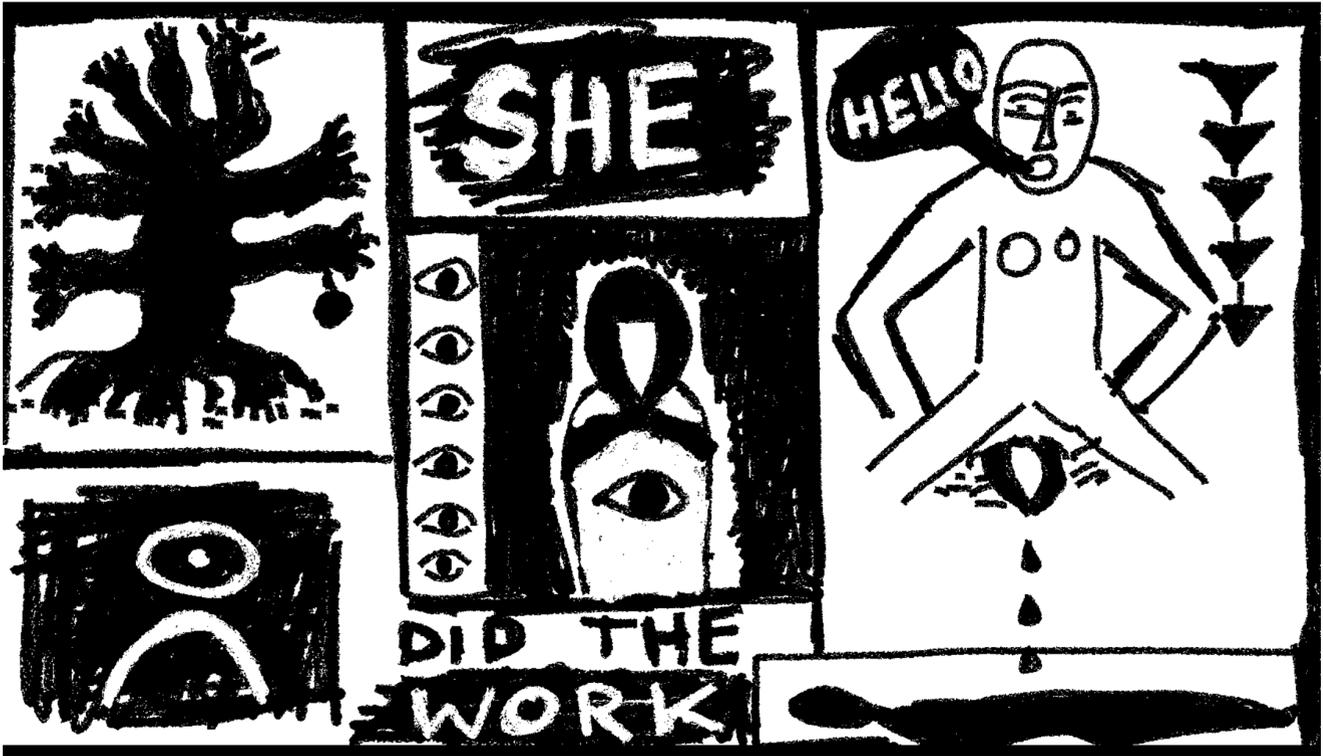
27 janvier 2018 *Banquet Capital*, d'après Karl Marx.

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 <i>in English, subtitled in French</i>	texte, mise en scène / <i>text, direction</i> Susanne Kennedy	costumes / <i>costume designer</i> Andra Dumitrascu	production Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz – Berlin
durée / <i>duration</i> 1h30	scénographie / <i>set design</i> Markus Selg	lumière / <i>lighting designer</i> Kevin Sock	en coréalisation avec le Festival d'Automne
avec / <i>with</i> Suzan Boogaardt, Adriano Henseler, Toni Maercklin, Montse Majench, Jasper Middendorf, Ibadet Ramadani, Damian Rebgetz, Marie Rosa Tietjen, Bianca van der Schoot, Antonia Wiedemann, Laurie Young	conception sonore, montage, collaboration artistique <i>sound design, editing, artistic collaboration</i> Richard Alexander	dramaturgie / <i>dramaturgy</i> Johanna Höhmann	dans le cadre du Festival d'Automne à Paris
	vidéo / <i>video designer</i> Rodrik Biersteker, Markus Selg	assistante à la mise en scène <i>stage direction assistant</i> Lara Weidemann	

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 jouent 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 – où se jouent et se rejouent 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

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

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

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

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

HAMLET

COMÉDIE-FRANÇAISE

IVO VAN HOVE

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 serrée, 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.



With a small cast, Ivo Van Hove tackles one of the monuments of Western theatre. The Belgian director delves into the tormenting subjectivity of the Danish prince to capture the tipping point where youth gives way to extreme violence. Whilst Hamlet initially believes in the power of theatre to restore the truth surrounding his father's murder, revenge ultimately emerges as the only possible outcome.

durée estimée <i>approximative duration</i> 2h15	adaptation Ivo Van Hove, Bart Van den Eynde
avec / with la troupe de la Comédie-Française Florence Viala, Denis Podalydès, Guillaume Gallienne, Loïc Corbery, Christophe Montenez, Jean Chevalier, Élissa Alloula	dramaturgie / dramaturgy Bart Van den Eynde
scénographie, lumière <i>set design, lighting designer</i> Jan Versweyveld	production Comédie-Française
traduction / translation Frédéric Boyer	coréalisation Odéon Théâtre de l'Europe

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.

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.

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,

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 de Belgique. 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.

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.

ŒDIPPE ROI

7 – 22 FÉVRIER
BERTHIER PARIS 17

durée estimée / estimate duration
2h30

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

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

dramaturgie / dramaturgy
Volodia Piotrovitch d'Orlik

scénographie, costumes
set design, costume designer
Céléstine 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 *Naitre*, 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.

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 Œdipus 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'*Œdipe 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

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 réfléchi. 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 réfléchi 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 réfléchi 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, engoutissent 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

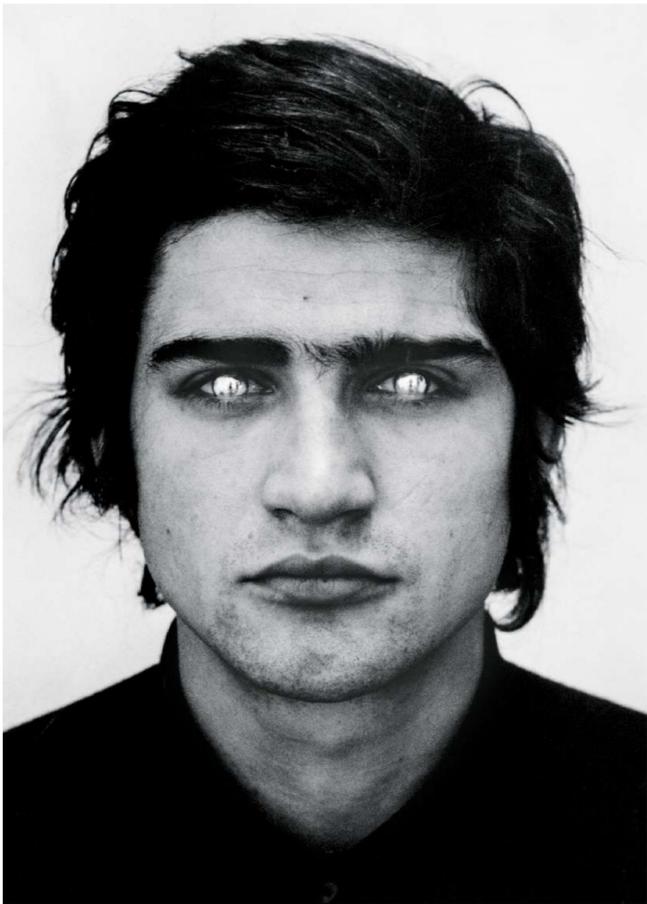
Giuseppe Penone, associé au mouvement de l'arte povera, est un artiste magnifique, qui sculpte les arbres et vide le regard. Il tente d'utiliser l'art pour revenir à la réalité, à l'infini de la perception, à la sensation pure de la nature, sublime, inquiétante. Mais la pauvreté qu'il désire n'est pas 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 *Œdipe 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 vocable « 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. Ça 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 préféré », 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 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.

Il y a quelque chose d'étrange et de dissonnant à affirmer d'au théâtre politique » à partir d'un tel sujet. À priori, la protection des enfants contre les pédocriminels est de tous les sujets le plus consensuel.

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 leures. 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.

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

absence de pensée, d'imagination de la réalité – le résultat, donc, de l'indifférence. Ces décisions politiques constituent ironiquement la forme la plus spectaculaire du déni par lequel la « culture de l'inceste » se justifie et se perpétue, déni que la CIVISE avait pour mission de combattre.

Le spectacle que je vais présenter à l'Odéon en février 2026 tâchera d'affronter cette question de l'inceste et des violences sexuelles faites aux enfants. Mais il ne pourra le faire que par les outils pauvres et ambivalets de l'art. L'art seul n'a pas les moyens de changer le monde ni de détruire les structures du pouvoir et de la domination. Je n'aimerais d'ailleurs pas qu'il fasse semblant de le pouvoir. L'art ne peut rien, en effet, sans que se joigne à lui une action collective organisée, militante, déterminée. 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, Bloom 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.

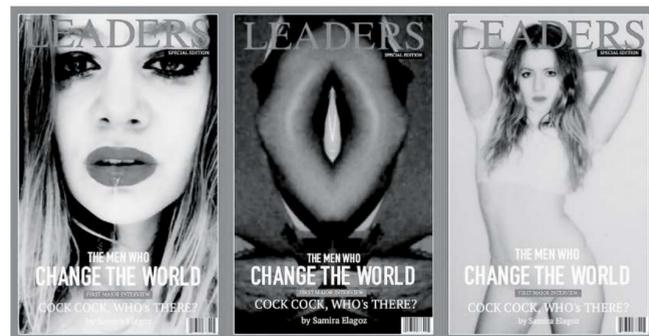
'*READ ME! I'm a 24-year-old girl making a short documentary film. [...] The idea is that I come to your home and film us getting to know each other. In an attempt to regain control of her sexuality after being raped, Samira Elagoz reaches out to strangers. Using her own body, the artist rejects a series 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.*

La chorégraphie étrange de cette situation classique d'un homme qui rencontre une femme m'intriguait. Comment définir cette zone grise qui existe avant de franchir les limites? Les œuvres que j'avais vues sur le viol relevaient toujours d'une quête moralisatrice ou d'une attaque contre les hommes. Je voulais vraiment créer un spectacle sur le viol qui soit accessible aux hommes. Je pensais que le fait de ne pas les diaboliser permettrait à ceux qui se reconnaissent dans cette situation de l'analyser plutôt que de la rejeter.

Après avoir fait ma transition et avec du recul, je vois *Cock, Cock...* comme une ode ou une célébration du fait d'être une femme. Ce spectacle reflète le fait que je n'aurais rien changé à ma vie de femme. Beaucoup de gens pensent que j'ai entamé ma transition parce que je n'étais pas heureuse en tant que femme, mais ce n'est pas vrai. J'ai eu une relation longue, complexe et dévouée avec la féminité, j'ai le sentiment de l'avoir pleinement explorée, mais ce n'est tout simplement plus qui je suis. Ce spectacle est comme un chant du cygne à la femme que j'étais, et pour cette raison, je le chéris beaucoup.

Même si *Cock, Cock...* traite d'un viol, il y a quelque chose d'émancipateur dans ce spectacle. J'ai pu prendre position, choisir mon point de vue, définir, critiquer, accepter, dénoncer et le mener de telle façon, qu'il suscite au final un sentiment de victoire. La dramaturgie est conçue de manière à ce que, malgré la tristesse que j'ai pu éprouver durant le spectacle, ce qui l'emporte à la fin, c'est le sentiment triomphant d'avoir surmonté quelque chose, ainsi que du soulagement. J'ai pu faire mon deuil plus d'une centaine de fois sur scène, mais après avoir pris conscience de l'impact que ce spectacle pouvait avoir sur beaucoup de gens, j'ai réalisé que ma propre tristesse faisait écho à la leur, il a donc pris tout son sens.

Après avoir commencé ma transition, je n'ai joué *Cock, Cock...* que quelques fois, et j'avais le sentiment très fort qu'on était deux sur scène. Depuis des années que je tournais ce spectacle, pour la première fois, j'ai pleuré après la représentation. Pas de tristesse, mais d'admiration pour ce que j'avais fait, pour qui j'avais été. Je trouve encore cette création plutôt folle. Elle dégage une intensité qu'aucun homme ne possède, quelque chose que seule une *fé* est capable d'avoir. J'ai perçu de l'optimisme, une volonté de continuer à essayer, un refus de la défaite, qui sont pour moi un signe d'espoir. J'étais fier de la «femme» que j'avais été.



© Samira Elagoz

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

Tourné pendant l'épidémie du Covid 19, *Seek Bromance* raconte l'odyssée de Samira Elagoz et Cade Moga, et leur tentative commune de défier le genre. Tout commence par leur rencontre : les deux artistes se retrouvent pour collaborer, et partager leur désir commun de transition. Survient l'épidémie. Alors que le monde est à l'arrêt, Sam et Cade sont emportés par un élan passionné et cèdent au désir l'un pour l'autre. Ils décident alors de prendre la route. Témoin de cette idylle naissante, la caméra d'Elagoz accompagne, au fil des jours, ce road trip improvisé sur fond de pandémie, cette fulgurante histoire d'amour entre deux corps qui se découvrent et se transforment sous l'effet des hormones.

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

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

distribution
Something Great

Filmed during the Covid-19 pandemic, *Seek Bromance* tells the story of Samira Elagoz and Cade Moga, and their joint attempt to defy gender norms. It all begins when the two artists meet to collaborate and share their common desire to transition. Then the pandemic hits. With the world at a standstill, Sam and Cade are swept away by a passionate impulse and give in to their desire for each other. They decide to hit the road. Against the backdrop of the pandemic and as a witness to this budding romance, Elagoz's camera follows the impromptu road trip, capturing this dazzling love story between two bodies discovering and transforming themselves under the influence of hormones.



© 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'imaginais 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.

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.

2015 Je suis allée à une rétrospective d'un célèbre photographe cisgenre à New York. En parcourant l'exposition, je n'arrêtais pas de penser que c'était dommage que, au cours

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. En attendant 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.

de sa vie, il ait rencontré tant de femmes et pourtant il les a toutes photographiées de la même manière. Je me souviens avoir décidé à ce moment-là : quand j'aurai ma rétrospective, les gens pourront voir la vie que j'ai vécue avec mes sujets/collaborateurs.

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.

2022 Il m'est arrivé de tomber amoureux à plusieurs reprises devant la caméra. Mon travail a toujours été une collection d'histoires d'amour et de vie. Mais tomber amoureux de mon collaborateur, le photographe Z Walsh, a été différent. On s'est rencontré à Berlin, quand Z est venu en Europe. On a passé sept heures dans un bar, à partager un whisky Sour et à parler sans interruption jusqu'à ce qu'on s'embrasse. C'était la première fois que je rencontrais quelqu'un qui m'intéressait et que je me suis dit : « Peut-être que je ne devrais pas le filmer celui-là. » Peut-être qu'il était temps de rencontrer quelqu'un hors caméra. Mais Z a commencé à me prendre en photo. C'était la première fois que je travaillais avec quelqu'un qui avait autant envie de me filmer que j'avais envie de le filmer. Ce projet est devenu le plus court jamais réalisé, mais aussi l'un des plus émouvants.

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.1],
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 ténèbres, 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 réprochée, 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 cœurs 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 amoureux 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 suprémie 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 a 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

Around an inanimate body, a family reunites and commemorates in silence the disappearance of a loved one. In the crevice of this intimacy affected by grief, mysterious figures reappear on the surface: the domestic space becomes the site of a strange liturgy, a ceremony where the gestures of the everyday suddenly acquire a sacredness. As a painter, Banushi depicts on the stage a chapel of visions, influenced as much by the imagery of ancient Balkan rituals as by Christian iconography. *Goodbye Lindita* is a meditation on death and life through a theatre of images, where contemplation gives way to reverence.

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

avec / with

Mario Banushi,
Babis Galiatsatos,
Alexandra Hasani,
Erifylli Kitzoglou,
Katerina Kristo,
Helene Habia Nzanga,
Eftychia Stefanou,
Chryssi Vidalaki

mise en scène, dramaturgie
direction, dramaturgy
Mario Banushi

scénographie, costumes
set design, costume designer
Sotiris Melanos

lumière / lighting designer
Tasos Palaioroutas

dramaturge associée
associate dramaturg
Sofia Eftychiadou
Aspasia-Maria Alexiou

dramaturgie
(National Theatre)
dramaturgy
Aspasia-Maria Alexiou

assistant à la mise en scène
stage direction assistant
Afroditi Kapokaki,
Theodora Patiti

musique / music creation
Emmanuel Rovithis

relations internationales
International relations
Nikos Mavrakis

Goodbye Lindita 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»

production déléguée
TooFarEast

MAMI

9 – 16 AVRIL • BERTHIER PARIS 17

un spectacle de / concept by
Mario Banushi

durée / duration
1h10

avec / with
Vasiliki Driva,
Dimitris Lagos,
Eftychia Stefanou,
Angeliki Stettalou,
Fotis Stratigos,
Panagiota Yiagli

mise en scène, dramaturgie
direction, dramaturgy
Mario Banushi

scénographie, costumes
set design, costume designer
Sotiris Melanos

musique, son
original music, sound
designer creation
Jeph Vanger

lumière, dramaturge associé
lighting designer,
associate dramaturg
Stephanos Droussiotis

collaborateurs artistiques
artistic collaborators
Aimilios Arapoglou,
Thanasis Deligiannis

assistant à la mise en scène
stage direction assistant
Theodora Patiti

collaboration
Marietta Pavlaki,
Kostas Chaidos,
Sofia Theodorou,
Nikoleta Anastasiadou

relations internationales
International relations
Nikos Mavrakis

Mami a été commandé et produit par Onassis Stegi

coproduction
Berliner Festspieler (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

recherche et développement
initiaux avec le soutien
de Onassis AIR
Fellowship – Grèce
et le Centre culturel
Hellénique – Paris

avec le soutien
de Onassis Stegi
"Outward Turn"

Cultural Export Program

avec le soutien financier
du ministère de la culture
de Grèce

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^{er} 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

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.

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

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

Catégories	ODÉON PARIS 6				
	1	2	3	4	Unique La luz de un lago
Plein tarif	42€	30€	20€	14€	42€
Plein tarif Hamlet	44€	32€	20€	14€	-
Moins de 28 ans	21€	15€	10€	7€	21€
Demandeur d'emploi	21€	15€	10€	7€	21€
Minima sociaux	14€	10€	7€	6€	14€
Personne en situation de handicap	22€	18€	12€	8€	22€
Élève école de théâtre	-	-	8€	6€	8€

Catégorie unique	BERTHIER PARIS 17		
	Musée Duras en intégrale	Musée Duras à l'unité	Cock,... et Seek Bromance
38€	60€	20€	26€
-	-	-	-
19€	30€	10€	13€
19€	30€	10€	13€
14€	24€	8€	10€
22€	36€	12€	14€
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^{re} 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^{re} 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^e 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? et Seek Bromance

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

Hors abonnement

Catégories	ODÉON PARIS 6			
	1	2	3	Unique La luz de un lago
Amis associations CE	36€	26€	18€	36€
Enseignements secondaire/supérieur	-	12€	8€	12€
Public du champ social	8€	8€	8€	8€

Catégorie unique	BERTHIER PARIS 17		
	Musée Duras en intégrale	Musée Duras à l'unité	Cock,... et Seek Bromance
36€	48€	16€	24€
12€	30€	10€	10€
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*, *Pallaksch Pallaksch!*



Fermeture estivale de la billetterie téléphone et guichet du 12 juillet au 1^{er} septembre 2025 inclus

La réservation en ligne est accessible toute l'année

SEPTEMBRE

Table of theater performances for September at Odéon Paris 6 and Berthier Paris 17.

OCTOBRE

Table of theater performances for October at Odéon Paris 6 and Berthier Paris 17.

NOVEMBRE

Table of theater performances for November at Odéon Paris 6 and Berthier Paris 17.

Musée Duras cinq performances de deux heures à voir en continu ou séparément de 10h à 18h

[PO] = Petit Odéon anciennement salon Roger Blin

Toutes les représentations sont surtitrées en anglais, sauf Honda Romance, Pétrole, Pallaksch Pallaksch!

[AP] = Avant-première

* Représentation surtitrée en français Hamlet, lunettes connectées sur toutes les représentations

** Représentation avec audiodescription

— Vacances scolaires : zone C (Paris)

DÉCEMBRE

Table of theater performances for December at Odéon Paris 6 and Berthier Paris 17.

JANVIER

Table of theater performances for January at Odéon Paris 6 and Berthier Paris 17.

FÉVRIER

Table of theater performances for February at Odéon Paris 6 and Berthier Paris 17.

MARS

Table of theater performances for March at Odéon Paris 6 and Berthier Paris 17.

AVRIL

Table of theater performances for April at Odéon Paris 6 and Berthier Paris 17.

MAI

Table of theater performances for May at Odéon Paris 6 and Berthier Paris 17.

JUIN

Table of theater performances for June at Odéon Paris 6 and Berthier Paris 17.

NOS SERVICES

RESTAURATION

Le Café de l'Odéon vous accueille dans le cadre exceptionnel du grand foyer de l'Odéon et en terrasse – sur le parvis de la Place de l'Odéon d'avril à octobre.

plus d'informations cafedelodeon.fr

Le Café de l'Odéon a obtenu le label de restauration durable Écortable et s'engage à adopter sur la durée une démarche respectueuse de l'environnement et de la santé.

LIBRAIRIE

Une sélection d'ouvrages en lien avec la programmation vous est proposée les soirs de représentation à Odéon Paris 6 et Berthier Paris 17.

VESTIAIRE

Un vestiaire est à votre disposition, dans les deux salles, lors des représentations.

MÉDIATHÈQUE

RENAUD-BARRAULT Elle comprend environ 8 000 ouvrages imprimés consacrés au théâtre et 600 captations vidéo de spectacles.

Catalogue en ligne sur notre site internet, rubrique "Médiathèque & archives". Cette rubrique permet aussi la consultation de trente ans d'archives numérisées.

Médiathèque accessible uniquement sur rendez-vous, du lundi au vendredi.

Contact

Juliette Caron / 01 44 85 40 12 juliette.caron@theatre-odeon.fr

Suivez-nous

theatre-odeon.eu facebook: @odeon.theatre.europe instagram: @theatreodeon youtube: youtube.com/@odeontheatredeleurope linkedin: linkedin.com/company/odeon-theatre-de-l-europe/

Directeur de la publication

Julien Gosselin

Responsables de la publication

Olivier Schnoring, Sarah Caussé, Juliette Col

Rédaction

William Ravon

Conception graphique

Atelier Choque Le Goff

Illustrations

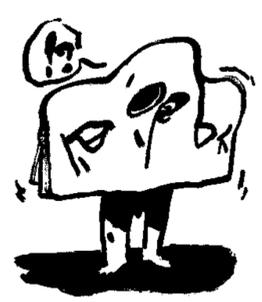
Martin Groch

Les textes en anglais ont été traduits par Keziah Serreau et ceux en espagnol par Christilla Vassero

Imprimerie

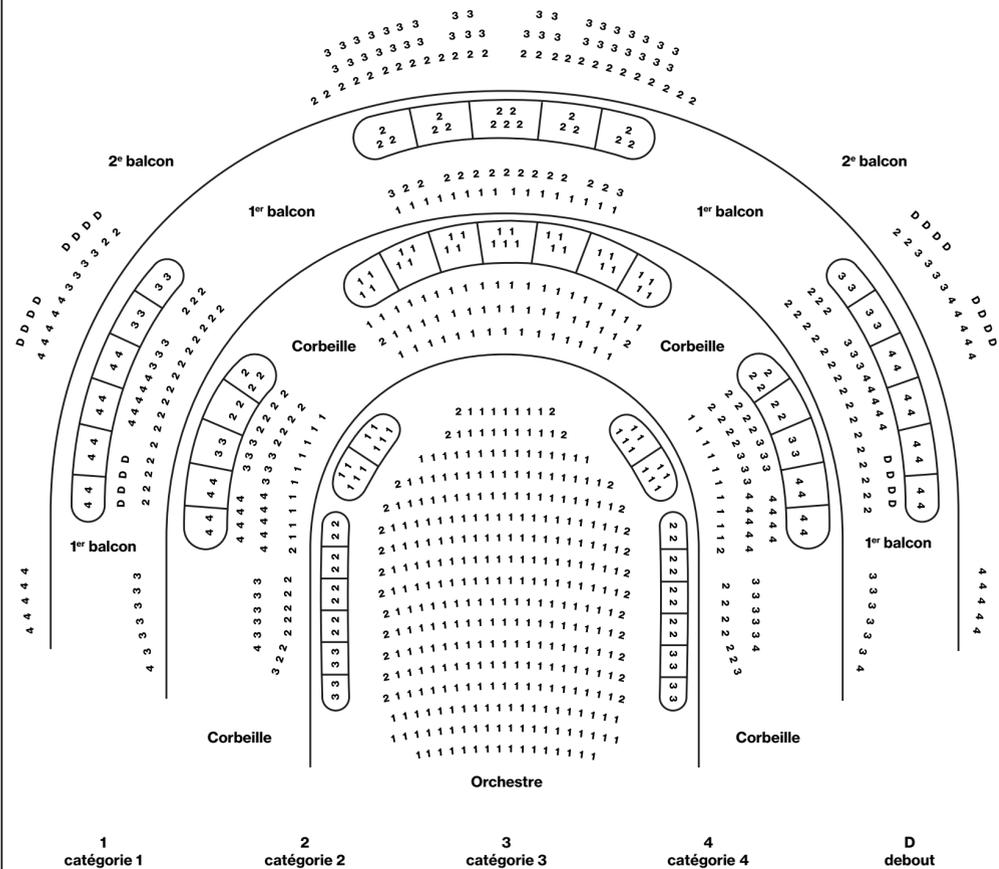
ROTOCHAMPAGNE, Chaumont

licences d'entrepreneur de spectacles L-R-22-405 et L-R-22-415



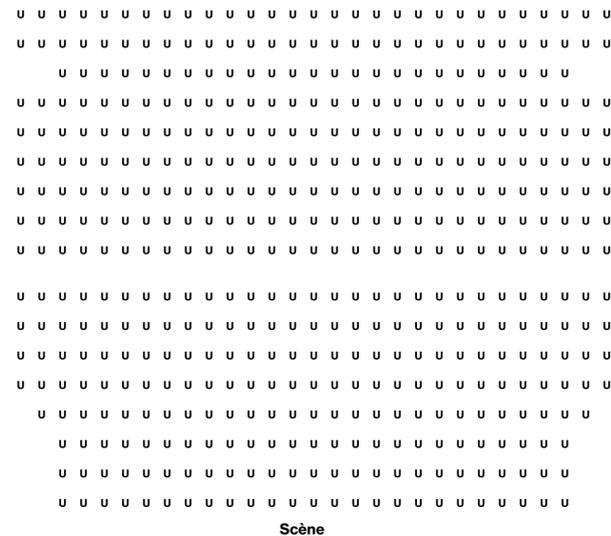
ODÉON PARIS 6

PLACE DE L'ODÉON Métro Odéon (lignes 4-10) RER B Luxembourg, Saint-Michel RER C Saint-Michel



BERTHIER PARIS 17

1 RUE ANDRÉ SUARÈS Métro Porte de Clichy (lignes 13-14) RER C et TRAM ligne T3B Porte de Clichy (Tribunal de Paris)



U: catégorie unique salle modulable qui varie selon la scénographie. Certains spectacles sont en placement libre.

NOUVEAU!

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

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

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.

COURS PUBLICS

Comment travaillent les metteurs et metteuses en scène? Comment dirigent-ils les interprètes? Ont-ils une méthode? Plusieurs fois dans la saison, l'Odéon invite le public à assister à des séances de travail ouvertes. Pendant trois heures, des élèves en art dramatique jouent sur scène, sous la direction d'un artiste invité. Une occasion rare d'observer de près leur manière d'aborder le plateau et de transmettre leur vision du jeu.



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-

ciation, 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)

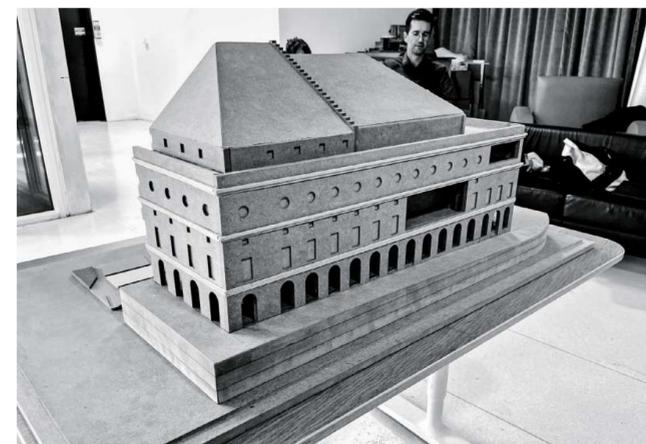
Les guêpes rouges-théâtre est une compagnie conventionnée par le ministère de la culture/direction régionale des affaires culturelles Auvergne-Rhône-Alpes et par la ville de Clermont-Ferrand

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
jeudi 12 et samedi 14 mars
Scenes from a Marriage
jeudi 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
CeDipe 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 territoires(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.

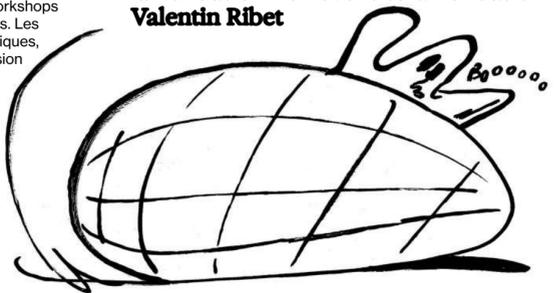
STAGING

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 d'éco-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, Faridge Akhouni, 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 Mohammadi, 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 Djebli, 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 Ginsty, Julien Gosselin, Patrick Grandjean, Christophe Gualde, Bernadette Guirguis, Thierry Hameau, Sabrina Hamiche, Alice Hervé, Anne-Laure Heurtevent, Virgile Hilaire, Géraldine Ingremeau, 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 Magnieuv-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, Leïla Peter, Welfried Pham, Magalie Pichard, Claire Picot, Olivier Place, Caroline Polac, Agnès Ravaud, William Ravon, 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 Fouche, David Schaal, Gaël Schlatter, Olivier Schnoering, Patricia Sossa, Arab Taleb, Florence Tedeschi, Eugénie Tesson, Jaufre 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

MINISTÈRE DE LA CULTURE
Liberté Égalité Fraternité

Festival d'Automne

IC TROISCOULEURS

Liberation

tsugi

arte

culture

inter

france.tv

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

L'ODÉON REMERCIE LES MÉCÈNES ET PARTENAIRES

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

Particuliers

Cercle Giorgio Strehler

Arnard 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
Montserrat 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

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 Butticaz
Nicole Nespolous

Bienfaiteurs

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

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